

# ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРАМЫ И ЕЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Э.Л.Финк*

## ПУШКИН, МЕЙЕРХОЛЬД, ЛЮБИМОВ

“Борис Годунов” А.С.Пушкина принадлежит трем мирам: поэзии, истории, театру. За 175 лет жизни в большом времени “Борис Годунов” вступал во взаимодействие с разными периодами нашей истории, и этот “диалогизирующий фон” высвечивал по-новому и проблемы судьбы человеческой, судьбы народной, и проблемы власти и совести, политики и этики, и размышления Пушкина о силе и слепоте народа — о “мнении народном”.

Наши знания о пьесе приходят и от науки, и от театра. История сценических истолкований пушкинской пьесы в драматическом театре — это история XX века. “Бориса Годунова” долго не разрешала цензура, но, наверное, не менее существенная причина того, что театру XIX века “Борис Годунов” не давался, — эстетическая новизна пьесы Пушкина, для освоения которой должен был родиться режиссерский театр<sup>1</sup>.

В 1907 году Вл.И.Немирович-Данченко в Художественном театре поставил “Бориса Годунова”. В эпоху первой русской революции пушкинская пьеса о Смутном времени, о власти и судьбе народа привлекла “художественников”. Это была и проверка театра на зрелость: девять лет успешной творческой жизни за плечами, опыт исторических спек-

таклей, рождение чеховского театра, поиск языка для сценического прочтения символистской драматургии. К сожалению, исходная творческая установка режиссера заключалась в том, что Пушкину нужно углубление: «Немирович не доверял тогда ни философии, ни историзму, ни психологическим решениям Пушкина»<sup>2</sup>.

Пьеса Пушкина истолковывалась как символистская легенда. Главным лицом в спектакле был Самозванец. В народных сценах создавался образ серой, угрюмой, апатичной массы. В какие-то мгновения подчеркивалась жестокость народа<sup>3</sup>.

Когда Мейерхольд в 1936 году, репетируя “Бориса Годунова”, будет рассказывать своим актерам о спектакле Художественного театра, он вспомнит реплику Станиславского, посмотревшего на каком-то этапе работу Немировича, — “Скучно”<sup>4</sup>. Спектакль не стал удачей театра, но он обнаружил тенденцию, характерную для XX века: Пушкина стремились поправить, разъяснить, — и потому упростили.

В Ленинградском академическом театре драмы в 1934 году Б.Сушкевич ставит “Годунова” с Н.Симоновым и Б.Бабочкиным — спектакль про “боярский заговор” против царя и интересов государства<sup>5</sup>. Приближается время идеализации власти, властителей, когда фигуры Петра I, или Иоанна Грозного, или Бориса Годунова должны были служить для укрепления авторитета современного государства и “вождя народов”.

Интереснейший материал для размышлений о философском, историческом содержании пушкинской трагедии, об ее эстетическом своеобразии, природе театральности дают стенограммы репетиций Мейерхольда, его доклады и речи о Пушкине, воспоминания современников Мастера<sup>6</sup>.

Мейерхольд обратился к “Борису Годунову” на последнем этапе своей жизни: и над страной, и над судьбой Мастера сгустились тучи, приближался 1937 год. Мейерхольд хотел премьерой “Бориса Годунова” начать работу в новом здании своего театра, но спектакль так и не был поставлен, театр не был открыт. Репетиции продолжались полтора года, с большими перерывами (23 марта 1936 — 5 мая 1937 года)<sup>7</sup>. В процессе репетиций даже не все картины были подготовлены, но беседы

режиссера с актерами показывают, что Мейерхольд видел и слышал свой будущий спектакль.

Работа над “Борисом Годуновым” продолжает ту линию творчества Мастера, которая привела к появлению “Ревизора” и “Горя уму”. Это были спектакли, в которых режиссер, создавший свой собственный театральный мир, свой метод, исследовал – с помощью Гоголя и Грибоедова – судьбы России, законы истории. От праздничного, митингового, агитационного искусства периода “Театрального Октября” Мейерхольд уже в “Доходном месте” Островского в 1923 году, в “Мандате” Н.Эрдмана идет к более глубокому постижению жизни, противоречий “старого” и “нового” в складывающемся советском обществе.

“Ревизора” Мейерхольд переключает в жанр трагедии. К.Л.Рудницкий объясняет это проникновением режиссера в те процессы, которые происходят в стране: “Дело было в том, что время загадывало какие-то странные загадки, и Мейерхольд их слышал, по-своему их повторял, адресовал зрительному залу...”<sup>8</sup>.

Мейерхольд не модернизирует историю, но ищет в прошлом “ответов на современные проблемы”. Б.И.Зингерман замечательно сформулировал, что такое историзм режиссера: “Современные исторические коллизии потрясли его душу и дали ключ к пониманию исторических судеб России в то время, как прошлое русской истории и русского искусства с его человечностью и провидческим даром открыло глаза на сегодняшний и завтрашний день советского общества”<sup>9</sup>. Через видения прошлого “дают себя знать дурные предчувствия”, потому что многое в новой жизни – это ухудшенное старое, воспроизведение известных форм бюрократического, полицейского государства.

“Борис Годунов” – трагическая кульминация размышлений Мейерхольда об исторических судьбах России. Вместе с тем через Пушкина, с помощью пушкинского стиха Мейерхольд хочет отогнать от себя тягостные видения “Ревизора”, “Свадьбы Кречинского” и “Пиковой дамы”<sup>10</sup>.

Мейерхольд говорит о Пушкине с восхищением, он ощущает глубину и силу пушкинской трагедии – и легкость, прозрачность его стиха,

его стиля<sup>11</sup>: “Пушкин писал в шекспировском духе, но он лучше, чем Шекспир, он гораздо душистее, прозрачнее, легче”<sup>12</sup>. Поэтому Мейерхольд, при всей властности своего режиссерского темперамента и мощи театральной фантазии, не стремится Пушкина “углублять” или “исправлять”. Он хотел прочесть Пушкина, приблизиться к нему: он говорил актерам на репетиции, что никакой трактовки “Бориса Годунова” не выдумывает: “Я сейчас стараюсь только понять Пушкина...”<sup>13</sup>. Конечно, это понимание выросло из основных мотивов творчества Мейерхольда в 30-е годы, оно вырабатывалось на основе его метода. Б.И.Зингерман пишет о том, что на рубеже 20-30-х годов в творчестве Мейерхольда и Брехта обнаруживается творческая близость: это “тема “шайки”, “банды”... объединенной общими преступлениями, общим азартом, тема авантюриста, нечистого на руку игрока, пахана, человека с загадочной и низкой душой...”<sup>14</sup>.

В “Ревизоре” Э.Гарин играл Хлестакова, трансформируя гоголевского персонажа, в соответствии с мироощущением Мейерхольда в существо загадочное, холодное, надменное. Хлестаков и Осип, как и Кречинский с Расплюевым, вели себя как участники банды.

“В спектаклях Мейерхольда были угаданы и новый – уголовный – тип человеческих отношений, складывающийся после первой мировой войны, и новая концепция личности...”<sup>15</sup>.

“Ревизор”, очевидно, одно из самых глубоких и совершенных созданий Мастера. На репетициях комедии он говорит артистам “о движении к быту, реализму и расставании с гротеском”. По мнению Б.Зингермана, “в “Ревизоре” проявляется не столько новое понимание сценического реализма, сколько новое... понимание гротеска”<sup>16</sup>.

В работе Б.Зингермана о советской режиссуре 20-х годов<sup>17</sup> показано, что в этот блистательный период жизни нашего театра стихия театральности проявлялась через праздничность, вольную игру или через гротеск. У Станиславского и Мейерхольда было разное понимание гротеска и различные концепции личности.

“Гротеск раскрывается у Мейерхольда как заострение и как контраст”<sup>18</sup>. “Заострение” – характерный способ подхода к персонажу:

подчеркиваются и социальные признаки, и душевные его свойства. “С другой стороны, гротеск раскрывается у Мейерхольда как эксцентрика – острое и алогичное ... “монтажное” чередование различных душевных состояний и качеств – “масок”, за которыми едва улавливается целостная человеческая личность, погубленная, разъятая на элементы своим окружением и своей эпохой”<sup>19</sup>. К работе над “Борисом Годуновым” приступил гениальный режиссер, создатель мощной, оригинальной театральной системы. Но это произошло в трагический, сложный момент его жизни, и реализовать свой замысел Мейерхольд не смог. Но даже записи репетиций и воспоминания очевидцев, участников этой работы, дают возможность увидеть, каким содержательным был диалог – диалог художников, культур, эпох.

Еще до революции, работая над символистской драмой, ставя мольеровского “Дон Жуана” или лермонтовский “Маскарад”, Мейерхольд создал язык условного, поэтического театра. В “Ревизоре” и других его послереволюционных классических спектаклях эстетика гротеска дала замечательные результаты.

Б.Зингерману принадлежит емкое и глубокое определение творческих принципов Мейерхольда, его подхода к человеку и драматическому действию. “Человек в театре Мейерхольда, с одной стороны, “архетип”, представляющий перед зрителем в своей обобщенной и заостренной цельности, а с другой – трудно уловимая, двоящаяся, подвижная, почти инфернальная духовная субстанция”<sup>20</sup>. Начала статики и динамики “находятся в неустойчивом равновесии” в театральных персонажах Мейерхольда, оппозиция “устойчивости и движения” определяет и структуру его спектаклей.

Из бесед Мейерхольда с актерами становится понятной перспектива его мыслей о Пушкине, о трагедии “Борис Годунов”. Он ищет контрасты: в образе спектакля, в его музыкальном звучании, в персонажах. Он неоднократно вспоминает о Шекспире, говорит о “страстях”, о темпераменте героев и напряженности действия: “Это вообще так называемое Смутное время ... И потому я себе представляю, угадываю, насколько он подражал хроникам Шекспира. Вы помните, что все они

основаны на необычайной борьбе и на столкновении страстей... У Шекспира выходят образы, потому что он не на спокойном фоне показывает людей, а у него фон все время бурлит. Он не мыслит образа героя без этого моря народа...

Что такое пьеса “Борис Годунов”?

Это борьба страстей на фоне кипящего моря...”<sup>21</sup>.

На репетиции картины “Царские палаты” Мейерхольд говорит о линии Бориса, что его функция – “получать удары”, только в трагическом плане”<sup>22</sup>: “... трагедия – это бьющиеся в пьесе страсти. Иначе резонерство, только литература. Пьеса написана кровью”<sup>23</sup>. Репетируя сцену “Граница литовская”, Мейерхольд отвечает Цареву, заметившему, что эта сцена – “не проходная”, что в этом спектакле все сцены “являются спиралью, которая все время напряжена...”<sup>24</sup>.

Одновременно с поисками трагического напряжения, накала страстей, Мейерхольд говорит о “стройности” трагедии, о “легкости” пушкинского стиха. Он приглашает поэта Владимира Пяста для занятий с актерами, он убеждает их, что обычно в актерском чтении, “слова жиреют”, а у Пушкина – “легкие слова”. Режиссер хотел бы освободить чувства, навыки актеров от инерции костюмного “боярского” спектакля. “Мы должны влюбиться в этот текст и почувствовать его легким. Пусть парча вас давит, а стих должен вас поднимать в воздух...”<sup>25</sup>.

Мейерхольд ищет образ спектакля, в котором раскрывалась бы позиция Пушкина. Он хочет передать объем пушкинских характеров и пытается угадать пафос Пушкина, его тайные мысли. Поэтому он говорит, что цитата о знаменитых “ушах юродивого” должна быть эпиграфом к спектаклю: “Тут теза и антитеза: вот Борис и вот народ. Он (Пушкин) хочет взять толпу себе в союзники, он хочет, чтобы не один только он бунтовал в этой пьесе, а чтобы чувствовалось бунтарское отношение того народа, с которым он вместе хочет что-то делать...”<sup>26</sup>. На первый взгляд может показаться: “левый” режиссер подтягивает Пушкина к революционной эпохе. Но эпоха была уже вовсе не революционная, формулы Мейерхольда рождаются в атмосфере 1936 года. Ре-

петируя сцену Бориса с детьми, режиссер объясняет актерам: “Пушкин не интересуется тем, что Борис – добрый отец... В его тексте – поворот на себя, эгоцентризм... По Пушкину, “Борис Годунов” – драма о негодности монархической власти...”<sup>27</sup>.

На предшествующей репетиции этой же картины Мейерхольд говорил, что “...авантюристы всякого рода пытаются склонить народ на свою сторону, но мнение народа до конца остается мудрым: и этот царь нехороший, ну его к черту. И эту пьесу надо кончить так, как и в “Ревизоре”, где люди застыли от ужаса...”<sup>28</sup>.

Ассоциации режиссера, с помощью которых он пытается разбудить фантазию актеров, рождены современностью. Анализируя сцену “Келья в Чудовом монастыре”, бывший вождь “Театрального Октября” говорит, что важные темы “Бориса Годунова” – “мракобесие” и “борьба за власть”. Конечно, его размышления о людях во власти относятся не только к эпохе Смутного времени: “Меньшинство этих людей заботилось о благе отечества, а большинство – о личном благополучии, о захвате каких-то участков, какой-то территории, в которой им лучше командовать, притеснять, насилловать людей, уничтожать и т.д.”<sup>29</sup>.

Но было бы недопустимым упрощением позиции Мейерхольда думать, что его интерес к Пушкину продиктован только возможностью поставить спектакль с острой политической проблематикой. Пушкин интересует его в 30-е годы как новатор, опередивший театр своего времени, предсказавший, в каком направлении будет развиваться язык сцены. Мейерхольд самым внимательным образом читает и письма, и статьи Пушкина о драме и театре. Его привлекают мысли Пушкина об отношениях автора со своей публикой: его размышления о творце народной трагедии и поэте, который писал для придворного театра. В своем докладе “Пушкин-режиссер” Мейерхольд подробно цитирует Пушкина, в частности, его статью “О народной драме и драме “Марфа Посадница”. С помощью Пушкина Мейерхольд отстаивает достоинство искусства, свободу художника: “Я мог бы показать на целом ряде примеров, как люди стараются угадать вкус тех или других людей, как бояться унизить чье-то высокое звание, оскорбить каких-то спесивых людей!

Но самое страшное в искусстве – это робкая чопорность, смешная надугость, подобострастие!”<sup>30</sup>.

Чем сильнее ощущает Мастер трагическое напряжение в пушкинской пьесе и трагизм русской истории в смутные времена, тем больше он думает о форме будущего спектакля, о пластике и темпераменте персонажей, о музыке стиха и музыкальном звучании того целого, которое ему хотелось бы организовать.

Мейерхольд выстраивает свой замысел в полемике с театральными традициями: “В силу этих традиций за Борисом плетутся тяжелые бармы, тяжелые кресла, тяжелые наряды”<sup>31</sup>. Мейерхольд видит влияние оперы в том, что “Бориса стали играть величавым, мудрым, благородным” (242). Он хотел бы других ритмов, энергии действия. Режиссер утверждает, что Борис – молодая роль (300). Он говорит, что “в Борисе есть примесь нервности Достоевского” (281), что у него “темперамент татарина” (282), что “он слез с коня, а не пришел из молельни. . .” (242). Он подсказывает артисту Боголюбову: “Бориса надо сделать охотником. . .” (282). Но режиссер предостерегает от монотонности, однообразия: “Вообще ошибка, чтобы образ был всюду один и тот же. Это абсолютная ложь, никогда так не бывает” (283).

Репетируя VII картину, Мейерхольд говорит: “. . . самая трудная роль в пьесе – это роль Бориса Годунова, потому что Бориса Годунова очень легко сыграть скучно” (239). На другой репетиции он скажет: “Самая легкая роль – это Бориса Годунова. . . А у Самозванца роль безумно трудная. . .” (294). Это не ошибка, не логическая неувязка. Мейерхольд видит противоречивость, сложность образов и Бориса, и Самозванца. Эту противоречивость он хочет обнаружить в действии, драматургически: “Борис должен быть максимально оздоровлен, чтоб не казалось, что он болен. Нельзя играть его мучимого совестью. Надо играть человека, который, хотя ему и тяжело, берет себя в руки. Все время энергия. . .” (299).

Мейерхольд обращается к актерам: давайте думать, изучать материалы, искать ответы на вопрос, “какие отношения у Пушкина к Борису и Самозванцу” (280). Он убежден, что “для своего времени Борис Годунов был очень передовым человеком”, поэтому “нельзя его дискреди-

тировать...". И в то же время монолог "Достиг я высшей власти..." режиссер хочет "взять на фоне джаза колдунов", окружить Бориса гадалками, юродивыми... Он говорит на репетиции: "Бывает иногда, что убийца... может разжалобить присяжных заседателей. Вот и страшно, что Борис может нас разжалобить. Вот почему страшно смазывать его отрицательные стороны. Мне кажется это страшным, очень страшным. Мне кажется странным это и для Самозванца..." (280).

В статье Б.Зингермана "На репетициях Мейерхольда..." замысел "Бориса Годунова" поставлен в контекст последних его спектаклей и — шире — в контекст культуры 30-х годов: "В новом спектакле на фоне кипящего моря должна во всю ширь развернуться и тема разгулявшихся, разнузданных страстей, и тема загадочной изменчивости авантюрной личности, приобретающая у Мейерхольда сложное, разоблачительно-романтическое толкование. Самозванец по ходу действия меняет свой облик..."

Ну вылитый Хлестаков, как его понял Мейерхольд и сыграл Эраст Гарин. Ну чистый Сталин, из семинаристов, из бегунов, добравшийся до московского престола, — только ноги мелькнули да сверкнул нож. Однако же на другой репетиции о Самозванце будет сказано, что это романтический герой, неврастеник. (И водевильные герои Чехова у Мейерхольда — неврастеники). Эта характеристика Отрепьева в устах Мейерхольда тем более многозначительна, что в Художественном театре у него самого было амбула неврастеника.

(Противоречивое, отрицающе-приемлющее, брезгливо-восхищенное, отстраненно-заинтригованное отношение к удачливому, загадочному авантюристу, лицедею, дорвавшемуся с самых низов до московского престола, типично для лучших людей 30-х годов — Мейерхольда, Мандельштама, Булгакова и Пастернака)<sup>32</sup>.

Итак, и разрабатывая сцены Самозванца, Мейерхольд мыслит контрастами, ищет противоречий, — и в существе характера, и в форме его обнаружения. Он говорит о "загадочности", "затушеванности" этого характера. По Мейерхольду, Григорий написан "акварелью", "обозначен пунктиром": "Линия Самозванца — вверх и вниз. Вершина — сцена

у фонтана. Ее надо подать в высоте страстности”<sup>33</sup>. Трудно сказать, как сложилась бы театральная судьба трагедии, если бы Мейерхольду удалось поставить свой спектакль. В стенограммах его репетиций так много гениальных догадок, так синхронно с пушкинской мыслью работает его мысль.

Необыкновенно интересно, как Мейерхольд ищет решение сценического образа народа, этой важнейшей стихии в пьесе Пушкина.

В предварительной беседе с актерами 23 марта 1936 года Мейерхольд ставит перед ними задачу – быть “хорошими формалистами, то есть выражать свои эмоции в пределах пушкинского стиха” (221). Он говорит о необходимости “самоограничения” – и для актеров, и для режиссера, чтобы раскрыть Пушкина убедительно. “В сцене Девичьего поля, где все ограды церкви, все главы, кресты унижены народом. Вой и плач достигли таких размеров, что, как писал Карамзин, за этим человеческие голоса пропадали. . .

Но я сразу себя ограничиваю: а здесь так не дозволено, потому что здесь поэт написал народную сцену, поместив ее в пределах двух страничек. . . Значит, я должен иметь такой такт, чтобы дать то, что в кинематографии называется “крупным планом” (219-221).

Мне кажется неверным эти постановочные идеи Мейерхольда связывать только с тем, что в этот период труппа Гостима была бедной и режиссер эти трудности должен был преодолеть. В знаменитом спектакле 60-х годов “Смерть Иоанна Грозного”, поставленном Леонидом Хейфецем, была народная сцена, где на огромном пространстве располагались четыре или пять актеров. В этом был горький, страшный смысл, и это было очень выразительно. Конечно, Мейерхольд не стремился создать образ опустевшего мира, мертвого царства. Думаю, дело было, главным образом, в его методе, так блистательно себя оправдавшем в “Ревизоре”. Противоречия в поведении, в действиях героев, в их чувствах и мыслях обнаруживаются на сцене через соотношение пластики и звучания. Рассказывая на репетиции об актерам Малого театра Южине и Ленском, Мейерхольд утверждает: “Идеальным является тот актер, который и видит и слышит образ” (275).

Народ в будущем спектакле – это “море”, это звуковой образ. Поэтому Мейерхольд обращается к С.С.Прокофьеву, ждет очень многого от его музыки. Замысел третьей картины (“Девичье поле. Новодевичий монастырь”) Мейерхольд изложил в своей лекции “Пушкин и драма”: “Сцена, где народ “просит” Бориса стать царем. . . Как все это изобразить на сцене?.. Немыслимо передать содержание этой картины одним воспроизведением суммы действующих лиц. Показать это можно лишь музыкально. Необходимо раздражить, мобилизовать фантазию зрителя. . . Скроем толпу от взгляда зрителя. Музыкальными средствами передадим звучание толпы, нарастание волн. . . В счастливом сочетании двух планов – видимого и невидимого, передающего неслышанный вопль толпы, мы не уроним ни одной строчки из текста. . . полностью сохраним действующих, говорящих в сцене лиц, как своеобразных корифеев толпы, донесем величайшую иронию поэта”<sup>34</sup>.

В опубликованных стенограммах репетиций Мейерхольда замечания о народе, его мнении, отношении Пушкина к народу возникают попутно, мимоходом, – начало и конец трагедии он не репетировал. В его суждениях о народе преобладает положительный тон. Пожалуй, Мейерхольд идеализирует мудрость народа, его проницательность: и тот царь плох, и этот. . . Однако драматургический нерв “Бориса Годунова”, диалектику вины властителей и вины послушного им народа Мейерхольд обозначает очень энергично. Репетируя сцену Пимена, он советуется актеру произнести шепотом:

“О страшное, невиданное горе!  
Прогневали мы бога, согрешили:  
Владыкою себе царевницу  
(ударение на “царевни́цу”  
Мы нарекли”.

Это обязательно. Это квинтэссенция. Пушкин выстрелил эти слова в план построения трагедии” (275-276). Значит, и в образе народа режиссер угадывает противоречия, видит контрасты: он переводит на язык театра Пушкина, поэтику которого один из самых глубоких ис-

следователей нашей классической литературы Ю.М.Лотман назвал “контрастно-динамической”<sup>35</sup>.

В 1982 году Юрий Любимов показал на Таганке своего “Бориса Годунова”. В этом спектакле были осуществлены многие постановочные идеи Мейерхольда. Конечно, с поправкой на время, на исторический опыт, на индивидуальность режиссера и своеобразие созданного им театра.

Спектакль вызвал восторг той части театральной публики, которой удалось попасть на так называемые общественные просмотры. Ошеломлено, испугано было начальство, которое решало судьбу этого спектакля: свобода, дерзость, злободневность зрелища были невероятны. И так сложилось, что разрешен был спектакль только через шесть лет, в 1988 году, уже в другой стране.

В альманахе “Современная драматургия” в 1988 году были опубликованы стенограммы заседания Художественного совета Театра драмы и комедии на Таганке и обсуждения спектакля “Борис Годунов” в Главном управлении культуры исполкома Моссовета (7 и 10 декабря 1982 года)<sup>36</sup>. Это замечательные документы, отразившие время, глубокий конфликт в мироощущении, социальной психологии людей советской эпохи. Ю.Ф.Карякин и А.А.Аникст говорят о театральном событии, о художественной удаче театра и режиссера. Чиновники, ведающие культурой, выражают сомнение в том, что театр верен автору: например, Самозванец слишком однопланов, подчеркнуты его отрицательные черты. Люди, запретившие спектакль Любимова, напуганы остротой пушкинского текста и непосредственностью контакта сцены и зала. Почему в костюмах персонажей “предметы костюма современных людей” – тельняшка, например, или кожаное пальто? Почему Николай Губенко, играющий Бориса Годунова, в финале выходит “из зала в современном костюме” и “обращается в зал за Пушкинным: чего же вы молчите?” Они говорят о необходимости “углубления”, об исторической перспективе, потому что их пугает “обращение непосредственно к зрителю, сегодняшнему залу...” (209-210).

Ю.Ф.Карякин, участвовавший в этом обсуждении, говорил, что “Борис Годунов” – “это как бы отец русского флота, ни разу не спущенный

на воду” (211). По его мнению, в спектакле Любимова произошло “чудо”: “рождение образа народа”. А.А.Аникст строго и сдержанно, со скрытым за логичностью формулировок темпераментом сказал, опровергая позицию тех, кто хотел “доработки” спектакля: “То, что сделал Ю.П.Любимов, действительно представляет собой очень важное явление в истории нашего театра по двум причинам. Во-первых, “Борис Годунов”, который на нашей сцене был всегда скучен, стал интересен. Во-вторых, раскрыты пласты пушкинского текста, подтверждающие гениальность этого великого, непревзойденного поэта, который действительно смотрел далеко вперед, знал природу власти, знал природу народа, знал природу того, как творится история. Мы со всеми нашим историческим опытом видим: оказывается, Пушкин все это знал, предвидел, чувствовал. И то, что сделал Ю.П.Любимов, это, несомненно, большое достижение” (218-219).

Как же “пласты пушкинского текста” раскрыл Любимов, обнаружив современность “Бориса Годунова”? Вот что пишет об общем решении этого спектакля один из самых талантливых наших театральных критиков, Вадим Гаевский: “Естественно – для Театра на Таганке естественно, – что в спектакле отсутствует музейный этнографизм и историческая конкретность. Костюмы, казалось бы случайны (хотя колористически они объединены – художник Давид Боровский), из реквизита – лишь царский посох, а другие аксессуары – дырявое жестяное ведро, грубо выструганная доска и два складных стула. Ни оперности, ни ампириности здесь нет и следа, стиль спектакля – полуплощадной, полуфольклорный. На некоей воображаемой площадке разыгрывается все действие, выстраивается весь сюжет, проходят все тайные встречи персонажей. История здесь – история без тайн, и тут тоже очень фольклорное отношение к миру. Все всем известно, все у всех на виду ... в театральном смысле и замечательно выразительна постоянная мизансцена, пластическим лейтмотивом проходящая через весь спектакль: Борис и Самозванец сидят друг против друга на стульях и словно ведут безмолвный разговор. Или другая мизансцена: Борис и Самозванец в молчании оспаривают друг у друга царский посох”<sup>37</sup>.

Как и Мейерхольд, Любимов ищет выразительного соотношения между пластическим и музыкальным образом спектакля. Его беспокоит точность звучания стиха – не нужна актерская декламация, но и невозможны бытовые прозаические интонации<sup>38</sup>. Он приглашает в свой спектакль фольклорный ансамбль Дмитрия Покровского, он добивается, чтобы персонажи выходили из хора, из круга – и в этот круг возвращались. В записи П. Леонова вот как сформулирована задача, поставленная Любимовым перед актерами: “Я ищу слигованность текста и музыки. Здесь важна любая деталь. . . Тут все должно быть четко установлено: где актер в роли, где выходит из роли; где – актер – персонаж из народа, а где он – царь. Мне надо, чтобы вы постоянно переходили из пения в драму и опять в пение. . .”<sup>39</sup>.

Любимов говорит о театральных метафорах, знаках, условности, он стремится к обобщенному звучанию пушкинской трагедии: “На сцене должна быть вечная Русь в персонажах. . .” Он не собирается идти по пути “исторического иллюстрирования”, он ищет синтез истории и современности. Вот как он рассказывал на репетиции о своем и Давида Боровского решении внешнего облика персонажей: “Выходит группа артистов. . . Спокойно переоделись в костюмы всех времен и народов. На разные вкусы. Кто-то в кожанке времен гражданской войны, кто-то в шинели, и в ватнике, и в лаптях.

. . . У Пушкина – бал. А тут – один со шпагой, пером, а другой босой, как наш Саша-электрик. . . Поляки ходят, выпивают из ведра. Потом это ржавое ведро повесили – из него струйка льется! “Вот и фонтан!” В этом глубинная народная хохма. Скоморохи на Руси всегда были!”<sup>40</sup>.

В 1991 году Б. Зингерман опубликовал статью о Любимове, удивительно емкую и глубокую. Он формулирует, в чем своеобразие любимовской театральности, общественной позиции режиссера. “Любимов с его органическим историзмом видит далеко, он исследует общественный процесс, который не сегодня начался и не завтра завершится. Злободневность искусства Любимова есть форма его историзма”<sup>41</sup>. Зингерман пишет об истоках, основе театра Любимова – это театр народный, театр вольной игры и театр студийный, студенческий, в актерах кото-

рого Любимов воспитывал “не только площадной темперамент, но и артистизм, музыкальность, пластическую изощренность...”<sup>42</sup>.

И для самого режиссера характерно стремление к синтезу разных традиций, разных жанров: “Моцарт монтажа, он сближает и сращивает друг с другом революционную патетику и площадной фарс, условность принципиальных постановочных решений и натуральность деталей, прямо из жизни поднятых на сцену, игру актера с образом, по Брехту, игру нугром, по Мочалову, грубость шутовства и романтику прямого лирического высказывания. У него в спектаклях в самом деле от великого да смешного – один шаг. Вернее – от смешного до великого”<sup>43</sup>.

“Смех, жалость и ужас – три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством...” – к этим мыслям Пушкина постоянно обращался Мејерхольд, репетируя “Годунова”. В своем спектакле Любимов реализует, развивает гротескный метод Мејерхольда, сталкивая в движении, в действии комическое и трагическое, обобщенно-философское и конкретное.

К театральному чуду, к созданию особой формы музыкального спектакля в драматическом театре, в которой оказалось возможным сценическое рождение образа народа в пушкинской трагедии, Любимов и его театр шли в течение всей своей истории, начиная со знаменитого спектакля по Брехту.

С другой стороны, и роль народа в истории, и роль людей власти осмысливалась художественным руководителем Таганки с позиций исторического опыта XX века, опыта жестокого и горького. Режиссер не слишком доверяет мукам совести тиранов. Вадим Гаевский пишет о том, что Н.Губенко играет умного, просвещенного царя, столкнувшегося с иррациональным мифом, с тенью. Но, по его мнению, тема большой совести “приглушенно – совсем не по-шалыпински – звучит в спектакле”<sup>44</sup>. Совсем не стремился режиссер к пушкинской многосторонности и в характере Самозванца: Золотухин сыграл его дерзким, наглым, бессовестным.

Во время репетиций в 1988 году, перед возобновлением запрещенного раньше спектакля, Любимов хочет разбудить воображение акте-

ров, помогает им выстроить такие ряды ассоциаций, чтобы остро, ясно прозвучала мысль.

Леонид Велехов записал монолог Любимова, обращенный к Валерию Золотухину, который репетировал сцену Самозванца с поляками: “Нет, Валерий, это ты продекламировал. Ты понимаешь, что это такое – что он знает “дух народа своего”? То есть он знает, как дух этот поработить, растлить, уничтожить, – вот что он имеет в виду. . . он действительно ловок, умен, хитер, он многие вещи понимает в этом народе, он знает, что тот равнодушен, потому как терпим, терпелив, и с ним можно будет делать все, что угодно. . .”<sup>45</sup>.

Отношение Любимова к авантюристам, самозванцам – очень определенное, брезгливое и отстраненное. Он свободен от чар, которые владелли людьми в 30-е годы. И поэтому его спектакль, генеральная репетиция которого игралась в день похорон Брежнева, так активно воздействовал на зал, обращаясь к совести и памяти зрителей.

Образ народа на сцене воссоздан в любимовском спектакле так ярко и убедительно, потому что режиссер угадал природу контакта людей на сцене и людей в зале. Юрий Любимов нашел ответы на вопросы, которые так волновали Пушкина: “Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она (народная трагедия – Э.Ф.) себе созвучия, – словом, где зрители, где публика?”<sup>46</sup> Театр на Таганке несколько десятилетий формировал свою публику, помогая людям жить и дышать свободно, формируя личное мнение, а значит, и “мнение народное”.

## *Примечания*

<sup>1</sup> См. Шах-Азизова Т.К. Пушкин как театральная проблема // Пушкин и современная культура. М.,1996. С.226-233.

<sup>2</sup> Фельдман О. Судьба драматургин Пушкина. М., 1975. С.198.

<sup>3</sup> См. Фельдман О. Указ. соч.

<sup>4</sup> Мейерхольд репетирует: В 2-х т. Т.2. М., 1993. С.239.

<sup>5</sup> Фельдман О. Указ. соч. С.227-233.

<sup>6</sup> См. Мејерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.II. М., 1968; Мејерхольд репетирует: В 2-х т. Т.2. М., 1993.

<sup>7</sup> Мејерхольд репетирует: В 2-х тт.: Т.2. С.216-217.

<sup>8</sup> Рудницкий К.Л. Режиссер Мејерхольд. М., 1969. С. 350.

<sup>9</sup> Зингерман Б. На репетициях у Мејерхольда. 1925- 1938 // Мејерхольд репетирует... Т.2. С.408.

<sup>10</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С. 418.

<sup>11</sup> "Борис Годунов"// Мејерхольд репетирует... Т.2. С. 223-224.

<sup>12</sup> Указ. соч. С.248.

<sup>13</sup> Указ. соч. С.241.

<sup>14</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С.408.

<sup>15</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С.407.

<sup>16</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С.404.

<sup>17</sup> Зингерман Б. И. Классика и советская режиссура 20-х годов// В поисках реалистической образности. Проблемы советской режиссуры 20-30-х годов. М., 1981. С. 234-235.

<sup>18</sup> Указ. соч. С. 252.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.241.

<sup>22</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.300.

<sup>23</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.301.

<sup>24</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.270.

<sup>25</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.227.

<sup>26</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.241.

<sup>27</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.300.

<sup>28</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.281.

<sup>29</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.266.

<sup>30</sup> Мејерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы... Ч.2. М., 1968. С.425.

<sup>31</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.240. Далее страницы указываются в тексте после цитаты.

<sup>32</sup> Зингерман Б. На репетициях у Мејерхольда... С.418-419.

<sup>33</sup> Мејерхольд репетирует... Т.2. С.306. . Далее страницы указываются в тексте после цитаты.

<sup>34</sup> Мејерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч.II. М., 1968. С.571.

<sup>35</sup> См. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

<sup>36</sup> Действующие лица и исполнители... (Стенограмма обсуждения спектакля "Борис Годунов" Театра на Таганке 1982г.) // Современная драматургия. 1988. №4. С.196-223. Далее страницы указываются в тексте после цитаты.

<sup>37</sup> Гаевский В. Люди и тени // Советский театр. 1989. №2 (апрель-июль). С.34.

<sup>38</sup> См. Велехов Л. Десять дней // Театр. 1989. №2.

<sup>39</sup> Юрий Любимов репетирует "Бориса Годунова" // Театр. 1989. №2. С.41.

<sup>40</sup> Там же. С.40.

<sup>41</sup> Зингерман Б. Заметки о Любимове // Театр. 1991. №1. С.41.

<sup>42</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С.39.

<sup>43</sup> Зингерман Б. Указ. соч. С.50.

<sup>44</sup> Гаевский В. Люди и тени... С.35.

<sup>45</sup> Велехов Л. Десять дней... С.54.

<sup>46</sup> Пушкин А.С. О народной драме и драме "Марфа Посадница" // Полное собр. соч.: В 10 т. Т.VII. Л.,1978. С.150.