

КОГДА КЛАССИКА СОВРЕМЕННА

ЗА ШЕСТЬ ВЕЧЕРОВ в пражских театрах можно увидеть лучшее, новейшее, самое спорное, самое модное. Можно ходить в разные театры и удивляться их несходству, интенсивности их поисков.

Так и получилось. Театры были разными; пьесы — поровну: классическими и современными. Причем классика была выбрана русская — не потому, что понятнее, а по рекомендации самих чехов: неожиданные спектакли. Действительно настолько неожиданные, что о них и хочется рассказать.

Как сделать классику современной? Прежде всего нужна острая потребность зрителей и театра именно в данном произведении, с его важнейшими и сегодня проблемами. Затем нужна смелость: при уважении традиции, знании традиции — отрыв от нее, взгляд на старую пьесу как на только что написанную и никем до сих пор не поставленную. И еще нужно признание такой простой истины, что классика — всемирное достояние, что чехи или французы могут смотреть на Достоевского или Гоголя с тем же чувством собственности, с каким мы смотрим на Шекспира. Это есть в пражских театрах.

В Драматическом клубе шел «Ревизор». Маленький зал в подвале, маленькая сцена, пятачок фойе — все антиакадемично, для студии, для эксперимента. Именно здесь мог родиться спектакль Я. Качера — озорной, дерзкий, неотшлифованный, нерасчетливо щедрый, запальчиво воюющий с традицией.

Традиция видеть в «Ревизоре» картину быта и нравов и затем эту картину воспроизводить опрокинутая здесь. Намерение Гоголя «собрать все дурное... и за одним разом над всем посмеяться» понято Качером буквально. Старая дремучая Россия открывается «разом», в синтезированном виде. На нее смотрят с птичьего полета, сегодняшним, насмешливым взглядом, равнодушным к отошедшему быту.

На сцене (художник Л. Груза) — нелепое сочетание предметов, огромная барахолка, этакий поп-арт. Три печи разной величины. Несколько самоваров. Несколько хомутов. На полу — портрет лорда Байрона; позднее его водрузят на печь и прикроют хомутом, как рамой. Скрипка городничего.

А звуки, не предусмотренные Гоголем! Колокольный звон при известии о грядущем ревизоре. Бой барабанов при встрече Хлестакова в доме городничего. В финале в «немой сцене» окаменевшие, как положено, чиновники мычат русскую песню.

Многое здесь не предусмотрено Гоголем. Рассыпь находок и трюков могла бы превратиться в капустник, если бы не целеустремленность спектакля: ни пустой буффонады, ни исследования, ни констатации фактов — безудержная и злая издевка. Немалые изыскания режиссерской фантазии этой издевкой вызваны и объяснены.

В барахолке копошатся не люди — фигуры из паноптикума. Каждому дана не личность, не характер, а маска, каждый — отдельный штрих в общей карикатуре. Нелепые, вечно пьяные, эти маски держатся тесно. Когда они вместе, это не среда, не общество, не компания — это стадо.

Но штрихи придуманы каждый особо. Герои непохожи друг на друга и на тех давних наших знакомцев, что стали уже обязательными для «Ревизора». Можете вы представить себе, к примеру, тихих Бобчинского и Добчинского, не толстых, не близнецов, не шустрых? Или Анну Андреевну — без светскости, не гранд-даму и даже не пародию на гранд-даму, а купчиху? Г. Ружичкова беспощадна: ее городничиха, неопрятная, вульгарная, ходит в чем спала; задремав, безобразно храпит; упав на колени в пассаже с Хлестаковым, не может подняться и долго — толстая, неповоротливая — ползает на четвереньках.

Эта злость не случайна. В городничихе увидели самодурку, дали ей в руки хлыст, который прохаживается и по слуге, и по дочери. Оттого и дочь здесь — не копия маменьки, а ее жертва, ее следствие, тень, забытое существо.

Среди всех этих, тихих и лютых, человекообразных и звероподобных, на их спинах, за их счет существуют два субъекта.

Городничий (П. Ландовски) здесь — тип вечный: уездный честолюбец, с подпольным Наполеончиком в душе. Он не стар, не обрюзг, не похож на Собакевича. Своей треугольной, начесанными височками, «галльским» (или корсиканским?) профилем городничий пародийно похож на Наполеона. Его, словами Гоголя, «главная забота» — взлететь, выбиться. Мечта приобретает характер мании, в апогее которой и появляется скрипка. Он играет на ней колыбельную Хлестакову, а потом, в сцене покаяния купцов, куражась над ними и торжествуя по поводу своего близкого переезда в столицу, он поставит ногу на купеческую спину и сыграет нечто об этом своем торжестве.

Его противник Хлестаков (В. Пухольт) — отнюдь не безобидное ничтожество. Над ним издеваются, как и над прочими, он, как и все, нелеп и смешон.

Но Хлестаков, неумный и пошлый, хитер и изворотлив. Это энергичный проходивец, умеющий ловко ассимилироваться и отовсюду извлекать выгоду. Его не заносит со стихийной силой, даже врет он как-то лениво, в прострации, не оглушая, а завораживая чиновников. Сцена вранья не становится в спектакле главной — гораздо важнее, как Хлестаков берет взятки. Это он делает четко, быстро, спокойно, время от времени проверяя в зеркальце: как, грозен ли? В

сложном положении между двумя дамами он ориентируется сразу и выбор делает из простого расчета: как безопаснее.

Хлестаков обтекаем и неуловим; бог знает, что в нем таится и что из него может выйти. Пухольт заставляет почувствовать эти темные глубины. Его Хлестаков переменчив, неожидан и непросто. Внезапно в нем вспыхивает деловитость. Внезапно — с низшими, со слугой — обнаруживается хам. Мы знакомимся с Хлестаковым, но не узнаем его до конца. И он мчится дальше — в другой город, в другие времена и страны, этот юркий хамелеон.

Время взято здесь собранно, сгущенно, плакатно, и сквозь него пропущены эти вечные странники. От этого спектакль не становится отвлеченным, с начала и до конца он — сегодняшний. Сегодня искусство так ненавидит стадность и предостерегает против честолюбцев и стяжателей, живущих за счет стада. Сегодня и так ставят классику — укрупняя, острая, доводя юмор до гротеска, а драму — до трагедии.

Трагедией стали чеховские «Три сестры», поставленные О. Крейчей в театре «За воротами». Но, в отличие от «Ревизора», где классику модернизируют через острание, методом кривых зеркал, здесь путь иной: через людей. Через настоящих будто не отдаленных от нас шестью десятилетиями лет людей. Крейча смахнул с чеховских героев пыль уныния, которой их так часто припорошивают, наполнил энергией и горячей кровью — и высвободилась, заиграла живая, нервная, самая чеховская пьеса Чехова.

В спектакле нет темы упадка, разобщенности, «некоммуникабельности», нет лишней людей и размагниченных интеллигентов. Все молодые, любят безрассудно, мечтают упрямо, горюют — так, что застилается свет. Лучится юмор и жизнерадостность от обычно тихого Тузенбаха (Я. Тршика). Со светлой улыбкой входит ясный, мужественный — обычно усталый, философический — Вершинин (Р. Лукавски). Из Прозоровых суховата одна Ольга (В. Кубанкова), но под внешней сухостью этой — высокое напряжение, выплескивающееся то в сцене пожара, то в финале. Андрей (М. Рис) — не ленивый байбак, а увлекающийся, импульсивный. Доверчивый человек — отчего и все его несчастья. Ирина (Г. Пастержикова) — не голубая героиня неопределенных очертаний, а юное, порывистое существо с неутраченной, как боль, жаждой дела. Наконец, Маша (М. Томашова), главная в спектакле, его пульс. Из всех, живых и открытых жизни, она самая живая, самая открытая. Все в ней пленительно, даже ее угловатая резкость, она не может притворяться, ее признание не интимное, а вызывающее, — от бесстрашия, неумности чувства.

Оттого, что эти люди не ноют, не тлеют, а жарко хотят жить, их драма становится более острой и ранит нас сильнее. Кто виноват в ней? Театр ко многим жесток. Вот Наташа (Б. Долейтова), злобная, агрессивная, похотливая. Она властная в доме, противопоставит другим как низменное — духовному, человеку, она приходит как весник темных, враждебных героям сил. Вот Соленья (З. Мартинек), не мрачный чудак, а смешливый, общительный человек, но фатально узкий, бездарный, оттого завистливый, страдающий оттого, что не может быть как все и со всеми — и мстящий другим за свою неполноценность. Вот уставший от жизни, замкнутый, сторонящийся чужой беды, самый несчастный из всех — старик Чебутыкин (О. Крейча). Вот Кулыгин (Р. Елинек) — не задушливый человек в футляре, а звонкий, светлый, вездесущий до того, что от него в глазах рябит, потому особенно раздражающий своим бодречеством, своими плоскими сентенциями.

Все эти люди по-разному в чем-то виновны. Одни мешают жить, другой убивает, третий не вмешивается. Но всех их, с винами вольными и невольными, мало, чтобы сломать столько судеб. Чехов винил жизнь, скверно устроенную в мелочах и в большом. Театр верен Чехову. Но как передать эту тему всеохватывающей и недоброй жизни? На помощь приходит художник (Й. Свобода). Геометрические жесткие линии очерчивают сцену: серые своды, ширмы, стены. В глубине пространство сужается, просвета не видно. Герои заперты здесь, как в серой клетке.

Финал спектакля — не утешение, не лирический апофеоз, в нем горечь и трагизм. Убит Тузенбах, уехал Вершинин. Все рушится, ничто не состоялось, все обкрадены. Как подстреленные птицы, мечутся сестры по серой сцене. Отчаянно пытаются собрать их, остановить, удержать в жизни Ольга. В ее «будем жить» — не уверенность, а мольба. Сестры не слушают, опустив головы, расходятся в стороны, уходят со сцены. Рассыпается, обрывается на глазах жизнь.

Театр должен быть мужественным и смелым, чтобы так прямо глянуть в лицо трагедии. Не драме вялого угасания, а трагедии человеческих стремлений, разбившихся о жестокую жизнь.

Классические пьесы, виденные нами в Праге, ставились не как драмы частного случая. Везде получался разговор о вещах не только вчерашних или сегодняшних, но и высоких и вечных: о любви, жизни и смерти, о назначении человека. За эксцентрикой «Ревизора», за эмоциональной стихией «Трех сестер» видна была настоящая философичность, размышление о жизни вообще. Это не случайно: так размышляют здесь постоянно. Недаром Крейча часто ставит классику; недаром в молодом Драматическом клубе ровно половина репертуара — труднейшая классика.

Т. ШАХ-АЗИЗОВА,
кандидат искусствоведения.