Н. КРЫМОВА

ЧЕЛОВЕК В ПРОШЕДШЕМ ВРЕМЕНИ

«ИВАНОВ» НА СЦЕНЕ МХАТа

МАША в «Трех сестрах» говорит: «Когда читаешь роман какой-нибудь, то кажется, что все это старо и все так понятно, а как сама полюбишь, то и видно тебе, что никто ничего не знает...». Умная Маша и читала много, и замуж успела выйти, но вот встретила Вершинина, и тут, как говорится в одном из рассказов Чехова, все полетело верхним концом вниз. Чужой опыт показался старым, известное обернулось вопросом, будни — счастьем, счастье — [illegible].

Что-то похожее случается и с чеховскими пьесами, когда выходит новый хороший спектакль.

Про «Иванова», например, мы, кажется, все знали. И то, что эта первая пьеса Чехова написана за две недели, «нечаянно», — [illegible] сал. И то, что многоопытный Корш не нашел в ней «ни одной ошибки и греха против сцены», отчего довольно мирно она у Корша и была поставлена. «Иванова», мы знаем это, написал 27-летний молодой и красивый Чехов, у которого, правда, за три года до того открылось кровохарканье. Именно «Ивановым» он решил разом свести счет со всеми нытиками, расплодившимися в жизни и в литературе. Специалисты знают в деталях, как складывалась сценическая история пьесы, как ее ставил Немирович-Данченко, как играли великие Качалов, Станиславский, Книппер, что дало основание А. Дикому (игравшему в том же мхатовском спектакле доктора Львова) назвать спустя годы свою статью «Несыгранная пьеса Чехова», а режиссерам М. Кнебель и Б. Бабочкину поставить свои спектакли.

Словом, много сведений содержится в наших головах.

Но если бы история театра заключалась только в мирном накоплении подобных знаний, это была бы какая-то нежилая и нас не слишком занимающая история. [illegible] стей, от нашей повседневности, полной вопросов и забот, не отделенная, напротив, неуловимо, но накрепко с нею связанная.

На спектакле «Иванов», только что поставленном во МХАТе, именно об этом думаешь. Старая пьеса вдруг вызывает почти ту же мысль, что у чеховской Маши: никто ничего об этом не знает, каждый должен решать сам.

Иванов — Иннокентий Смоктуновский

Фото Н. АЛЕКСАНДРОВА

Потрясением [illegible] этот спектакль или волной новых вопросов, обращенных к Чехову, к театру, к актеру Смоктуновскому, наконец, — в любом случае театр дал пережить редкое чувство: он вторгся в нашу интимную духовную жизнь, мы его туда впустили. Если же вспомнить историю театра, на сцене которого «Иванов» идет, такое вмешательство в жизнь современников было одной из главных его традиций. Тогда следует признать, что спектакль, поставленный О. Ефремовым, вполне традиционен. И это прекрасно. Потому, что традиция, о которой речь, слишком часто остается декларативной и мало касается реальной практики. Привычки нашего театра, увы, иные, а в привычках, как известно, своя сила. Чтобы быть традиционным, в данном случае требовалось особое сознание цели и крутая воля. Режиссер О. Ефремов эту волю проявил.

И В СВОЕМ целом, и в деталях спектакль являет приметы перемен. Иногда это только приметы — результат попыток, не до конца реализованных. Иногда в новое вдруг досадно вторгается старое, банальное, то что Чехов рекомендовал объезжать, как яму. Но в самом главном, к счастью, перемена не только резкая, но высокохудожественная и глубоко обоснованная.

Художника Д. Боровского Ефремов пригласил, надо полагать, не в силу моды, но сообразно общему замыслу. Не учась у мхатовских мастеров и не ощущая покорности ученика, Боровский впитал в себя культуру именно этой школы. Его мышление конструктора и поэта держит спектакль в строгих рамках, [illegible] просторных. Художник предлагает театру некую поэтическую задачу, загадку, разгадав которую актеры обретают стиль, а зритель погружается в мир поэзии. Кто придумал оформление «Иванова» Боровский или Ефремов, — не знаю — есть тайны, на которых театр держится. Но взять старую (1904 года!) установку, где дом стоял углом, влево уходя высокими деревянными колоннами, а вправо — тремя распахнутыми окнами, над которыми свисали ветви живого дерева, — взять именно эту установку, замечательно мхатовскую, чеховскую, сверхправдивую, какой-то додетской нашей памяти знакомую и родную, и — смелым (бережным!) жестом развернуть ее резко фасадом и одновременно вывернуть наизнанку, как выворачивают перчатку, сунув руку внутрь, — нужно же было такое придумать! Все-все сохранено с величайшей бережностью — фактура не то отсыревших, не то пересохших деревянных стен, пропорции удивительных окон и настоящие стекла в них, портреты в печальных рамочках — все сохранено — и все дано в новом ракурсе, резко драматичном, можно сказать, отчаянном. Неправдоподобно единство внешнего и внутреннего вида этого дома: странным образом одни и те же белые цветы в окне напоминают свадьбу и похороны — это новое по облику и необычной пустоте пространство актерам предлагается обжить с той же естественностью, с которой учениками Станиславского обживалось прежнее. Кажется, буквально прочитана мысль Чехова, что если в Европе люди погибали от того, что «тесно и душно», то в России от того, что «просторно» и «нет сил ориентироваться».

Итак, правдоподобие решительно заключено внутрь — трагический спектакль актерам предложено играть на пустой сцене, динамику и разнообразие отыскивать внутри себя, без подпорок.

Этот экзамен неожиданно выдерживают мхатовцы старшего поколения. Неожиданно — потому что известна сила полувековых актерских навыков. Но ни М. Прудкин, ни А. Степанова, ни С. Гаррель не держатся за привычное. Кажется, высохшая, как ветка дерева, Авдотья Назаровна, которую играет Степанова, ориентируется в пустоте так, будто в этой пустоте и родилась. А у графа Шабельского, которого играет Прудкин, и внутри так пусто, что ему решительно все одно, — и в доме, и на улице, он всюду сирота. Чехов советовал тонкие душевные движения выражать «грацией» — М. Прудкин и А. Попов, исполняющий роль Лебедева, [illegible] только манера что-то выражать, но признак того, что театр принципиально не лишает этих людей «тонких душевных движений». И оттого притихает зал, когда Шабельский вдруг плачет, взглянув на виолончель, — он и плачет коротко, не занимая своим рыданием лишнего пространства, всхлипнул, лицо свело судорогой, и оборвал себя тут же. И оттого не смешит постоянный зов Лебедева: «Гаврила!», и явление Гаврилы с подносом и рюмкой водки — ведь не смешило Чехова пристрастие его родных братьев к алкоголю. Тут [illegible]. Той же [illegible] ра Н. Мирошниченко в роли Сарры.

В перечне действующих лиц на вечеринке у Лебедева названы «старушки». Не старушки, а две одинаковые черные старухи, бесшумно возникающие, бесстрастные к общему говору, неподвижные и высохшие, как те же ветки на стенах — фон всему. Они настолько неживы, что читаются как деталь оформления, но когда Иванов наталкивается на них взглядом, и ему, и нам делается не по себе.

ТЕПЕРЬ о самом главном.

Характер Иванова поддается многим толкованиям. Его и развенчивали, и романтизировали, и реабилитировали. В этом отношении он напоминает Гамлета. Но опять-таки — и «русский Гамлет» про него можно было сказать, и «эпиграммой на Гамлета» назвать было можно. Отмечена была и разница: Гамлет — единственный, ивановых — много. Но и тут возможна поправка. Много «ивановых», а чуть сдвинешь ударение, и этот Ива́нов, возможно, предстанет исключением?

Иванова играет И. Смоктуновский. «...В каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов... Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем». Смоктуновский дает тут как бы свой шифр к роли. Заметим, кстати, что тут и шифр к манере исполнения, необычной для мхатовской сцены. Перед нами человек, в котором не только [illegible] клапанов», а слишком много. Есть ивановы, а тут — Иванов. По сложности и парадоксальности внутреннего устройства герой, созданный Смоктуновским, кажется, превзошел своих предшественников.

Другие исполнители старались найти в Иванове некую определенность и, соответственно, искали путь, [illegible]. Осуждали они Иванова или восхищались его собственным себе приговором — традицией была четкость контуров.

Смоктуновский контуры как бы размывает, но не ради мелкой множественности нюансов, на которые он мастер, но ради смысла. В одной литературоведческой работе (Н. Берковского) попались такие слова о той же пьесе: «Герой этой драмы Чехова страдает невоплощением. Среда и эпоха не дают материала для воплощения. Он пытается стать телом, остается при[illegible]».

Можно страдать пороком сердца или болезнью легких. Жена Иванова Сарра, например, страдает чахоткой. Лебедев — алкоголизмом. Иванов страдает невозможностью воплотиться — Смоктуновский сыграл предел попыток сделать это. Поражено самое высокое, что есть в человеке, — его дух, отсюда и страдания.

Трудно назвать актера, который в область духовную увлекал бы с такой силой именно через физическое свое бытие на сцене, так остро и точно соотносил бы одно с другим, ни разу не порвав этой связи, но отыскивая по ходу спектакля все новые и новые для нее выражения.

Он входит быстро, легко, неэффектно. Говорит негромко и нервно. Смотрит внимательно. Сидит недолго, как-то неосновательно. Чаще ходит, запахнувшись в пальто. Кого-то он напоминает.

«Он... ходит из угла в угол, как бы для моциона, сидит же очень редко. Он всегда возбужден, взволнован и напряжен каким-то смутным, неопределенным ожиданием... Мне нравится его... лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее [illegible], как в зеркале, [illegible]ченную борьбой и продолжительным страхом душу. Гримасы его странны и болезненны, но тонкие черты, положенные на его лицо глубоким искренним страданием, разумны и интеллигентны, и в глазах теплый, здоровый блеск... По вечерам он запахивается в свой халатик и... начинает быстро ходить из угла в угол... По тому, как он внезапно останавливается и взглядывает... видно, что ему хочется сказать что-то очень важное, но, повидимому, соображая, что его не будут слушать или не поймут, он нетерпеливо встряхивает головой и продолжает шагать. Но скоро желание говорить берет верх над всеми соображениями, и он дает себе волю и говорит горячо и страстно. Речь его... порывиста..., но зато в ней слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее».

Прошу прощения за длинную цитату, но она из Чехова и кажется буквальным описанием Иванова — Смоктуновского. Между тем, это не Иванов, а Иван Дмитрич Громов, обитатель «палаты № 6», пораженный той же, распространенной среди мыслящих на Руси людей болезнью — совестью пополам с безволием.

Чехов, оказывается, продолжил своего «Иванова» в «Палате № 6». «Вы умны, благородны, с молоком матери всосали благие порывы, но едва вступили в жизнь, как утомились... Слабы, слабы!» — горестно восклицает, глядя на Громова, доктор Андрей Ефимыч, восклицает, впрочем, сидя уже на такой же больничной койке.

Смоктуновский сыграл и этот заколдованный круг в душе, и нечеловеческие усилия вырваться из него, и то, как человек сдался.

Финальный выстрел Иванова иногда толкуют как подвиг, иногда как высшую меру наказания самому себе. Смоктуновский играет проще — как конец, как исход. Он, собственно, весь спектакль играет так, — как конец жизни. Это игра ровная, в ней нет обычного театрального нарастания и подъема. Но есть нагнетение абсолютной безнадежности. Внешнего развития нет, а внутреннее являет собой некую цепь пределов — кажется, вот он, предел, но нет, это не последний — еще один, еще, еще...

Чехов знал, что обветшавшее и умирающее сложно опутывает и вытаптывает живые ростки в человеке. Совесть Иванова — такой росток, по которому ходят ногами, катают колесами, но он живет. Потому то порывисты, то заторможены движения этого человека — они отражают движения внутренние, а те совершаются, так сказать, в присутствии совести. Актеру тут не нужны слова. Молча смотрит он на протянутые Лебедевым деньги, молча рассматривает гостей, сидя на стуле в самой гуще толпы, которая стоит, молча всматривается в лицо Саши, слегка касаясь его пальцами. А перед смертью он может вдруг тихо засмеяться в общей перепалке, в центре которой оказался, и заметить не без юмора, коротко: «Не свадьба, а парламент!» И через минуту выстрелить в [illegible].

Актер, играющий [illegible] Иванова, — [illegible]тельный мастер молчания. Он почти антитеатрален в этом и полемичен, так же впрочем, как полемичен и в трактовке роли.

Будто отодвинув в сторону рассуждения о том, «лишний» ли человек Иванов, Смоктуновский сыграл буквально лишнего — ненужного, неуместного, несовместного, конченого. Хорош он этим или плох? Актер дает повод для размышлений, а не отвечает. Нехороша жизнь, делающая людей лишними, — это ясно. Но этот вывод гораздо более затрагивает персонально Иванова, чем может показаться на первый взгляд. Плоха ли, хороша ли жизнь, но она, по мнению Чехова, предъявляет к человеку «свои законные требования, и он — хочешь не хочешь — должен решать вопросы». И вот, простив Иванову многое, объяснив и даже оправдав его неспособность что-то решить в плане общем, Чехов в один из решающих моментов пьесы как бы отступает от своего героя.

Что делать человеку, если у него умирает жена, которую он разлюбил? Доктор Львов говорит: «По крайней мере действовать не так откровенно». Влюбленная Саша требует: «...Ступай сейчас к жене и сиди, сиди, сиди...». Оба совета выполнимы, но от обоих тошно. Однако бред и низость слов, сказанных Ивановым в момент, когда не выдержали нервы, почему-то не выглядят так страшно, как отстраненное, неживое спокойствие в иные минуты. Не в советах, которые дают неумные люди, не в прежней любви, которой нет, не в насилии над собой, а в элементарной человечности, запасы которой кажутся самой естественной принадлежностью человека, — вот где ничего не находит Иванов, чтобы выполнить простой долг.

В чем дело? Нет этих запасов? Иссякли? Малы были? Или лень руку протянуть?

Душевную лень, вековечное оправдание лежебок и равнодушных, примету того, что еще чуть-чуть — и будет «все позволено», — тоже играет Смоктуновский. Парадокс — в сочетании гипертрофированной совести с чем-то пугающе бессовестным. И чем искреннее актер это играет, чем полнее проживает, тем страшнее картина. В испуге Иванова, взглянувшего на себя в зеркало, — сигнал, что пора кончать.

Исполнение Смоктуновского не рассчитано на жалость. Когда в душе, настроенной на высокий лад, погибает что-то главное, связующее ее с другими такими же, дело плохо. Какие-то клапаны, клавиши или струны в душе этого Иванова издают не прекрасную музыку, а диковатые звуки и скрежет. Это новый для чеховского спектакля аккомпанемент, но он не нарочито придуман современной фантазией, тяготеющей к диссонансам, а расслышан в той же удивительной пьесе.