

ПОРЫВ И ИРОНИЯ

ПОСТАНОВКОЙ ин-сценаристки В. Розова по «Обыкновенной истории» театр «Современник» осуществил одну догадку, давно бытовавшую в некоторых критических комментариях к роману Гончарова. А именно: высказывались мысли, что Адуев-дядя и Адуев-племянник вовсе не являются фигурами антагонистическими, что они вовсе не противопоставлены друг другу, как два противника в жизненном споре; наоборот: они — зеркальное дополнение друг друга, половинки одной последовательной жизни, два этапа единой биографии. Представляется, что на деле вообще-то жил только один Адуев, просто человек, никакой не дядя и не племянник. В молодые годы он пытался, что называется, рыпаться, допуская оплошности и срывы. Зато в годы зрелые он адаптировался, стал деловым, оплошности загладил с лихвой. Одним словом, уравновесил себя. Что ж, похоже бывает, таких случаев масса. Но вот в целях большей наглядности И. А. Гончаров «начал», а театр «Современник» завершил такой художественный эксперимент: младшая и старшая половинки единого Адуева были разделены и пущены параллельно одним стартовым выстрелом, бок о бок, не обгоняя друг друга. Теперь тут все происходит немножко так, как в фантастическом рассказе Станислава Лема, где ракета с космонавтом попадает в какие-то аномалии пространства — времени, и космонавт — а он в ракете один — начинает встречать во всех отсеках себя же... то стариком, то мальчиком, то салагой-курсантом, а ракету все крутит и крутит в спиралах аномалии; в ракете появляются и исчезают толпы двойников; наконец, космонавт, ставший при очередном повороте двенадцатилетним, с помощью себя же, восьмилетнего, завинчивает некую гайку и вырывается из пределов дурного вихря. Разумеется, в трактатке Гончарова В. Розовым и «Современником» таких вихревых сложностей нет, ведь взята история действительно вполне обыкновенная. Но принцип по сути такой же.

Пра-Адуева в спектакле, как и следует, играют два актера. Половина, стартовавшая племянником, — Олег Табаков. Половина, вынужденная тянуть ляжку дяди, — Михаил Козаков. По ходу спектакля возникает такое чувство, что играть дядю несколько выигрышнее. Тому есть ряд причин.

Дядя опытен, все наперед знает, живет подготовленно, отрепетировано. Талантливому актеру очень сложно даже после ста репетиций продемонстрировать нам вот такой отрепетированный характер. Племянник свеж, на все с разбегу натывается, живет наивно, экспериментом. Любому актеру сложно изобразить для нас, зрителей,

такую свежесть, чтобы мы забыли о ста репетициях.

Далее. Племянник выпрен, он рвется в облака, идеализирует обстановку. Дядя пародирует эти выпренности, давит их иронией, сталкивает племянника на землю, иногда сажает его в лужу. На долю племянника выпадает в таких случаях черновая, подготовительная сценическая работа, он дает дяде трамплин, а тот походя выколачивает заключительную шуточку и узурпирует одобрение зрительного зала. (Снижение всего высокого, уравнивание идеальных порывов вещами сниженными, пошловатыми — важный момент «Обыкновенной истории», как и всего творчества Гончарова).

ИНСЦЕНИРОВКА В. Розова сделана с большей волей и более лаконично, чем, к примеру, те два сценических варианта «Обыкновенной истории», которые я для сравнения просмотрел в театральной библиотеке.

И все-таки риск в драматургическом подходе к «Обыкновенной истории» оставался: тут диалоги и поступки «вынимаются» из описаний, из текста прозы с некоторым историко-культурным как бы скандалом. В заметках о русской литературе 1847 года Белинский, сравнивая «Обыкновенную историю» с «Кто виноват?» Герцена, писал, что в вещи Герцена сильной стороной является мысль, умственный комментарий, — и это не в пример ценнее мелодрамы героев, а в романе Гончарова главенствует описательная живопись: «поэзия в изображении мелочных и побочных обстоятельств». Недавно, иллюстрируя тезис Белинского, нам показали по телевизору инсценировку «Кто виноват?», в которой как раз ухищрились опустить сильную сторону — умственный комментарий, острый герценовский соус.

Вещь погибла. А что делать, ведь и автору инсценировки «Обыкновенной истории» приходилось работать против козырной стороны, указанной Белинским, — приходилось опускать «изображение мелочных и побочных обстоятельств». Ушел, например, запах перекипявшего кофе и подгоревших сливок — вместе с ним выветривается аромат какого-то эпизода. Или прекрасное, отмеченное Белинским описание того, как горят в камине литературные упражнения Сашеньки Адуева!.. На сцене Олег Табаков просто рвет тетрадку.

Итак, описаниями В. Розову пришлось пожертвовать. Но режиссер Галина Волчек заставила работать в спектакле ту самую схематичность «Обыкновенной истории», за которую упрекали Гончарова некоторые критики прошлого века. Победоносная режиссура в том, что своего рода «химическая реакция» между Сашень-

кой и Петром Ивановичем идет до конца, совершает свой полный цикл.

Все выглядело бы неубедительно, если бы две половинки жизни пра-Адуева сопоставлялись в обычном, естественном течении времени. Поэтому движение времени в спектакле режиссурой взято условно. Звучит что-то вроде курантов и что-то вроде метронома, но само время кажется неподвижным. Вращается небольшой круг, с трех сторон очерченный террасой, изображающей петербургскую канцелярию. На террасе чиновники, автоматически передающие бумаги, стучащие печатями, — хор этой трагикомедии. Время остановлено и штамповано к казенному пространству. Мол, вот видишь — отстранено и неподвижно, и ты должен вписаться сюда. Эта такая небольшая прокрустовая вселенная, а Сашенька Адуев — «пластичный материал», который должен быть «уложен» в нее, как укладывают в банку куски краба при изготовлении консервов. Его идеальные порывы даются с иронией, но и с сочувствием. Они не осмеиваются. Но они будут сняты, как снимается панцирь краба при консервировании.

В последней сцене романа дядя говорит примкнувшему к его стилю существованию племяннику, что племянник во всем с ним схож, только более в поясице не хватает, а тот отвечает, что уже побаливает. В спектакле после сообщения о выгодной женитьбе (пятьсот душ и триста тысяч), принимая поздравления дяди, Табаков вдруг рукой дотрагивается до спины, чуть откидывается назад — не то легкая судорога, не то поза гордости — и восклицает: «Поясица! Поясица!» Это момент полного прирастания к казенному пространству, к неподвижной судьбе. Это образ срастания двух половинок пра-Адуева. Этим заканчивается спектакль.

КАКОЙ же смысл в препирательствах и родственных контактах двух чиновников, старого и молодого, обнаруживается перед нами постановка «Современника»? И почему, по утверждениям газет, это «рождает отклик в дне сегодняшнем»? «Обыкновенная история» — первая встреча «Современника» с русской классикой. Гончаров всегда давал возможность для самых контрастных поворотов и оценок. Для одних он живописный образитель без какой-либо целенаправленной мысли, для других — автор схематичный и тенденциозный. Для одних — певец русской жизни, для других — последовательный западник. Одни восхищаются: вот писатель здоровый и свежий, без мрачных судорог Достоевского и фанатичных разоблачений позднего Толстого; другие доказывают, что реальный

Гончаров болен, маниакален.

И если сто лет назад Аполлон Григорьев, оппозиционно относясь к тому, что происходит в «Обыкновенной истории», утверждал, что роман является «смехом над протестом личности и апофеозом торжества сухой, безжизненной, безосновной практичности...», то «Современник» — при подобном же отношении — нашел возможность еще раз повернуть материал. Театр напрямую заступает за личность, а апофеоз практичности подорван, дезавуирован. Ведь режиссура в упор показала нам переоблачивающую Адуева-младшего чиновничью машину и воздействие полупереработанного и занявшего теплое местечко при машине дядюшки. В финале герой Табакова говорит слова — «Ах, молодость, молодость» вот как: «Ах, молодость... (чиновники на террасе канцелярии три раза громко ударяют печатями. И Табаков заканчивает убежденным, итоговым тоном)... молодость». Конечно, он стремился и к любви, и к творчеству, он становился на котурны, но жизнь вышибла из-под него эти котурны, как вышибают табуретку из-под ног приговоренного.

Однако если мы впадем в другую крайность и будем считать Адуева-младшего лишь «подлинной жертвой» российского периода первоначального капиталистического накопления, то мы также ошибемся. Та достаточно сложная модель, которую показывает нам «Современник», не позволяет наскоков и решительных кратких выводов: «Видюват!» — «Нет, жертва!» — «Расстоптали все доброе и светлое!» — «Нет, он сам слоняй, назвался груздем»... и т. п.

Дело в том, что мецанский тупик адуевщины показан по возможности с преодолением схем, округло сопровождается тщательным перечислением светлых сторон, добрых обстоятельств. Тупик от этого тем печальнее. Как это и происходит подчас в жизни, человек немножко сам виноват, а немножко его втянули. Где-то он сопротивлялся, но его действительно больно ударили. А где-то он решил: «Ничем я не хуже остальных», — и вступил в сделку. От любви, от творчества сстались постепенно рожки да ножки. Заслуга режиссуры в том, что округлость спектакля не мешает беспощадности выводов.

О спектакле в целом лучше всего сказать словами молодого Толстого, который в одном письме рекомендовал своему адресату прочесть «Обыкновенную историю»: «Видишь различные взгляды на жизнь, на любовь, с которыми не можешь ни с одним согласиться, но зато свой собственный становишься умнее, яснее».

С. ЧУДАКОВ.

Рассказываем

о лауреатах

Государственной
премии 1967 года



В. РОЗОВ.



О. ТАБАКОВ.



Г. ВОЛЧЕК.



М. КОЗАКОВ.