

БОЛЬ И ТАЙНА ТВОРЦА

К 1913 году духовный кризис, вызванный расхождением между ожиданиями и свершениями, между внешними акциями государств и социальных групп и внутренней жизнью частного человека, достиг апогея. Нервы надорвались, интуиции обострились, атмосфера стала душной и пугала ощущением проносащихся в ней электрических разрядов. Самоощущение человека в России этого времени строилось на сочетании краткого умиротворения и ожидания взрыва. Желание найти отклик в душе другого сочеталось с опасением вторжения «чужих» в твоё сокровенное. Целый сонм чувств, настроений, ощущений, пересечений составил то, что мы в своё время назвали «симптомами» рубежа веков [см.5].

На этом историческом перекрестке соединялись творческие интенции людей, казалось бы, не слишком близких друг другу, не составляющих общий ряд в представлении последующих поколений. Тем более значима задача показать типологическую общность великих творцов культуры как детей и выразителей духовных исканий одного и того же времени.

ГОРЬКИЙ И ВАХТАНГОВ

Первая и, возможно, главная точка пересечения судеб Горького и Вахтангова – «свинцовые мерзости», встретившие их на пороге жизни. У них было в чём-то похожее детство: грубость, отторжение от тепла семейного очага, духовное насилие. Очевидно, этим романтически настроенным людям хотелось милосердия прежде всего для самих себя. Но – великие творцы, писатель и режиссер, – они на бессознательном уровне трансформировали испытанный ими самими дефицит любви и милосердия в художественные представления. И в 1913 году, когда Горькому было 45 лет, а Вах-

тангову – 30, между ними возник резонанс.

Наша статья не вводит в научный обиход неизвестных архивных данных, не обращается к неопубликованным художественным текстам. Новое «вводное» – это время, которое началось после 1913 года и в которое мы живём сегодня. Именно категория времени «ответственна» за появление тех смыслов, которые прежде не воспринимались или не казались значимыми. Одним из таких смыслов и является личностный резонанс Горького и Вахтангова.

Современники этого резонанса не услышали, ибо знаменитый писатель написал (но не опубликовал) свою далеко не лучшую пьесу, а режиссер выпустил всего-навсего свой первый самостоятельный спектакль. Однако сегодня близость и даже совпадение нравственных концептов их произведений, созданных в предвоенный год, вполне установимы, доказуемы и способны по-новому высветить как особенности их индивидуального творчества, так и логику движения времени.

В плане художественного взаимодействия пути Вахтангова и Горького пересекались если не регулярно, то закономерно. Вахтангов в юности играл в пьесе Горького «Дачники», обдумывал особенности его творчества в целом; Горький был зрителем и доброжелательным критиком Вахтангова. И у Горького, и у Вахтангова было сложное отношение к *проблеме милосердия* – каждый из них боялся проявить это чувство не по тому адресу, а подчас и вовсе стыдился его.

У Горького эта проблема возникла еще в период первой постановки «На дне» в Художественном театре, для Вахтангова же она была актуальна в связи с опосредованным (через Л.А. Сулержицкого) влиянием Л. Н. Толстого [4.С.210-213, 221].

В версии советской критики понятие «гуманизм» имело разные смыслы в зависимости от его социального наполнения. Не вдаваясь в дискуссию (впрочем, может быть, уже утратившую актуальность) по этому поводу, отметим только, что в вахтанговском спектакле «Праздник мира» по пьесе Г. Гауптмана виделся гуманизм «более страстный и резкий в борьбе, чем гуманизм Станиславского и Сулержицкого» [8.С.128]. Милосердие же обрело звучание, синонимическое утешению. Так формировалось представление об особом виде коммуникации: не о действенном, но лишь словесном, едва ли не беспомощном, изначально ослабленном пониманием неадекватности тягот жизни и реакции на них.

ГОРЬКИЙ

Горький пришел к «Фальшивой монете» после мощных эмоциональных и социальных всплесков «Мещан» и «На дне», «Дачников» и «Варваров», «Последних» и «Врагов». Художественные открытия, связанные с пониманием обыденности как концентрированной метафоры, с соблазнительной для сценического воплощения противоречивостью человеческих характеров, совершились в первое десятилетие его драматургической карьеры. В «Фальшивой монете» ощущается не только усталость драматурга, для которого уже нет тайн в области человеческой психологии, но и усталость сочинителя, изобретающего сюжетные коллизии. Мелодраматизм ситуаций – история с гибелью ребенка и тюремным заключением одной героини, обнаружение отцовства другого, смерть едва ли не на глазах у публики – производят достаточно странное впечатление.

Тот ли мастер писал эту пьесу, что сочинял жесткие диалоги и по-настоящему трогательные монологи прежде? Где его чувство меры, изменяющее в сценах, словно списанных с городского «жесточкого романса» и наполненных избитыми дамскими страстями либо нарочитой таинственностью? Где умение соединить в единой, под-

спудно назревающей интриге взаимоотношения людей – здесь нет ни взаимоотношений, да, пожалуй, и людей? Дидактика, наконец, выпирает в названии пьесы, причем символический предмет крайне невнятно «плавает» в сюжетной канве, отдаленно напоминая истории столь сильно раскритикованного Горьким Достоевского.

Думается, не сама по себе «Фальшивая монета», но ее контекстуальное пребывание в художественном поле творчества Горького важно как свидетельство особенностей духовной жизни 1913 года. Возможно, ее следует воспринимать не как самостоятельный *opus*, равно значимый в ряду истинных горьковских шедевров, – но как своеобразный *знак, итог душевных метаний и размышлений о природе милосердия, особенностях его адресата и субъекте его осуществления*. Доброта и фальшь, поиски истины – и опасность встретить фальшивые ценности, фальшь в любви («Варвары»), в семейных отношениях («Последние»), наконец, фальшь как нравственно-философская категория («На дне») – вот те источники, из которых у Горького могла возникнуть пьеса в духе бульварного романа, столь любимого проституткой Настей...

В «Фальшивой монете» нет человека, способного или испытывающего потребность в том, чтобы кого-то утешить. В качестве утешителя, предлагающего временный рецепт своего рода *милосердия для бедных*, выступает... сам Горький, который пытается во все более ожесточающемся мире «чувства добрые» пробудить своей «лирой». Но опирается в этом своем стремлении писатель на собственный предшествующий и весьма плодотворный драматургический опыт.

Горький считал, что изобразил в Луке вредного утешителя, и огорчался, видя, как рецензенты первого спектакля (Московский художественный театр, 1903) «перетолковывали» пьесу: «понимать не хотят. Я теперь соображаю, кто виноват? Талант Москвина-Луки или неумение автора?» [3. Т.28.С.279]. В конце

1920-х годов он писал в статье «О пьесах» о различных типах утешителей: искренне заинтересованных, корыстных, играющих на чужом страдании. Самыми вредоносными, относя к ним и Луку, он называл тех, кто «утешает только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили покоя ко всему притерпевшейся холодной души» [З. Т.28.С.425]. Однако в театральные интерпретации, особенно начиная с 1960-х годов, подчеркивалось, что среди грубого, крикливого быта, невнимательных и раздраженных людей именно Лука умеет быть не мешающим во время разговоров, он не столько говорит, сколько слушает, становясь не столько проповедником терпения, сколько исповедником для сырых и одиноких. О Луке-Тарханове, втором исполнителе в Художественном театре, писали, что он «все время от чего-то бежит, что-то в нем неблагоприятно, его несет какая-то волна, и вот он бросился ходить, ходит без паспорта, и встречи с людьми его оправдание. Он что-то в них ищет... боится один остаться... Он что-то потерял и что-то хочет наработать, с чем можно было бы жить» (10). Философское звучание роли Луки стало приближаться к мысли Горького: «все мы голодны любовью к человеку, а при голоде и плохо выпеченный хлеб сладко питает» [З. Т.5.С.43]. Именно с этой писательской позицией корреспондирует реплика гадкой бабенки Бобовой из «Фальшивой монеты»: «Все любят обмануты быть, лишь бы хорошо обманули» [З. Т.12.С.233].

В горьковской социальной антропологии особое место занимают *женщина и отношение к ней*. Горький восхищается ее красотой (Надежда Монахова в «Варварах») и гражданским мужеством (госпожа Соколова в «Последних»), иронизирует по ее поводу – почти ласково (Мелания в «Детях солнца») и достаточно резко (Калерия в «Дачниках»), видит в ней жертву (Настя в «На дне») и хищницу (Надежда – в «Последних»).

Внимание к женской судьбе у Горького проявляется с той же, если не большей интенсивностью, что и в совре-

менной ему – не только русской, но и европейской драме. Женщина теряет свои извечно-прекрасные черты, она порочна в своих естественных проявлениях, но естественна даже в самых порочных; таковы вариации этой темы у современников Горького в начале XX века. На смену изящно-изломанным героиням Шпагинского, Чайковского и других модных драматургов пришли «страстные» женщины наподобие стриндберговской «Фрекен Жюли» - с таинственными комплексами и пороками («Искушение» и «Высшая школа» И. Потапенко). «Признаком этического упадка в русском обществе становится крутой поворот во взглядах на женщину» [З. Т.24.С.71]. В статье с характерным названием «Разрушение личности» Горький писал: «Величественная простота, презрение к позе, мягкая гордость собою, недюжинный ум и глубокое, полное неиссякаемой любви сердце, спокойная готовность жертвовать собою ради торжества мечты – вот духовные данные Василисы Премудрой... И вдруг – эта женщина, поистине добрый гений страны, ушла из жизни, исчезла, как призрак; на место ее ставят перед нами «кобыл» (прошу заметить, что я пользуюсь только теми грубостями, которые были уже употреблены ранее в журналах и газетах последнего времени), наделяют их неутомимую жаждою исключительно половой жизни, различными извращениями в половой сфере, заставляют сниматься нагими, а главным образом – предаются на изнасилование» [З. Т.24.С.72].

Именно женские судьбы в «Фальшивой монете» взывают к милосердию. Драматургу очень хочется, чтобы публика жалела Полину, за которой стоит мрачная тайна в духе уже упоминавшегося Стриндберга. Полина проклинает дом, где она живет. Ее поведение сопровождается ремарками «беспокойно», «волнуясь», «оглядывается вокруг, почти с ужасом, шепчет». Она – настоящая героиня мелодрамы: ее преследует прошлое в лице «р-р-рокового» Стогова («Я – твоя судьба...») [З. Т.12.С.234]. Ей вслед, считая, что она уходит к любовнику, старый одноглазый муж бросает традиционное

«Прочь! Змея!» [3. Т.12.С.270]. И пока другие персонажи обсуждают вымышленный мир книг и быстро поглощаемого кинематографа, Полина бросается под товарный поезд.

В горьковской пьесе немало реминисценций, которые связывают ее не только с его собственными прежними сочинениями. Здесь есть интертекстуальные связи с «Грозой» А.Н. Островского (жизнелюбивая Клавдия и трепетно-мрачная Полина как развитие ситуации Варя-Катерина); в отблесках пожара можно увидеть не столько психологические влияния чеховских «Трех сестер», сколько продолжение символики Г. Ибсена из «Привидений». Наконец, мотив зеркала, с которым у безумного Лузгина завязываются сложные отношения, можно увидеть в широком контексте – от шекспировского «Гамлета» до гоголевского «Ревизора», добавив сюда символистскую метафорику.

И всей этой, подчас нарочито сложной образностью Горький нагрузил пьесу, где, по сути дела, была высказана самая простая и постоянно важная для него мысль. Призыв к любви как к *милосердию для бедных* отчетливее всего прозвучал в реплике Наташи – дочери двух отцов, печальной, «как гитара»: «Ты меня любишь потому, что здесь больше некого любить, - пока. И за то, что ты любишь меня пока, до завтра, мне хочется обидеть тебя» [3. Т.12. С.253]. В этой «достоевщине», в этом открытии безнадежности и определенности психологического состояния сегодня видится художественное оправдание далеко не самой совершенной пьесы великого драматурга.

ВАХТАНГОВ

Один из центральных мотивов жизни и творчества Вахтангова – *милосердие* (с призывом к нему поставлены спектакли и сыграны в некоторых из них роли – «Потоп», «Праздник жизни», «Сверчок на печи», «Чудо святого Антония», несомненно – «Эрик XIV»). Режиссер испытывал желание умиляться, а не разоблачать. Он постоянно говорил о

«душевной теплоте», о том, что после спектакля («Чудо...») должно быть «трогательно и стыдно» [4.С. 165, 166]. Правда, форма и способы, в которых проявлялись «чувства добрые», должны были соответствовать духу времени (в Малом театре, с его верой в миссию пробуждения добрых чувств, он видел подобие милой старой бабушки. – 1.С.232).

Этот мотив не менее, а может быть и более существен, чем мотив *праздника* (радости), который обычно подчеркивается в силу его парадоксального противостояния жестокой эпохе войн и революций. Можно скорее увидеть попытку объединить мотивы милосердия и праздника не только в художественной практике Вахтангова - режиссера, но в его деятельности по становлению студий и студийности. Учениками, в частности П. Антокольским, он воспринимался в сочетании простосердечия, очаровательной чистоты и благородства намерений [см. 4.С. 168]. По мере совершенствования своих профессиональных принципов и изменения жизненной ситуации Вахтангов фиксирует неудовлетворенность «бытовым спектаклем, хотя и направленным к добру» и обозначает цель творчества в виде «праздника чувств» [4. С. 171].

Стоит ли специально доказывать, что спектакль под названием «Праздник мира» не мог не появиться у этого режиссера. Впервые опубликованная на русском языке в 1900 году в достаточно тяжеловесном, тщательном переводе Ю. Балтрушайтиса, пьеса Г. Гауптмана «заиграла» в России именно в канун войны. Впрочем, когда пьеса репетировалась, она имела название «Праздник примирения». Начиная репетиции, Вахтангов акцентировал миротворческое настроение персонажей и говорил о том, что «зрители должны почувствовать благодарность» к Бухнерам, которые так хорошо сделали свое дело, то есть помирились.

Спектакль воспринимался современниками прежде всего как художественное открытие строгой и правдивой манеры изображения тягостной жизни простых людей. «Декораций почти ника-

ких. Три стены и потолок из серой некрашеной парусины... Такой игры я еще никогда не видел! Главное, что поражало, - это полное отсутствие актерской аффектации... Идеальная простота и естественность... Верилось, что все актеры целиком, полностью заняты своими отношениями по пьесе и теми делами, которые им определены ролями» [4.С.81].

Тягостная атмосфера жизни семьи, где любовь заменилась страхом, смерть отца воспринимается сыном как освобождение, была с повышенной эмоциональностью воспринята зрителями. В характеристике спектакля постоянно встречаются такие слова, как «жалость», «брезгливость», которым критика пыталась противопоставить «гнев, смешанный с ужасом» [8.С.127]. Приводится высказывание зрителя о гнезде «людей с исковерканной жизнью, с издерганными, больными нервами, людей, у которых все человеческое, нежное, сердечное глубоко спряталось куда-то, а на поверхности души – только боль, раздражительность и нервическая злоба, готовая ежеминутно прорваться в самых страшных, уродливых формах» [8.С. 127]. Потребность в доброте и благополучии была сильна, и неудивительна готовность критики предлагать зрителям «строить свою личную жизнь иначе, чем жила мучительно распадающаяся буржуазная семья» [8.С.129]. Потребность в добросердечном общении, в простом отклике и действенной помощи ощущалась столь сильно, что происшествие с загоревшейся во время спектакля елкой воспринималось как символический знак вождя единения: люди «поднялись из первого ряда, переступили невидимую черту, отделявшую их от актеров, молча потушили елку и вернулись на свои места, а действие не прерывалось ни на мгновение...» [8.С.129].

По сути дела, спектакль Вахтангова, стремясь к умиротворению, рождал обратный эмоциональный настрой – да и не могло быть иначе у чуткого, интуитивно гениально одаренного художника. Какие тихие голоса? Какие мягкие жесты? Какие ласковые взгляды? Люди в

пьесе Гауптмана потому и воспринимались столь актуально, что им было больно и плохо вопреки стандартному представлению о благополучном немецком «бюргерстве». И тогда на спектакле с неверным по отношению к авторскому названию – патетическое «Праздник мира» вместо бытового «Праздник примирения» – публика «стонала и плакала».

Особенно интересно то, что Вахтангов как человек эмоционально устойчивый и обладавший живым чувством юмора и оптимистическим мирозерцанием вовсе не стремился к сгущению эмоциональных красок. Более того, считал это признаком провинциальности, советуя Р. Болеславскому в роли Вильгельма «убрать ручки» и «не играть неврастеника из Балтучая» - так назывался кавказский аул, о котором Вахтангов упоминал как о символе глухой провинции [1.С.35].

Как видим, ирония спасала от невольной патетичности в высказываниях по поводу неудавшегося примирения, несуществующего милосердия.

Тем не менее, озабоченный чистотой художественного решения К. Станиславский упрекал спектакль за «неврастеничность», а вдохновитель не реализованного в своем умиротворяющем воздействии «толстовского» действия Л. Сулержицкий среагировал на очередную зрительскую истерику, он пытался развести понятия болезненной истерии и раздражительности, с одной стороны, и искусства, обращаясь к сложному душевному миру, - с другой [8.С.130].

Следует признать, что Вахтангов сделал куда больше, чем можно было ожидать от режиссера психологической школы, который незадолго до этого утверждал необходимость «изгнать из театра театр». На самом деле Вахтангову удалось достичь сильного эмоционального эффекта именно потому, что он внимательно прочитал пьесу как призыв к милосердию. Здесь никто никого не слышит, даже если долго разговаривают. Здесь дереву – забытой рождественской елке – радуются больше чем родственнику. Как и в горьковской «Фальшивой мо-

нете», здесь все время приходят, уходят, стремятся к узнаванию тайны и опасаются его, сводят счеты и каются... Царит атмосфера неопределенности и неустойчивости. Люди боятся надеяться и словно ждут несчастий и поражений.

Это настроение так характерно для *рубежного сознания* – не только в его хронологическом значении, но в метафорическом. В самых разнообразных формах, во всех без исключения видах искусства, практически у всех – независимо от возраста – творцов рубежа веков заметен буквальный культ предчувствий и роковых ожиданий.

Вахтангову очень хотелось, чтобы в спектакле громко звучал мотив милосердия. Сегодня ясно, что это было милосердие для бедных – обделенных, недостоинных, не любящих самих себя. Персонажи все время говорили о кротости, призывали к миролюбию (примирению), но скандалы разрушали едва возникавшую атмосферу умиления. Можно предположить, как жалобно звучала у юной красавицы С. Гиацинтовой реплика Иды: «Я так хочу любить тебя, Вильгельм! <...> Мне очень жаль тебя. Но с моим

сожалением растет и моя радость» [2.С.193].

Для России конец века, начавшийся еще на рубеже 1880 и 1890-х годов, в реальности состоялся только в 1913 году. Именно тогда обострилось нервическое состояние души и нестерпимое в силу этого состояние тела. Именно тогда уродство перестало восприниматься в его гипертрофированно-романтических формах, а приобрело вполне бытовые, отталкивающие формы слезящихся глаз, одутловатых лиц. Именно тогда безумие (будь то горьковский Лузгин или вахтанговские Шольцы, что старший, что младшие) стало вполне конкретным медицинским диагнозом, с натуралистическими и отталкивающими подробностями воспроизводимым как на сцене, так и в драматическом тексте. Мир разрушался в душах непониманием, подозрениями и скандалами. В этой атмосфере война на политической арене не могла уже поразить воображение, но зато могла возникнуть от случайного повода – как это происходило в обыденной жизни средних европейских жителей.

Библиографический список

1. Вахтангов Е. Записки. Письма. Статьи. М. – Л., 1939.
2. Гауптман Г. Пьесы. М., 1999.
3. Горький М. Собр.соч. в 30 т.
4. Захава Б. Современники. М.,1969.
5. Злотникова Т. Человек – хронотоп – культура. Ярославль, 2003.
6. Комиссаржевская В. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М., 1964.
7. Мейерхольд В. Статьи. Речи. Беседы. Письма: В 2 т. М., 1968. Т.1.
8. Херсонский Х. Вахтангов. М.,1963.
9. Чехов А. Полн. собр. соч. М., 1974-1983. Соч. в 18 т.
10. Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М.,1959.