Плата за зрелость

Виктор ГУЛЬЧЕНКО

За зрелость мы платим жизнью, лучшими ее годами.

В детстве или юности бывают прозрения, случаются озарения.

Зрелость приходит позже, когда силы уже на исходе и человек начинает подумывать о неминуемости смерти, приготовляется к ней.

"Эх, если бы зрелость пришла раньше", – сокрушенно произносит человек, созерцая свое отражение в зеркале и расписываясь в собственном бессилии.

Но зрелость на то и зрелость, что всегда точно знает свой час. В расписании вечности не бывает ошибок: здесь ничего не наступает раньше времени и не кончается за пределами положенного.

Осознавать себя пленником этих пределов неуютно – и человек, пока живет, ищет тени, чтобы передохнуть в ее тиши от яркого света всезнания.

Много знать не просто трудно, но и вредно.

Зрелость имеет обыкновение дружить с простотой.

Джорджо Стрелер был поэтом простоты, той самой, о которой только и можно воскликнуть: "Просто, как жизнь".

Жизнь совсем недавно оставила бренное тело Стрелера. Рождественские каникулы в швейцарском городе Лугано стали для него воистину бесконечными.

"Мы отдохнем..." – это, по всей видимости, и имела в виду чеховская Соня, утешая отчаявшегося жить дядю Ваню.

Дядя Ваня взрослее Сони, но, в сущности, он такой еще ребенок.

В финальных Сониных словах – прозрение зрелости. Ее душа озарена мягким, предрассветным светом смирения.

Смирение уходит в день, а не упирается в ночь. Смирение – это бессмертие.

Жизнь умирает! Да здравствует жизнь!

Конец лирической пьесы "Дядя Ваня" откровенно эпичен. Кажется, здесь могла бы начаться последняя, итоговая чеховская пьеса "Вишневый сад". Она, собственно, и есть наилучшее свидетельство зрелости самого автора, аттестат зрелости художника, благосклонно выданный ему провидением.

Чехов заплатил за это в Баденвейлере тем же самым, чем Стрелер в Лугано, – векселями прожитой жизни.

Пора зрелости Стрелера (1921 – 1997) началась с "Короля Лира", поставленного в 1972 году. Тогда он во второй раз вернулся в свой родной миланский "Пикколо". Незадолго до смерти Стрелер объявит об уходе из этого театра еще раз – и получится, что навсегда.

Сейчас Стрелер как-то совершенно естественно воспринимается в следующем ряду – Лир и Фирс.

Странное дело, но с каких-то пор стало казаться, что литературные герои много живее сценических. Магия ли первоисточника срабатывает или что другое – но происходит именно так.

Сценические герои уже воплощены, сделались конкретными фигурами, а у литературных еще все впереди, литературные герои, действительно, бессмертны.

Стрелер умел возбуждать и возвращать интерес к первоисточнику.

Под первоисточником здесь следует понимать не только пьесу или роман, но и более фундаментальную основу – Жизнь, лучшее произведение из когда-либо созданного.

Безусловно, новаторским стал Стрелеров принцип эпизации лирики, вечностного анализа быта, незаметно становящегося бытием. Это, если хотите, и есть единственный сюжет его творчества.

Полвека назад, в 1947-м, рождение его "Пикколо театро ди Милано" было ознаменовано двумя постановками – "На дне" Горького и "Арлекин, слуга двух господ" по пьесе Гольдони, представленной в духе la commedia dell`arte. "Наш Арлекин явился в Европе к концу кровавой войны, наложившей свою неизгладимую печать отчаяния и безнадежности на многие души, и он ознаменовал и сохранил бесчисленные вековые ценности поэзии и тем самым стал провозвестником доверия к людям, заставил их искренне смеяться и отдаваться чистой театральной радости", – было сказано в программке к спектаклю.

В роли Фауста

Стрелер всегда хорошо знал этическую и эстетическую цену юмору, смеху. И немало смеховых мотивов содержалось в самых серьезных его спектаклях, хотя комедийный жанр как таковой не относился к числу любимых жанров режиссера. Речь, разумеется, не о комедиях Шекспира или Чехова. Стрелеру как раз был близок горький смех шекспировского Шута или чеховской Шарлотты, "критический" смех брехтовских Лацци, эпический смех кьоджинских рыбаков или клана миланских простолюдинов. Смех гольдониевского Труффальдино, надевшего маску Арлекина, – тоже особый смех, как и сам спектакль о нем, существовавший в нескольких редакциях и занявший в истории "Пикколо" положение, несколько похожее на положение вахтанговской "Принцессы Турандот".

Арлекин интересовал Стрелера и как комическая и как эпическая фигура. Его вообще волновала проблема маски – ее амбивалентность, ее многозначность, ее существование в разных измерениях одновременно, ее неприятие конкретности будничного жеста. Маска занимала его как часть жизненного ритуала, причем как неотъемлемая, **естественная** его часть. Вслед за Гольдони, заставшим комедию масок умирающей и ее реформировавшим, Стрелер также новаторски испробовал на свой художественный вкус искусство la commedia dell`arte и искусство самого Гольдони, этих неотъемлемых частей итальянской драматической культуры.

В "Кьоджинских перепалках", где мгновения вступали в нежные перепалки с вечностью, в "Кампьелло", этом подлинном триумфе мысли и стиля режиссера, – и там и там гольдониевская фабула сохраняла не свойственное ей спокойствие или, лучше сказать, сдержанность; и там, и там отсутствие каких-либо заметных происшествий становилось исключительным поэтическим событием. Героями этих спектаклей были не каждый из всех, не кто-то в отдельности, а все – **народ**; отсюда в них мощное эпическое звучание и отсюда же сконцентрированное человеческое тепло, которым, как туманом, была напоена их атмосфера. В них захватывала, пленяла ясной мудростью вековечная правда о народе.

У Гольдони "Кампьелло" называли подготовкой к "Перепалкам", репетицией их. У Стрелера же, напротив, "Перепалки" проложили путь к "Кампьелло" – и за "Кампьелло" в диалоге Стрелера с невеселым Гольдони осталось право последнего слова.

Действие "Кампьелло" происходит в период карнавала. В нем есть **время** карнавала, но нет **места** карнавалу, который просто остается где-то за сценой, далеко от нее. Карнавальное время в некарнавальном пространстве. Народ – поэт карнавала в дни карнавала не знает карнавала, отчуждаясь от него кампьелло. Карнавал не должен отвлекать. Гольдони "Слуги двух господ" – по ту сторону карнавала, а Гольдони "Кампьелло" – по эту. Стрелер имел замечательную возможность побывать и там, и там.

Работая над "Вишневым садом", Стрелер тоже будет помнить про карнавальное время в некарнавальном пространстве и, исходя из этого, найдет решение третьего акта пьесы. Это – бал без бала, бал вне бала в имении Раневской, которое **в это самое время** продают на торгах. Бал еще не закончится, когда имение будет продано. С торгов, как с корабля на бал, явится купивший имение Лопахин, его попытка оживить бал приведет к обратному.

Стрелер поставит "Вишневый сад" как **эпическую комедию**. И уже этим данный его спектакль соотносим с "Королем Лиром".

Хочется назвать Лира и Фирса одногодками. Во всяком случае, они в одном эпическом возрасте.

Справедливости ради к Лиру следует прибавить еще и Глостера, составившего в спектакле Стрелера отличную пару герою. Пару отцов, которые обманывались, да не обманулись в детях. Режиссер сознательно пошел здесь даже на внешнее сходство персонажей, доходящее порою едва ли не до тождества. В одной из последних сцен эти изнуренные выпавшими испытаниями старики, слепой и безумец, с выбеленными гримом самой жизни лицами и в одинаковых лохмотьях, ведут беседу, словно два мирно отдыхающих где-нибудь на бульваре пенсионера. Как будто и не было никаких испытаний, как будто вообще ничего трагического не произошло.

Меж тем параллельные истории Лира и Глостера – трагедия в квадрате: "В наш век слепцам безумцы вожаки" (здесь и далее перевод Б.Пастернака) – это слова самого Глостера.

Корделия и Эдгар, дети, невинно страдающие за своих отцов, – однопольные персонажи многосложного этого сюжета.

Эдгар, как и Глостер, значительно укрупнен Стрелером и в какой-то степени, кажется, даже замещает Корделию. Впрочем, в какой-то степени он замещает и Лира – Лира второй части спектакля.

Слова Лира о "неоснащенном" человеке, который "всего лишь бедное, голое, двуногое животное", со всей возможной зримой полнотой и воплотились в Эдгаре. Вся его роль, по существу, и есть баллада "неоснащенного" человека.

Следующая в череде "неоснащенных" персонажей – Корделия. Искренность и наивность Корделии не уступают мудрости ее отца. Не случайно к финалу трагедии они словно поменяются местами.

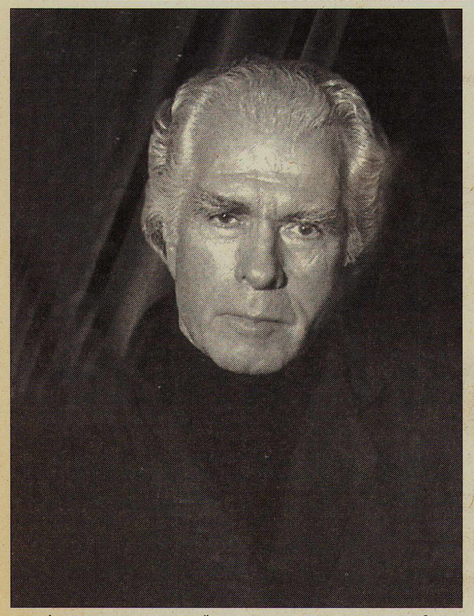
По силе своей естественности Корделия сравнима разве что с Шутом.

Стрелер сознательно назначил на роли Шута и Корнелии одну актрису – Оттавио Пикколо. И тогда получалось, что оба персонажа вместе – эпическая и лирическая ипостаси самого Лира. Они – его духи, материализовавшееся двуголосие потревоженной его совести.

Шут, отмечал Стрелер, появляется при первом же признаке беды.

Шут и Корделия оказываются рядом с Лиром на трагическом перекрестке его судьбы. Шут провожает его на этот перекресток. Корделия – там встречает. Принимает эстафету от Шута.

По словам прислуживающего Лиру рыцаря, Шут после отъезда молодой госпожи во Францию все время хандрит. Он и возникает на сцене уже после отъезда Корделии, которые проходят, об истории, которая все меняет, о переменах, о страдании, которым платят за зрелость. "Зрелость – это все", – говорит Эдгар. О надежде и твердой уверенности в том, что этот мир нужно переделать и что он будет переделан. В общем, не знаю, сам... И о том, и об этом, и еще о многом другом..."



В "Вишневом саде" Стрелера сквозь дыхание конкретной жизни конкретных персонажей прорывается дыхание вечности. В его "Саде", как и в "Лире", присутствует тема, с наибольшей полнотой и откровенностью выраженная еще в знаменитом брейгелевском полотне, – тема зрячести и слепоты. Не видит очевидного Лир, не видит очевидного Раневская. Пережив, избыв слепоту, они получают прозрение. Надо ли еще раз повторять, какой дорогой ценой!..

Главное действующее лицо в чеховских пьесах, по замечанию Курдюмова, – "беспощадно уходящее время".

Это очень важное наблюдение всецело подтверждает стрелеровская постановка "Вишневого сада". Режиссер не выносит и не обозначает на сцене кладбище людей даже в намеках, а программируют возникновение в мире "комнаты, которая до сих пор называется детскою", ощущение **кладбища времени** (чистейшей воды лирико-эпический образ). Огромный белый шкаф с крохотным детским буфетиком и детской же посудой, черная детская коляска (прямое напоминание об утонувшем Гришке), две маленькие парты, паровозик с вагонами, который на веревке таскает за собой Гаев, – все здесь, и предметы и люди, воссоединяется в некий **густок времени**.

Кажется, время тут застыло, застряло, задержалось, залежалось и даже, похоже, начинает портиться. Створки шкафа, распахнувшиеся от случайного прикосновения к ним Гаева (епиходовский в общем-то жест), становятся как бы воротами шлюза, из которого прошлое вырвалось и буквально хлынуло лавиной всевозможных вещей. Прошлое сделалось осязаемым и зримым прямо на наших глазах. И это не месяцы и дни, а годы и десятилетия – целый **век времени**!.. И уже не один шкаф – все сценическое пространство сделалось столетним, "многоуважаемым".

И уже как совершенно естественная воспринимается картина второго акта, где люди невольно становятся гигантами, когда мимо них сперва по второму, а потом и по первому плану проедет уже знакомый игрушечный паровозик с вагонами и даже будет тихо гудеть и свистеть. Контраст масштабов людей и предметов обусловлен параметрами Времени: паровоз и вагоны появляются прямиком из прошлого – оттого и маленькие; люди же присутствуют здесь и сейчас – оттого и большие. Но и те и другие – **нормальные**, **настоящие**.

В этот момент происходит спор Лопахина и Раневской о великанах, который и дополняется своеобразной визуальной оппозицией: паровозиком из далекого прошлого, выступающим меж тем в роли настоящего паровоза на реальной железной дороге (еще совсем недавно на таком же поезде прибыла сюда Раневская и уже очень скоро, хоть они того пока не знают, многие из тех, кто сейчас на пикнике, таким же поездом вынуждены будут уехать отсюда). Персонажи смотрятся великанами исключительно по воле режиссера, он здесь и шутит и философствует одновременно.

Эхо этой шутки донесется и до "Горных великанов" – пьесы Пиранделло, которую Стрелер ставил несколько раз. Последний вариант довелось увидеть в 1994 году в венском Бургтеатре.

Выведенная в "Горных великанах" вилла Неудача возникла в спектакле Стрелера как своеобразная автономная территория Театра, место его добровольного (или вынужденного?) отдаления от Жизни. Это то, чего, кстати, никогда не мог позволить себе Стрелер. На вилле Неудача действовали свои особые правила и законы, там утверждал себя Театр, претендующий быть большим, чем Жизнь, – и он был просто обречен уступить ей пальму первенства. Вилла Неудача – жалкий и самоотверженный вызов Жизни, наивный и фанатичный спор с нею. Если можно еще хоть как-то освоить многие потаенные зоны Театра, то ничьих сил никогда не хватит устоять перед натиском самой Жизни, которая, когда хочет, меняет нас местами сколь судьбе угодно.

У чеховских персонажей разные, весьма драматичные отношения не только друг с другом, но и со Временем.

Время Раневской и Гаева остановилось; время Фирса – истекло, но отнюдь не исчерпалось; Варино время зачем-то продолжается; Аня, Петя и Лопахин живут ожиданием нового времени, "новой жизни".

В своей второй постановке "Сада" Стрелер искал различные варианты выражения концепции **относительного времени**, искал и находил это в пластике и, что для него не менее важно, – в атмосфере спектакля.

По Стрелеру, у Гаева и Раневской **до сих пор есть** их детская (прошлое время здесь самым натуральным образом наслаивается на настоящее). Фирс существует лишь в прошлом и, по всему видно, вполне довольствуется данным положением: дело не только в том, что он дряхл и стар, а именно в том, что он есть и его нет, что, находясь здесь, он **здесь отсутствует** (тут прошлое время решительно утрачивает какие-либо связи с настоящим). Вплотную приблизившаяся смерть Фирса неизбежна прежде всего в силу своей несомненной эпичности: старик угасает, как угасает день (это ни хорошо и ни плохо, это – **естественно**), он отправляется в вечность вместе с обреченным Садом. Кажется даже, что здесь сливаются воедино не только души Фирса и Сада, но и их плоть.

Вот он медленно, осторожно укладывается на спину где-то среди зачехленной мебели и широко раскрытыми глазами смотрит вверх, в небо. Теперь он воистину наедине с вечностью. Все тяжелее, глуше становится его речь, все отчетливее слышны его сдержанные вздохи и хрипы. И все вокруг начинает постепенно вздыхать и хрипеть солидарно со стариком.

Тяжело дышит сама природа, сама Жизнь.

Весь этот величественный акт соития Жизни и Смерти исполнен самой светлой печали.

Только тут, в финале, "звук лопнувшей струны" достигает наконец поверхности земли и обретает собственно **звук**: тайное сделается явным, неслышимое – слышимым. Здесь звук лопнувшей струны, как и указано в чеховской ремарке, слышится. Прежде, во втором акте, автор напишет иначе: раздается. У Стрелера в спектакле это было обозначено **отсутствием звука** как такового – полнее, кажется, это и выразить невозможно.

Звук шел сюда очень долго, откуда-то из очень далекого далека. Во втором акте, собственно, был еще не сам "звук", а лишь **весть** о "звуке". До персонажей спектакля эта **весть** дошла в полной, концентрированной тишине, они услышали "звук" своим внутренним слухом. Глухое безмолвие природы, вкупе с нелепыми гаевскими словами "О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная..." и так далее, усилили ощущение немотивированной тревоги и подчеркнули бессилие людей перед Роком.

"Звук лопнувшей струны" и есть глас Судьбы, зов Рока. Первым его услышал, нет, **учуял** именно Фирс.

Фирс уже и раньше кое-что знал об этом звуке: "Перед несчастьем то же было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь".

Это случилось "перед волей", то есть перед распадом сложившейся некогда гармонии: "господа при мужиках, мужики при господах".

Слова "перед волей" звучали в устах стрелеровского Фирса как "перед новой эрой". Но ведь так оно и получилось: эпоха пришла **другая**.

Фирс обрел зрелость еще в канун "воли" и с тех пор "живет долго". Мудрость Фирса сродни мудрости шекспировского Шута, интеллектуально всегда королевствовавшего над Лиром, превосходящего его.

Фирс – тоже своего рода шут Гаева и Раневской. Он и ведет себя, подобно Шуту. Он и исчезает, подобно Шуту.

После продажи имения на торгах, где мужик Лопахин лишил господ Гаева и Раневскую их владения, Фирс не может (не имеет права) наблюдать далее их унижение, увенчавшееся крушением Дома, и предпочитает исчезнуть с глаз долой. Навсегда. В финале третьего акта Фирс **в последний раз** пребывает среди людей. "Дальше – тишина", "дальнейшее – молчанье": укрывшись в разоренном Доме, Фирс остается наедине с Садом. Сада скоро не будет, но пока он **есть** – **есть** и Фирс.

В этом сюжете не может быть точки, он не завершается, а обрывается – на многоточии.

"Звук лопнувшей струны", помимо всего прочего, – это еще и сигнал, возвещающий о наступлении зрелости.

Когда обрел зрелость Лир, устроивший дочерям "love-test" и тем самым накликавший беду на свою седую голову, он был тоже приветствован суровым вниманием доньльзя разбушевавшихся стихий. Буря, охватившая душу Лира, тоже, как и "звук лопнувшей струны", внешне грянет не сразу – она вырвется наружу лишь в третьем акте. Страданьям старца вторят небеса:

Вой, вихрь, вовсю! Жги, молния!
Лей, ливень!
Вихрь, гром и ливень,
вы не дочки мне,
Я вас не упрекаю
в бессердечье.
Я царств вам не дарил,
не звал детьми,
Ничем не обязал.
Так да свершится
Вся ваша злая воля надо мной!
Я ваша жертва –
бедный, старый, слабый.
Но я ошибся. Вы не в стороне –
Нет, духи разрушенья, вы в союзе
С моими дочерьми...

Зрелость Лира далась ему ценой союза трех "духов разрушенья" с тремя сестрами. Позднее обнаружится, что с двумя из трех. Тут подмывает перевести молнию в разряд "духов созиданья" и уподобить ее Корделии, чье искреннее участие в судьбе Лира ярко "высветлило" под конец жизни его помраченный, натруженный скопившимися недоумениями ум.

"...У разбитого человека, – писал Л.Шестов, – обыкновенно отнимается все, кроме способности сознавать и чувствовать свое положение. Если угодно – мыслительные способности в таких случаях большей частью утончаются, обостряются, вырастают до колоссальных размеров. Нередко средний, посредственный, банальный человек, попав в исключительное положение (...), изменяется до неузнаваемости. В нем проявляются признаки дарования, таланта, даже гениальности..."

Когда Стрелер поставил "Счастливые дни" С.Беккета, показалось, что действие этой пьесы лучше всего могло бы развернуться в вышеописанном пространстве "Лира" – на той же пустынной, отчаявшейся земле. Больше того. И сами герои "Счастливых дней" Винни и Вилли тоже вполне могли бы затеряться где-нибудь в этом все более узнаваемом пространстве, пространстве не столько прошлого, сколько, кажется, будущего времени.

Пьеса Беккета, представленная в шекспировских декорациях, – предположение это не звучит сколько-нибудь вызывающе, а вполне отвечает логике режиссерской мысли.

В "Счастливых днях" верный себе Стрелер стремился не только лирически освоить, но и эпически преодолеть сюжет, обнаружить дремлющие в нем силы при помощи причудливого переплетения жестов, слов и поступков. "Мир еще не разрушен, – заметил в связи с этим Стрелер, – хотя и доведен до края, до границ, за которыми разрушение начинается". Причины приближения конца сугубо несчастливых "счастливых дней", доставшихся напоследок человечеству, Стрелер видел не в действиях неких потусторонних сил, а в угрозе, которую, увы, несет человечество самому себе. Надо ли говорить, насколько смыкается его мысль с реальными тревогами уходящего века. Стремление жить и продолжать жизнь будет присуще человеку и человечеству, пока оно будет. Приверженец именно такой "оптимистической концепции человека", Стрелер открывал в спектакле стойкий "непессимизм" самого автора "Счастливых дней", как это ни парадоксально на первый взгляд.

Винни из этой, несомненно, одной из лучших пьес современного репертуара, некоторым образом напоминает Раневскую. Да и ситуации, в каких оказались обе героини, не столь уж несходны при всем внешнем их различии.

Винни, как и Раневская, – женщина, поимевшая мужество бросить вызов Судьбе, сохранившая в себе силы любить несмотря ни на что. Происшедшие с ними истории – тоже истории обретения зрелости. Надо заметить, что и спутники их – призрачный "милый друг" Раневской в Париже и прямо на глазах слабеющий Вилли, затаившийся в ямке по соседству, – тоже родственные по-своему души.

"Счастливые дни" – далеко не последняя постановка Стрелера, но последняя надежда человечества сохранить себя, чутко услышанная Беккетом.

Это пьеса о Жизни, презревшей смерть, и о Смерти, яростно сопротивляющейся натиску Жизни.

Стрелер многое успел и многого достиг в завершившейся для него Жизни. Он умер, но своим творчеством преодолел Смерть и обрел бессмертие, как и многие его герои. Он сполна заплатил за свою зрелость.

Сыгравший в семидесятилетнем возрасте, официальном возрасте зрелости, искателя Фауста в собственной постановке, Стрелер, конечно, впечатляюще воплотил на сцене знаменитого героя. Но ведь он и сам был искателем. И хоть он скромно писал, что художники – всего лишь инструмент театральной поэзии, он и сам был поэтом Театра. Театра для людей.