**Портреты режиссеров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек, Ефремов**. М.: Искусство, 1972. Вып. 1. 223 с.

*З. Владимирова*. Кедров 5 [Читать](#_Toc378067024)

*М. Жежеленко*. Акимов 55 [Читать](#_Toc378067025)

*Д. Золотницкий*. Товстоногов 97 [Читать](#_Toc378067026)

*Ю. Смирнов-Несвицкий*. Плучек 145 [Читать](#_Toc378067027)

*Р. Беньяш*. Ефремов 181 [Читать](#_Toc378067028)

# **{5}** З. ВладимироваКедров

{6} Жизнь Кедрова-художника отчетливо делится на две несопоставимые части.

До 1939 года Кедров — один из равных в блестящем втором поколении МХАТ, серьезный актер, тяготеющий к режиссерской деятельности. Начиная с 1939 года он ведущий режиссер, а потом и руководитель этого театра в течение ряда лет, главное же, человек, признаваемый у нас в стране и за ее рубежами первым знатоком, последователем и популяризатором творческих идей Константина Сергеевича Станиславского.

Водоразделом явился спектакль «Тартюф», затеянный Станиславским за год до смерти и ставший как бы его завещанием советскому театру, — спектакль, оказавшийся первой большой режиссерской работой Кедрова; его восхождение на режиссерский Олимп было крутым и стремительным.

История этого спектакля необычна.

В апреле 1937 года Станиславский вызвал к себе группу актеров Художественного театра и предложил им начать экспериментальную работу над «Тартюфом» Мольера.

Сама по себе возможность поставить еще один спектакль на склоне лет не увлекала Станиславского. Его цель заключалась в другом: научить избранных для эксперимента актеров играть «не роль, а роли», дать им, как он выражался, шпаргалку на будущие времена. Он был уже тяжело болен в ту пору и спешил поделиться с учениками самым сокровенным, передать им то, к чему пришел в итоге непрерывного поиска всей жизни. У него было даже намерение распределить роли в «Тартюфе» исключительно между режиссерами Художественного театра, чтобы те в свою очередь понесли эстафету дальше, распространяя приобретенный опыт на каждый поставленный ими спектакль. А если уж не окажется нужного количества свободных режиссеров, то взять хотя бы режиссерски мыслящих актеров, тех, которые всерьез интересуются перспективами своего искусства.

Имя Кедрова в этой ситуации возникло одним из первых.

Он давно увлеченно приглядывался к исканиям Станиславского и был отмечен Константином Сергеевичем как человек с экспериментаторской {7} жилкой, жадно схватывающий то новое, что он, Станиславский, стремился внести в творческий процесс актера. В 1935 году, когда был объявлен набор в так называемую студию Станиславского (ныне драматический театр его имени), Кедров сразу же был привлечен к занятиям с этой группой молодежи, что стало началом его многолетней педагогической деятельности. В «Тартюфе» Кедров получил главную роль, а в ходе репетиций стал непосредственным помощником Станиславского, закрепляющим с актерами новаторские приемы учителя.

В наши дни, когда идеи «системы» получили широкое распространение, когда и дискуссия о «методе физических действий» давно отзвучала, и в практику многих театров он вошел в том или ином виде, и теоретических работ на эту тему вышло немало, трудно встретить актера, совсем не осведомленного о последнем открытии Станиславского. Тогда же, когда он затевал эксперимент с «Тартюфом», все это было, как говорится, в диковинку. Приходилось преодолевать известный скептицизм по отношению к этой работе внутри Художественного театра, робость и неведение участников, их скованность, мешавшую первым пробам, инерцию въевшихся навыков. То, что потом стало общеизвестным, тогда прозвучало впервые, а главное, было впервые познано актерами на себе.

Вот почему нет нужды сегодня, даже размышляя о творчестве Кедрова, излагать в подробностях сущность метода, углубляться в дебри его теоретических обоснований. Вероятно, достаточно будет напомнить о том, что привело Станиславского к его методу и какими преимуществами одарил этот метод советский театр.

Открытие, которое так поразило Кедрова и его товарищей, принципиально говоря, не было чем-то совсем неожиданным у Станиславского. Несмотря на явный диалектический скачок, совершенный им в конце жизни, искал он то же, к чему стремился с первых шагов в искусстве, ради чего создавал Московский Художественный театр и разрабатывал свою систему, представляющую собой науку об общих законах актерского творчества. Новый метод создания роли, названный Станиславским «методом физических действий», относится к системе как подчиненная целому часть.

Станиславского, этого великого правдолюбца, не устраивала мера жизненности, с какой даже хорошие актеры претворяли идею спектакля в сценический образ. Достигая все лучших и лучших результатов, он, однако, болезненно ощущал разрыв между тем, каков человек в натуре и каким выспренним, напряженным, фальшивым выглядит он на сценических подмостках. Как добиться, чтобы на сцене, где все неизбежно условно, актер существовал в предлагаемых обстоятельствах пьесы естественно, словно живой человек? Как подвести его к порогу подсознания, когда, по определению Станиславского, в нем начнется творчество самой органической природы — то удивительное состояние раскрепощения, когда актер творит легко, подчиняясь властному зову интуиции? {8} Иначе сказать, как подойти через сознательную психотехнику к подсознательному творчеству, как научиться управлять творческими процессами, происходящими в актере?

Ответ на этот главный вопрос Станиславский искал всю жизнь. Развивалась психотехника, обстановка на сцене становилась все более реальной, углублялись репетиционные поиски, однако сковывающие актера тормоза все еще не были устранены до конца. Ведь система, собственно, и представляет собой «непрерывный процесс искания, развития, познания законов органической природы артиста», как писал Кедров в своей известной статье «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его»[[1]](#footnote-2). Элементы системы, взятые в их историческом развитии, были звеньями одной цепи, но не было главного, замыкающего звена. Наконец (это и стало его открытием) Станиславский нашел идеальный — пока что мы лучшего не знаем — путь к вдохновению, к творческому самочувствию актера на сцене, нашел его в том, что составляет основу основ театра, — в действии продуманном, продуктивном и целесообразном (мы говорим: действующие лица, действие, акт).

Создавая свой «метод физических действий», Станиславский опирался на материалистическое учение русского физиолога И. П. Павлова, который первым установил, что между действием, поступком человека и всей сферой его психических проявлений существует прочная, молниеносно срабатывающая связь. Связь двусторонняя: человек грустит или радуется, ищет выхода из трудного положения или поглощен своей личной драмой — и это немедленно находит свой отзвук в сфере его физических проявлений, в совокупности действий, совершаемых им. И обратно: действуя так или иначе, человек обнаруживает свой характер, темперамент, образ мысли, всего себя. Любовь Ромео, обездоленность дяди Вани, ревность Отелло, партийная страстность Комиссара выражают себя в десятках действий — важных и неважных, откровенных и незаметных, обдуманных и непроизвольно совершаемых героем.

Позднее Кедров предлагал актерам, наблюдая за незнакомыми людьми в жизни, стараться только по их поведению понять, что у каждого на душе. Это почти всегда удавалось: внимательно проанализированные действия становились ключом к внутреннему миру человека, к природе его переживаний в данный момент.

«Как скульптор мыслит идею в камне, художник в красках, музыкант в звуках, так и мы должны видеть идею драматического произведения в процессе действия, борьбы, столкновения различных человеческих характеров, интересов, страстей…» — говорил Кедров актерам на репетициях «Плодов просвещения» Толстого[[2]](#footnote-3).

{9} Термином «физические действия» Станиславский был недоволен. Он подчеркивал, что речь идет не о простейшем — передвинул стул, поднял платок, — а о действиях психофизических, в которых участвует весь человек. На сцене можно действовать и поступком, и словом, и жестом, и мыслью, и взглядом, и даже молчанием. Прилагательное «физические» обозначает, в сущности, лишь действия, физически совершаемые актером в процессе репетиций, а потом — в спектакле. Изображать на сцене действие — бесцельно, бесполезно; лишь истинность действий, принадлежащих герою, но совершаемых актером, явится приводным ремнем к чувству, к переживанию на сцене.

Так пришел Станиславский к созданию «материальных основ творческого процесса», как сказал впоследствии М. Кедров.

Все дело в том, что чувство на сцене неуловимо, зыбко и легко улетучивается в условиях публичного творчества; пробиться к нему мешают барьеры зажатости и волнения. Действия же материальны, наглядны и могут быть зафиксированы на репетициях в виде беспрерывной ленты, чтобы актер мог подняться по ним к вершинам чувства, — тут-то и вступает в силу павловская двусторонняя связь, единство физического и психического в жизни человека.

В уже упомянутой статье «Хранить наследие Станиславского — это значит развивать его» Кедров писал, что словосочетание «“метод физических действий” означает лишь подход к внутренней сути роли со стороны внешнего, материального ее проявления, то есть через логику действия, поведения человека, чтобы, ухватившись за нее, как за ниточку, распутать весь сложный клубок человеческих отношений»[[3]](#footnote-4). Иначе сказать, речь о том, с чего начинать, чтобы прийти к тому, что было и остается главным в искусстве сцены: к «жизни человеческого духа», к созданию объемных характеров.

Открытие Станиславского перевернуло весь репетиционный процесс.

Канули в вечность длительные (и часто неплодотворные) застольные репетиции, когда актер, отрывая замысел от воплощения, старался «умственно» представить себе, чего здесь хочет, ищет, к чему стремится некий вне его существующий человек. Теперь за столом происходит лишь первоначальное опознавание пьесы, поиск метких глаголов, определяющих действие («что после чего?» — любил спрашивать Кедров). И сразу же — выход на площадку, где актер, только что ответивший на вопрос «что я здесь делаю?», практически пробует это сделать, ощущая всеми нервами, кожей, мускулами, что именно произошло с его героем. Так возникают этюды на тему пьесы. Каждая новая репетиция способствует постепенному сближению этих этюдов с пьесой, со всей сетью ее событий и предлагаемых обстоятельств, вплоть до самых тонких, незаметных.

{10} Наконец наступает момент, когда пьеса настолько изучена актерами, так глубоко распахана ими, что возникает потребность действовать словом: ведь у автора (на то он и автор) те же мысли выражены куда лучше, чем у перелагающих их своими словами актеров. Это значит, что этюды выполнили свою роль: пьеса проанализирована исполнителями в действии.

Взбудораженные, разгоряченные действенной репетицией, потерявшие, как полагал Станиславский, возможность лукавить (легко сказать: «понимаю», не поняв ничего, если ты спокойно сидишь за столом, но каково действовать, да еще целесообразно, не понимая происходящего!), актеры не думают о чувстве, а оно приходит само, изливается свободно, потому что к нему ведет действенная тропа. Тут-то и заявляет о себе могущество подсознания — иным, более кратким путем к нему не подберешься.

Можно сказать, что репетиционный процесс раскрылся теперь в своей диалектике: физические действия, подсказанные анализом психической сферы героя, но еще «чужой» и охваченной лишь рассудком, постепенно приводят актера к той же сфере психического, но уже ставшей для него своей, так что он вправе говорить: «это случилось со мною, здесь, сегодня, сейчас».

Станиславский сознательно размывал границу между анализом и воплощением, так как считал, что это единый процесс — процесс познания роли в действии. Это не подготовка к творчеству, но самое творчество органической природы артиста.

А на спектакле? На спектакле у актера всегда есть действенная партитура роли. Идя по ней, он и не заметит, как в нем рефлекторно, согласно павловской двусторонней связи, поднимается эмоциональная волна. Конечно, то, как он выполнит эти действия, зависит от его сегодняшнего состояния, от меры сосредоточенности и подъема, но не может быть, чтобы нигде на протяжении всего спектакля в нем не заговорила волшебница природа. Мимолетное, нестойкое искусство актера (в том и беда, что сегодня оно потрясает, а завтра оставляет холодным зрителя) впервые получило, таким образом, опору до известной степени твердую. Именно этого и добивался Станиславский.

В пору, когда Станиславский обнародовал свой метод, его значение, философское и эстетическое, еще не было вполне осознано. Многие полагали, что это просто иной способ репетировать пьесу, нечто помогающее актеру избавиться от мышечного зажима, своего рода духовный туалет. Но шли годы, и все яснее становились масштабы открытия Станиславского, обогатившего наше сценическое искусство в целом. И тогда Кедров сформулировал положение о триединой сущности «метода физических действий»: это, во-первых, принцип анализа роли и всей пьесы, затем средство фиксации чувства, ключ, которым пользуется актер на сцене, чтобы проникнуть за дверь подсознания, наконец, путь к построению {11} спектакля в целом. Эта последняя сторона была самостоятельно разработана Кедровым и введена им в творческую практику Художественного театра (мы увидим, как это активизировало всю образную сферу кедровских спектаклей, сделало их конфликты острыми, атмосферу накаленной и страсти взрывчатыми).

Их было восемнадцать в течение года — встреч с Константином Сергеевичем по «Тартюфу». Увлекательно, ново и непривычно проходили эти репетиции; однако эффективность метода осознавалась не всеми и не сразу. Одни раньше, другие позже становились его приверженцами и энтузиастами; Кедров был в числе первых.

Когда Станиславского не стало, актеры уже не смогли бросить начатое дело, отречься от «Тартюфа», от полюбившихся ролей. Это ощущалось как кощунство, измена памяти великого реформатора сцены. Эксперимент решено было довести до конца и на какой-то стадии вынести на суд коллектива МХАТ.

Легко представить себе, как волновались актеры, когда настал наконец день показа. Ведь речь шла не о личном успехе, а о том, жить или не жить выпестованному Станиславским методу, заслуживает ли он внедрения в практику советского театра или должен быть сброшен со счетов как замкнутый лабораторный опыт.

Обходя актеров перед началом репетиции, Кедров твердил им: ради всего святого ничего не играйте! Не надо ни чувства, ни темперамента, ни характерности, ни эффектных находок. Идите по действию и будьте целеустремленными в этом.

Успех превзошел ожидания. С первых же минут присутствовавшие на показе были захвачены жизненностью происходящего, силой мольеровских страстей, очищенных от театральной накипи, внутренней собранностью исполнителей, действенной яркостью их игры. Спектакль решено было закончить и выпустить. Он вступил в производственную стадию, и 4 декабря 1939 года Художественный театр показал «Тартюфа» зрителю.

М. П. Лилина писала В. О. Топоркову в связи с этим событием:

«Прежде всего я увидела громадность Мольера. Второе, — я увидела громадность 76‑летнего Станиславского. В‑третьих, я с бесконечной радостью, восторгом и успокоением поняла, что Станиславский имеет настоящих, понимающих его целиком, убежденных сторонников»[[4]](#footnote-5).

Среди этих убежденных, понимающих и настоящих лидировал Михаил Николаевич Кедров.

Почему же именно он, Кедров, оказался способным к дальнейшей разработке метода? Какие качества его творческой личности определили Доверие к нему и самого Станиславского и участников «Тартюфа», безоговорочно {12} признавших в решающий момент его право на режиссерское водительство? Почему именно к Кедрову шли все стремящиеся узнать правду о методе из первых рук?

## \* \* \*

Казалось бы, нет другого слова, которое так мало вяжется с личностью Кедрова, как энергичное слово «фанатик».

Вдумчивый, ровный, наделенный отменной выдержкой, размеренный и спокойный в работе, взявший за правило «спешить медленно», Кедров порой производил впечатление человека бестемпераментного. Но существует фанатизм упорства, энергия сосредоточенности, неуклонность движения к раз навсегда избранной цели. «Одну, но пламенную страсть» знал Кедров на протяжении своей жизни в искусстве, даром что страсть эта не выплескивалась наружу, но таилась в глубинах его существа.

Еще в 1934 году Станиславский писал Немировичу-Данченко: «О Кедрове я высокого мнения — он подлинный художник и твердый человек».

Проницательность этой оценки тем более очевидна, что тогда, в середине 30‑х годов, нелегко было предсказать, какой значительной окажется роль Кедрова в судьбе послевоенного Художественного театра. Он мало чем выделялся в ту пору из среды своих одаренных ровесников. Не жадный к ролям, хоть и до педантизма тщательный в работе над ними, он был хорош во всех спектаклях, где его занимали, но вряд ли был в них отмечен первым.

Что ему доставалось? Роли второго плана, частенько — эпизоды; вводы после больших актеров — участников премьер; и редко-редко, может быть, только в «Хлебе» Киршона да потом в «Тартюфе» — ведущее положение в спектакле. Но когда оглядываешь образы Кедрова с вышки прожитых лет, видишь, что он всегда был режиссером своих ролей.

Прежде всего, они были созданы типичным для режиссера пространственным видением. Придя во Вторую студию МХАТ из Школы живописи, ваяния и зодчества (1922), Кедров лепил фигуры своих героев и размещал их в сценическом пространстве, как это мог бы сделать только скульптор. Во-вторых, в его работах была редкая для молодого актера законченность: никаких черновиков, бесконтрольно предъявленных публике; наброски исключаются, форма продумана, мир образа психологически завершен. Наконец, последнее, самое важное для нас: персонажи, выведенные на сцену Кедровым, были как бы маленькими аккумуляторами действия. Они были заряжены невидимой энергией, концентрирующейся иной раз в рыхлой, иной — в благостной, иной — в затянутой в мундир оболочке. Если Кедров не охватывал действия, он не в силах был постичь свою роль.

{13} «Кедров мог бы играть без слов: это — художник действия, в котором раскрывается характер, обнаруживаются чувства, вскрываются мысли действующего лица»[[5]](#footnote-6), — писал о нем критик С. Дурылин.

В. Топорков в книге «К. С. Станиславский на репетиции» приводит характерный диалог Кедрова с режиссером спектакля «Мертвые души» В. Сахновским. Речь шла о Манилове, вся человеческая суть которого заключена в расплывчатости, зыбкости контуров, глубочайшей внутренней инертности.

Кедрова эти общие сведения не устраивали. Он хотел найти действие, которое выражало бы выдающуюся бездейственность Манилова. И без конца препирался по этому поводу с режиссурой.

«— Что вам здесь непонятно, Михаил Николаевич? — спрашивал Сахновский.

— Да ничего не понятно.

— Ну как же непонятно? Я уже просто не знаю, что вам еще сказать.

— Скажите, чего он хочет…

— Да чего он может хотеть? Это же, понимаете, нуль. Это дыра на человечестве…

— Это мне ничего не дает. Как же так он ничего не хочет? Вот же он тут говорит: “В таком случае, Павел Иванович, я прошу вас расположиться в этих креслах. Эти кресла у меня специально ассигнованы для гостя”.

— Ну и что же?

— Хочет же он почему-то посадить в специально ассигнованные кресла.

— О господи! Это невозможно, Михаил Николаевич! Он вообще, понимаете, сентиментальный и…

— Да я знаю, какой он, это у Гоголя все сказано. Вы подскажите, как это сделать… Это же ведь все “вообще”: вообще угощает, вообще усаживает, вообще мечтает. Где тут скрыта цель всего этого — его сквозное действие? Ведь только в зависимости от этого можно решить, как это делать…

— Да какая там цель, помилуйте, у Манилова-то! Никакой тут нет цели.

— А этого не может быть, тогда нечего играть, никто этого не будет слушать»[[6]](#footnote-7).

Прошло время — и Кедров с помощью Станиславского нашел внутреннюю нацеленность Манилова на приторное хлебосольство, на то, {14} чтобы, вцепившись мертвой хваткой в очередного гостя (в данном случае — Чичикова), без устали устраивать и рассаживать его за семейным столом, образуя «групповые фотографии». И вот тогда актер сумел выйти на сцену тем Маниловым, который стал в спектакле символом российского пустопорожнего существования, жизни-спячки, витиеватой и бессмысленной, как маниловская речь. Это была воистину душа мертвая, но, точно белка, вращавшаяся в своем колесе. Социальный смысл маниловщины был глубоко вскрыт актером.

«Действие» Манилова при всей его никчемности было в спектакле таким активным, что бедняге Чичикову приходилось туго: не так-то просто было продраться сквозь напористое гостеприимство помещика, сквозь охи и ахи, сквозь восторги и объятия, повернуть сознание Манилова к проблеме мертвых душ, интересующей гостя. Сцена делалась конфликтной, полной напряжения и от этого еще более комедийной.

Природа актерского дарования Кедрова определялась своеобразием Кедрова-человека. Оставаясь внешне невозмутимым, «закрытым», Кедров умел, однако, поведать зрителю, в чем страсть того или иного на вид спокойного человека, чем он захвачен в жизни, во что верует. Взрывы были редки, но когда они происходили, они не являлись неожиданностью для зрителя.

Маленький китаец Син Бин‑у в «Бронепоезде» Всеволода Иванова бесшумно сновал в толпе со своей нехитрой галантереей, улыбался белозубой улыбкой, общаясь с партизанами, был самым скромным, незаметным человеком в отряде. Но своего права преградить телом путь вражескому бронепоезду он не уступал никому и в этой сцене становился твердым, решительным, очень настойчивым. «Я верю ему всецело», — отозвался Станиславский о Кедрове — Син Бин‑у (в устах Станиславского это высшая похвала).

А поп Иона, унтиловский человечек, кейфующий в стоячем болоте обывательщины, чувствующий себя там как рыба в воде, всем как будто довольный, благостный, на поверку оказывался нежным отцом, пекущимся о судьбе неустроенных дочерей. Вон они, пышнотелые, гладкие, бродят по горнице, изнывая от скуки и одиночества, и мысль Ионы, вообще ленивая, все возвращается к этой трудности, создавая прожекты один другого несбыточней, в сотый раз примериваясь к ненадежным и хилым унтиловским женихам. И где-то это прорывалось — болью, родительским чувством, огорчением чуть не до слез.

И Квасов из «Хлеба» Киршона был поначалу «тихим» у Кедрова. Ничего звероподобного в облике, ни намека на плакатного кулака-мироеда. Степенный человек, во всем, по видимости, согласный с «партейной» тактикой, знай себе поглаживает бороду да поддакивает уполномоченному по хлебопоставкам. Но именно он, Квасов, оказывался во главе кулацкого заговора, и в какой-то момент вражеское, злобное лезло из него в открытую.

{15} Вот к такому моменту самообнажения и устремлял свои роли Кедров. И когда этот момент наступал, становилось ясно, что чуда здесь никакого нет — в своем внутреннем действии Кедров успел подвести нас к тому, что так и будет: Син Бин‑у обнаружит способность к подвигу, Иона — к сердечной привязанности, а Квасов — к прямому выпаду против Советской власти.

Кедров был введен на роль Захара Бардина во «Врагах» после Качалова, на роль Каренина — после Хмелева. И здесь он нашел свое яркое действие, в обоих случаях оказавшись жестче первых исполнителей. Для его Бардина, либерала лишь по внешности, главным было во что бы то ни стало заключить худой мир с рабочими и тем погасить их революционную настроенность. Для Каренина — вытеснить Анну с ее любовью к Вронскому за пределы тех установлений, которым он твердо подчинил свою жизнь, и затем идти дальше дорогой карьеры, бесчувственно и непреклонно. Таково было действие этих кедровских героев.

И еще о двух ролях Кедрова необходимо сказать — в свое время они явились свидетельством зрелости его актерского мышления, дальновидности подхода к изображаемым характерам, благодаря чему, оставаясь героями «своего часа», они активно прорастали в будущее.

Таким был Симонсон в «Воскресении» Толстого: облик народовольца, длинные черные волосы гладко зачесаны, белый воротник освежает свободную блузу; Симонсон выглядел молчаливым, сосредоточенным, за его спокойной уверенностью стояло нечто невысказанное, о чем он не мог, не имел права говорить никому. Образ был исключен из сферы нравственных представлений Толстого и приближен к реальному типу революционера, который тогда формировала жизнь.

И Мирон Горлов был у Кедрова «на особицу», не похожий на многих других Миронов, выходивших на сцены театров в пьесе «Фронт» Корнейчука. Это был интеллектуал по складу, и его мысль, конструктивная, емкая, свободно охватывала явления жизни, сортируя их с точки зрения полезности «нашему великому делу», как он говорит однажды. Совершенно седой, с молодым лицом и подтянутой, спортивной фигурой, в превосходно сшитом костюме, Мирон Горлов Кедрова мало чем напоминал директоров предприятий военных лет — полухозяйственников-полусолдат, но приближался (теперь это ясно) к типу сегодняшнего человека науки, по совместительству — администратора.

Это умение увидеть роль в перспективе ее исторического развития — черта режиссерская; характерно, что ее обнаружил Кедров на том раннем этапе жизни, когда он был актером по преимуществу.

Китайца Син Бин‑у Кедров сыграл в 1927 году, Мирона Горлова — в 1942‑м. На этом пятнадцатилетнем перегоне, по сути, и размещается Кедров-актер. До этого были по преимуществу эпизоды. Позже случались еще роли, но актерская деятельность постепенно сходила на нет, уступая место иным интересам: он все больше отдавал себя режиссуре.

{16} Он заглядывался на это труднейшее дело давно. Участвовал в качестве режиссера-ассистента еще в постановках «Воскресения» и «Хлеба». Провел большую подготовительную работу над «Врагами», прежде чем этот замечательный спектакль попал в руки Немировича-Данченко (на афише Кедров по праву значится режиссером «Врагов»). А чуть раньше, в 1933 году, самостоятельно осуществил спектакль «В людях», которым Художественный театр возобновлял свои отношения с Горьким в советское время.

Потом был «Тартюф» — и произошел резкий слом судьбы. Отныне Кедров главным образом ставит — кропотливо, неброско, как требует его натура, а по существу, дерзновенно, потому что задачи выбираются сложные, тропы нехоженые, решения, часто призванные опровергнуть сложившуюся репутацию произведений. Тут и пьесы советских драматургов, и русская классика (Толстой, Чехов, — какую устойчивую традицию истолкования имеют они в МХАТ!), наконец, Шекспир. Одни спектакли удавались больше, другие останутся в истории Художественного театра проходными, но в каждом непременно было нечто, что свидетельствовало в пользу «метода физических действий», разрабатывало его с той или иной стороны.

У Кедрова не кружилась голова, когда его хвалили, но и критика, даже самая жесткая, не обескураживала. Он понимал, что все это в общем-то закономерно: путь нового не усыпан розами, и даже неудачи чему-то учат. Личный успех не столь уж важен; важно, что утверждается метод Станиславского.

На фоне этой мерной, непрекращающейся работы — спектакли, ставшие вехами творческого пути Кедрова-режиссера: «Глубокая разведка» Крона (1943), «Дядя Ваня» Чехова (1947), «Плоды просвещения» Толстого (1951), «Третья, патетическая» Погодина (1958), «Ревизор» Гоголя (1967).

Огромную долю своего времени, таланта, души Кедров отдавал пропаганде учения Станиславского, почитая это занятие наиважнейшим: нужно, чтобы как можно больше людей узнало, в чем сущность последнего открытия Константина Сергеевича, овладело новым методом актерской игры.

В соответствии с характером Кедров вел эту пропаганду, избегая шумихи и рекламы. Ничего демонстративного, никакого полемического азарта (хотя возражающие и несогласные были). Редкие и чаще всего вынужденные выступления в печати и на трибуне. Повседневная систематическая служба передачи опыта, расходящаяся по разным колеям. Тут и семинары крупнейших режиссеров и актеров московских театров. И действовавшая долгие годы лаборатория при ВТО, где вокруг Кедрова собраны были многие режиссеры периферии. И встречи с товарищами из братских республик, с иностранными гостями, приезжающими со всех концов света, чтобы познакомиться с системой Станиславского. {17} И, наконец, множество желавших учиться на репетициях Кедрова в Московском Художественном театре. Работа громадная, но проходившая в тишине.

Конечно, Кедров не преподавал систему зеркально, в том именно виде, в каком получил ее от Станиславского. Он полагал, что хранить наследие учителя — это значит развивать его; так думал и сам Станиславский, предостерегая учеников от инерции мышления. Многие принципы и практические навыки, намеченные Станиславским, получили у Кедрова дальнейшее развитие; он старался передать их людям, осуществляя поправку на время.

Некоторые уходили. Заражались скептицизмом. Квалифицировали опыты Кедрова как беспочвенные. Другие «заболевали» методом надолго и становились, в свою очередь, его убежденными сторонниками. О последнем открытии Станиславского знают в профессиональном театре и в самодеятельном, и не только знают, но и опираются на «метод физических действий» в творчестве. Вот главная заслуга Кедрова, его вклад в дело строительства советского театра.

Как же работал Кедров-режиссер? В какой степени его творческая практика опиралась на «метод физических действий», пронизывалась и вдохновлялась им? Чем одарил этот метод его спектакли, определив их «лица необщее выраженье», сделав приметной и узнаваемой кедровскую режиссуру?

## \* \* \*

Разговор естественно начать с «Тартюфа» — Кедров-режиссер целиком вышел из этого спектакля. Естественно, но и достаточно сложно. И не только потому, что это был экспериментальный спектакль, поначалу затеянный лишь для того, чтобы научить группу актеров анализировать пьесу в действии, и уже в ходе работы обросший непосредственно постановочными задачами, но главным образом потому, что роль Кедрова в нем двоякая. По отношению к Станиславскому он — прилежный ученик, жадно впитывающий сущность нового метода, стремящийся овладеть им в короткий срок, по отношению к остальным участникам — человек, держащий в руках своих нити замысла, признанный старшим в этом коллективе. В «Тартюфе» Кедров учил, учась, и был ведущим и ведомым одновременно. Такова диалектика творческого опыта, вынесенного им из этой работы.

Замысел «Тартюфа» в общих чертах был сформирован еще Станиславским. Но замысел не есть нечто застывшее, раз навсегда данное, он растет, развивается и зреет, по мере того как зреет сам спектакль. В процессе создания «Тартюфа» Кедров принял от Станиславского эстафету замысла и воплотил его в образном строе спектакля. Мы вправе считать, что это его детище, хотя бесспорно и то, что на «Тартюфа» лег {18} отблеск гения Станиславского, памяти которого посвящен этот спектакль.

«Тартюфом» Кедров не был удовлетворен до конца. Он склонен был считать, что значение спектакля в основном внутреннее: был завоеван первый плацдарм работы по методу, удалось прояснить кое-какие истины для самих себя, уверовать в избранное направление. Есть основания не согласиться с этой оценкой. В спектакле многое выходило за рамки лабораторного опыта и было вехой в развитии мольеровского театра.

Станиславский избрал для своего эксперимента именно «Тартюфа», потому что хотел на этой малолюдной, с хорошими ролями комедии продемонстрировать, как верно найденные «физические действия» помогают актеру пробиться к жизненной сути пьесы через всю толщу сценических напластований, — а где найдешь автора более заигранного, чем Мольер?

«Кто не знает мольеровского мундира? — иронизировал Станиславский. — Он один для всех его и ему подобных пьес. Попробуйте вспомнить какую-нибудь постановку на сцене его произведения, и вы вспомните все постановки сразу, всех его пьес, во всех театрах. У вас запрыгают в глазах все виденные вами театральные Оргоны, Клеандры, Клотильды, Сганарели, которые похожи друг на друга как капли воды. Это-то и есть священная традиция, старательно охраняемая всеми театрами! А где же Мольер? Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями… Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер — “*как всегда*”, Мольер — “*как полагается*”, Мольер — “*вообще*”»[[7]](#footnote-8).

И вот вся эта круговая оборона условности была разрушена спектаклем Художественного театра. Вместо галантной светскости, порхания комедии-балета — острейший, общественно важный конфликт. Вместо примелькавшихся масок — живые лица. Вместо игры театрально означенных чувств (кто принимает их всерьез!) — подлинные, до маниакальности доведенные страсти. Вместо привычной комической скороговорки — прожитый, спрессованный действием, каждым словом «стреляющий» текст.

Это вышло потому, что осуществленный в спектакле принцип действия дал в руки актеров небывалую прежде конкретность. Анализируя пьесу, они не думали о пресловутом мольеровском стиле, о фарсовой, гривуазной природе мольеровской комедии, о том, что какие-то там существовавшие в XVII веке и, с нашей точки зрения, наивные люди попадают в сплетение затруднительных обстоятельств, опять-таки, с нашей точки зрения, наивных. Нет, то были они сами, действовавшие как {19} мольеровские герои, и все ею случилось с ними, здесь, сегодня, сейчас. И мы, зрители, стали свидетелями чрезвычайного происшествия в доме Оргона, происшествия, жгуче волнующего всех его обитателей и потому интересного нам, людям XX века.

С самого начала репетиционное помещение «Тартюфа» (два этажа артистических уборных за кулисами Художественного театра) обживалось участниками как тот самый дом, дом Оргона в Париже. Было нафантазировано расположение комнат, появилась чуть ли не с первых шагов потребность в каких-то лестницах, двориках, диванах, окнах. И так как, согласно «методу физических действий», на этих диванах сидели, через эти окна заглядывали и в этих двориках встречались с милой, то найденное на репетициях превратилось в своего рода наказ художнику — актеры уже не могли отрешиться от двухъярусности апартаментов Оргона, от освоенной в этюдах планировки.

П. Вильямс выстроил на сцене Художественного театра реальное жилище богатого французского купца с претензией на роскошь, но безвкусное: круговая галерея, лестница с резными перилами, ведущая на второй этаж, массивная дубовая дверь с улицы, роскошная, шитая золотом скатерть на столе. Использовались только те вещи и аксессуары, которые не разрушали жизненных представлений участников. Не было муляжной, пестрой мольеровской бутафории в спектакле. Канделябры, ларцы, трости, вазы, зонты, кошельки, молитвенники, шпаги — все это выглядело обжитым и бытующим, хотя музейная точность не преследовалась.

Всякие попытки «воплощать Мольера», искать форму и уж тем более «выдавать» комедийные трюки, хотя, казалось бы, Мольеру они свойственны, нещадно пресекались Станиславским, а за ним Кедровым. Комизм рождался из серьезности, из того, как истово, до последней капельки, вкладывались актеры в заботы и помыслы своих героев, — ведь заботы эти часто бывали нелепыми, помыслы вздорными, действия опрометчивыми или плутовскими.

В дни премьеры, отмечая достоинства спектакля, указывали, однако, на некоторую его тяжеловесность, на то, что мало было в нем галльского духа, грации, что получился, так сказать, Мольер по-русски. Отчасти это было справедливо, особенно вначале, когда спектакль еще не устоялся и там и тут виднелись не снятые леса построения. (Позднее Кедров указывал на затяжную «раскачку» таких блестящих комедийных спектаклей МХАТ, как «Безумный день, или Женитьба Фигаро» и «Горячее сердце». К кедровскому «Ревизору» это тоже относится.) Но больше в подобном впечатлении была повинна все та же мольеровская традиция — ведь она охватывает и область восприятия. К такой насыщенности мыслью, действием, борьбой, к такому серьезу в передаче событий комедии не привыкли; хотелось чего-то более «отдохновенного». {20} Кстати сказать, лучшие исполнители спектакля «Тартюф», в частности Топорков — Оргон, кроме жизненности владели и всем другим, что составляет мольеровскую технику: и искрометностью диалога, и высшей комедийной насыщенностью, и чисто французскими живостью и остроумием. Не случайно после премьеры мольеровского спектакля писали, что в Топоркове — Оргоне воплотились «стиль, жанр, дух, стихия, бес комедии»[[8]](#footnote-9).

Могут возразить, что и прежде (до метода) жизненность искалась и была в Художественном театре. Разумеется, ведь открытие Станиславского венчало, а не зачеркивало труд его жизни. Однако даже в знаменитом «Мнимом больном» Станиславского не было такого яростного вгрызания актеров в роль, такой внутренней активности в поведении, такого наступательного азарта, как в «Тартюфе». Ведь одно дело — стихийная, интуитивно нащупанная действенность задач, и совсем другое — сознательное овладение логикой действия, единообразно понятой всеми участниками спектакля.

Режиссура сочла неинтересным, частным решать спектакль как чисто антиклерикальный, хотя религиозный наряд ханжи там попутно и срывался. Замахивались на лицемерие в целом; в нем видели отвратительный порок, рожденный социальным неравенством.

«Тартюфы живут во все времена и эпохи, — утверждал Кедров. — Они только меняют методы своей приспособляемости, применяясь к различным условиям жизни. Тартюф — это человек, который все свои самые низменные инстинкты скрывает под маской преданности тем идеям, которые господствуют в обществе данной эпохи»[[9]](#footnote-10).

Речь шла не о святоше только; спектакль пригвождал к позорному столбу циника, использующего в корыстных целях бытующую нравственную норму, умело имитирующего расхожее представление о том, что греховно, а что благородно. Спектакль обличал приспособленчество Тартюфа, но не это одно; слепая доверчивость Оргона представлялась театру не менее опасным злом. Спектакль показывал, что тартюфы немыслимы без оргонов, что оргоны порождают тартюфов, питают их предприимчивость и наглость, своим попустительством развязывают порок.

В спектакле шло сражение не на жизнь, а на смерть. Близкие вели борьбу за Оргона против Тартюфа, за то, чтобы оторвать Оргона от Тартюфа, выиграть бой с «тартюфизмом» (словечко М. Н. Кедрова); а это было тем более трудно сделать, что и не знающая границ увлеченность одного и наглая приспособляемость другого были доведены до предела обострения.

Кедров-актер брал тему образа резко, крупно; его Тартюф ставил на большую ставку. Хладнокровно, расчетливо, с некоторым даже злорадством {21} ощипывал он замороченного Оргона. Действие Тартюфа в том и состояло, чтобы извлечь все выгоды из этой эскапады: и дом отхватить, и наследство, и получить руку дочери, и забраться в постель жены. Он был, как спрут, как пиявка, присосавшаяся к живому телу, но притом с особым удовольствием добивался, чтобы его же еще почитали благодетелем.

Что там мелкий жулик, затесавшийся в дом посредством лести, лебезящий перед хозяином и виляющий хвостом, — такого трезвый, благоразумный буржуа Оргон мог бы разоблачить в два счета! Нет, то был человек святой жизни, столп морали, воплощенное безгрешие. Неподкупным праведником, суровым блюстителем нравов входил в спектакль этот Тартюф. Лицо скопца, бескровное и надменное, отрешенный взгляд, витающий где-то в небесных сферах, черная ряса плотно охватывает фигуру, бледные пальцы перебирают четки, рассеянная улыбка блуждает на тонких губах, в руках — молитвенник, которым Тартюф манипулировал так ловко, что эта книжечка в тисненом переплете становилась как бы визитной карточкой святоши. Тут, пожалуй, и ошибешься, примешь подлость за благородство, меркантилизм за предельное бескорыстие. А под этим надежным покровом (типично кедровский «тихий омут») проглядывали временами — редко-редко! — черты такого отъявленного мерзавца, что становилось страшно за судьбу людей.

«Кедров построил образ Тартюфа на разрыве двух темпов, на контрасте двух ритмов: вкрадчивого, благочестивого “умиления” в слове и жесте и хищнической хватки грабителя во внутреннем действии»[[10]](#footnote-11), — писал несколькими годами позже С. Дурылин.

К концу спектакля, когда приходила пора сбросить маску, становилось заметно, что у этого Тартюфа плотоядное лицо, фигура громилы, что ряса узка для его широких плеч, а грубые башмаки вызывающе стучат по паркету, заставляя забыть о прежней неслышной походке. Нераскаянным, не страшащимся ни тюрьмы, ни суда удалялся он со сцены, что возвращало финал спектакля к замыслу Мольера и умеряло искусственность счастливой развязки, устранявшей Тартюфа силой королевского «именного повеления». Чувствовалось, что этот феникс еще возникнет из пепла, что и в дальнейшем от него не будет житья честным людям.

Действенное решение роли сделало игру Кедрова убеждающей и масштабной. Однако, осваивая метод вместе с другими участниками «Тартюфа», он не сумел на этот раз до конца преодолеть расстояние между образом и собой, своей актерской природой. Такие типично мольеровские эпитеты, как маньяк, одержимый, неистовый, не шли к этому Тартюфу, потому что очень уж далеки были от Кедрова-человека.

{22} Зато именно эти эпитеты можно было по праву адресовать В. Топоркову — Оргону.

Его игра в спектакле «Тартюф» стала подлинным торжеством «метода физических действий», который помог актеру овладеть на сцене всей полнотой жизни неповторимого мольеровского чудака.

Топорков упорно искал динамику поведения человека, захваченного новыми, неведомыми ему ощущениями настолько, что все остальное доходит до него как бы вполслуха. Разве таким он был, пока не встретил Тартюфа, этот типичнейший толстосум и делец, увенчанный всеми буржуазными добродетелями? Сразу видно: это не увалень, не простак. У него колючий взгляд, энергичное сухое лицо, удлиненное жидкой бородкой клинышком, манеры, не располагающие к короткости, тяжелая хозяйская палка в руках. Но случилось событие, перевернувшее жизнь Оргона: он увидел в церкви молящегося Тартюфа — и потерял голову.

Подумать только: ему, самому обыкновенному купцу, выпала честь скрасить будни великого правдолюбца Тартюфа, защитить его от поругания! Нужно заставить всех постичь то, что открылось ему, Оргону, создать культ Тартюфа в своем доме, а потом, может быть, и в целой Франции — вот действенная задача, на которую все нанизывалось. Это была воистину мания, пунктик, как раз то самое, чего требует мольеровский стиль. Топорков подошел к нему с помощью верного действия, конденсирующего социальную сущность образа: неспособный отличить истинную человечность от подделки под нее, Оргон обольстился эрзацем духовности — иного и не предоставляла ему безнадежная проза купеческого бытия.

Всем, кто видел спектакль, запомнился первый диалог Оргона с Дориной, его неповторимые «бедняжка!», адресуемые Тартюфу после каждого сообщения служанки. Этой дежурной реплике Топорков неизменно предпосылал долгую паузу осознания: все ясно, Тартюфа по-прежнему не понимают в доме! До чего довели человека, и ест-то он по-волчьи и спит беспробудно — нормально ли это, здоров ли он?

Как же страшно было такому Оргону падать с небес на землю, какое живое сочувствие зала вызывал он, когда, сидя под столом, становился свидетелем того, как «честный» Тартюф обольщает его жену Эльмиру! Приподнимался край тяжелой скатерти — и перед нами представал человек, глубоко потрясенный: растерянное лицо, ладони прижаты к пылающим щекам, трясущиеся губы едва выговаривают: «Ну, признаюсь, изрядный негодяй!» Было и невыносимо смешно и по-человечески жалко Оргона. Случилось то, что предрекал, ставя свой эксперимент, Станиславский: зрители посочувствовали Оргону в момент прозрения, хотя и не простили совершенных ошибок. Реакция зала стала мерилом и доказательством верной игры актера, торжеством «метода физических действий», который, будучи освоенным органически, помог ему выстроить роль.

{23} Метод помог Кедрову и актерам выстроить и спектакль в целом. Кедров рассказывал: в нем не было жестко фиксированных мизансцен. Уславливались лишь о том, где именно располагается данный эпизод — на галерее, на лестнице, у ограды парка, на диване, в кресле, за столом. Внутри куска актеры свободно шли по действию: недвусмысленно ясное, активное, оно развязывало их инициативу, импровизационный дар, рождало острые ракурсы и неожиданные приспособления.

Вот примеры.

Обнаглевший Тартюф впервые подольщается к Эльмире, распаленно ерзая на диване: это видят Оргон и Дамис, его сын. Происходит страшная свалка. Оргон хватает подвернувшийся канделябр. Дамис гоняется за Тартюфом с тяжелой палкой. Отступая, Тартюф падает на диван и случайно нащупывает в кармане молитвенник. Ловкий удар рукой — и диван перевернут, что невольно на миг останавливает преследующих. А Тартюф уже на коленях; молитвенник раскрыт, наш герой истово молит бога, чтоб он открыл глаза тем, кто заподозрил его в бесчестности, и смиренно целует палку, едва не опустившуюся ему на голову. Возникает ситуация: не верь глазам своим. И Оргон утихомирен: он уже стыдится своего греховного порыва.

Оргон и Клеант (его деверь) обсуждают ситуацию, сложившуюся в доме; разговор двух родственников, несколько резонерский у Мольера, шел в спектакле в довольно резких тонах. Противники, состояние которых Станиславский сравнивал с сидением на горячей плите, шипели друг на друга, как кобры, в независимости их поз ощущалась взрывчатость, воздух был насыщен скандалом, и в какой-то момент, отбросив дипломатию, они срывались со своих мест и начинали наскакивать один на другого.

Эльмира сама кокетничает с Тартюфом, надеясь, что теперь тот покажет себя во всей красе, — ведь Оргон сидит под столом. Тартюф непреклонен: во второй раз он не попадется. Но мало-помалу у старого развратника начинают течь слюнки. И вот уже блудливо подрагивает кончик ботинка; отбросив рясу, Тартюф закидывает ногу на ногу, а рука, лежащая на молитвеннике, нетерпеливо скребет переплет.

Не менее энергичны были в спектакле и другие мизансцены: кающийся Оргон на коленках пересекает гостиную, чтобы облобызать сапог обиженного им Тартюфа; Тартюф, сделавшись наследником Оргона, расправляет плечи и по-хозяйски, «дозором» обходит свои будущие владения; змейка домашних взволнованно вьется за Оргоном, наконец-то узнавшим цену Тартюфу, — теперь все семейство действует сообща.

Это был настоящий мольеровский фарс, освобожденный от тесноты мундира. Фарс, не порывавший с жизненностью, но обусловленный ею. Все на сцене было правдой и в то же время отличным театром — тем самым, к которому стремился, которого жаждал великий поэт и комедиограф Мольер.

{24} Уроки «Тартюфа» запоминались надолго: здесь в зародыше содержалось все то, что мечталось Кедрову утвердить в драматическом театре. Его режиссерский почерк, еще не устоявшийся, но твердеющий, отчетливо проступил уже в этом спектакле.

Что же представляет собой режиссура Кедрова в ее определяющих чертах?

## \* \* \*

Первая заповедь Кедрова: строить спектакль вместе с актерами, а не делать это вместо них.

Если на сцене не высвечены ярким светом лица, не сшибаются характеры, не сталкиваются в целеустремленном действии целые скопища, группы людей — спектакль, по Кедрову, не решен, какую бы смелую фантазию ни проявил режиссер, какими бы яркими, но вне актера лежащими средствами ни доказывал он свою мысль.

Вслед за Станиславским Кедров предпочитал режиссеров «корня» режиссером «результата». Он часто сетовал, что среди трех основных объектов внимания современного режиссера — истолкование пьесы, работа с актерами, непосредственные постановочные задачи — главенствуют первый и третий, второе достигается само собой, уравнивается в правах с установкой света и изломом сценической площадки. Вот это рыцари «результата». Для Кедрова же вся суть в огромной средней части, растягиваемой ровно настолько, сколько времени нужно, чтобы актеры вжились в пьесу, научились органически действовать в предлагаемых ею обстоятельствах. Вот это корень сценического искусства: ему подчиняется все остальное.

Так — на всем пути следования: от первоначального замысла до генеральной репетиции спектакля.

Известно, что Станиславский в конце жизни восстал против пространных постановочных планов, где все регламентировано, установлено заранее: кто как одет, что где стоит, что проносят на заднем плане. Это воспитывало в участниках иждивенцев, превращало их в пассивных потребителей чужого замысла. А Станиславский хотел, чтобы режиссер вместе с актером проходил весь путь познания пьесы, ее анализа в действии, ни в чем не насилуя их воли, не мешая работе воображения, а только наблюдая и взвешивая, какая картина встает из понятого, нажитого ими.

Актеры — такие же художники, ищущие и творящие. Они приносят в спектакль свой жизненный опыт, свой взгляд на вещи, свою чуткость к времени, и от них к режиссеру подчас идут такие сильные творческие токи, что только тут он окончательно догадывается: вот что вытекает из обрисованной автором жизненной картины. Потому-то Кедров и рассматривает {25} замысел спектакля как процесс, который завершается лишь тогда, когда пьеса полностью проанализирована в действии.

Однако это отнюдь не значит, что режиссер может начинать работу с «нуля», приходить на репетиции пустым. Станиславский подчеркивал, что режиссер обязательно должен быть хоть на полшага впереди актеров, а эти полшага порой означают бессонные ночи, колоссальное напряжение мысли, горы просмотренной литературы, пристальное вглядывание в круг жизненных явлений, охватываемых пьесой.

Стенограммы репетиций Кедрова доказывают, что уже на первых порах (предварительная встреча с художником или с постановочной группой спектакля или беседа с участниками перед началом работы) у него было точное видение пьесы, ее идеи и сквозного действия, что к этому времени он был, как говорится, в материале. Вопрос педагогики: направление выбрано, компас в руках и цель в значительной мере пристреляна, но актерам обо всем этом знать еще рано — только в общих чертах, так, чтобы раздразнить фантазию, пробудить инициативу тех, кому предстоит на плечах своих вынести новый спектакль.

Так и во всей дальнейшей работе: Кедров был деликатен, чуток, прислушивался к чужому мнению и с помощью актеров додумывал, то, чего не успел ухватить в пьесе сам, но никак нельзя сказать, что у него отсутствовала режиссерская воля, что он не отбирал, не возвращал заблудившихся в русло, вообще не вел.

Еще в период работы МХАТ над «Врагами» Горького (1935), где Кедров лишь помогал постановщику спектакля Вл. И. Немировичу-Данченко, актеры вынесли определенное впечатление о достоинствах этого режиссера.

М. М. Тарханов сформулировал это впечатление так: «Спектакль многим обязан также и режиссеру Кедрову. Хочется отметить замечательную и очень ценную черту в его работе. Это — его какое-то особое качество влиять на актера. Это — я сказал бы — его “тихое упрямство”, неуклонная целеустремленность в направлении поставленной сквозной задачи, деловая настойчивость, не дающая подчас покоя актерам. Он умеет заставить пройти часто неприятный и мучительный путь, если это в интересах постановки. Но когда нужные режиссеру действия, образ и внутренние задачи найдены, то чувствуешь в этом человеке силу художника, организатора целостного спектакля»[[11]](#footnote-12).

Кедров не преследовал иной творческой программы, кроме той, которая начертана на знамени Художественного театра. Его спектакли — спектакли этого театра в самых типичных проявлениях. И если говорить о том, что их выделяет среди работ мхатовских режиссеров, то это будет только большая концентрация ведущей мысли, достоверности происходящего, драматического напряжения, правды актерской игры.

{26} В спектаклях Кедрова на сцене все выглядит определенно, резко; взяты большие идейные категории и выявлены в насыщенном действии, в борении четких социальных групп. Там, где у другого режиссера могло быть только тепло, у него температура высокая, где люди просто беседуют, у него они схлестываются в ожесточенном споре, где драмы подспудны, они обнажены.

Уже в первом кедровском спектакле (как мы помним, он поставил «В людях») эта тенденция проступила отчетливо, хотя еще далеко было до «Тартюфа» и метод Станиславского не был обнародован.

Спектакль «В людях» сложился из таких горьковских шедевров, как «Детство», «Сграсти-мордасти», «Хозяин» и в отрывках «Мои университеты» и «Мать» (инсценировка П. Сухотина). Это была яркая, но несколько лоскутная ткань, лишенная внутренней логики настоящей пьесы.

Никто не осудил бы Кедрова, если бы он ограничился лишь вариациями на горьковские темы, показал тяжкий быт и суровые нравы рабочих окраин, высветил отдельные моменты биографии писателя. И все это в спектакле было. Но Кедрова интересовало другое. Ему хотелось поставить спектакль о том, как из искры возгорается пламя; как горьковские люди, оставаясь людьми в самых темных закоулках жизни, начинают постепенно рваться к свету, восставать против тех, кто присвоил себе их человеческие права. Пробуждается самосознание угнетенного люда России, над хозяевами типа булочника Семенова уже занесен карающий меч.

Это было действие, но нащупанное еще эмпирически, не всеохватное, как в поздних работах Кедрова.

Позже Кедров уже постигал содержание пьесы методически: через действие каждого отдельного персонажа, через систему действий, противоборствующих друг с другом (кто с кем и кто против кого, если сказать проще), наконец, через сквозное действие всего спектакля, возникающее как результат этой большой борьбы — человеческой, социальной, идейной.

Как и в «Тартюфе», это всякий раз помогало увидеть пьесу свежими глазами — вне привычных критериев, вне традиции, если она обветшала. Никакой преднамеренности: меньше всего можно было бы обвинить Кедрова в том, что он хочет поразить мир оригинальным решением, о котором во что бы то ни стало должны заговорить в театральных кругах. Речь шла об анализе, а не о домысле. Новаторство Кедрова не броское и не внешнее, но оно в его спектаклях есть.

Таким открытием явился кедровский спектакль «Дядя Ваня» с Б. Добронравовым в главной роли.

Предстояло найти действенность автора, почитавшегося едва ли не самым бездейственным во всей мировой литературе. Не на голом месте — Художественный театр уже немало сделал для этого, в частности, в великолепных {27} «Трех сестрах» Вл. Немировича-Данченко. Постановщик определил сквозное действие спектакля словами «тоска по лучшей жизни» — здесь уже не было былой пассивности: жизнь загоняет человека в тупик, на все лады твердит ему «нельзя!», а он упрямится, противопоставляет свое достоинство тусклой обыденщине, не соглашается склонить голову. Однако «Три сестры» 1940 года еще строились на вынужденном согласии героев с тем, что «счастья нет и не может быть для нас»; разве что будущие поколения счастливых помянут предшественников своих добрым словом.

В «Дяде Ване» Кедрова (режиссеры Н. Литовцева и И. Судаков) вопрос поставлен круче. Не «если бы знать?» — финальный мотив «Трех сестер», но протестующее, требовательное «почему так?» пронизывает спектакль.

В самом деле: почему так устроено, что бездарности «блаженствуют на свете», а одаренные люди прозябают в глуши? Почему силы душевные, бурлящие в человеке, тратятся на пустяки, на бессмысленный труд: «Счет… господину… масла постного 20 фунтов…»? Кто виноват, что из мира ушла красота, все обескрылилось, леса трещат под топором? Вот вопросы, которые сочились изо всех пор этого спектакля и наконец изливались бунтом героя — не против Серебрякова, нет, но против всей жизни, «презренной и обывательской».

Ленин говорил о революционной роли реакционных периодов. Нечто подобное было уловлено Кедровым в «Дяде Ване». Еще спит вековечным сном Россия, еще томятся в тисках безвременья дети ее «страшных лет», но брожение уже идет и охватывает достойнейших, и мысль трепещет и бьется в поисках выхода, и «гроздья гнева» вызревают в сердцах. Так проступило перед нами лицо не элегического, а, скорее, трагического Чехова, глубоко возмущенного тем, что лучшие люди оказываются в его стране лишними. Отразившего в своем «Дяде Ване» не столько безвременье, сколько канун социальной бури.

«… Не о России ли здесь мысль, России, богатой творческой силой, и скованной, и жаждущей освобождения?»[[12]](#footnote-13) — писал о спектакле критик Ю. Юзовский.

Именно таким несломленным человеком предстал перед нами добронравовский дядя Ваня. Анализируя пьесу в действии, актер и режиссер убедились, что Войницкий не совершает ни одного поступка, ни одного душевного движения, которые говорили бы о том, что в этом человеке остыли чувства, увял разум (между тем именно такой оттенок преобладал у первого исполнителя чеховской роли — А. Вишневского). Нет, утверждают Добронравов и Кедров, Войницкий трудится, любит, страдает, его душа жаждет деятельности, это натура творческая, активная. Потому-то он и не мирится с пошлостью, восстает против нее.

{28} На репетициях Кедров подчеркивал, что чеховские люди «направлены, устремлены к жизнеутверждающему началу… Они не только мечтают, но борются в самой жизни»[[13]](#footnote-14).

Что играл Добронравов? Несостоявшуюся судьбу того, из кого мог бы выйти «Шопенгауэр, Достоевский», если бы он, по словам Чехова, жил нормально. Жгучий стыд от сознания, что ему, Войницкому, не удалось совершить ничего общественно полезного.

Этот Войницкий носил в себе бунт с первой фразы, был заряжен им, как мина с часовым механизмом. Но шел он к бунту достаточно долгим путем, на наших глазах испытывая свой «миллион терзаний». Действие, взятое Добронравовым, было сложным — никак не назовешь его просто физическим. Войницкому необходимо было осознать, какая ложная идея, комплекс ложных идей привел к тому, что у него «пропала жизнь». И только этим поиском было охвачено его существо. Он и участвовал во всех событиях, которые происходили в доме, и давал им оценку, но всегда оставался погруженным в свое. Вот‑вот еще усилие — и он ухватит самое важное; но оно ускользало снова и снова, пока пошлость сцены, свидетелем которой он стал (Астров целует Елену Андреевну), не разорвала пелену. Лишь теперь дядя Ваня понял все.

Тут-то и проступило то новое, что расслышал у Чехова Кедров: право на протест бурный, на отчаяние беспредельное, на прямой вызов миру, где гибнет прекрасное. Предвзятость ушла; умолкли те, которые утверждали, что Чехов не терпит открытого темперамента, что его герои выражают свои чувства застенчиво, под сурдинку. Выяснилось, что Чехов терпит и трагический вопль потрясенного человека, и слезы, текущие по его лицу, и обнаженное страдание, и физическую растерзанность, естественную в такую минуту. Добронравов двигался по сцене смятенно, его костюм был в беспорядке, голос срывался, глаза излучали ненависть и боль. Кульминация была в этом чеховском спектакле кульминацией в полном смысле слова. И это, право же, не шокировало, как не может шокировать человек, который кричит, потому что в тело его вонзается нож.

Энергия толкования — вот слова, которые в первую очередь хочется адресовать Кедрову, вспоминая спектакль «Дядя Ваня». Умного толкования, согласованного с крупными социальными процессами, характерными для России тех лет.

Большинство спектаклей Кедрова обладает такой крепкой мускулатурой. Идеи в них убеждают, потому что даны как сплав жизненности и действия, а не предписаны спектаклю произвольно.

Поучителен в этом смысле опыт работы Кедрова над «Глубокой разведкой» А. Крона, прожившей более десяти лет в репертуаре МХАТ и {29} представляющей собой до известной степени норму и образец его советского спектакля.

Репетиции «Глубокой разведки», начавшиеся еще в 1940 году, резко распались на две части: перед войной у людей было одно душевное самочувствие, а когда война началась, оно стало совсем иным. Требовалось найти «узел сопряжения» предвоенной по атмосфере пьесы с тем, что творилось за стенами театра, чем полны были души людей, заполнявших зрительный зал. Кедров искал способ насытить происходящее на сцене нечеловеческим напряжением, которым жила тогда вся страна, сказать об ответственности каждого человека за дело, которому он служит. Ему хотелось, чтобы сражение за нефть герои вели так же самозабвенно и горячо, как воевали люди на фронте.

«Чего вы хотите, Морис?» — спрашивают у одного из главных персонажей пьесы. И он отвечает сжато и точно: «Я хочу нефть».

Формула показалась Кедрову всеобъемлющей — ведь она вбирает в себя направление помыслов, воли, мечты едва ли не всех героев пьесы. Что касается прочих, то те вольно или невольно препятствуют тому, чтобы была найдена нефть в «мертвой долине» — Елу-тапе. Стало быть, здесь и нужно искать сквозное действие спектакля.

Интересно, что откровенно производственная природа пьесы Крона показалась иным критикам ее недостатком. Находились люди, которые советовали Кедрову по возможности смягчить, завуалировать резкость «деловой части», растворить производственное начало в присущей Художественному театру интеллигентности тона, переместить центр тяжести в сторону моральных проблем. А о нефти — поглуше, поделикатнее, как-нибудь вскользь.

Кедров сделал как раз обратное. Он предельно усилил производственный пафос спектакля. Он заставил своих актеров влюбиться в нефть, «заболеть» нефтью, добился от них такого знания техники бурения, что для них не стало в пьесе чужих слов и темных специальных понятий. Иначе как смогли бы они овладеть действием героев, которое в том именно и состоит, что они добывают нефть? И мхатовские актеры, столичные жители, люди искусства, в какой-то момент неожиданно для себя ощутили, что им жгуче интересны и кривизна на Саре, и изыскания Мориса, и перспективы промысла Елу-тапе.

Это была акция, принципиальная для Кедрова. Чем дальше, тем больше крепло в нем убеждение, что театру следует научиться понимать героя «с точки зрения того, чему отданы нервы, сердце и ум современного человека»[[14]](#footnote-15). Его огорчало, что, легко охватывая природу волнения Отелло, поднимающего платок Дездемоны, сегодняшние актеры порой не умеют заразиться волнением авиаконструктора, которому, условно говоря, надо добиться, чтобы гайки на крыльях его самолета были сечением не {30} пять, а три миллиметра. «И если идея его самолета — скорость, а поставлены для крепости гайки большего размера, и это снижает скорость, так как создает излишнее сопротивление воздуха, то я понимаю, что это может предельно взволновать конструктора, и он способен выйти из себя, может быть, с большей силой чувств, чем Отелло»[[15]](#footnote-16).

«Идея нефти» пронизала спектакль сверху донизу — только тогда стала отчетливо видна моральная сторона проблемы. Выявились характеры, по-мхатовски сложные, скрестились разные представления о жизни, начало творческое и потребительское, возник конфликт мировоззрений; иным путем ко всему этому, с точки зрения Кедрова, пробиться было нельзя.

Весь спектакль «Глубокая разведка» словно молнией озарялся коротеньким диалогом между геологом Морисом и главным инженером Мехти.

«— Будьте человеком, Морис! В два часа ночи можно перестать быть геологом.

— Я всегда геолог.

— И никогда не бываете человеком?

— Я всегда человек. Именно профессия отличает человека от свиньи. Люди — это геологи, инженеры, пахари, каменщики, артисты. Они изменяют мир. Человек вне профессии — только позвоночное, после которого не остается ничего, кроме продуктов распада».

Такова мысль Крона — справедливая, всей нашей жизнью утвержденная мысль. Но если уж сам автор считает, что человек раскрывается только через его дело, то применительно к этой пьесе метод Станиславского должен быть эффективным вдвойне. Так и случилось. И та поражающая конкретность, с которой действовали в спектакле мхатовцы, превратила «Глубокую разведку» в спектакль подлинного ансамбля, где исполнители главных и эпизодических ролей выглядели не актерами, вышедшими на сцену, но людьми оттуда, с Елу-тапе.

Позже, ставя «Третью, патетическую» Погодина, Кедров перенес действие ее первой картины из красного уголка, где оно происходит у автора, непосредственно в цех, к печам, извергающим грохот и пламя, потому что режиссеру хотелось показать рабочих в процессе их главного жизненного действия — творческого труда. В спектакле рабочие, ветре чающие в цехе Ленина, выглядят рабочими, а не ряжеными, и, когда идет плавка, веришь в подлинность самого процесса, хотя он, конечна же, не воспроизводится натуралистически, — эту подлинность несут актеры, которые все знают про своих героев, в том числе и то, каковы они в труде.

И даже в «Плодах просвещения» Толстого представителям барской группы пришлось «заболеть спиритизмом», так же как их предшественники {31} «болели» нефтью, добиться того, чтобы в таинственной сфере оккультных «наук» им все было ясно как свои пять пальцев, ибо интересы, помыслы этих людей — там, при всей никчемности избранного ими занятия.

А в «Ревизоре», последнем по времени спектакле Кедрова, вся свора чиновников, доселе разделяемых взаимными обидами, счетами, откровенным подсиживанием, мечтой о том, чтобы было худо соседу, объединяется в своего рода корпорацию при первом же известии о приезжающем чиновнике. До усобиц ли тут, когда затронута честь мундира, когда рискуешь, того и гляди, потерять доходное место, жалованье, возможность брать на Антона и на Онуфрия! Вот и приходится действовать сообща, «миром» отстаивая прогнивший уклад, на котором основано благополучие.

Хорошо выразил смысл развивающихся на сцене МХАТ событий И. Шток в своей рецензии на спектакль: «Все приходит в движение. Обуздать приехавшего ревизора! Обмануть! Подкупить! Как было, так пускай все и будет дальше. Ничего для этого не жалеть»[[16]](#footnote-17).

Так, помнится, «Ревизора» не ставили. А между тем Кедров ничего не выдумал; он обнаружил у Гоголя этот энергичнейший стимул к действию, охватывающий чуть ли не всех персонажей комедии, подчеркнул социальную первопричину событий, столь бурно развивающихся. И тогда родился спектакль о страхе чиновников, у которого, как известно, глаза велики и который повлек за собой ошибку целого «человеческого коллектива», натворившего черт знает что.

Идея, действие, жизненность нераздельны у Кедрова. Это для него главное, а не стилевые моменты, не жанр, не пространственное расположение, хотя все названное имеет значение. Новаторство Кедрова не бросается в глаза, но в лучших его спектаклях какие-то стороны жизни, доселе не познанные, бывают ярко озарены светом мысли активно действующих актеров.

## \* \* \*

Развивая принципы Станиславского, Кедров многократно подчеркивал, что человек (и сегодня более, чем когда бы то ни было) существует не в пустыне, не в психологическом вакууме своих ощущений и чувств — он познается в общественных связях, в сложном сцеплении разнородно направленных воль. Потому-то и нельзя нажить образ у себя дома и принести его готовым на репетиции; неизвестно, что придет в спектакль от партнеров и как это скажется на судьбе твоего героя. «Что здесь происходит со всеми и что это значит для меня?» — вот вопрос, не задав себе {32} который и не попытавшись ответить на него в действии, актер не сыграет свою роль.

Так возникла известная кедровская формула о действии как воздействии на кого-то стоящего рядом и на всех, с кем встречается герой.

Практически это приводит к тому, что так называемые контрагенты столь же разработаны в спектаклях Кедрова, как и положительные герои. Он терпеть не мог театральной игры в поддавки, он не ослаблял позиции тех, кто нам неприятен, чужд в произведении, не лишал их субъективной правды, напротив, предпочитал рисовать их крупными, убедительными. Оттого в спектаклях Кедрова так рельефен конфликт, так нешуточна борьба, так отчетливо выявлен каждый лагерь.

Мы уже знаем, как это выглядело в «Тартюфе»: Кедров-актер позаботился о том, чтобы мольеровский ханжа был цепким хищником, а Кедров-режиссер столкнул с этим фактом других персонажей спектакля — им, хоть разбейся, нужно было разгрызть этот твердый орешек, чтобы вернуть в лоно семьи заблудившегося Оргона.

А в «Глубокой разведке», развивая тезис о действии как о воздействии на кого-то и на всех разом, с кем встречается человек, Кедров как бы помог нам познать подобное подобным.

Перед режиссером стояла задача столкнуть в идейном споре главных героев пьесы — Майорова и Гетманова. Можно было пойти к цели прямо, высвечивая добрые качества одного и трусливую, мелкую душу другого, но Кедров понимал, что в жизни подобные различия чаше всего прикрыты множеством других черт, крупных и мелких; доминанта не проступает так сразу — нужно пуд соли съесть с человеком, чтобы его узнать. Ну вот, скажем, Гетманов и Майоров: на первый взгляд они совсем не антиподы. Напротив: это товарищи, однокашники, люди одной судьбы. Больше того: когда приезжает в поселок из центра с широкими полномочиями Майоров — М. Болдуман, хорошо одетый, выдержанный, спокойный человек, до поры не высказывающий своих суждений, мы готовы встретить его столь же настороженно, как и начальник разведки Гетманов — В. Белокуров, усталый, замороченный Гетманов, в промасленной рубашке с подвернутыми рукавами; и без того трудно, все не клеится, день и ночь на буровой, а тут еще эта проверка так некстати — не дают людям спокойно работать!

Но катится действие, и мы начинаем понимать, что как раз Гетманов — службист, Майоров же — подлинный строитель жизни, что здесь столкнулись компромисс и принципиальность, равнодушие и преданность большой идее. И понимаем мы это потому, что рядом с Гетмановым поставлен его главный инженер Мехти, а рядом с Майоровым немедленно возникает геолог Морис, человек, одержимый в своем деле. А Мехти и Морис как раз ясны: это чистые, выкристаллизовавшиеся породы. Действуя определенным образом, они энергично втягивают в круг своих интересов того, в ком чувствуют союзника, выбывают в нем потребность {33} действовать в свою очередь. И эта параллель проявляет характеры, на первых порах недостаточно ясные.

Растерзанный, неухоженный, сотрясаемый астмой Морис — В. Топорков безрасчетно тратит себя на одно: доказать, что в Елу-тапе есть нефть, заставить ее — золотистую, теплую, играющую в его колбе, — ринуться из-под земли громокипящим фонтаном. И Майоров чутьем коммуниста постигает, что правда за этим неугомонным человеком, которому ничего не нужно для себя, но во что бы то ни стало нужно добыть нефть для государства. Еще хорошо не зная, каково истинное положение дел, Майоров видит, однако, что бескорыстные порывы геолога разбиваются о стойкое сопротивление Гетманова, который терпеть не может Мориса. Это настораживает, мысли Майорова дан активный толчок: есть над чем подумать, в чем разобраться, — а это уже действие, и притом крупное.

Иное дело Мехти-Ага — М. Прудкин. Этот холеный, черноусый красавец, сибарит, эпикуреец, ресторанный завсегдатай, являющийся на сцену в щегольском костюме, с тушей джейрана, которую на палках несут за ним двое безмолвных служителей, также озабочен одним и одним: как бы работать поменьше, а вкушать блага жизни сегодня и ежедневно, — и плевать ему на нефть, будет она там или не будет! И опять приходится задуматься Майорову, а вместе с ним и нам, зрителям: случайно ли у Гетманова такой главный инженер? Нет ли общего между воинствующим паразитизмом Мехти и узким кругозором начальника разведки, его стремлением во что бы то ни стало выгородить, обелить себя, опять же, будет ли там нефть или не будет!

Мехти и Морис — антиподы, люди разных миров, их представления о жизни полярны, а приходится вместе работать, существовать в единой системе советского предприятия. Это делало взаимоотношения героев в спектакле чрезвычайно острыми. И Кедров добивался этой остроты реакций от актеров, заставляя их двигаться от рядового служебного препирательства ко всей полноте принципиального неприятия. Разрыв углублялся, и сшибка характеров становилась сильней.

Вот что рассказывает М. Прудкин о разработке центральной сцены третьего акта — сцены между Морисом и Мехти.

«Исходя из идеи спектакля, Кедров сказал нам: “… представьте теперь, что здесь сидит зверь в клетке (Морис), а вы (Мехти) пришли с задачей проникнуть к нему”. Отсюда родилась линия нашего поведения. Я не мог легко войти в комнату Мориса, я должен был завоевать это право, чтобы затем преодолеть небольшое пространство, нас разделявшее. И я входил не сразу, сначала доводил его до исступления, дразня этого вспыльчивого, несдержанного человека. А В. Топоркову Кедров сказал: “Вы почти ничего не говорите, но всем вашим поведением, телом, глазами должны выражать ненависть к Мехти, предельное его неприятие”. Так у нас с Топорковым создалось особенно настороженное внимание друг к {34} другу. Он следил за каждым моим движением, а я пользовался малейшей возможностью, чтобы сделать еще шаг вперед»[[17]](#footnote-18).

Такие стычки не могли пройти мимо Майорова. Они проясняли ему обстановку на промысле больше всех докладных, вместе взятых. Настанет момент, когда мягкий, человечный Майоров со всей резкостью скажет Мехти: «Мы друг другу не нравимся… Попросту говоря, я не люблю арапов», и эти слова рикошетом ударят в Гетманова, замерят его «душевную кривизну». Вот теперь видно, бросается в глаза, что у этого Гетманова и лицо откормленное, и глазки бегающие, и повадка «ответработника», проступающая за простотой. Если это не пресечь в зачатке, Гетманов имеет шансы развиться в тот тип начальника, для которого главное — «дать план», отрапортовать о цифрах добычи по валу, удержаться любой ценой в своем «руководящем» кресле.

А пока все это происходило, пока Майоров разбирался в людях и давал им оценку, мы узнали и его самого. Обнаружили его человеческое родство с Морисом, хотя и нет в Майорове (это крайность!) исступленности и ригоризма последнего. Поняли, что Майоров прост и демократичен в лучшем смысле слова, что это настоящий герой нашего времени, представляющий себе жизнь непрерывной глубокой разведкой будущего. К нам пришла такая уверенность, потому что Майоров не только впитывал в себя новые впечатления, но еще и много отдавал окружающим людям от щедрости своего сердца, помогая каждому распрямиться, найти себя. И это был активный, двусторонне действенный процесс.

Взгляд на человека как на существо общественное, взаимодействующее со всем окружающим миром, был энергично воплощен Кедровым в «Плодах просвещения».

«Плоды просвещения» — самый ансамблевый спектакль Кедрова; его законно сравнивают в этом смысле с прославленными «Врагами» Горько-то в Художественном театре. Ни раньше, ни впоследствии Кедров не достигал такой внутренней слаженности, такой прочной жизненной сцепки фигур, такой ясности каждого голоса в сценической партитуре. Как раз тогда в театральных кругах шел спор о последнем открытии Станиславского, и Кедров не без полемической страсти оттачивал свой спектакль в качестве аргумента в пользу «метода физических действий», что, надо сказать, и удалось.

На заре своей деятельности «Плоды просвещения» поставил в Московском обществе искусства и литературы Станиславский. Участвовавший в этом спектакле А. Артем вспоминал: «Мы все были за мужиков, против барина». Кедров оттолкнулся от этой антитезы, но довел ее до логического и смыслового предела.

{35} Крестьяне и господа представляли собой в спектакле две обособленные планеты, следующие каждая по своей орбите. У одних — все возможности творить культуру, но идея просвещения в этой среде искажена. Другие нравственно здоровы, живут естественной, близкой к природе жизнью, они могли бы стать цветом нации, но у них-то и украли культуру, говорил Кедров на репетициях.

Это противопоставление было прослежено режиссурой[[18]](#footnote-19) едва ли не в каждом эпизоде спектакля. Наверху кружатся в спиритическом трансе снобы, плещется пустопорожняя светскость, журчит полурусская-полуфранцузская речь. Внизу, в людской кухне, пьют чай ходатаи-мужики, которые задыхаются на своей малой земле — куренка и того некуда выпустить! Для мужиков покупка земли у бар — вопрос всего дальнейшего существования, для Звездинцева и компании — повод лишний раз посоветоваться с духами, «прикоснуться» к потусторонним сферам. Судьба людей зависит от химеры, от некиих проблематичных «токов» — то ли их ощутят, то ли не ощутят эти фанатики, тщащиеся проникнуть в «царство теней».

Но, будучи всецело за мужиков против бар, Кедров решительно отказался от того, чтобы попросту осмеять дураков, вызывающих духов с того света.

Он предупреждал исполнителей барских ролей: никакого комикования. Персонажи этой группы не невежды, не лицемеры, не глупые люди. Напротив, они должны предстать перед нами «во всем расцвете своих добродетелей», по словам режиссера. Ведь над их воспитанием трудились целые поколения нянек, гувернанток, репетиторов, учителей, к их услугам были гимназии, университеты, профессура. И куда все это привело? К духовной нищете, к углублению в крохотный мир совершенно ложных, замкнутых интересов, к полнейшей оторванности от жизни страны, от ее социального неустройства. Стремясь приобщиться к сфере особо тонких духовных импульсов, они насилуют свою волю, терзают сердце в смутной надежде почувствовать что-то «высшее». От большого ума можно сойти с ума, — твердил на репетициях Кедров.

Одного изучения литературы о спиритизме, даже самого тщательного, здесь было мало. «Дополнительную литературу» к той или иной постановке в Художественном театре привлекали испокон веков, привлекают ее и в театрах, где не слыхали о методе. Надо было стать спиритами по восприятию, перестроить себя «на неверное ощущение жизни»[[19]](#footnote-20), и тогда все выйдет, уверял исполнителей постановщик спектакля.

Актеры Художественного театра, играя спиритов разного пола и возраста, были предельно искренни, со всей энергией вкладывались в «опыты», {36} действовали тем целесообразнее, чем более бессмысленным выглядело само занятие. Возбужденная свора бар врывалась в людскую кухню в поисках спрятанной ложки, сгорала от нетерпения на спиритическом сеансе, тормошила нового медиума Семена, колыхалась, «вибрировала» на наших глазах. И сквозь эту густую пелену замороченности надо было пробиться трем ходокам, людям иной среды, совершенно иного жизненного уклада. От этой встречи двух миров в спектакле каждый раз высекалась искра.

Кедров особенно добивался, чтобы мужики были в доме Звездинцева инородным телом, чем-то, что всем мешает, обо что психологически спотыкаются, ибо их пребывание там грубо нарушает «установленное от веков».

Течет размеренный, слаженный быт дома — с лакеями, выездами, посыльным от Бурдье, визитами гостей и еженощными спиритическими таинствами; чистота, порядок, нежная обивка стен, изящный изгиб внутренней лестницы особняка, стильная мебель, шуршащие платья дам — все надежно, красиво. Но вот являются трое в посконных одеждах, и по сцене словно проходит электрический ток. Атмосфера в вестибюле заметно меняется. Теперь хозяева и гости вынуждены всякий раз либо обойти это непредвиденное препятствие, либо в изумлении отпрянуть от него, либо, как Звездинцева, истерически гнать взашей распространителей микробов. А те в свою очередь пугливо продираются сквозь светские дебри и с нескрываемым изумлением наблюдают бессмысленную кутерьму «великатной жизни» бар, и самый этот взгляд вдруг открывает нам всю степень нравственного одичания последних, всю дремучую ненормальность подобного времяпрепровождения. Это придает спектаклю МХАТ убийственно ироническую интонацию, бьет наповал звездинцевых и кругосветловых, хотя сами они об этом не подозревают.

В сущности, все сцены в «Плодах просвещения» были массовыми. В них сложно переплетались многообразные воздействия, шла игра интересов, порой совершенно полярных. И даже монолог профессора Кругосветлова Кедров решал не как монолог в принятом смысле слова, но как общую сцену, полную борьбы и движения. Кругосветлов поднаторел в полемиках, он знает, что в его науку не слишком-то верят; разъясняя сущность «духовного эфира», он чутко улавливает оттенки настроения слушающих, гасит, не давая им разгореться, возникающие то у одного, то у другого сомнения, поддает жару, потом успокаивается и витийствует, купаясь в своем красноречии, и снова наваливается на инакомыслящих. Воздействуя на восхищенную, но туго соображающую аудиторию, профессор непрерывно получает оттуда ответные импульсы, двигающие его мысль.

Такую сцену нельзя выстроить режиссерски. Только в многократных этюдах, «посаженных» строго на действие, складывается эта шкала оттенков, эти особенности самочувствия каждого персонажа, доходящие до {37} зрителя паже в том случае, если персонаж этот молча располагается на заднем плане.

Не менее сильно взаимосвязь всех со всеми ощущается в «Ревизоре».

Кедров подчеркивал: ни одну роль в этом спектакле нельзя сыграть вне зависимости от поведения и самочувствия «чиновника с секретным предписанием». Каждый персонаж раскрывается на сцене главным образом через свою реакцию на Хлестакова. А так как в натуре Хлестакова есть склонность безотчетно пристраиваться к окружающим, быть таким, каким его хотят видеть, возникает как бы система двойных зеркал: Хлестаков отражается в страхе чиновников, чиновники «обслуживают» столичного гостя реакциями почтения и преданности — во главе с особо старающимся на этот счет городничим.

В первой же сцене Хлестакова и городничего в гостинице уже ярко заявлен этот процесс взаимного ощупывания, подлаживания и запугивания, приводящий к тому, что запугивающий пугается сам. В протоколах репетиций «Ревизора» записано со слов Кедрова: Хлестаков не сможет вести сцену, если не будет «питаться» городничим, городничий не сможет вести ее, если не получит нужного «горючего» от Хлестакова.

В спектакле Хлестаков — В. Невинный и городничий — В. Белокуров сперва устремляют долгий оценивающий взгляд друг на друга, а затем очертя голову кидаются в бой, наскакивая и тут же отступая, так что сцена моментами напоминает игру «А мы просо сеяли, сеяли…». Это делает убедительной ошибку каждого: как не поверить, что этот «страшный в гневе» чиновник прибыл прямо из Петербурга по именному повелению, как не заподозрить этого сердитого градоначальника, что он хочет упечь беднягу Хлестакова в тюрьму!

Так по всему спектаклю взяты в теснейшей и чуткой сцепке парные сцены комедии: Хлестаков с дающими взятку, Хлестаков с жалобщиками, Хлестаков с Марьей Антоновной и тут же с Анной Андреевной, даже Осип с мальчиком Мишкой. Прежде чем начать действовать, каждый словно прикидывает: можно ли? Можно ли дать и можно ли взять, не будет ли разноса за жалобу, а что, если приударить за дочкой или лучше за маменькой, и не последует ли выволочки, если расположиться в этом доме?

Но ярче всего этот принцип Кедрова воплотился, как и следовало думать, в «сцене вранья»; еще в большей степени, чем лекция Кругосветлова, монолог Хлестакова перестал быть монологом в обычном смысле, но превратился в огромную общую сцену, выявляющую в активном действии характеры персонажей спектакля.

Гоголь писал о Хлестакове, что темы для разговора ему дают выведывающие. В монологе, как он решен в спектакле МХАТ, это замечание воплощено сполна. Хлестаков Невинного (и Кедрова) не слишком-то «витает в эмпиреях», скорее, он вожделенно пользуется возможностью «пустить пыль в глаза», до чего этот вертопрах — великий охотник. Постепенно {38} он входит в раж, распаляется, видя, что слова его достигают цели, что ему наконец-то внемлют, почитают его за «особу», и поддает жару, и поднимается до восторга, соизмеряя каждое свое слово с испугом чиновников, растущим в геометрической прогрессии.

А чиновники сперва отражают на своих лицах все то, чем хвастается мнимый ревизор (актрисы, водевильчики, карты, сборища), но постепенно их «забирает», и им уж не до угодливости: ведь в словах Хлестакова отражена хорошо им знакомая николаевская действительность. И вот уже крупной дрожью дрожит городничий, распластывается по стене похожий на жабу Земляника, а Хлопов падает как подкошенный, не выдержав гневного взгляда «вельможи», обращенного, как кажется бедному смотрителю училищ, прямо на него.

Отличная сцена, разумеется, тоже этюдного характера, что является в спектаклях Кедрова залогом органического существования каждого и согласного дыхания всех.

Рассматривая действие в виде одновременного воздействия на кого-то, Кедров очень много приобрел как режиссер. В его спектаклях понятны, выявлены все внутренние связи. Человек совершает какой-то поступок — и сейчас же, словно круги по воде, от него идут токи к другим людям. Это делает сценическую ткань более плотной, а главное, больше похожей на жизнь, в которой так именно и бывает.

## \* \* \*

О Кедрове как-то не принято думать, что он режиссер психологического гротеска. Кто угодно, только не Кедров приходит на память в связи с этим словосочетанием. А между тем, как можно было уже убедиться, «спокойный» режиссер Кедров ставил весьма экспрессивные спектакли. Спектакли, в которых гиперболизированы характеры, все будто стронуто с мест и прохвачено своего рода шоком, и люди, вчера еще находившиеся в равновесии, ввергаются в пучину чрезвычайного происшествия, чего-то из ряда вон выходящего, что переворачивает их жизнь.

Работая над «Ревизором», Кедров всячески добивался, чтобы на сцене все время была атмосфера «безумного дня», чтобы в не меньшей степени, чем в комедии Бомарше, там ощущался головокружительный ритм событий, а тихий омут уездного существования вдруг низвергался стремительным водопадом.

Отголоски «безумного дня» слышны во многих спектаклях Кедрова — там, где это уместно, конечно, где у самого автора есть намек на чрезвычайность событий.

Даже Кедров-актер имел в своей палитре краски, которые не назовешь спокойными или блеклыми. Был бы только повод к преувеличенной оценке фактов, а уж «выдача» будет полная — все страсти мира вложит кедровский герой в дело, которое выеденного яйца не стоит.

{39} Таким в особенности был Манилов — маниакальный субъект, походящий до сладострастия в стремлении «наблюдать в своих поступках деликатность». Принять гостя «на высшем уровне», достичь истинного «тона» в священнодействии застолицы значило для этого Манилова то же, что для Дон-Кихота — отстоять законы рыцарства, а для Гамлета — скрепить разорванную связь времен. Дорвавшись до Чичикова, Манилов Кедрова буквально возносился на Олимп умиленности и прекраснодушия; он несся к цели, как лошадь, закусившая удила. И в самом облике этого гурмана вежливости все было доведено до интенсивной яркости: приторно розовый цвет везде — в обивке стен, в одежде, на щеках героя, изобилие рюшей, бантов, кружев, пух волос на голове, ложащихся бессмысленными кольцами, менуэтная выправка и сладчайший тенор, доходящий до дисканта в минуты крайнего волнения. Конечно, это был гротеск, которому могли позавидовать актеры самого что ни на есть эксцентрического толка.

Манилов — создание молодого Кедрова, еще стоявшего на подступах к новому методу Станиславского. Что же сказать о его режиссуре, о шквале страстей, врывавшихся в дом Оргона вместе с мошенником Тартюфом, о яростном возбуждении спиритов, готовых все перевернуть вверх дном, все смести на своем пути к духам, с которыми им вот‑вот удастся «войти в контакт», о перипетиях «безумного дня» городничего, околдованного фантомом хлестаковщины и вместе с чиновниками вовлеченного в ее сумасшедшее кружение? Гиперболизация следствий, проистекающих от ничтожных причин, сценические метафоры всех родов в спектаклях Кедрова встречаются сплошь да рядом, не реже, чем в спектаклях режиссеров, признанных апостолами сценической эксцентрики. Весь вопрос в том, чем порожден гротеск.

Кедров не признавал заострения внешнего, гротеска как приема, волей режиссера привнесенного в спектакль Ему чуждо было то, что нередко в театре называют игровым и зрелищным началом. Яркость по Кедрову — в силе и качестве переживания, а не во внешнем смещении привычного, не в балаганщине как таковой. Его гротеск (когда он допускается предлагаемыми обстоятельствами пьесы) возникал от интенсивности внутренней жизни актера в образе, от захваченности героев действием, борьбой за поставленную цель. Нет захваченности — и гротеска нет, ибо он результат процесса, начавшегося с ничего, с нуля и приводящего в конце концов к такому состоянию ума и сердца, когда и невозможное становится возможным. Все зависит от того, дойдут или не дойдут герои до геркулесовых столпов доверчивости, страха, замороченности, легкомыслия.

Стало быть, спрессованная жизненность — и есть гротеск по Кедрову. В «Ревизоре» эта точка зрения реализована с редкой наглядностью.

Там действительно все начинается с нуля. В сонном ожидании сидят чиновники, появляется озабоченный городничий в домашней кофте цветами, с очками, сдвинутыми на лоб, происходит деловое совещание, сговор {40} между своими, какие надлежит взять меры на случай приезда петербургского инкогнито. Опасность не здесь, она где-то там, далеко; дока что на сцене, как в детской игре, холодно, а не жарко. «Страху-то нет, — объясняет городничий. — Так, немножко…». А раз его нет, нет и атмосферы безумного дня; идет совершенно жизненная экспозиция спектакля, позволяющая реалистически обосновать характеры, условиться со зрителем, что им будет показан спектакль про живых людей, про действительный случай, происшедший в уездном городе, до которого не доскачешь и за три года.

Но все меняется, едва только чиновники слышат о том, что «молодой человек недурной наружности и в партикулярном платье» живет здесь уже две недели. «Две недели!» И заметался по сцене потерявший голову городничий, и потянулись к двери обомлевшие чиновники, и быстрота, с которой все это вылетело из дома, возбуждает острое любопытство дам, которые почти вываливаются из окна в надежде узнать какие-либо новости. А дальше все в спектакле завертелось, запрыгало в глазах разноцветными чертиками, и события «безумного дня», стремительно нарастая, понеслись в направлении гоголевской необъятной гиперболы.

И вот — сатирическая вершина спектакля: в гости к городничему, прослышав про сватовство Хлестакова, съезжается «весь город». Нет, это не парадный визит, не «явка по начальству», с дежурным поздравлением. Здесь сошлись тревога и расчет, зависть до судороги и надежда урвать кусок с барского стола, боязнь расплаты за былые грешки и жадное желание стать свидетелем того, как рухнет благополучие рядом стоящего человека. Здесь кипят страсти, сталкиваются и теснят друг друга враждующие интересы, замирают на губах слова, пропитанные ядом, и прячется за льстивой улыбкой ненависть. Это, как пишет критик, «вакханалия, вальпургиева ночь, кружение, казалось бы, неорганизованное, утратившее форму, вышедшее из берегов. С гостями, слетевшимися, точно мухи, поздравить городничего. С восторженными всхлипываниями, и поцелуями, и аханьем, и просьбами, и восклицаниями, слившимися в монотонный жужжащий гул. Где свились в общий гудящий рой жены и вдовы, тещи и древние старухи, отпрыски и домочадцы. Где замелькали лысины, парики, локоны, смешались в один клубок камзолы, наколки, ленты, кружева — и палевое, и голубое, и цветное, и зеленое, и лиловое… Но как органично прорастает вся эта праздничная карусель в вопли отчаяния и злорадства, в яростное сведение счетов после разоблачительного сообщения почтмейстера»[[20]](#footnote-21).

Так спектакль, ведущий свою генеалогию от «Мертвых душ», где Художественный театр впервые познал особенности гоголевской сатирической типизации, и от «Тартюфа», где был сброшен «мундир» и вышла на простор неущемленная жизненность, стал воплощением динамической {41} театральности — до почти танцевальной пластики, до сценического изящества, не достигнутого в мольеровском спектакле.

Вспомним, как обхаживают друг друга городничий и Хлестаков в гостинице — слоновью грацию первого и мотыльковые порхания второго; как восьмерками вьются по залу чиновники, повторяя движения подвыпившего ревизора; как они ерзают со своими стульями туда-сюда, вперед-назад в зависимости от его расположения или гнева; какие замысловатые фигуры выписывают кулаки городничего перед носом стоящих во фрунт квартальных; какую «хореографию» выдает Хлестаков в сцене ухаживаний за дамами Сквозник-Дмухановскими; и как, приплясывая, он покидает дом, где был обласкан не по чину. Только что описанная общая сцена — того же свойства: большой этюд-сюита, где у каждого — своя партия и все вместе подчиняются приливам и отливам, физически колышущим это взбаламученное море разгоревшихся страстей человеческих. Между тем здесь нет ничего специально сделанного, нет режиссерского курсива, который бьет в глаза. Люди на сцене ведут себя нормально; просто градус их внутреннего существования Требует этих гротескных приспособлений для своего выявления вовне.

И потому в последнем монологе городничего — В. Белокурова все окрашено истинной злостью, досадой, гневом, — он, кажется, готов воскликнуть, как Чацкий: «Не образумлюсь… Виноват!» И потому драгоценное слово Гоголя, порядком стершееся от частого употребления, зазвучало со сцены МХАТ свежо и жизненно: оно не пробалтывается актерами, несмотря на учащенное биение сердца спектакля, а наполняется первоначальным смыслом — ведь ритм, как полагал Кедров, это не скорость, а напряженность.

А вот финал «Ревизора», каким он сложился в спектакле, может как бы служить доказательством от противного — там возникает гротеск не по-кедровски, и прием предательски вылезает наружу. Звучат нарочитые, тяжелые, словно удары судьбы, словно пресловутый «голос совести» в «Развязке “Ревизора”», шаги жандарма за сценой, они все ближе, ближе, вот, наконец, падают в звенящую тишину слова «именного повеления», и, повинуясь опытной режиссерской руке, застывают в скульптурных позах участники «немой сцены» — как это делалось испокон веков.

Сила Кедрова не в этом умении группировать фигуры, не в финальных мизансценах, рассчитанных на аплодисменты, она в другом, несравненно более существенном. И когда он сталкивался с необходимостью «приподнять» ту или иную сцену, «укрупнить» быт, внести в него символику, он, конечно, совершенно справлялся с задачей, но трудно было отделаться от ощущения, что это чуждо его натуре.

Сошлемся хотя бы на «сдвоенный» финал «Третьей, патетической». Все, что происходит в цехе, когда туда приходит весть о смерти В. И. Ленина, — скорбные фигуры рабочих с обнаженными головами, минута горестного молчания и в ней — одинокий рыдающий женский голос, — идет {42} от внутреннего ощущения непоправимости утраты, постигшей людей и страну, и потому органично в спектакле. А вот «наплыв» с взятием Зимнего дворца банален, и Ленин, спускающийся по ступеням, с поднятой для приветствия рукой, патетичен совсем не в том смысле, как расшифровано это слово в спектакле.

Сгущать жизнь до гротеска, до символа — в духе Кедрова. Вносить символику в реальную картину — не его удел. Вступая (редко) на этот путь, он утрачивал часть своих достоинств и становился режиссером «как все».

## \* \* \*

Работа с художником — важный «отсек» режиссерской деятельности. Есть режиссеры, которые придают этой стороне дела едва ли не первостепенное значение; для них решить спектакль — значит известным образом расположить его в сценическом пространстве.

Кедров тоже не был безразличен к тому, как «одет» тот или иной спектакль. Верный принципам МХАТ, он свято помнил, что актер на сцене должен быть поставлен в обстоятельства правдивые во всем, что нужна достоверность сценической обстановки, воздух этого дома, этой эпохи, этой социальной среды.

Казалось бы, трюизм, банальность. Но в наши дни, когда декорация сплошь да рядом нейтральна по отношению к материалу, обобщена настолько, что скорее является площадкой для актеров, чем пространственным образом спектакля (играй в ней любую пьесу — она все стерпит), взгляды Кедрова, неподвластные прихотям переменчивой моды, с особенной силой обнаруживают свою реалистическую природу.

Еще в пору работы над «Врагами» Горького Кедров, как свидетельствуют сами мхатовцы, уговорил Вл. И. Немировича-Данченко отказаться от великолепных эскизов К. Юона, воссоздававших облик барской усадьбы «вообще», в пользу молодого тогда В. Дмитриева, который реализовал в декорациях тему «врагов»: глухой забор стал как бы водоразделом между двумя лагерями. Поворот круга переносит нас из мира в мир, позволяя следить за тем, какая напряженная жизнь идет по обе стороны забора.

Позднее, как мы знаем, тот же принцип двух лагерей лег в основу пространственного решения «Плодов просвещения» (художник А. Васильев). И так же, как неуместными, странными выглядят на людской кухне дамы и господа в элегантных туалетах, вопиюще не вяжутся с убранством вестибюля Звездинцевых мужики-ходоки в поддевках из мешковины. Многие сцены первого и четвертого актов Кедров располагает на площадке лестницы, так что топчущиеся внизу мужики смотрят туда как на своего рода помост, где разыгрывается непонятное им представление. И это тоже впрямую связано с идеей, смыслом спектакля.

{43} Во всем этом нет еще никакого открытия: нормальный мхатовский подход к декорационному искусству, разработанный в самые первые сезоны; может быть, чуть больше обычного проакцентирована конфликтность ситуаций, только и всего. Открытием следовало бы назвать другое: порядок, способ работы с художником, отличный от того, что делается в театрах-соседях, а порой и в самом МХАТ.

Самый распространенный обычай: сценический облик спектакля определяется раньше встречи с актерами и независимо от нее. Нередки случаи, когда к началу репетиций у художника уже готов макет. И потом всем приходится приноравливаться к тому, что уже стоит на сцене.

Не так у Станиславского, не так у Кедрова. Наметка существует, но конкретизировать они не спешат. Надо еще посмотреть, какое будет действие, какая оправа для него понадобится. Когда на раннем этапе работы Кедрова спрашивали о художнике, он отвечал примерно так: сперва порепетируем, поищем, выясним, что за картина складывается из этого всего, а уж потом я и художника выберу и скажу ему уверенно: вот здесь мне нужна скала, или стог сена, или качели на металлических тросах, или печь в полсцены, на которой укроется старый повар.

Напомним, что два этажа артистических уборных, где шли занятия со Станиславским по «Тартюфу», превратились в своего рода выгородку не существующей еще декорации, и Вильямс делал макет по выгородке, а не наоборот, как обычно бывает. То же положение сохранялось и в других спектаклях Кедрова, что придавало особую угаданность, точность их сценическому убранству — оно идеально скроено по актерам.

Возьмем самый ранний спектакль Кедрова — «В людях», где многое нащупывалось еще интуитивно. Так как героям предстояло совершить рывок из тьмы к свету, Кедров стремился сделать тьму ощутимой. На помощь ему пришли подвалы: конура Фролихи, низенький, с подслеповатыми окнами, домик Кашириных, помещение под лавкой Семенова, куда с улицы спускалась шаткая лестница. Той же пели служили и слабое, скрадывающее углы освещение, и прокопченность стен, и пыльные тряпки, в которых, как собачонка, ворочался безногий Ленька, и тусклый блеск каширинского киота, и особая серость лип, на которые словно навеки упала тень этих сырых и промозглых лачуг. Это был образ, но еще неподвижный, застывший. Позже Кедров научился активизировать самую сценическую обстановку, следить за тем, чтобы декорации менялись соответственно с тем, как меняется действие, пронизывающее спектакль.

Вот «Глубокая разведка». Известно, что изыскатели — народ бродячий: стоит только нефти вырваться из земных недр, как их работа здесь будет окончена. Должно быть, потому Кедров сделал первоэлементом сценической обстановки грубо сколоченные ящики, в разных комбинациях возникавшие перед зрителем. На них сидели, пользовались ими как столами, подсовывали под матрац вместо недостающей ножки, складывали в них образцы пород, а в последнем акте, увязанные и упакованные, {44} они высились на переднем плане, ожидая, когда их погрузят в вагон, чтобы перекинуть на новое место. Так была проакцентирована временность происходящего: ведь разведка, а тем более будущего, — процесс бесконечный.

Однако Кедров нашел движение не только в этом. Позаботившись, как всегда, о жизненной достоверности декорации, он добился гибкой изменчивости всей сценической атмосферы — она становилась иной по мере того, как налаживались дела на промысле Елу-тапе.

В первом акте перед нами контора разведки, служащая многим целям: тут и готовит разнарядку буровой мастер, и стучит пишущая машинка, и кто-то крутит ручку скрипучего телефона, и плещутся под рукомойником служащие, и за матерчатой шторкой живет сам директор. И вот, как только раздвигался занавес, со сцены в зрительный зал передавалось ощущение какой-то тяжести, дискомфорта, как говорят медики. Чем это достигалось? То ли тем, что в окна все время бил ровный, палящий зной пустыни, то ли тем, что мебель в комнате стояла как-то боком, точно ее в сердцах сдвинули с места, то ли тем, что все, заходившие в контору, были взвинчены, раздражены.

Но по мере того как жизнь в поселке вправлялась в нужную колею, спадало и напряжение, распрямлялись и начинали действовать в другом ритме люди, и даже жара переносилась как-то иначе, весело. В финале Кедров убрал многопредметность: перед нами была открытая, пустая сцена, над ней возвышался лишь ажурный контур буровой вышки да выступал край веранды, на стеклах которой играло солнце. Сама декорация, казалось, говорила: широкие горизонты распахнулись перед людьми.

Могут сказать, что декорации «Разведки» предусмотрены ремарками автора; таким хотел видеть поселок Елу-тапе создавший его Александр Крон. Несомненно: ведь Кедров, как и во всем остальном, следовал здесь автору, не стремясь навязать ему что-то свое. Но сколько мы знаем случаев, когда на сцене — все как в ремарке, а одухотворенности в этом нет, и образ спектакля остается неразгаданным. Кедров сумел избежать статичности в декорациях, он увидел предложенную автором обстановку в живой борьбе, и она в свою очередь стала выражением истории о том, как была выправлена кривизна на одном из участков нашей жизни.

В «Дяде Ване» Кедров по ходу спектакля сужал просторную сцену Художественного театра. В первом акте она была занята вся — в ширину, в глубину; художник В. Дмитриев превратил ее в необыкновенной красоты сад, старый, запущенный, с зеленой далью и тихо раскачивающимися качелями на переднем плане. В следующем акте сада нет, только нежная зелень смотрит в окно да ветер колышет кисейную занавеску. Третий акт с его бурной кульминационной сценой происходит где-то на яру, на тычке; проходная комната, картины и люстра затянуты марлей, двери слева, в центре; здесь не располагаются надолго, и во всей обстановке есть что-то нежилое, холодное. В четвертом акте перед нами кабинет {45} Войницкого; Кедров заставляет его неуклюжими, громоздкими вещами (письменный стол, диван, кафельная печь в углу — все крупное) и освещает сознательно тускло. От одухотворенности первого акта не осталось и следа; мы попадаем в мир убивающей прозы и долгих-долгих вечеров без просвета. Появляется физическое ощущение тяжести жизни, где гибнут таланты.

Но, может быть, наиболее экспрессивную роль играли декорации в «Зимней сказке» Шекспира, показанной Кедровым в 1958 году. Это диктовалось жанром (сказка, пусть особая, шекспировская, но позволяющая очеловечивать, оживлять «мертвую натуру»), а также тем, что на рубеже первой и второй части Шекспиром дан образ взбунтовавшейся природы. Этот комплекс действенных впечатлений и искал Кедров совместно с художником В. Рындиным: сквозь туманную дымку столетий (струящийся передний занавес) зыбко проступают перед нами сумрачные переходы и арки, дворцовые галереи и лестницы, пурпур и золото тронного зала, а на заднем плане — бескрайнее шумливое море. Когда начинается буря, можно подумать, что сама стихия возмутилась несправедливостью Леонта, ниспослала бурю на голову того, кто сеял ветер, укрыла от мести отца-деспота малютку Утрату. Это целая сценическая симфония, воздействующая активно, резко: она проясняет тираноборческую тему спектакля, после чего мы погружаемся в умиротворенность второй части: зеленые склоны холмов, голубой воздух, венки на головах девушек — чуть ироническая пасторальность.

В спектаклях Кедрова — высокая постановочная культура; но не культура собственно режиссерских построений (что тоже законно), а культура достоверной декорации, предложенной автором и оживленной актерами, — это они, анализируя пьесу в действии, подсказали режиссеру, какой тут потребен постановочный ход.

Совершенно то же положение с искусством мизансценирования.

Нередко о мастерстве режиссера судят у нас по тому, насколько выигрышно, скульптурно, остро мизансценирован тот или иной спектакль. Существует немало режиссеров, которые только об этом и думают, для которых мизансцена становится своего рода фетишем. Был ли Кедров холоден к этому участку режиссерского хозяйства? Нет, разумеется: пластический рисунок лучших его спектаклей безупречен. Но для Кедрова мизансцена — опять же не самодовлеющий и не главный объект внимания, но часть работы с актером, занимающей чуть ли не все репетиционное время.

Режиссеры, не владеющие «методом физических действий» или не согласные с ним, чаще всего предлагают актеру готовую мизансцену, придуманную дома и потому до известной степени чуждую исполнителю. Кедров ничего не предлагал от себя, он лишь отбирал, укрупнял и делал более выразительными лучшие из тех рабочих мизансцен, которые возникали у актеров в процессе действенного анализа пьесы.

{46} Репетиции Кедрова шли сразу на площадке; актеры двигались по ней, размещаясь так, как подсказывала им нащупанное действие, и мизансцена возникала сама собой, потому что кому-то из участников захотелось встать или лечь, или пересечь крупными шагами комнату, или пустить в ход кулаки. Из этого обильного источника и черпал Кедров, отрабатывая пластическую партитуру. Потому в его спектаклях мизансцены всегда органичны, удобны актеру и насыщены действием. Причем речь идет не о внешней динамике, а о внутреннем содержании кедровских мизансцен. Они могли быть и чрезвычайно стремительны, экспрессивны и почти совсем неподвижны, — в любом случае они были действенны.

Кедров утверждал, что при разработанности внутреннего действия малейшее изменение физического положения актера «прочтется» зрителем: шевельнутся ли руки спокойно сидящего человека, станет ли иным выражение его глаз, передернутся ли зябко плечи, появится ли настороженность в фигуре — все будет замечено. Дело не в масштабности, а в качестве происходящих изменений. «Наряду с широким театральным жестом не меньшее значение приобретает чуть заметное движение пальцев или поворот головы. Каждый лицевой мускул, каждый нерв должен быть послушен воле актера»[[21]](#footnote-22), — писал Кедров еще в 1940 году.

Как известно, третий акт «Ревизора» начинается с того же, чем кончается первый: маменька и дочка Сквозник-Дмухановские у раскрытого окна жадно ждут новостей о внезапно явившемся госте («Что, приехал? ревизор? с усами? с какими усами?.. Мне только одно слово: что он, полковник?»). Мизансцена та же, а вот градус нетерпения другой, другая мера накаленности у женщин, и это изменит содержание мизансцены, хотя расположение фигур в пространстве будет прежним или почти прежним.

Кедров добивался от исполнительниц этой сцены О. Андровской и А. Кедровой физического ощущения того, чем был для них этот час ожидания, проведенный здесь, у окна, в ожесточенных перепалках и взаимных обвинениях. Режиссер требовал, чтобы мизансцена третьего акта была «конечной станцией» длительного пути, для которого финал первого акта был «станцией отправления». Он хотел, чтобы Анна Андреевна и Марья Антоновна пришли к мизансцене третьего акта в итоге беспрерывного существования, ничего не упуская и ни через что не перепрыгивая.

В «Дяде Ване» у Войницкого — Добронравова была доминирующая, сквозная мизансцена, проходившая через весь спектакль: тяжело задумавшись, обратив лицо к зрительному залу, герой неотрывно смотрел в пустоту. Так было в саду, когда он сидел за столом рядом со старой нянькой, и позже, когда печально следил, как раскачивались пустые {47} качели, откуда только что ушла Елена Андреевна, и когда он долго-долго стоял с букетом роз в бессильно опущенной руке, потрясенный тем, что застал Елену Андреевну в объятиях доктора, и, наконец, в финале, когда Соня говорила о небе в алмазах, а он оборачивал к залу залитое слезами лицо. Вы уходили со спектакля — и долго еще вас преследовал этот взгляд, недоуменный, вопрошающий, устремленный в пустоту. Нечего и говорить о том, что внутренняя жизнь Войницкого — Добронравова была в эти минуты исступленной, доходящей до безмолвного крика.

В первом акте «Глубокой разведки» была сцена, когда комендант поселка диктует машинистке Марго, своей жене, какую-то деловую бумагу. Простое и ясное физическое действие — и мизансцена такая же простая, не эффектная, но именно данная сцена впервые информировала зрителей о неблагополучии с разведкой. Коменданту надо было усмирить Марго, которая в последнее время слишком уж явно выказывала ему свое презрение; Марго — лишний раз довести до сведения мужа, что дела в поселке идут из рук вон плохо, что она, Марго, стареющая красотка, неудачница, это понимает, что даже она стоит нравственно выше своего непойманного вора-мужа. Сущность их взаимоотношений буквально лезла в глаза; мы чувствовали, что происходит, не только по словам, скупо отпущенным героям, а по тому, как преувеличенно громко, точно спеша перекричать молча возражающую Марго, отчеканивал диктуемое комендант — А. Жильцов, как крупно, нервно шагал он по комнате, поминутно отирая пот с лысой головы; и по тому, как, откинувшись на своем стуле, выставив ножки, чуть прикрытые вызывающе короткой юбкой, и насмешливо щуря глаза, смотрела на него Марго — В. Попова, как она печатала — лениво, одним пальцем, словно подчеркивая, что никому не нужно это вечное бумагомарание.

А в «Плодах просвещения» было много моторного движения, общих массовых мизансцен, и этот сложный пластический рисунок возник не по прихоти режиссера, но полностью отвечал тому пустопорожнему кружению, которое совершали в спектакле заучившиеся господа.

Вспомним сцену поисков ложки. Чинное чаепитие в людской кухне грубо нарушается приходом бар. Испуганные мужики вскакивают со своих мест, первый очертя голову лезет на печку и сваливается оттуда почти в беспамятстве; другой, у которого нашли ложку, мелко-мелко крестится, точно отгоняя наваждение; третий тщетно пытается сохранить достоинство. А господа ничего этого не видят, не замечают, они целиком в своих мыслях. Гросман с завязанными глазами, словно наэлектризованный, мечется между лавками; колышет оборками и телесами толстая барыня, мощной грудью оттесняя мужчин из переднего ряда; а профессор, стоя на корточках подле «вибрирующего» Гросмана, что-то сосредоточенно записывает в свою книжечку. Сцена отлично выстроена — любой мастер острых мизансцен позавидует, но ее этюдное происхождение несомненно.

{48} В «Ревизоре» у Кедрова оказались десятки таких «соборных» мизансцен, мизансцен, охватывающих всех героев разом. С самого начала, едва звучат слова «к нам едет ревизор», чиновники как по команде делают движение, переводят взгляд с городничего друг на друга и вновь устремляют его на городничего. В сцене вранья возникает такая же коллективная реакция на каждый в отдельности «вираж» Хлестакова, а реакциями этими незаметно для последнего дирижирует со своего места городничий. О пятом действии и говорить не приходится: сенсации, следующие там одна за другой, немедленно «отыгрываются» участниками общей сцены.

И еще пример — явление Македона Сома в первом действии спектакля «Над Днепром» (1962). Гуляет, в сотый раз провозглашая здравицу, кидаясь то к одному, то к другому с рюмкой, «еще совсем свежий юбиляр»; устало подыгрывает ему вконец охрипший бухгалтер Квак, а за ним и вся разноликая толпа колхозников, и снисходительно похлопывает в ладоши монументальнейший, при портфеле Гавриил Нечай. В этой сочной картине есть, однако, свое движение. Веселье выглядит ненатуральным, заученным — слишком долго гуляет Сом, слишком мало, в сущности, поводов для радости. Шампанское, давно откупоренное, выдохлось, праздник свертывается на глазах, сколько ни гальванизирует его ненасытный Сом. Оттого на сцене господствуют как бы полувыкрики, полужесты; пляска, бурно начатая, вдруг обрывается, на каждый новый «посыл» со стороны Сома народ реагирует все более вяло. В одном этом эпизоде исчерпывается характер заблудившегося председателя, — «последний нонешний денечек» гуляет он за колхозный счет.

Если подытожить, Кедрова не причислишь ни к режиссерам чистого психологического толка, ли к мастерам формы; нельзя сказать о нем, что он только педагог, а уж тем более только постановщик. Он был таким, какого требовали пьеса и действие, заложенное в ней. Мхатовский лозунг о «театре автора» успешно реализовался в его спектаклях, потому что их облик вытекал из анализа пьесы в действии, слагался из тех выразительных средств, которые лучше всего отвечали игре данных исполнителей в данный исторический момент.

## \* \* \*

Еще в 1943 году, когда Кедров был, в сущности, молодым режиссером, критик Д. Тальников назвал его «работником с актерами».

Все силы своей души, свою волю и разум, свои убеждения и надежды Кедров вкладывал в актера, творящего роль.

«Актер — это не материал, который надо обтесать режиссеру, актер — это светильник, который надо зажечь…»[[22]](#footnote-23).

{49} Такова была сверхзадача всей жизни Кедрова-художника.

За многолетние усилия Кедров был вознагражден каскадом актерских удач в его спектаклях. Причем, как правило, бывало так: на общем высоком уровне — один-два взлета необычайной силы. Когда вышел «Тартюф», только и говорили, что о В. Топоркове — Оргоне, после премьеры «Дяди Вани» — о Б. Добронравове в главной роли, а после «Третьей, патетической» — о Б. Смирнове в роли В. И. Ленина. В этих работах «метод физических действий» торжествовал всю полноту своей победы, и Кедров был удовлетворен независимо от того, упоминали его в этой связи или не упоминали.

Тут естественно напрашивается одно соображение.

Большие актеры — всегда большие актеры. Каждому из них удается на протяжении жизни подняться к вершинам, сыграть ту или иную роль с покоряющей правдой, совершить чудо открытия характера. Не значит ли это, что метод, созданный Станиславским ради актера, ничего существенного ему не дал? Что было, то и есть, говорят скептики: хорошие актеры играют хорошо, дурные — дурно.

Но Станиславский никогда и не утверждал, что «метод физических действий» есть пособие для бездарностей. Напротив, он многократно подчеркивал, что его система — для талантливых людей и извлечена из их творческого опыта, из опыта тех замечательных художников сцены, которые строили образ на насыщенном действии, не подозревая об этом, как мольеровский г‑н Журден не подозревал, что изъясняется прозой. Метод уничтожает стихийность актерского труда, сокращает путь к перевоплощению в образ, — вот и все, на что он рассчитан, хотя, разумеется, это очень много.

Возьмем В. Топоркова. Перебирая в памяти его принципиальные работы, приходишь к выводу, что Топорков — актер Кедрова, что он в наибольшей степени отвечал творческим чаяниям Кедрова-режиссера.

Топорков был превосходным реалистическим актером до «Тартюфа» и даже до вступления в труппу МХАТ, когда он еще работал в театре быв. Корша. Однако «Тартюф» в его актерском восхождении стал резким качественным скачком. Топорков, как и Кедров, безоговорочно принял «метод физических действий», стал его убежденным сторонником. Все книги, статьи, выступления Топоркова — только о методе, в защиту его. Играя роль в каждом следующем спектакле, он как бы чувствовал себя обязанным личным примером доказывать плодотворность метода. Должно быть, потому он так ревностно, точно и неуклонно шел по действию, репетируя свои роли.

Станиславский говорил с известной горечью, что далеко не все актеры, будучи на словах за новое, этому новому отдаются сполна; многие лукавят, делают вид, что работают экспериментально, а втайне ориентируются на прежнюю, привычную актерскую технику. Этого ни разу не случилось с Топорковым. Он был максимально искренен, сосредоточен {50} в своем следовании по ступеням анализа роли в действии — и метод вознаграждал его удивительной интенсивностью перевоплощения, такой органикой, какую редко встретишь на драматической сцене.

Образы Топоркова — как туго завернутая пружина, как сгусток излучаемой энергии. К его героям так и тянет отнести знакомое словечко «одержимый», потому что идея, которая ими владеет, захватывает их безраздельно. Каждая секунда на сцене — это какой-то поступок, акция, движущие человека в избранном направлении, будь то реально совершаемое действие, или работа мысли, рельефная до осязаемости, или излучение сердца, отзывающегося на все вокруг. Персонажи Топоркова не просто живые люди, но люди особенно острых реакций, особенно чуткого восприятия, невероятно активные во внутреннем действии, даже если внешне они остаются совершенно спокойными.

Мы уже знаем о Топоркове — Оргоне, этом благообразном, по-своему неглупом буржуа, потерявшем голову благодаря Тартюфу. Геолог Морис был такой же «зашоренный» человек, но, в отличие от Оргона, совсем не благообразный. Вместе с Кедровым Топорков трактовал традиционную рассеянность Мориса как проявление его редкой душевной собранности: Морис отметает, исключает из сферы своего внимания все постороннее, какую бы то ни было заботу о личном, о себе. Морис «хочет нефть» — и этим исчерпывается его мир.

И Кругосветлов в «Плодах просвещения» был решен как безоглядный спирит, ревнитель мысли, кажущейся ему неопровержимой, идеолог всей группы претендующих на «духовный эфир». Не только не абракадаброй, но наукой наук представляется ему теория спиритизма; он превосходно ориентируется в этом лабиринте. Добросовестность и повадка ученого присутствуют в том, как он ставит опыты, изучает нового медиума, наконец, читает свою знаменитую лекцию, ставшую в спектакле смертным приговором спиритизму.

Вспоминается также, как играл Топорков Аркашку Счастливцева в «Лесе» — спектакле, поставленном Кедровым с рядом интересных частностей, однако не ставшем вехой в истории Художественного театра (1948). Но Аркашка там был замечательный: горемыка-актер, так отчаянно измотанный бедностью и бесправием, что он начисто не верит, будто жизнь еще может повернуться к нему, Аркашке, благоприятной стороной. Что бы ни происходило на сцене, а Аркашка словно тут же прикидывал: какой новой бедой это ему грозит. Настороженность, недоверчивость, постоянное предчувствие неприятностей, а то и тычка, а то и свирепого мордобития снедает комика; всем своим существом он жаждет убраться подобру-поздорову из этого богатого дома. Социальная тема буквально кричала о себе в исполнении актера, потому что положена была на действие, верно найденное и прожитое до дна.

Б. Добронравов встретился с Кедровым-режиссером в конце жизни — Войницкий оказался его последней ролью. Лебединая песнь была {51} спета им сильно, страстно; кажется, никогда еще Добронравов не играл с таким трагическим подъемом. Однако отличие его игры в этом спектакле от того, что было свойственно ему прежде, лежало в другом.

До Войницкого Добронравов воспринимался как актер редкого таланта, но субъективный: он почти всегда был на сцене немного самим собой. Его герои ходили, смотрели, как Добронравов, были, как он, открыты, народны.

Играя дядю Ваню, Добронравов не перестал быть художником лирического склада, и субъективность не исчезла, а человек возник другой — чеховский, во всех отношениях (в том числе и в чисто физическом) отличный от актера и галереи образов, созданной им. Этого добился Кедров, опираясь на мысль Станиславского о том, что «метод физических действий» является радикальнейшим средством сближения «я» актера и «я» образа, — актер приучается уходить от себя настолько далеко, насколько требуют «выходные данные» роли. Так, постигая образ Войницкого в действии, смог уйти от себя Добронравов. В нем как бы произошла энергичная перестройка: возникла иная комбинация качеств, которые все в зародыше даны человеку, но одни развиты, другие нет, и оттого зависит, какой перед нами характер.

Интеллигентность, воспитанность, деликатность, опрятность — вот слова, которые приходили на ум, когда на сцену являлся Добронравов — Войницкий. В этом человеке воистину все было прекрасно: и лицо, одухотворенное и печальное, и одежда, артистически изящная при явной своей простоте (одну и ту же светлую тужурку с бархатными отворотами носил весь спектакль дядя Ваня), и душа, чуткая и необычайно ранимая, и мысль, благородная, парящая высоко. В нем жила чеховская тонкость чувств, обостренная реакция на пошлое, размашистость жестов сменилась грацией, и в каждом шаге чувствовались культура поведения, порода. Тем большим оказывалось впечатление, когда такой чеховский человек яростно восставал против жизни «презренной и обывательской», обрекавшей на гибель прекрасные качества этой души.

Не менее поучительно и то, что произошло с Б. Смирновым в «Третьей, патетической» Н. Погодина. Весь смысл этого спектакля, вся мера его совершенства, вся сила нравственного воздействия заключены в образе В. И. Ленина, вдохновенно переданном актером.

До «Третьей, патетической» Смирнов выступил в роли Ленина в спектакле «Кремлевские куранты», и это было тоже проникновенное исполнение. Многим кажется, что с годами Смирнов лишь расширил рамки образа, добился большей, чем прежде, свободы дыхания в нем. Это так, но есть и другое, более принципиальное соображение: едва ли не впервые в жизни этот чрезвычайно талантливый, но столь же неровный актер играет вдохновенно из спектакля в спектакль.

Сложнейшая действенная партитура роли, которую он разработал с режиссером, репетируя по методу, безотказно держит Смирнова в состоянии {52} творческой сосредоточенности; спадов, внутренних отключений не наблюдается, а они для Смирнова характерны или были характерны до той поры. Актер сам признается: научил его этому Кедров.

Смирнову удалась труднейшая вещь: в десятках больших и маленьких действий он раскрыл на сцене, что такое ум государственного человека, что такое ленинский гуманизм, ленинская доброта.

Вот Ленин — Смирнов любовно вглядывается в «глыбищу-мастера»; Ильича веселит и радует хорошая работа. Вот он шутливо беседует с Проней, подбивая парнишку «управлять государством», и в нем видит сотни таких же Пронек, повзрослевших, выучившихся, ставших опорой Советской власти. Вот иронически вглядывается в «левую» мазню-художника, осуждая эту профанацию искусства, но не навязывая своей точки зрения: люди сами должны понять, что хорошо и что дурно. Вот молниеносно, жестко выявляет фальшь в словах меньшевиствующего подонка, заставляя последнего спешно ретироваться за спины рабочих. Вот, одним взглядом окидывая прошение Ирины Сестрорецкой, думает уже не о том, что написано в этой бумаге, а о том, как сказать сестре, что нельзя спасти от кары ее брата-взяточника, что он, Ленин, лицо государственное, «не может быть заступником в таких делах». Вот, словно выключив из сферы своего внимания Ипполита, сердито обрушивается на Дятлова за то, что тот, коммунист, участник революции, не поверил партии, дрогнул перед мнимым всевластием нэпа, — а страстные ленинские слова сознательным рикошетом задевают и Ипполита, принуждают его в свою очередь устыдиться недавних сомнений. Вот, моментально ухватывая главное звено в разговоре, восхищается «умным капиталистом» Гвоздилиным, сообразившим раньше Ипполита и Дятлова, что не нэп, а большевики «всерьез и надолго», — и мы физически ощущаем, как идет мысль Ленина, как она глубоко проникает.

У Ленина — Смирнова миллион дел в спектакле Художественного театра: он направляет, воспитывает людей, ликующе вглядывается в будущее, и всякий факт жизни, проходящий перед его глазами, немедля «сворачивает на политику». А параллельно, одномоментно идет в спектакле другое действие: неумолимая болезнь заставляет Ленина соизмерять силы, страдать от внезапной нехватки воздуха, судорожно расстегивать верхнюю пуговичку воротника. Мы понимаем, что Ильич сгорает, что всякий трудный разговор — будь то с Ириной или с Ипполитом и Дятловым — стоит ему дней жизни, но не тот это человек, чтобы склонить голову перед болезнью, подчинить ей свое существование. Так в спектакль входят мотивы элегии; Ленину по-человечески грустно, что жить в прекрасное время, к которому он устремляет страну, ему самому уже не придется.

За исполнение роли Ленина в спектакле «Третья, патетическая» Смирнов был удостоен Ленинской премии, и это было высшей наградой Кедрову-режиссеру.

{53} До сих пор речь шла о крупных актерах, которым Кедров помог лишь достичь большего, чем они достигли бы без него. Можно привести и другие примеры: когда на первый план вдруг выдвигались имена, доселе мало кому известные. Актеры делались заметными в маленьких ролях, эпизодах, потому что их личное интенсивное действие становилось производным от сквозного действия всего спектакля.

А. Шишков работал в Художественном театре много лет. Но ни до, ни после «Плодов просвещения» он не поднялся до уровня своего буфетчика Якова, ставшего одной из самых ярких фигур в многолюдной панораме спектакля.

Шишков сыграл Якова с огромным внутренним напряжением, трагикомически. Чрезмерно старательный и от этой старательности неуклюжий буфетчик безумно боится проштрафиться, потерять место, в котором для него жизнь. Он весь натянут, как струна, сосредоточен на каждом блюде, которое проносит на барский стол, — не уронить бы, ничего не испортить! И, конечно, попадает впросак, разбивает проклятую лампу и, вкусив от гнева барыни, волчком вертится вокруг себя и кубарем скатывается вниз по лестнице. Это был сгусток обезличенности и человеческой беззащитности. А между тем Яков всего лишь человек в толпе, один из слуг, которых в пьесе множество.

Актер Н. Хощанов многие годы возникал в том или ином качестве на афишах МХАТ, но не запомнился ни в одной своей роли. Но еще и теперь, спустя многие годы после премьеры «Глубокой разведки», перед глазами встает до ушей перепачканное нефтью лицо буровщика Газанфара, его горящие сумасшедшим огнем глаза, его буйный танец, которым Газанфар оповещал поселок, что на Саре забил наконец нефтяной фонтан. Вся энергия раскрепощенного народа, вся радость от сознания общности с огромной созидающей новое страной, счастье труда осмысленного, добровольного заявляли о себе в этом танце. Так Хощанов сыграл свою лучшую роль — и растворился где-то в московских театрах.

В «Третьей, патетической» Л. Золотухин с великолепным темпераментом сыграл «абстракциониста» Кумакина — здоровенного простака в майке, вконец замороченного «левыми» лозунгами, смешного и трогательного в своем наступательном пыле, за которым проглядывают житейская неустроенность и зреющее недовольство собой.

Примеры можно было бы умножить, назвав других героев эпизода.

Конечно, недостатков хватает и в спектаклях Кедрова, в том числе в актерской игре. Но сохраняется одна закономерность: «метод физических действий», освоенный неформально, ведет к удачам; неудачи бывают главным образом вопреки методу.

Кедрова иногда упрекали в том, что его внимание слишком уж приковано к вопросам техники актера; а он, напротив, полагал, что все мы заняты ею преступно мало: нет систематического тренажа, актеры кустарничают, не владеют в должной степени азами своего искусства. Его {54} огорчали актерская пассивность, иждивенчество; он настоятельно рекомендовал участникам своих спектаклей не ждать, пока режиссер «приедет и рассудит», но самостоятельно шевелить мозгами. Его не устраивало, когда актер, идя от себя, так от себя и не уходил, когда он попросту подменял героя собой. Он пресекал попытки имитировать действие, изображать захваченность жизненной ситуацией пьесы, щеголять интонацией, которая не выстрадана, не рождена действием. («Меня интересует не то, как вы произносите фразу, вкладывая в нее свою взволнованность, а как вы будете действовать, когда взволнованы», — говорил он актерам на репетициях «Плодов».)

О подобной требовательности уже забывают — она была нормой во времена Станиславского и Немировича-Данченко. Кедров упрямо держал марку. Его придирчивость была равна его терпению. Он мог репетировать месяцы, годы, если такова цена победы того или иного исполнителя над ролью, если ей не вызреть в меньший срок. Спектакли Кедрова готовились долго — это ведь была еще и школа работы по методу, своего рода экспериментальный цех. Зато они и сохраняли свое премьерное качество на протяжении многих лет.

В последние годы творческая активность Кедрова-режиссера несколько ослабла. Он по-прежнему репетировал и выпускал новые спектакли, но крупные полотна возникали редко: от «Третьей, патетической» до «Ревизора» — расстояние в девять лет.

Однако несомненно и другое: на склоне лет Кедрова, как и его учителя Станиславского, все меньше волновало, будет ли иметь успех еще один или два конкретных спектакля. Все силы душевные устремлены были на внутреннюю работу — на пропаганду метода, педагогику, на различные формы передачи опыта тем, кто хотел воспользоваться им.

Заслуги Михаила Николаевича Кедрова перед страной и народом были оценены по достоинству. Народный артист СССР, четырежды лауреат Государственной премии, он на протяжении ряда лет был главным режиссером МХАТ, а потом председателем его художественной коллегии. Но всегда он жил с чувством, что не достиг желаемого. Рождался новый день, и режиссер шел в Художественный театр, надеясь и рассчитывая, что этот день хоть на шаг приблизит нас к тем высотам искусства, которые грезились Станиславскому.

«… Творческие иней Художественного театра, идеи Станиславского, — говорил Кедров, — это то, что мы никогда не можем предать или потерять как идеал, к которому надо стремиться».

# **{55}** М. ЖежеленкоАкимов

{56} Режиссерский дебют Акимова — спектакль «Гамлет» в Театре имени Вахтангова — состоялся в 1932 году и принес ему, к тому времени уже солидному и именитому театральному декоратору, неожиданную скандальную репутацию нигилиста и злого насмешника.

Действительно, акимовский «Гамлет» смеялся. Он смеялся над всеми существовавшими трактовками Шекспира. Он смеялся и над самим Шекспиром.

В первоначальном варианте спектакля могильщики, пародируя рассуждения принца, глубокомысленно взвешивали: «Рыть или не рыть — вот в чем вопрос». Затем вся сцена на кладбище вообще из постановки выпала. Но на афише все-таки были изображены могильщики, которые, ухмыляясь, взирали на надпись «Трагическая история принца датского».

О том, что «Гамлет» — спектакль открыто, вызывающе дискуссионный, спектакль-спор, объявлялось еще до поднятия занавеса. На авансцену выходил глашатай и обращался к публике с речью.

«Упадочные идеалисты, — разъяснял глашатай, — извратили Шекспира, зачеркнули интригу, действие во имя меланхолии и созерцательности. Мы вам сегодня покажем Гамлета, полного воли к завоеванию престола, покажем комедийную жизненность вместо трагической мертвечины… Мы вам покажем бытие, а не чахлые тени сознания!»

Итак, акимовский «Гамлет» объявлял войну чуть ли не всем предшествовавшим трактовкам пьесы.

Полемичность пронизывала весь спектакль, от главного по несущественного, от идеи и образов до каждой детали декорации, каждого костюма актера. Вместо привычного угрюмо-торжественного, возвышенно-сумрачного, окруженного тайной Эльсинора зрители видели провинциально-будничную обстановку датского королевства XVI века. Убранный во вкусе и стиле позднего Возрождения кабинет гуманиста Гамлета с огромным глобусом, массивной мебелью, горами книг и стоящим в углу человеческим скелетом (намек не то на естественнонаучные интересы принца, не то на его ироническое отношение к бренному миру); просторный, {57} комфортабельный зал для приемов; аккуратно подстриженный сад Полония с фарфоровым слоном посередине. Можно было бы сказать, что все это воспроизведено с тщательностью реставратора, если бы в спектакле не ощущалось, с одной стороны, тяги к эстетизации, а с другой — к ироническому приземлению, конкретности. Эти тенденции, которые, казалось бы, должны были уничтожить друг друга, потому что первая вела к щегольскому стилизаторству, а вторая — к отрицанию стилизаторства, издевке над щегольством, являли один из многих парадоксов спектакля.

На эскизе Акимова «Гамлет, симулирующий безумие» принц в одной руке держал розу, а другой тянул за веревку поросенка. Роза и поросенок — утонченный до изыска эстетизм и огрубленный до вульгарности бытовизм — обе крайности отлично уживались в стилистике акимовского «Гамлета». Приверженность к эстетизации давала себя знать и в лоске дворцовых залов, и в безукоризненной элегантности костюмов, и в безмятежной синеве намалеванного на заднике неба — во всей холодно-насмешливой красивости спектакля, столь противоречащей буйной, ренессансно-чувственной стихии Шекспира. Подчеркнутая приземленность не менее отчетливо проявилась в облике «Гамлета». Уклад жизни Эльсинора — резиденции датских королей — был снижен до уровня обыденного, спокойного существования заштатного средневекового городка. Во дворе замка женщины деловито выколачивали пыль из ковров и бегала орава мальчишек-сорванцов; обитатели дворца были погружены в свои повседневные заботы: король примерял костюм у портного; королева во время государственных разговоров, позевывая, вязала что-то; Гамлет, поглощенный мыслью о захвате престола, не забывал тем временем на глазах у зрителя мыться, бриться и с аппетитом есть. Быт, которого Акимов не терпел на сцене, здесь, заостренный и гиперболизированный, был нужен режиссеру для того, чтобы превратить «чахлые тени сознания» в мясистые образы бытия.

Установка на полемичность руководила Акимовым также при выборе актеров на ведущие роли и в работе с ними.

О том, каким режиссер хотел видеть своего героя, можно судить уже по эскизам к спектаклю. Кряжистый, плотный человек средних лет с низким лбом, густой короткой бородой, лицом грубой «плебейской» лепки, взглядом презрительным и чуть сонным. Воплотить на сцене этот замысел Акимов поручил комедийно-характерному актеру А. И. Горюнову. Утробный смех, румяные щеки, брюшко и обтянутые подрагивающие ляжки Гамлета — Горюнова долго были предметом возмущения критики.

Режиссеру было важно одно: чтобы его Гамлет не походил на традиционного. Из той же боязни банальности, из нежелания следовать традициям Акимов лишил образ Офелии в своем спектакле всякой романтики, поэзии, возвышенности. Светская кокетка, блудница, питающая слабость {58} к спиртным напиткам, придворная шпионка — такой оказывалась «нимфа» Офелия в исполнении актрисы В. Г. Вагриной. Полемичным было и решение образа Клавдия. Как правило, во всех трактовках шекспировской трагедии интеллигентности, душевной тонкости и хрупкости Гамлета противопоставляется грубо-плотское начало в лице Клавдия. Акимов, разумеется, поступил наоборот. Превратив Гамлета в здоровяка и весельчака, он решил придать Клавдию черты аристократа-вырожденца. Р. Н. Симонов точно выполнил акимовское задание, и в его пластически блестящем образе зритель увидел «тленом и гнилью тронутого дегенерата», «изъеденного молью разврата циника», «движущегося на тонких порочных ножках»[[23]](#footnote-24). Лаэрт — курносый простак, Горацио — филистер, — в каждом герое чувствовалась ставка режиссера на эпатаж, спорность, необычность. Только один образ был лишен оттенка скандальности и поражал своей бесспорностью не меньше, чем своей силой. Полоний в спектакле был настоящим Полонием. Его играл великий актер Борис Васильевич Щукин, который через голову режиссера обращался к самому Шекспиру.

Программный монолог Гамлета «Быть или не быть» актер Горюнов произносил сидя за столиком в винном погребе и держа в руках бутафорскую корону (что означало быть или не быть Гамлету королем). К тому же этот монолог был поделен между принцем и Горацио и превратился в диалог, в застольную беседу собутыльников. «Умереть, уснуть и только», — деловито говорил Гамлет, разглядывая корону. «И сказать, что сном кончаешь тоску и тысячу природных мук?» — возражал ему Горацио. Монолог совершенно терял характер раздумья (даже иронического) и походил на совещание, где вырабатывали тактический план действий.

Принц Гамлет в спектакле не размышлял и не страдал. Он был исполнен бодрой энергии, жажды мщения, решимости убить врага. В соответствии с этим из спектакля выпала сцена, где Гамлет не осмеливается убить молящегося Клавдия; из монолога «Быть или не быть» исчезли слова: «Так трусами нас делает раздумье, и так решимости природный цвет хиреет под налетом мысли бледным», а монолог «О, что за дрянь я, что за жалкий раб» начинался прямо со слов «К делу, мозг!» (то есть отсутствовала первая половина монолога, где Гамлет бичует себя за нерешительность).

Зато режиссер подчеркнул действенную сторону пьесы. На полях режиссерского экземпляра «Гамлета» рукой Акимова написано немало ремарок. Они в основном таковы: «веселей», «быстрей», «свалка», «погоня», «паника ночью». В спектакле были и свалка, и погоня, и паника ночью, по сцене бегали люди и гарцевали живые лошади. Действие вихрем переносилось {59} из двора в замок, из ателье художника, где писался портрет Клавдия, — в лес, где происходила охота, из винного погреба — в ванную, куда Гамлет направлялся совершать свой утренний туалет. Среди этих непрестанно сменяющихся, как узоры в огромном красочном калейдоскопе, картин был ряд прекрасных пантомим. Например, сцена отравления, разыгранная актерами перец Клавдием, эпизод поединка Гамлета и Лаэрта и другие.

Все ударные места акимовского спектакля, которые единодушно отметила пресса, были моментами изобразительно пластическими.

Большое впечатление на зрителей производил первый выход Гамлета. У Шекспира, когда открывается занавес во второй картине, он уже стоит на сцене, сосредоточенный и отрешенный. В акимовском спектакле герой появлялся несколько позже. Раздавались торжественные звуки марша (музыку к спектаклю написал Д. Д. Шостакович), и по лестнице медленно и тяжело спускался Гамлет с покрытым густым черным покрывалом лицом. Один из рецензентов спектакля так описывал этот момент: «На сцене царствуют благодушие и радость. Все спокойно… И вдруг, как туча, как новая социальная сила, новый класс, как надвигающаяся катастрофа, появляется Гамлет»[[24]](#footnote-25). Здесь пластически воплощалась акимовская мысль о Гамлете — воинствующем: гуманисте, полном воли к борьбе за свои права, — мысль, которая затем совершенно терялась в действии, тонула в буффонаде.

В одной из сцен спектакля Клавдий, ведя государственные дела, в то же время позировал художнику, писавшему его портрет. Король был очень красив — высок, строен, широкоплеч, его костюм отличался эффектностью. Но сеанс заканчивался, и неожиданно выяснялось, что прекрасный костюм украшал лишь манекен, за которым король стоял на помосте. Когда он вылезал из-за манекена и спускался на пол, он вдруг оказывался маленьким, жалким, тщедушным. Эта деталь выражала шекспировскую мысль о частом трагическом несоответствии сущности человека и его положения («ничтожество в роскошном одеянье», «глупость в маске мудреца, пророка»).

Кульминацией акимовского «Гамлета», его самым блестящим взлетом была сцена «мышеловки». Начиналась она с того, что король важной поступью шел вверх по лестнице — смотреть устроенный племянником спектакль. На Клавдии был длинный (двенадцатиметровый) алый плащ, который сзади поддерживали пажи. Он закрывал всю лестницу. Это выглядело весьма импозантно, величаво. Но, видя пантомиму отравления, король приходил в ужас. Не помня себя, он срывался со своего места наверху и, сгорбившись, сжавшись в маленький комок, несся вниз по лестнице в свои покои. А плащ — пылающее красное море — летел за ним.

{60} Король уже исчезал со сцены, а плащ все вился и клубился, как страшный кровавый след преступления. Здесь метафорически овеществлялась шекспировская тема, характерная не только для «Гамлета», но и для «Макбета», «Ричарда II», «Ричарда III», — мысль о непрочности власти, держащейся на крови и насилии.

Незадолго до постановки «Гамлета» Акимов заявил, что всякая философия, рассуждения, разговоры только мешают действенной ткани пьес, и чтобы «разговоры эти как-то вообще слушались, приходится прибегать к отчаянным, чисто искусственным средствам, развлекая зрителя добавочными аттракционами»[[25]](#footnote-26). Но еще один из парадоксов «Гамлета» заключался в том, что, изгнав шекспировскую философию из текста трагедии, Акимов в какой-то мере перенес ее в те сцены, которые считал только «добавочными аттракционами». Вот почему эти «аттракционы» (то есть ряд перечисленных здесь изобразительно-пластических моментов) оказались самым талантливым, что было в спектакле «Гамлет». Образное мышление в этих сценах опередило логическое, художник победил теоретика.

Таким образом, в акимовском «Гамлете», вызвавшем в свое время бурю возмущения критики, было много интересного, при всем налете вульгарного социологизма, «перехлестах» и неуемном «озорстве» спектакля. Впрочем, «озорство» в какой-то мере было ценным: оно выявило комедийное дарование молодого режиссера.

В июне 1936 года Акимов — главный режиссер Ленинградского театра комедии — выпустил свой первый в этом театре спектакль, «Собаку на сене» Лопе де Вега, а в течение трех следующих лет поставил еще три классические комедии: «Школу злословия» Шеридана, «Двенадцатую ночь» Шекспира и «Валенсианскую вдову» Лопе де Вега.

Но вершиной довоенного творчества Акимова была «Тень». Если на протяжении длинного творческого пути Акимова по-разному складывались его отношения с драматургами, если в своих спектаклях одних авторов он игнорировал, с другими спорил, третьих уважал, четвертых высоко ценил, то к Евгению Львовичу Шварцу он всегда испытывал совсем особое чувство — бережное, нежное, почти влюбленное. (Во время последней поездки во Францию Акимов прочел в Сорбонне доклад о драматургии Шварца.)

Блестящая, искристая фантазия Шварца, его солнечный, яркий оптимизм, который мог бы показаться чуть наивным, если бы сквозь него не просвечивала мудрая, ироническая и печальная улыбка, пленили Акимова еще в 30‑х годах, когда Шварц был мало кому известным детским драматургом.

В 1938 году Акимов написал свой известный портрет Е. Л. Шварца, где драматург стоит рядом с изображением Андерсена, а в углу комнаты {61} сидит на стуле странное полупрозрачное и полупризрачное существо. Два сказочника из двух веков, а между ними как бы совместное порождение их фантазии — персонаж Тень.

Но вот что любопытно: когда Акимов писал портрет Шварца, тот еще не думал о работе над пьесой «Тень» (хотя уже использовал другие сюжеты Андерсена). Замысел этот был, таким образом, подсказан Шварцу Акимовым. Затем создание пьесы шло в тесном союзе с Театром комедии. И первое знакомство ленинградцев, а потом и москвичей со сказкой Шварца произошло именно на акимовском спектакле.

Внешне он был стилизован под старинную сказку Андерсена — сказку легкую, грациозную, ироничную, причудливо сплетающую кружева вымысла. Да и сама история тени, отделившейся от человека и мстящей хозяину за свое былое ничтожество, казалась поначалу лишь переложением для сцены сюжета известной сказки Андерсена. Зрители попадали на этом спектакле в чудесный наивный мир старой сказки, где царят свои законы, где добрые красивы, а злые уродливы, богатые бездарны, а бедняки талантливы, где месяц ласково светит влюбленным, а гром предупреждает их о приближении опасности.

Но скоро в фантастическом и далеком публика узнавала черты реального. Шварц и Акимов направляли сказку-сатиру против ненавистных им вещей — трусости, равнодушия, компромисса.

Трусость, компромисс, равнодушие создают благотворную атмосферу для подлости. Вот почему престол может захватить Тень — воплощение бездушных, низменных и темных сил.

Но оптимизм сказки заключается в том, что зло, по мнению Шварца, недолговечно, добро неизбежно должно победить.

Андерсен утверждает в этой сказке неодолимость темных сил реакции, бессилие добра и справедливости перед злом и темнотой. Все светлое, талантливое, творческое осуждено на гибель в этом продажном мире — констатирует сказка, написанная сто лет назад.

У советского сказочника другой взгляд на мир. Каким бы опытным, вооруженным и сильным ни было зло, говорит своей сказкой Шварц, оно слабее добра, потому что бесплотная тень не может жить, не эксплуатируя гения человека.

В отличие от героя андерсеновской сказки, Ученый Шварца ни на секунду не идет на компромисс. «Чтобы победить, — говорит он, — надо идти на смерть. И вот я победил».

И все-таки конец спектакля был немного грустным. Ученому предлагали жить во дворце, освобожденном от Тени. Принцесса, которую он так любил, хотела выйти за него замуж. Она подходила к Ученому и говорила, нежно глядя ему в глаза: «Христиан-Теодор! На улице идет дождь. Темно. А во дворце тепло, уютно. Я прикажу затопить печки. Останься!» Остаться? Променять свободу на золоченую клетку? Простить Принцессу, которая его предала? Нет. И, взяв за руку верную подругу {62} Аннунциату, худенькую девочку с неправдоподобно большими лучистыми глазами (как Тень в спектакле олицетворяла абсолютное зло, так Аннунциата — И. Гошева была воплощением абсолютного добра), Ученый уходил с ней в далекую перспективу акимовской декорации, в неизвестность, где его ждала трудная, возможно, горькая жизнь.

У Акимова были основания столь настойчиво и страстно утверждать бескомпромиссность.

В конце 30‑х годов после дискуссии о формализме, в ходе которой особо рьяные критики брали под подозрение любую новую форму, многие художники и даже целые театры теряли свой индивидуальный почерк. Заместитель председателя Комитета по делам искусств А. В. Солодовников с тревогой говорил по этому поводу на режиссерской конференции 1939 года: «Началась работа пол МХАТ, которая привела лишь к обеднению искусства, к безыдейным, серым спектаклям»[[26]](#footnote-27). В том же году Акимов писал: «Искусство гонится за хорошими отметками не столько за успехи, сколько за поведение»[[27]](#footnote-28).

Сам Акимов не принадлежал к числу тех, кто стремился себя «хорошо вести». Он продолжал свои эксперименты. И творчеством, и статьями, и речами он боролся с теми, кто сужал возможности советского театра, вольно или невольно отмазывая ему в праве на разные течения и стили. Спектаклям серым, унылым и приземленным Акимов противопоставлял искусство яркое, красочное, фантастическое — «волшебное искусство театра».

У этого течения были свои корни и традиции. Акимов следовал заветам Е. Б. Вахтангова. Хотя Акимов никогда не видел Вахтангова, тем не менее он всегда считал его своим учителем. Как известно, Вахтангов утверждал, что театр страны победившей революции должен быть праздничным, радостным, открыто театральным. Он говорил: «Нет праздника — нет спектакля».

В 1939 году в беседе с одним из журналистов Акимов воскликнул: «Многие постановки свидетельствуют о том, что режиссеры не понимают, что театр — это праздник. Полторы тысячи человек, собравшихся вместе, — это уже событие!»

В творчестве Акимова довоенный период работы в Театре комедии был очень значительным этапом. Именно в то время сформировалась и определилась режиссура Акимова, которую художник М. Левин назвал «изобразительной режиссурой». Акимов-режиссер и Акимов-художник выступали воедино, как творческие союзники. Не только актеры, но и оформление акимовских постановок несло и выражало авторскую мысль. Декорации, костюмы, мебель, освещение, театральная техника — все это {63} играло и говорило в спектаклях Акимова. Когда в «Валенсианской вдове» по радостной, полной жизни улице вдруг проходила медленная, торжественная процессия монахов — людей с аскетическими лицами фанатиков, — то это была не просто эффектная интермедия. В наглядном противопоставлении жизни и смерти, свободы и религиозных догм реализовалась главная мысль спектакля.

Прием светящихся в темноте красок в том же спектакле не был эффектом ради эффекта. Он образно выражал важную мысль: о свете любви, который побеждает мрак ханжества.

Довоенный театр Акимова напоминал студию, так как труппа его почти сплошь состояла из молодежи, которую собрал режиссер. Среди этой молодежи были такие имена, как Е. Юнгер, И. Гошева, Л. Сухаревская, Л. Скопина, Б. Тенин, А. Вениаминов и другие. Труппа и ее художественный руководитель вместе «росли», учились ставить и играть, внося в поиски студийный задор и энтузиазм.

В своем театре Акимов старался создать атмосферу радости, озорства, веселой шутки. На трехсотом представлении спектакля «Собака на сене» в 1939 году был устроен «парад исполнителей», где сам Лопе де Вега (в исполнении Э. Грина) благодарил зрителей за теплый прием.

Мечту о спектакле-празднике осуществлял Акимов и в «Тени».

В годы войны Акимов настоял на том, чтобы Театр комедии не изменил своему жанру.

18 октября 1941 года в театре состоялась премьера трех водевилей Лабиша: «Малютка Бланш», «Разбойник Вердине», «Преступление на лице Лурсин».

Царил лютый холод. Зрители сидели в пальто. За стенами театра слышался гул орудий. А в это время на сцене развлекался Париж прошлого столетия: водевильные герои целовались тайком, ссорились, ревновали, вызывали друг друга на дуэли, дели куплеты и снова ссорились и снова целовались.

Легкомыслие? О да! Но легкомыслие бесшабашное, дерзкое, легкомыслие Кола Брюньона, посылающего свой вызов войне, показывающего язык самой чуме и кричащего задорно: «Жив курилка!»

В 1944 году, приехав с театром в Москву после эвакуации, Акимов поставил сказку Шварца «Дракон». Как и во всякой сказке, сюжет аллегоричен. Дракон — олицетворение германского фашизма.

Разумеется, при всей актуальности и ясной политической направленности «Дракон» не политический памфлет, а философская сказка со всеми присущими ей свойствами. Символы сказки, в отличие от символов басни или памфлета, не могут и не должны иметь бытовое разъяснение, обязательные реальные прототипы. Вот этой-то специфики сказки не понимали те, кто критиковал «Дракона». В статье С. Бородина «Вредная сказка» пьеса Шварца была названа «пасквилем на героическую освободительную {64} борьбу народов с гитлеризмом». «Дракон — это палач народов, — писал Бородин. — Но как относятся к нему жители города, которых он угнетает? Тут-то и начинается беспардонная фантазия Шварца, которая выдает его с головой. Оказывается, жители в восторге от своего дракона. “Мы не жалуемся. Пока он здесь, ни один другой дракон не осмелится нас тронуть”… Народ предстает в виде безнадежно искалеченных эгоистических обывателей»[[28]](#footnote-29).

Шварц смотрит в корень явления, он хочет понять и разъяснить, каким образом фашизм завоевывает власть, как опутывает своими щупальцами народ. Уже в «Тени» сказочник с тревогой говорил о равнодушии и компромиссе как удобной почве для подлости. Здесь он развивает эти мысли. Самое страшное для Шварца не в том, что фашизм в Германии смог захватить власть и при помощи террора удерживать ее, а в том, что большая часть немецкого народа примирилась с фашизмом и нашла в нем выгоды для себя. «Он удивительный стратег и великий тактик… Он избавил нас от цыган», — с уважением говорят люди о Драконе. Верят ли они в его величие? В том-то и дело, что нет. Они не прочь и позлословить на его счет и рады, когда Ланцелот убивает чудовище. Но пока он жив, они предпочитают мириться с ним — так удобнее и безопаснее.

Дракон в сказке и сам понимает, что сохраняет свою власть только потому, что сумел одурманить и растлить людей. Умирая, он говорил Ланцелоту: «Меня утешает, что я оставляю тебе прожженные души, дырявые души, мертвые души…»

Означает ли это, что пьеса Шварца пессимистична, полна безверия и скепсиса?

С. Бородин считает именно так: «Мораль этой сказки заключается в том, что незачем, мол, бороться с драконом — на его место встанут другие драконы помельче; да и народ не стоит того, чтобы ради него копья ломать; да и рыцарь борется только потому, что не знает всей низости людей, ради которых он борется».

Но Шварц не был бы Шварцем, если бы он приходил к таким выводам. На самом деле драматург утверждает как раз обратное.

Прежде всего, среди жителей города есть и смелые, мужественные люди, ненавидящие Дракона. Только благодаря их помощи Ланцелот и может победить. Во-вторых, и людей с «прожженными» душами Шварц не считает безнадежно погибшими. Народ не может быть дурным, говорит сказка, он может быть обманутым и испорченным. За каждого такого человека надо бороться. Фашизм нельзя уничтожить только оружием, его надо постепенно изгонять из душ людей. Причем делать это надо очень осторожно. «Будьте терпеливы, господин Ланцелот, — говорит в финале сказки один из персонажей, — сорную траву удаляйте осторожно, {65} чтобы не повредить здоровые корни. Ведь если вдуматься, то люди, в сущности, тоже, может быть, пожалуй, со всеми оговорками, заслуживают тщательного ухода». А Ланцелот отвечает: «Я люблю вас всех, друзья мои. Иначе чего бы ради я стал возиться с вами».

Очень жаль, что гуманистическая, умная сказка «Дракон» не увидела тогда света рампы. Почти через двадцать лет, в 1962 году, Акимов вторично поставил эту пьесу.

Первые послевоенные годы были трудным периодом в творческой жизни Акимова. С августа 1949 года Акимов уже не главный режиссер Театра комедии. Три года он работал в разных театрах, где ему приходилось в основном оформлять чужие постановки. В 1952 году Акимов стал художественным руководителем Театра имени Ленсовета. С этим театром связан новый период высокого подъема его творчества.

Раньше Акимов был ироничным, теперь он стал гневным. Акимов обратился к пьесам драматургически острым, конфликтно напряженным — «Теням» Салтыкова-Щедрина и «Делу» Сухово-Кобылина. Ставя произведения русской классики, он не пытался насильственно их осовременить. Но ненавистные ему черты — равнодушие, приспособленчество, бюрократизм — он заклеймил в этих спектаклях.

Написанные приблизительно в одно время (60‑е годы прошлого столетия), пьесы «Тени» и «Дело» сатирически рассказывают о петербургском чиновничестве. Спектакли Акимова, поставленные один за другим в 1952 – 1954 годах, были связаны не только тематически, но и по своему художественному решению.

В прологе «Теней» на экране появлялись проекции: сначала изображение конной статуи Николая I, а потом темные силуэты нескольких мужчин, подозрительно осматривающихся вокруг. Смысл этого пролога становился вполне ясным только к концу спектакля: хотя действие происходит уже при Александре II, но дух, система, дисциплина империи Николая I продолжают господствовать и превращают живых людей в исполнителен закона (вернее, беззакония), в безликие тени.

В прологе «Дела» Акимов представлял действующих лиц пьесы, оживляя ремарки Сухово-Кобылина. Представление персонажей вырастало в целый эпизод. Занавес раскрывался, и зрители видели лестницу, на которой неподвижно стояли действующие лица пьесы по старшинству: на верхних ступенях — «начальства», ниже — «силы», а под лестницей, в темном углу — «ничтожества или частные лица». Молодой человек — лицо от автора — подходил поочередно к каждому с указкой, аттестуя его. Зловещее впечатление производил этот музей восковых фигур — наглядное свидетельство общественной несправедливости, беззакония и леденящего холода бюрократического Петербурга.

Однако тональность спектаклей, их основная интонация, была разной. В «Тенях» Акимов протестовал против узко понимаемого щедринского стиля, против гротеска «с рыжими париками и наклеенными {66} носами»[[29]](#footnote-30). Он пошел по другому пути, по пути социально-психологической драмы. В героях спектакля он увидел не карикатурно-сатирических персонажей, а людей со своей психологией, своими характерами, своей правдой. У некоторых критиков вызывали возражения и не лишенная ума и обаяния фигура Клаверова (В. Лебедев), и Бобырев, в чей образ Акимов и артист В. Петров внесли истинный драматизм; и в особенности Софья Александровна (Г. Короткевич), не хищница и будущая куртизанка, а женщина умная, волевая, сохранившая и в грязи чистоту, поднимающая отчаянный, хотя и бесполезный, бунт против мира скуки и растления. Акимов не пытался выступать адвокатом героев пьесы. Он просто отстаивал здесь психологический метод обрисовки сатирических персонажей.

«Дело» — пьеса гораздо более яростная и горькая, чем «Тени». Она пропитана желчью и сарказмом. В отличие от сдержанного тона спектакля «Тени», преобладающая интонация «Дела» — открытый гнев. Никогда раньше Акимов не создавал такого темпераментного, страстного спектакля. Здесь режиссер не отказался от гротеска (который сочетался с психологизмом). Чудовищно страшной была зловещая фигура садиста и изверга Варравина. В блистательном исполнении П. Панкова он стал средоточием обличительного пафоса спектакля. Похожий на человекоподобную обезьяну, Варравин — Панков не содержал ни духовных, ни моральных, ни интеллектуальных начал — того, что отличает людей от животных. У него не было ни принципов, ни чувств, ни привязанностей.

Сухово-Кобылин почти не знакомит нас с биографией Варравина, но она просвечивала в каждом жесте, в каждой интонации артиста. Хотя Варравин и генерал, сразу видно, что он вышел из низов и с трудом достиг «степеней известных». Варравин — Панков прошел долгую школу унижений и раболепства. Садизм — результат его биографии. За все те оскорбления, которые он в жизни вытерпел, Варравин теперь взимает с кого может. «Низкая душа, — говорит Достоевский в “Селе Степанчикове”, — выйдя из-под гнета, сама гнетет». «Низкая душа», Варравин с верноподданническим восторгом заглядывает в лицо начальнику — избалованному существу, занятому своим желудком больше, чем доверенными ему государственными делами (В. Таскин). Но если Варравин поднимется на ступеньку выше князя по иерархической лестнице чинов, он выпьет из своего бывшего начальника всю кровь, капля за каплей. Не может он сделать этого с князем, зато вдоволь мучает зависимых от него людей. Истязает он со вкусом, не спеша, используя не грубые, а самые тонкие, изысканные средства садизма. Таким образом режиссер и артист показывают корни происхождения таких выродков, как Варравин. Это придает {67} образу и психологическую убедительность и вместе с тем сатирическую обобщенность, почти фантастическую гротескность.

А за спиной Варравина в спектакле стояла армия бездушных чиновников. Они скользили по сцене то группами, то в одиночку, деловито пробегая с бумагами. В канцеляриях совершался грабеж, умирали невинные, а они, равнодушные, как куклы, и такие же нереальные, проходили мимо в своем вечном бесполезном движении.

Спектакль «Дело» вышел в 1954 году. В следующем году Театр имени Ленсовета поехал в Москву. После шестилетнего перерыва Акимов снова показал столице свои спектакли. Москва встретила театр восторженно. Критика нашла, что в творчестве режиссера появилась новая, открыто сатирическая тема.

Но репутация режиссера-сатирика устраивала Акимова ничуть не больше, чем прежние «амплуа», которые к нему прикрепляли. «Мое лицо, — записывает он в 1955 году, — много раз определялось по-разному. Наиболее цензурное: нерусский художник, эстет-формалист. Теперь вот — сатирик. Я не убежден, что может быть такая узкая специальность. В общем, прибережем окончательное постановление до некролога»[[30]](#footnote-31).

Вернувшись в 1956 году в Театр комедии, Акимов не стал, как ожидали от него, осуществлять планы и замыслы, намеченные в Театре имени Ленсовета.

Наоборот, когда вы смотрели премьеру Акимова в Театре комедии «Обыкновенное чудо» Шварца, казалось, что режиссер продолжает то, на чем остановился семь лет назад. Будто и не было годов работы в Театре имени Ленсовета.

Какое радостное, счастливое, смеющееся солнце устремляло свои лучи в большую комнату, где все было наполнено старомодным диккенсовским уютом и юмором, все было почти реальным и вместе с тем неуловимо волшебным! А вскоре сюда на игрушечной веселой лошадке под звон серебряных колокольчиков приезжали герои «Обыкновенного чуда».

И снова, как когда-то, на сцене акимовского театра оживала пленительная сказка Евгения Шварца с ее инфантильно-самовластным королем, милой и наивной принцессой, добрым волшебником и злым премьер-министром, капризными фрейлинами и надутыми камердинерами; с ее борьбой темных и светлых сил, с конечной победой добра, с воспеванием юной и прекрасной любви, которая и оказывалась «обыкновенным чудом».

Когда осенью 1956 года Акимов привез этот спектакль на гастроли в Москву, критик И. Соловьева писала: «Радостно узнавать знакомого тебе художника в его новых произведениях. Но не большая ли радость в неожиданности открытий, когда художник, отстаивающий свою программу, {68} является перед тобой в новом качестве. Такой радостью была для Москвы прошлогодняя встреча с Акимовым, с его “Делом”. В “Обыкновенном чуде” не хватает именно этой новизны самораскрытия режиссера»[[31]](#footnote-32).

Думается, в данном случае И. Соловьева не совсем права. Да, Акимов возвращался к прошлому, но он делал это сознательно и демонстративно. Ведь в свое время он был освобожден от работы в Театре комедии именно как режиссер, чрезмерно, по мнению его противников, увлекавшийся театральностью, праздничностью, иронией на сцене. Теперь Акимов брал реванш и стремился выиграть сражение на старом поле боя. Клятва верности самому себе была не наивным упрямством, и не проявлением эгоцентризма, и не отказом «двинуться дальше, вперед» (как называлась цитированная статья И. Соловьевой), — она была вызвана стремлением отстоять свое понимание комического, которое оставалось прежним.

Перед войной водевиль был для режиссера школой комедийности, на нем Акимов изучал суть комического, и «Соломенная шляпка» в Студии экспериментального актера (1934) сыграла для Акимова, возможно, не меньшую роль, чем ранние короткометражки Чарли для зрелого Чаплина. А во время войны в осажденном Ленинграде «Вечер водевилей» Лабиша смехом обогревал людей, вселял в них бодрость, веселье, заставлял почувствовать дружескую солидарность.

Разумеется, вернувшись в свой театр, режиссер снова поднял паруса «легкой комедии».

Он упрямо возобновил (1962) раскритикованный водевиль «Лев Гурыч Синичкин» А. Бонди, и снова воскресло представление, которое когда-то так ярко описал Г. Козинцев: «Заиграли веселые скрипки, распахнулся желтый занавес, ходуном заходили подмостки, — это, лихо заломив набок дырявый цилиндр, выбежал на сцену старый озорник господин Водевиль»[[32]](#footnote-33).

Любовь к водевилю и даже фарсу, опыт неоднократной постановки на сцене «легких комедий» помогли Акимову поставить в 1959 году один из лучших его спектаклей — «Пестрые рассказы» А. П. Чехова. Почти весь этот спектакль состоит из веселых рассказов Чехова. Преимущественно это ранние юморески Антоши Чехонте. Как в калейдоскопе, перед зрителями прошло множество юмористических историй. Пожалуй, лучшая из них называлась как раз «Водевиль».

… На квартире чиновника Клочкова собираются гости — его сослуживцы. Клочков читает написанный им водевиль. В это время на авансцене актеры пантомимически разыгрывают этот водевиль. Пантомима, которую мастерски исполняют А. Вениаминов, Е. Уварова, М. Тупикова, {69} Л. Милиндер и другие, прекрасно передает самый дух водевиля — столь симпатичного Акимову жанра — его изящную легкость, беспечное веселье, беззлобную иронию. Но вот кончается радостный водевильный переполох с его нагромождениями забавных случайностей. Яркие фигуры упархивают со сцены, и наш взор снова обращается к унылым чиновникам в зеленых мундирах. Чиновникам было смешно слушать Клочкова, но они боятся «как бы чего не вышло». В каждом образе водевиля они видят намеки на каких-то высокопоставленных лиц. В смущении они уходят, а испуганный Клочков кричит им вслед: «Вы, братцы, пожалуйста, того, никому не говорите». И вот когда Клочков остается один, вдруг снова появляются создания его фантазии — водевильные персонажи. Держась за руки, они галопом проскакивают мимо него под печально издевательские звуки траурного марша Шопена. Герои прощаются со своим автором и исчезают со сцены.

Конечно, для того чтобы сложить все разрозненные сценки в цельное, стройное представление, нужно было мастерство зрелого Акимова. И спектакль — смешной в каждой своей детали — в целом, пожалуй, печален. Ведь чиновники, нотариусы, частные поверенные, отставные полковники, скучающие девицы, стареющие дамы, ловкие пройдохи и маленькие забитые людишки, обманутые мужья и наглые любовники — вся эта пестрая вереница является нам, чтобы рассказать о мире пошлости, скуки и однообразия, мире «зеленых мундиров». В целом спектакль этот никак не назовешь «легкой комедией», но для того, чтобы он мог в полную силу прозвучать, нужны были акимовская любовь к водевилю и акимовский опыт работы над ним.

Иногда, впрочем, это и отрицательный опыт. Да, «легкая комедия» не всегда легко давалась Акимову. Ведь это такой коварный и капризный жанр! Здесь нужен безукоризненный, тончайший вкус и у драматурга, и у режиссера. Потому что, только к водевилю прикоснется безвкусица, он сразу теряет всю свою грацию и воздушность, как бабочка, если с ее крылышек снять пыльцу. А между тем именно к «легкой комедии» пошлость особенно прилипчива. Она давно оккупировала этот жанр, удобно в нем расположилась и с большой неохотой оставляет теплое, насиженное место. Банальные, избитые ситуации, дешевые, плоские остроты, грубое ремесленничество настолько вжились в «легкую комедию», что кажутся ее непременными атрибутами, хотя на самом деле противопоказаны ей. Режиссеры уже как-то привыкли к такой девальвации этого жанра. Даже Акимову, когда он имел дело с «легкой комедией», порой изменял вкус, который признавали за этим художником даже его противники. Ничем другим нельзя объяснить тот факт, что режиссер предоставил подмостки своего театра для таких водевилей, как «После двенадцати» и «Инкогнито» Б. Рацера и В. Константинова. И, главное, сам поставил претенциозную комедию Г. Морозовой «Ищу незнакомку» (1961).

{70} Сейчас, через много лет после премьеры, в памяти осталось немногое: вычурно одетая женщина-мечта, которая плавно покрутилась перед героем пьесы в вальсе и растаяла, раз и навсегда пленив его воображение; чересчур бойкая девушка-студентка, преследующая ученого своей: любовью и распевающая какие-то дикарские песенки; экстравагантная тетя героя, обучающая его житейской мудрости в таком роде: «Подавая девушке пальто, не говори ей: разрешите за вами поухаживать, а если девушка пришла в гости, не говори ей: я сбегаю за четвертинкой». Главное же, что осталось в памяти, — это чувство неловкости за пошлую пьесу.

Но, несмотря на все трудности этого «легкомысленного» жанра, Акимов всегда хранил ему верность, любил «условный мир веселого театра, мир удивительных недоразумений и беззаботного веселья»[[33]](#footnote-34).

Разумеется, этим не ограничивались его пристрастия и устремления последних лет. Акимов ценил серьезную, проблемную советскую комедию, в которой он мог поднять волнующие его вопросы. И когда в 1958 году он сплотил вокруг своего театра литературное объединение, то им руководило не тщеславное желание дать театральному миру новых драматургов, а стремление подсказывать этим драматургам интересующие его темы и проблемы.

В самом общем виде эти темы, объединяющие такие разные по качеству спектакли, как «Рассказ одной девушки», «Трехминутный разговор», «Шаги на рассвете», «Автор неизвестен», можно определить так: протест против ханжества, узости взглядов, догматизма и утверждение бескомпромиссности, независимости и свободы человека в выборе жизненного пути.

Самым показательным из спектаклей этой серии был «Рассказ одной девушки», поставленный Акимовым в 1959 году по пьесе А. Тверского.

Комедия эта спорила с рядом пьес и сценариев 40 – 50‑х годов, где доказывалось, что любовь не личное дело двух людей, что она дело общественное, непосредственно касающееся месткома. Герои тех пьес легко или трудно жертвовали любовью во имя дружбы или чувства долга.

Тверской и вместе с ним Акимов вступали в полемику с этой моралью и показывали, что любовь вот именно «твое личное дело».

Но, разрушая одну схему, Тверской создает другую, так сказать антисхему. Если в схеме номер один утверждается, что люди не имеют права на любовь, когда эта Любовь разрушает чей-то союз, приносит кому-то несчастье («Дорогой ты мой человек, — говорит героиня пьесы “Твое личное дело”, — родной, необходимый, уходи, пожалуйста. Очень тебя прошу, уходи!»), то в антисхеме, напротив, в любви утверждается только одно право — право сильного.

{71} Антисхема так же убога, как схема, ибо обе они оторваны от жизни, неконкретны. Но Акимова в пьесе «Рассказ одной девушки» увлекла тема независимости человека, способности отстоять свои взгляды, бороться за счастье и завоевать его.

Выражала эту тему в спектакле актриса Вера Карпова. В абстрактный холодок пьесы она внесла живую конкретность, уютную женственность. Эта маленькая, крепкая девушка уверенно и весело шла по жизни. Она знала, чего она хочет, и добивалась счастья. «Ну, по-моему, все хорошо», — говорила она звонко в конце спектакля, обращаясь к публике.

Но, чтобы это «хорошо» не показалось слишком сентиментальным, чтобы счастье героини пьесы в эпилоге (муж, двое детей, богатая обстановка) не выглядело мещанским довольством, Акимов остранял благополучие финала иронической усмешкой. Комната счастливых супругов с ее шкафами, диванами и коляской была наклонена к зрительному залу под углом в сорок пять градусов. От этого и движения актеров, и форма предметов, и все происходящее в спектакле казалось надбытовым, чуть сказочным.

Акимов вообще не выносил бытовщины и даже просто «непереваренного» быта на сцене. Его стихия — условный, театрально преобразованный мир. Но неприязнь к быту у Акимова — не бегство от действительности. Он никогда не отворачивался от реальности с ее конфликтами и белами. Борьба с бытом на сцене у Акимова — это борьба с обыденным, избитым, привычным. (Вспомним слова Вахтангова: «Бытовой театр должен умереть».) Такую борьбу вели многие драматурги и режиссеры мирового театра, но вели ее по-разному. Например, театральные взгляды и драматургия Брехта не вызывали симпатий Акимова, хотя брехтовская теория «очуждения» исходит из той же неприязни к привычному, банальному, к бытовщине на сцене. В драматургии Брехта Акимова не устраивала откровенная тенденциозность, агитационность, морализация его концовок. Акимов предпочитал иносказание, намек, символ. Вот почему он так любил пьесы-сказки, основанные на аллегории, отказе от бытового правдоподобия.

Еще в 1940 году Акимов писал: «Дети не любят прямых поучений. Ошибочное мнение, что их любят взрослые, привело к провалу многих пьес. Зрителя заставляли сидеть навытяжку, пока автор, не скрывая своего явного превосходства над залом, читал свою мораль. Возможность заставить не только выслушать, но и принять поучение зависит, во-первых, от одаренности автора, от художественной силы его произведения, но, кроме того, от сочетания материала с избранным жанром. Особое место в данном случае занимает сказка, которая в способах излагать поучения пользуется своими, отличными от других жанров средствами… Если в басне… мораль предлагается в виде готовой формулы, то в сказке ничего не разъясняется и мораль преподается постольку, поскольку по ходу {72} сказки зритель, читатель или слушатель по собственной инициативе сделали свои выводы»[[34]](#footnote-35).

Иногда Акимов эти законы сказочного мира вдруг усматривал в пьесах, не являющихся по жанру сказками. И эти пьесы неожиданно на сцене Театра комедии начинали походить на сказки.

В 1967 году Акимов поставил третью комедию Д. Угрюмова (после «Кресла № 16» и «Чемодана с наклейками») — «Звонок в пустую квартиру». Эта пьеса похожа на первые две, в особенности на «Чемодан с наклейками»: то же сочетание лирики и буффонады, такое же остроумное высмеивание тупого и чванливого мещанина и снова посрамление его с помощью розыгрыша. Но Акимов трактовал последнюю комедию Угрюмова несколько иначе, чем первые две. «Звонок в пустую квартиру» уже не просто водевиль, хотя в спектакле ощущается порой его легкое дыхание. Вместе с тем Акимов не пытался поднять комедию Угрюмова до-уровня сатиры, хотя острых и язвительных намеков в спектакле предостаточно. В «Кресле № 16» и «Чемодане с наклейками» режиссер акцентировал комические интонации и приглушил лирические, — здесь он, напротив, доминирующим сделал лирическое, доброе начало пьесы. Но и лирической комедией этот спектакль не назовешь. Если уж определять его жанр, то мы рискнули бы его назвать чем-то вроде своеобразной сказки, хотя ничего фантастического и сверхъестественного в комедии не происходит.

В прологе к своей фьябе «Любовь к трем апельсинам» Карло Гоцци обещал зрителям: «Нежданных происшествий длинный ряд мы развернем пред вами в пестрой смене. Вас чудеса сегодня поразят, каких никто не видывал на сцене. Ворота, птица, пес заговорят стихами, что достойны восхвалений». И в этой пьесе и во многих других Гоцци выполнил свое обещание показать «чудеса». Но в конце жизни он написал «Турандот», где вовсе нет чудес, фантастики и необычайных событий. И вместе с тем, «Турандот» — тоже сказка и, может быть, самая прелестная из всех фьяб Гоцци.

Значит, есть нечто более существенное для сказки как таковой, чем чудеса, чем говорящие птицы и поющие цветы. Это «нечто», думается, состоит в особых законах сказочного мира. Сказочный мир — открытый мир, где нет притушенных красок и полутонов. В нем нет пропасти между явлением и сущностью. К сути людей и событий не нужно продираться. В сказке мы сразу видим, что добрый добр, а злой зол. Но сами герои сказки в своем сказочном простодушии этого не видят. Добрый в сказке не верит в существование зла, а злой не верит в победу добра.

Екатерина Капитоновна в спектакле «Звонок в пустую квартиру» (И. Зарубина) не просто милая, добрая, словоохотливая, чудаковатая старушка, как в пьесе. Это своего рода добрая фея. Она не только сама не {73} способна питать злобу, но не видит ее в других. Зло окружает и травит Екатерину Капитоновну, а она — воплощение абсолютного добра — даже не замечает этого. Когда враги объявляют ее сумасшедшей и подсылают к ней санитаров, которые должны забрать ее в психиатрическую больницу, Екатерина Капитоновна — Зарубина не испытывает ни обиды, ни злобы. Друзья борются за нее, хотят спустить санитаров с лестницы. Ее же все это будто бы и не касается. Ясно улыбаясь, она приглашает санитаров к накрытому столу. Сюда же она зовет и людей, которые хотят выселить ее из дома. И это не чудачество. Сказочно добрая, Екатерина Капитоновна не замечает вокруг зла.

Зло в спектакле тоже сказочное, абсолютное. П. Суханов, играющий Желвакова, нисколько не пытается замаскировать зло или сделать его обаятельным. Нет, Желваков подлец, и он с гордостью подчеркивает это. В другой эстетической системе (в любой акимовской постановке русской классики, например, где в каждом герое — огромное расстояние между видимостью и сущностью) такое исполнение показалось бы поверхностным, плакатным, но в стилистике сказки оно совершенно органично.

Есть в спектакле «Звонок в пустую квартиру» и сказочные «чудеса», хотя и несколько своеобразные. Главное чудо здесь — а в трактовке Акимова это воспринимается именно как чудо — мгновенное превращение людей из плохих в хороших. В самой пьесе это никак не чудо, а просто результат воспитательной работы молодой журналистки, сумевшей исправить дурных, ненужных людей путем привлечения их к хорошему, нужному делу. Но Акимов неумелую наивность пьесы превратил в сознательную наивность сказки. Журналистка Ксана в исполнении В. Карповой тоже добрая фея, только молодая. Волшебной палочкой своего доверия она прикасается к клеветнице, жулику, искательнице легкой жизни. И как тыква под палочкой феи из «Золушки» становится каретой, а крыса — кучером, так клеветница, жулик и искательница легкой жизни становятся вдруг хорошими, честными людьми. Трогательно, когда злостная клеветница (Е. Уварова), которая много лет пишет доносы, после нескольких волшебных слов Ксаны рыдает и мечтает исправиться, а закоренелый авантюрист, видавший всякие виды (Г. Воропаев), поговорив пять минут с маленькой журналисткой, тоже хочет начать новую жизнь. Е. Уварова и Г. Воропаев (две блестящие актерские работы) играют в ключе всего спектакля. В них есть и современные, легко узнаваемые черты. В героине Уваровой нам слишком хорошо знакомо все, начиная от бегающего беспокойного взгляда и кончая галошами, бдительно поставленными под стол редактора. Жизненный прототип героя Воропаева тоже хорошо известен, мы не раз встречали его на мелких и крупных административных постах. Но у обоих персонажей есть второй план — сказочный. Клеветница в исполнении Уваровой одновременно напоминает бабу-ягу (в этой роли сказался опыт исполнения актрисой в Тюзе целой галереи сказочных злодеек, начиная с Маленькой разбойницы в «Снежной {74} королеве» Шварца — спектакле 1938 года), а авантюрист в исполнении Воропаева так похож на ослепительного мага, чародея из многих сказок! И весь розыгрыш, с помощью которого Ксана и ее друзья выводит на чистую воду Желвакова, тоже сродни приключениям, превращениям и перевоплощениям из сказки (Е. Уварова с противогазом на голове — совсем уж какое-то чудо-юдо). Финал спектакля — когда неожиданно легко, как папиросная бумага, прорывается стена между двумя квартирами — кажется завершающим сказочным чудом, естественно венчающим спектакль, — и только потом начинаешь думать о практическом и прозаическом объяснении этого «чуда». Да, «Звонок в пустую квартиру» в постановке Акимова с его праздничностью, добротой, простодушием и иронией сродни сказкам Шварца на сцене Театра комедии.

В 1960 году, через двадцать лет после первой постановки, Акимов снова поставил пьесу-сказку Шварца «Тень».

Внешне эти два спектакля не так уж сильно различались. Почти те же декорации, полные веселой насмешки: игривые позы кариатид, статуя лошади, уместившей все четыре ноги на цоколе высокой колонны, шахматный столик на рогах оленя; те же сверкающие «матиссовские» краски костюмов, та же обнаженная «вахтанговская» театральность во всем. Стоит вспомнить хотя бы эффектный момент, когда голова падает с плеч Тени, в то самое время, как певица Юлия Джули поет: «Она любила повторять: не стоит голову терять»; или сцену любовного объяснения Юлии Джули и Министра финансов, которого с тем же блеском, что и в первом спектакле, играл артист А. Вениаминов. Но самый принцип трактовки центральных персонажей по сравнению с первым спектаклем значительно изменился.

Если персонажи первой «Тени» были сказочны и условны, то герои новой постановки стали гораздо более конкретными и легко узнаваемыми. По поводу Пьетро, которого в 1940 году играл Б. Тенин, в одной из критических статей того времени писалось: «Вот, например, Тенин. Его сказочный людоед превосходен… Это чуть модернизированный людоед из сказки Перро… Но Тенин — людоед не имеет второй души — житейской… Второй, реальный план не входит в игру Тенина»[[35]](#footnote-36).

В спектакле 1960 года Пьетро (актер П. Суханов) лишился всех сказочных атрибутов людоеда: ножа, пиратской косынки и т. д. И в исполнении Суханова не было острого гротеска, свойственного игре Тенина. Его Пьетро — обыватель, простоватый, даже добродушный с виду. От этого образ стал, как это ни парадоксально, страшнее. И в других персонажах пьесы Акимов усилил сатирическое начало, зашифрованное в первом спектакле иносказательной условной формой. Все сказочные персонажи нового спектакля стали более реальными. Если в первой постановке «Тени» Акимов острие сатиры направил главным образом против {75} компромисса, то в спектакле 1960 года он представил целую галерею человеческих пороков. Гораздо более остро теперь были обрисованы и Принцесса (в первом спектакле Е. Юнгер делала ее капризной и жеманной кокеткой, а через двадцать лет актриса Л. Люлько изобразила ее неисправимо глупой и пошлой мещанкой), и Юлия Джули (Л. Сухаревская подчеркивала борьбу добра и зла в душе героини, а И. Ульянова и А. Прохорова, играющие эту роль в новом спектакле, показали победу зла в этой надменной красотке, торгующей своим телом и душой), и Доктор (в первом спектакле он у И. Ханзеля был сомневающимся интеллигентом, а теперь А. Савостьянов превратил его в подлого труса).

Самой крупной фигурой в этой галерее зла был персонаж Тень, которого теперь играл Л. Милиндер. В новом спектакле Тень уже не абстрагированное коварство, как у Э. Гарина, не «злобный призрак страны сказок»[[36]](#footnote-37), а вполне реальный современный тип карьериста и циника. Конечно, Тень не могла и не должна была превратиться в плоть, поэтому в образе, созданном Милиндером, было много сказочного и демонического. С точки зрения пластики актер Милиндер делал такие чудеса, что казалось, будто он не ходит по сцене, а летает. В этом образе особенно органично слились две стихии спектакля — реально-сатирическая и условно-сказочная.

Изменилась и актерская манера А. Бениаминова — единственного актера, сыгравшего одну и ту же роль в обоих спектаклях. Критик К. Куликова писала: «Если раньше в игре актера оказывались преобладающими виртуозно-эксцентрические краски, то теперь ему удалось создать почти памфлетный собирательный образ»[[37]](#footnote-38).

Иным представало и добро в новом спектакле. Если в исполнении П. Суханова Ученый двадцать лет назад был «резонер, педант, скучный сухарь, лишенный обаяния, непосредственности и доброты»[[38]](#footnote-39), то как раз эти отсутствовавшие у героя первого спектакля качества — обаяние, непосредственность и доброта — стали основными в новом Ученом, сыгранном Г. Воропаевым.

Центром первого спектакля была Аннунциата — И. Гошева, олицетворявшая поэтическую душу сказки Шварца. В. Карпова в новом спектакле не пыталась подражать своей предшественнице. В ее Аннунциате не было ни хрупкой прелести, ни широко раскрытых доверчивых глаз, ни поэзии Гошевой. Режиссер переосмыслил и этот образ. Новая Аннунциата была задорной девчонкой из народа, веселой, сметливой, с хитрецой. Она бурлила жизненной силой и энергией. Конечно, с Гошевой было просто невозможно соперничать. Но переосмысление этого {76} образа, так же, как и других, было связано с центральными идеями нового спектакля.

Акимов хотел показать теперь, что зло не инфернально, что его надо уметь распознавать в бытовом обличье. И побороть это зло — утверждал режиссер — должны не чудаки и романтики, не ангельская красота и кротость, а трезвый ум, сильная воля, жизнестойкость.

Мы не хотим сказать всем этим, что вторая «Тень» Акимова была более значительным произведением, чем первая. Без Гошевой новый спектакль многое потерял в своем лиризме и сказочности. Мы только хотим сказать, что это разные постановки. И вместе с тем постановки одного режиссера. В новой «Тени» Акимов возвращался на другом этапе к своим излюбленным прежним темам. Поэтому-то Акимов не раз в шутку говорил: «Тень» — это моя «Чайка». Действительно, обе «Тени» — программные спектакли Акимова, в которых он выражал себя и свое отношение к искусству. И если бы Театру комедии понадобилась эмблема, то, наверное, такой эмблемой могло бы стать изображение на занавесе театра акимовского рисунка — Ученого и Тени, символизирующих борьбу Добра и Зла в его спектаклях.

Акимовский «ключ» мог «открыть» отнюдь не любую пьесу. У Акимова в современной драматургии — с ее общей тягой к подтексту, полутонам, ослаблению интриги — вообще было мало созвучных ему авторов. Как-то прочтя современную западную пьесу, Акимов отложил ее в сторону и задумался, потом сказал: «Хорошая пьеса, но душная. Я в ней задыхаюсь». Только в очень немногих пьесах режиссеру «легко дышалось». Из современных зарубежных комедий, поставленных им с 1956 по 1967 год, — «Ложь на длинных ногах» Эдуардо Де Филиппо (1956), «Деревья умирают стоя» Алехандро Касоны (1957), «Призраки» Эдуардо Де Филиппо (1958) и «Лабиринт» Паоло Леви (1960) — лишь «Деревья умирают стоя» оказалась по-настоящему близкой Акимову.

В этом спектакле многое напоминало акимовские постановки сказок Шварца: мягкий юмор, смесь простодушия и лукавства, оптимизм, поэтичность. Здесь лирика подымалась до высот романтики. Впрочем, последнее слово очень широко и расплывчато, за ним может скрываться разный смысл. Романтикой зовут иногда оторванность от действительности, созерцательную мечтательность, наивную восторженность. Такая романтика была чужда Акимову. Мало того: он осмеял ее в образе одного из героев спектакля, Маурисьо, — фантазера, мечтателя, организовавшего благотворительную контору. Его желание помочь женщине, которая много лет ждет возвращения своего внука, не зная, что он бандит, и разыграть перед ней роль добродетельного внука показалось Акимову не только неудачным, но и вредным вымыслом Маурисьо. Развенчивая эту жалкую романтику бесполезных иллюзий, Акимов утверждал в спектакле другую романтику — душевной красоты, гордости, мужества. Эта романтика входила в спектакль вместе с его героиней Эухенией. Много {77} за свою сценическую жизнь сыграла Е. Юнгер молодых красавиц, но старая, седая бабушка с морщинистым лицом, право же, превосходила их. В ее доброте не было сентиментальности. Напротив, высокая, сухопарая, почти чопорная, она воплощала строгость. Но как радостно светились ее глаза, когда она смотрела на своего мнимого внука и его мнимую жену. Весь второй и половина третьего акта спектакля казались сказочной идиллией. Эухения так беспредельно поверила в ложь, что ей чудилось, будто она узнала «своего мальчика» через двадцать лет. А когда появлялся настоящий внук и грубо требовал от нее денег, бабушка держалась с ним спокойно и как-то отрешенно. Спектакль подходил к концу, и вы уже думали, что, может быть, эта сказка завершится так, как рождественские сказки: добродетель награждена, порок наказан, бабушка будет счастлива, полюбив нового «внука» и выкинув из сердца настоящего. Но нет! Ни Касона, ни Акимов не любят рождественских сказок. Спектакль кончался трагически. Не смог добрый артист Маурисьо заменить Эухении родного внука — «последнюю каплю ее крови». Бабушка умирала. И убила ее не правда, как писалось в некоторых рецензиях, а ложь. После золотой иллюзии действительность становилась для нее во много раз страшнее, чем на самом деле.

Акимов венчал свой спектакль блестящим изобразительным символом: умирающая бабушка сбрасывала черную кружевную шаль и, словно оторвавшись от земли, освободившись от всей ее лжи, легкой походкой поднималась, почти взлетала по лестнице наверх. И хотя этот прием казался некоторым критикам «дешевой символикой», вызванной желанием «найти острую форму вопреки разуму и правильно найденному реалистическому решению пьесы в целом»[[39]](#footnote-40), нам думается, что этот иносказательный конец был абсолютно органичен в романтической сказке «Деревья умирают стоя».

В области классики круг интересов Акимова был более широк. С молодости его горячо интересовала и привлекала классическая комедия Шекспира и Мольера, Лопе де Вега и Кальдерона, Шоу и Шеридана. Позже к числу его любимых классиков прибавились Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Чехов и Гоголь.

Если отвлечься от конкретных различий, которые существуют между зарубежной и русской классической комедией, между разными эпохами и разными авторами, то можно задаться вопросом: что же для Акимова было притягательно в классической комедии как таковой?

Думается, прежде всего, само построение такой комедии, основанное на крепкой, пружинистой интриге, остром конфликте, бурно развивающемся действии. Акимов любил энергичное, стремительное действие. «Дедраматизация» была ему антипатична.

{78} Важно и то, что Акимов, не приемлющий агитационности, прямолинейности в пьесе, не терпел и обратного — смутных подтекстов, отказа от ясно выраженной авторской мысли — всего, что тоже принесли с собой некоторые новые пьесы. В классической комедии сюжет всегда несет четкую, ясную мысль.

В старой классической комедии Акимову импонировал ее отказ от подробностей быта, которых не допускал кодекс классической архитектоники (недаром комедии Островского, которые стоят уже на пути к новой психологически-бытовой комедиографии, Акимову не удавались).

Акимова в старых комедиях привлекало и то, что это костюмные пьесы, а театральный костюм в его спектаклях всегда был не только средством бытовой характеристики персонажа, но и одним из существенных компонентов оформления и режиссуры.

Было еще одно обстоятельство, которое делало классику привлекательной для Акимова. Всю жизнь режиссер боролся с избитым, привычным, банальным на сцене. Отсюда его стремление к неожиданности, к парадоксу. А где еще сценические традиции так прочны и консервативны, как в постановках классики? До сих пор еще живы эти «традиции», давно превратившиеся в штампы, которые так блестяще высмеял в свое время И. Бунин: «Все эти вечные свахи в шелковых повойниках лукового цвета и турецких шалях… эти свиноподобные городничие и вертлявые Хлестаковы, мрачно и чревно хрипящие Осипы, поганенькие Репетиловы, фатовские негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстами и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы, эти Гамлеты в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратно-томными подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками и плебейскими плоскими ступнями — все это приводило меня просто в содрогание».

В содрогание все это приводило и Акимова. И он объявил бой штампам в постановках классики. Правда, в первом спектакле режиссера Акимова — «Гамлете» — борьба с традициями и штампами привела к борьбе с самим Шекспиром. Но в дальнейшем Акимову не раз удавалось, опрокинув привычные представления о классическом произведении, открыть это произведение в его первозданной свежести.

На первый взгляд спектакль «Ревизор» (1958), который мог бы стать заключительной частью трилогии Акимова о русском чиновничестве, вступал в противоречие со спектаклями «Тени» и «Дело».

«В спектакле Ленинградского театра комедии, — писал Назым Хикмет в рецензии на “Ревизора”, — на первый план выдвинут комедийный и водевильный элемент, а драматический и трагедийный оставлены в тени»[[40]](#footnote-41).

{79} Акимов не скрывал, что хотел подчеркнуть в спектакле комедийные стороны пьесы. В статье, посвященной замыслу спектакля, он говорил о том, что основной ошибкой многих постановок «Ревизора» «являлось постоянное нарушение жанра этого произведения, жанра комедии… “Ревизора” нужно ставить весело, изобретательно, отвечая на юмор автора тем сценическим юмором, без которого ни за какую комедию нельзя браться. Вот такую попытку поставить гениальное произведение как комедию мы и предпринимаем»[[41]](#footnote-42).

Действительно, спектакль получился смешной. Кроме гоголевского текста смех вызывали Хлестаков, который пел «Марсельезу», молодые худощавые недоросли Бобчинский и Добчинский, нарядная, кокетливая унтер-офицерская вдова и т. д.

Комизм акимовского «Ревизора» строился на том, что почти все в этом спектакле противоречило обычной, традиционной сценической трактовке. У городничего не было ни стрижки ежиком, ни солдатской выправки, ни хриплого баса. Перед зрителями представал весьма благообразный, даже элегантный, вежливый и спокойный человек (В. Усков). Хлестаков — Н. Трофимов держался без привычной подобострастной вертлявости, напротив, солидно и уверенно.

Но не превратился ли у Акимова спор с традициями постановок Гоголя в спор с самим автором (как в свое время было в «Гамлете»)?

Вместо описанного Гоголем грязного уездного городка, где «возле забора навалено на сорок телег всякого сора», «в присутственных местах сторожа завели домашних гусей с маленькими гусенками, которые так и шныряют под ногами», «на улицах кабак, нечистота», зрители с удивлением увидели живописный сельский пейзаж с зеленой дорогой, солнечным лугом, густыми яблоневыми садами, золотоголовыми церквями, чистыми, богатыми домами. В последней сцене спектакля жандарм не появлялся неожиданно, как грозная и фатальная сила, а, робкий и растерянный, долго топтался среди гостей, несколько раз безуспешно порываясь произнести заключительные слова комедии. Но его никто не слушал. А когда ему наконец удавалось сказать, что приехал настоящий ревизор, то его слова не «поражают как громом всех». Знаменитая немая сцена, о которой Гоголь говорил, что «здесь уже не шутка, и положение многих лиц почти трагическое», была разыграна в спектакле Акимова почти как мюзик-холльный номер: все персонажи принимали самые неестественные позы — кто становился на корточки, кто на голову, а кто высоко над головой поднимал стул.

Все эти моменты спектакля и давали возможность критике расценить его как веселый водевиль, весьма далекий от сатиры Гоголя. А между тем если хорошо вспомнить этот спектакль и вдуматься в него, то {80} станет ясно, что комедия Гоголя была совсем не облегчена в нем, напротив, она была прочитана глубоко, умно, хотя и неожиданно.

Основной принцип трактовки «Ревизора» Акимовым — попытка взглянуть на это произведение заново, снять с гоголевского текста «хрестоматийный глянец» — в какой-то степени сближает акимовский спектакль с нашумевшим в свое время (1926) «Ревизором» Мейерхольда.

Мейерхольд тоже «сломал старые штампы и заставил призадуматься, таков ли “настоящий” Гоголь, каким его представлял себе зритель академических театров»[[42]](#footnote-43). В том спектакле были совершенно непривычные герои и изменено лицо города, Мейерхольд показал не уездный городок, а Петербург с его ампиром и парадной роскошью. Мейерхольд произвел эту трансформацию, чтобы, как справедливо замечает А. Гвоздев, «направить сатиру повыше и поглубже, в сердцевину петербургского бюрократизма николаевской эпохи»[[43]](#footnote-44).

Спектакль Мейерхольда, венчавшийся потрясающей немой сценой, где живые актеры были заменены куклами, символизировал собой гибель старой России. И сделано это было по-гоголевски, хотя, быть может, скорее красками «Мертвых душ», чем «Ревизора».

Богатство большого произведения для сцены выражается и в том, что оно всегда дает возможность для самых разнообразных трактовок.

Акимов, который тоже ломал штампы и сценические традиции «Ревизора», ставил перед собой другие задачи, нежели Мейерхольд, и по-иному решал их. Вынося действие пьесы из уездного грязного городка, он перемещал его совсем не в Петербург и не в Москву. В акимовском «Ревизоре» события разворачивались в некоем эстетизированном месте, почти в сказочном царстве. На смену безобразному здесь пришло красивое. Акимов проводил, таким образом, важную для него мысль: о замаскированном зле, о зле, привлекательном внешне и тем более опасном. Об этом хорошо писал Е. Калмановский, единственный из критиков спектакля, целиком принявший трактовку Акимова: «Акимов изучает здесь самую природу зла, сильно преобразившуюся с гоголевских времен. Против зла выросли неисчислимые силы, очень многое в его стратегии и тактике разгадано. И ему приходится становиться намного энергичнее, собраннее и ловчее. Зло — изощренное и наглое — стремится предстать образом добра, перерядиться в него»[[44]](#footnote-45).

Только по видимости в «Ревизоре» перечеркивается опыт «Теней» и «Дела». В сущности, Акимов продолжал здесь сатирическую линию тех спектаклей (и в них было зло, стремящееся предстать добром).

{81} Такое понимание зла и легло в основу акимовского «Ревизора». С этой точки зрения понятен и обходительный, любезный городничий, который не орет на купцов, а ласково и назидательно беседует с ними, и Хлестаков — не обычная маска щеголя, как в традиционных спектаклях, не беззастенчивый наглый хищник, как Э. Гарин у Мейерхольда, а на вид вполне милый молодой человек с открытой улыбкой и ясным взглядом. Недаром он напевал «Марсельезу» именно после слов: «Как же, они едят, а я не ем? Отчего же я, черт возьми, не могу так же? Разве они не такие же проезжающие, как и я?» Е. Калмановский замечал иронически по этому поводу: «Ведь он борется сейчас за равенство и братство!»[[45]](#footnote-46)

Обнаглевшее зло уже не боится настоящего ревизора, не рассматривает его как возмездие за свои грехи. Герои спектакля Акимова уверены, что подлинного ревизора, как и подставного, удастся подкупить. Вот почему финальная сцена «Ревизора» в Театре комедии была совсем не зловеща, а, наоборот, издевательски весела.

Показ Акимовым привлекательного поначалу зла имел еще одно значение. Реалистическое искусство отнюдь не противоречит символу, но символ рождается в нем постепенно, как итог, результат. А символическое искусство сразу «прыгает» в символ, то есть символ задан в нем изначально. (Так, у Метерлинка человечество, блуждающее в потемках, уже в названии пьесы «Слепые» облечено в символ.) В «Ревизоре» Гоголя символы (хлестаковщина и другие) должны рождаться в итоге произведения, но ошибкой многих постановок «Ревизора» был прием, не характерный для реалистического искусства: «прыжок» в символ с самого начала. С первых секунд таких спектаклей мы уже видели, что городничий символизирует тупую бюрократическую власть, а Хлестаков — слабоумное, потерявшее силу, разорившееся мелкопоместное дворянство. И смотреть дальше было неинтересно.

Акимов же постепенно открывал страшное в этих людях. Символы появлялись в итоге спектакля.

Медленное, постепенное разоблачение зла — вот что скрывалось за внешним блеском спектакля Акимова, за его кажущейся водевильностью.

Эту тему — различие между обманчивой видимостью зла и его истинной, скрытой сущностью — Акимов продолжил во второй редакции «Дела», поставленной через десять лет после первой, в 1964 году.

Когда Акимов взялся за новую постановку «Дела», многих доброжелателей Театра комедии (не скроем, что в том числе и автора настоящей статьи) охватило поначалу недоумение: зачем режиссеру нужно вновь ставить пьесу, столь блистательно и совершенно поставленную уже в свое время на сцене Театра имени Ленсовета? Неужели нужно спорить с той {82} трактовкой? Когда спектакль вышел, недоумение еще более усилилось. Казалось, Акимов не только не хочет спорить со старым спектаклем, но, напротив, стремится только к одному: с максимальной точностью повторить на новой сцене старый спектакль. Застывшие мумии пролога, леденящий холод департаментов, равнодушное величие сановников, суетливая толпа чиновников с бумагами, их автоматические движения — во всем мы узнавали образ бездушного, мертвого, бюрократического Петербурга, созданный Акимовым еще в спектакле 1954 года.

Этот пластический образ художник перенес на новую сцену с бережностью и тщательностью реставратора — вплоть до каждой мизансцены, каждой вещи, вплоть до игрушечной лошадки в руках Варравина. Даже афиша не изменилась, даже декорации лишь приспособились к другим размерам сцены.

Да, Акимов не собирался менять трактовку пьесы. Новая постановка была призвана не зачеркнуть, а воскресить прежнюю. Печальная судьба каждого спектакля — его смертность. А если режиссер любит свой спектакль, если пьеса продолжает волновать его?

Но, разумеется, режиссер не мог сделать слепок со своего старого-спектакля. В новом спектакле он кое-что развил и уточнил. Уже в первой редакции режиссера волновала природа и видимость зла. В новой постановке внешняя оболочка зла еще привлекательней. Если в «Ревизоре» Акимову понадобился опыт «Дела» 1954 года, то во второй постановке «Дела» режиссер использовал некоторые уроки «Ревизора». В особенности это касалось образа Тарелкина.

В первом спектакле Тарелкин был прежде всего жалок — и внутренне и внешне. Потрепан, измят, истаскан. В соответствии с ремаркой Сухово-Кобылина: «Изможденная и всячески испитая личность». В новом спектакле перед зрителем представала не «канцелярская крыса», а человек безукоризненно одетый, подтянутый, элегантный. Тарелкин — Бубликов в Театре имени Ленсовета был труслив и ничтожен; крупный хищник Варравин побеждал его потому, что был подлее, смелее, изобретательнее. Когда в конце спектакля Тарелкин, закутавшись в свой плащ, уходил в неприютную сырую мглу Петербурга, мы почти сочувствовали ему. Тарелкин — Тейх не вызывает ни жалости, ни сочувствия. Это остроумный, блестящий, ловкий, одаренный подлец. Он совершает свои низости с виртуозной легкостью и каким-то французским изяществом. Незабываемым жестом фокусника прячет он взятку и показывает зрителям пустую ладонь. Веришь, что такой Тарелкин действительно способен на почти гениальную авантюру с собственной смертью (в последней части трилогии — «Смерть Тарелкина»). Но почему же он проигрывает свою игру, почему Варравин побеждает его? Потому что этот Тарелкин слишком нетерпелив, заносчив и самолюбив. Правда, он любит обливать себя грязью. Но это «самоуничижение паче гордости» — оборотная сторона той же взвинченной гордыни.

{83} В подобострастии Варравина — Панкова, каким он был в обоих спектаклях, не ощущалось этого упоенного выворачивания наизнанку. Варравин — Панков себялюбив, но не самолюбив. Не торопясь, ступенька за ступенькой, поднимался он по лестнице чинов. А Тарелкин — Тейх хотел одним прыжком вспрыгнуть наверх. Коллеги говорили о Тарелкине с завистью: «Ни состояния, ни родства, а каково: Станислава хватил. В коллежские советники шаркнул. Двойной оклад взял». Но Тарелкину этого мало. Он жадно стремится к новым и новым успехам. Вместо того чтобы терпеливо, по-варравински ждать своего часа, он зарывается: требует у Варравина половины украденных у Муромского денег. Тогда-то Варравин и мстит ему своей инквизиторской местью. Последний монолог Тарелкина звучит в новом спектакле не жалобно, а яростно. Вот когда зло стирает с лица улыбку, срывает с рук белые перчатки!

Но лишь в третьей части трилогии Сухово-Кобылина — «Смерть Тарелкина» — обнаруживается, что не только улыбка Тарелкина была фальшивой — и зубы у него вставные, и волосы накладные, и руки под белыми перчатками выделяют «ослизлый и злокачественный пот». Сухово-Кобылин не спешил с разоблачениями, постепенно открывал страшное в людях и в жизни. От того, каким современное ему общество — дворянская Россия 60‑х годов прошлого века — представляется, видится, выглядит, до того, каково оно есть на самом деле, — вот путь разоблачений Сухово-Кобылина в трилогии.

В первой части — «Свадьба Кречинского» — оно, это общество, затянуто в парадный мундир. А третья часть трилогии показывает зловещий скелет, правду во всем ее неправдоподобии. Из роскошных дворянских особняков «Свадьбы Кречинского» действие затем переносится в чиновничьи департаменты и канцелярии «Дела», а оттуда спускается еще ниже — в нищету доходных домов, в мрак полицейских околотков, в кошмар тюрем и застенков. И жанрово трилогия постепенно трансформируется: от высокой комедии «Свадьба Кречинского» — через социальную драму «Дело» — к трагическому фарсу — «Смерть Тарелкина».

Акимову, естественно, импонировало в трилогии это движение темы вглубь — от видимости к сути. И когда он в 1966 году взялся за постановку «Свадьбы Кречинского», то рассматривал эту пьесу не как изолированную, а как первую часть трилогии. Причем первую часть такой трилогии, вторую часть которой он уже поставил. «Свадьба Кречинского» Акимова тесно связана с «Делом» — и смыслово и формально. Но от того, что «Дело» было поставлено раньше, чем первая часть трилогии, вязь и взаимовлияние двух спектаклей весьма своеобразны.

У Пристли есть пьеса «Время и семья Конвей». В ней очень любопытная композиция. В первом акте на сцене веселящаяся компания молодых людей. У них свои планы, надежды, иллюзии. Во втором акте мы видим тех же людей через двадцать лет. Их планы не сбылись, иллюзии рассеялись, — жизнь сложилась трагически. Третий акт снова возвращает {84} зрителя к тому же дню двадцать лет назад, к той же веселой компании. Герои снова надеются и верят. А зрители знают то, чего не знают герои. И от этого странно и грустно.

Какое-то сходное чувство испытывает зритель, хорошо знакомый с «Делом» Акимова, на его спектакле «Свадьба Кречинского». Зритель знает то, чего не знают герои. Знает их недалекое страшное будущее. И это будущее — скрытая пружина всех событий акимовской «Свадьбы Кречинского». Но обреченность героев выражена Акимовым не прямо, не через тени на лицах будущих жертв, не через ощутимость в сегодняшнем вздорном и самовластном Муромском завтрашнего клокочущего праведным гневом бойца за справедливость, не через святость Лидочки и проскальзывающую временами печаль Атуевой, хотя это был очень заманчивый путь связи двух спектаклей. Нет, Акимов идет от обратного: не от схожести, а от несходства. Муромские «Свадьбы Кречинского» ничуть не похожи у Акимова на Муромских «Дела» — недаром даже роли их режиссер дал другим актерам. Это несходство логически обосновано в обоих спектаклях.

В «Деле» испытания, выпавшие на долю старика, дочери его и свояченицы, обнаружили в них потенциальные силы, неведомые им самим: в Муромском — силу сопротивления, в Атуевой — силу долготерпения, в Лидочке — окрепшую силу любви к Кречинскому. И вместе с тем испытания выкачали из людей все индивидуальное, своеобразное, живое — они словно стали бесплотными. А в «Свадьбе Кречинского» Муромский, Атуева и Лидочка наполнены до краев жизненными соками, желаниями, страстями, той долго хранимой энергией, которая вырывается у провинциалов наружу, когда они приезжают «завоевывать» столицу. Все трое окрашены и индивидуальны, но есть в них общая семейная черта: упрямство, своеволие, граничащее с капризностью. Атуева — И. Зарубина бурлит желанием поставить дом на столичную ногу и отнюдь еще не убывшими эротическими побуждениями, направленными (возможно, подсознательно) на жениха своей племянницы Кречинского; Муромский — В. Усков, хоть и добряк, и простодушен, и со «слабинкой», но все же стремится насолить всем вокруг и всегда настоять на своем, — в его страстную любовь к деревне как-то не веришь, разговоры на сельские темы воспринимаются только как выражение все того же стариковского упрямства; Лидочка — В. Карпова, вариант пушкинской Ольги Лариной — «глаза, как небо, голубые, улыбка, локоны льняные» — существо столь же незатейливое («глупая луна», как называет Ольгу Онегин, сродни «пареной репе» — так зло очертил Лидочку Кречинский), только более избалованное, с детства заласканное. Эта «окрашенность» героев спектакля выплескивается у Акимова и в ярких красках костюмов: ядовито-зеленая Атуева, назойливо синий Муромский и приторно-голубая Лидочка. И в доме, вокруг них все тоже одуряюще ярко, в обстановке такое же изобилие «жизненных соков», как в характерах. Когда вспоминаешь {85} «Дело» — гостиную в петербургском доме Муромских, то понимаешь, насколько тонко режиссер-художник сумел показать разорение этих людей: не через показ буквальной бедности, а через оскудение цветовой гаммы костюмов и декораций. И сами эти люди и атмосфера, их окружающая, — все как будто поблекло, вылиняло. Нет места в петербургском доме Муромских ликующим краскам московского их дома.

Заметным цветовым пятном появляется в спектакле и Кречинский — Г. Воропаев: фиолетовый фрак, резная черная трость с золотым набалдашником, белые перчатки. Несколько неожиданно для Кречинского Воропаев сверкает молодостью, красотой, яркой белозубой улыбкой. Что же, опять Акимов показывает обаятельное, манкое зло? Нет, здесь другое. Воропаев отличается от обычных сценических Кречинских не только внешне. В этом персонаже и в помине нет тех качеств, которые казались обязательными для Кречинского: цинизма, расчетливости, хладнокровия. Нет, он, скорее, романтик, страстный игрок — не в узко специфическом смысле (карты для этого Кречинского не существенны, они лишь одно из его многочисленных увлечений), а в отношении к жизни вообще. Только как ироническое кокетство воспринимаются слова Кречинского — Воропаева: «Страсть? Страсть! Где она? Моя страсть, моя любовь… В истопленной печи дров ищу!» Нет, в этой печи горит огонь страстей, нетерпеливых, обжигающих желаний. И авантюризм Кречинского — Воропаева не холодно-рассудочный, а, напротив, безрассудный, готовый на любой риск.

Самой атмосфере, окружающей Кречинского, Акимов придавал романтический колорит. Дом Кречинского в спектакле Театра комедии прекрасно описан Ю. Головашенко в рецензии на постановку Акимова: «Контраст веселой… широко раскрытой перед зрителем квартиры Муромских (светлый второй этаж вольготного дома) и затемненных тяжелыми коврами и малахитовой отделкой комнат Кречинского вводит в атмосферу драматического конфликта. Сбегаются в динамический тревожный треугольник стены в апартаментах авантюриста в последнем акте. В луче прожектора поблескивают разукрашенные драгоценными инкрустациями ящички роскошного бюро Кречинского — своеобразные тайники, словно свидетельствующие о его тщательно скрываемом прошлом. Снятый со стены в кабинете и небрежно прислоненный к колонне женский портрет во весь рост в ярком роскошном платье смотрит на все происходящее с равнодушием, чуть окрашенным печалью…»[[46]](#footnote-47).

В этом своем кабинете Кречинский ждет возвращения Расплюева, которого послал к Лидочке с таинственным поручением. Добудет его посланец драгоценную булавку или нет? От этого зависит сейчас доброе имя Кречинского и его будущий брак с Лидочкой. Кречинский — Воропаев нетерпеливо достает из бюро карты, разбрасывает на полу колоду, {86} что-то загадывая, мрачнеет, задумывается на секунду. Потом стремительно раскрывает другой ящичек бюро, достает пистолет, подносит к виску — нервы не выдержали напряжения, ожидание больше невыносимо, еще секунда — и конец всему! Но как раз в это время за дверью слышится громкий, торжествующий смех вернувшегося Расплюева. И тут же Кречинский разряжает всю обойму в портрет красной дамы. И бежит навстречу Расплюеву с ликующим вопросом: «Виктория?!» Восклицания «эврика» и «виктория» для Воропаева ударные моменты роли, они говорят о радости открытия и радости победы — чувств, так всегда волнующих этого Кречинского. Нет в нем равнодушия, скепсиса. Он полностью отдается и бесшабашному веселью и безудержной злобе. Он увлекается чем угодно — даже собственной ложью, в которую сам вдруг верит. Когда он говорит Муромскому, что любит деревню, он и в самом деле любит ее в тот момент. И женщинами этот Кречинский совсем не пресытился и влюбляться не разучился. В последнем акте его явно начинает волновать Лидочка, его случайная невеста, о которой он вначале сказал презрительно: «пареная репа». Все менее небрежно отвечает он на ее вопросы, все внимательнее и радостнее вглядывается в нее, а потом восклицает в сторону, изумленный: «Да какая она миленькая бабеночка будет!» И эти слова в его устах не имеют грубого смысла, они звучат романтично: ведь неожиданно открывшаяся ему прелесть Лидочки для него тоже «эврика» и «виктория» — очередной подарок жизни.

А когда эта самая жизнь, которая всегда ласкала и баловала его, вдруг обернется к нему своей темной стороной, когда Кречинский осознает, что его карта бита, он не будет искать лихорадочно выхода, он примет это со спокойствием истинного фаталиста. Еще секунду назад кипящий, мечтающий, негодующий, яростный, он теперь констатирует кратко: «Сорвалось», — и затем останется абсолютно равнодушным к тому, что с ним происходит. Вопли ростовщика, слезы Лидочки, отчаяние Расплюева — все воспринимает он отчужденно, словно сквозь летаргический сон. И только когда Лидочка отдает Беку настоящую булавку, Кречинский благодарно, но спокойно, как что-то уже не раз бывшее, принимает и этот дар жизни и говорит задумчиво, мечтательно, вглядываясь поверх публики в какие-то новые, открывшиеся ему дали: «А ведь это хорошо! Опять женщина…»

Как непохож Кречинский Воропаева на Кречинского В. П. Далматова, блиставшего в начале века на Александринской сцене, «роскошного аристократа-барина, немножко с нахальным пошибом»[[47]](#footnote-48), хладнокровного, расчетливого, циничного негодяя, который «действительно не пощадит никого, кто стоит на его пути»[[48]](#footnote-49), и как непохож Кречинский Воропаева на того Кречинского, какого изображал Ю. М. Юрьев в спектакле Мейерхольда {87} 1933 года, Кречинского, о котором Ю. Юзовский писал: «Это образное выражение торжественного и страшного шествия торгового капитала. Поэтому Кречинский величественен, как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно»[[49]](#footnote-50).

Впрочем, похож ли явно идеализированный герой спектакля Акимова на Кречинского Сухово-Кобылина? Ведь это о Кречинском сказал авторский голос — Нелькин — важные слова: «… Страшно, когда подлость в тонком фраке… в белых перчатках… чужим добром сытая… катит на рысаках, раскланивается в обществе, входит в честный дом, на дуван подымает честь… спокойствие!.. Все!..»

Можно было бы с решительностью сказать, что трактовка Кречинского Воропаевым неверна, если бы «Свадьба Кречинского» была поставлена в Театре комедии как самостоятельная, изолированная пьеса. Но Акимов ни на секунду не забывал о второй части трилогии, о «Деле», и образ Кречинского соотносил с событиями той пьесы. И тут, как это ни парадоксально звучит, Акимов оказался в более выгодном положении, чем сам Сухово-Кобылин. Режиссер знает больше о героях пьесы, чем драматург в момент работы над «Свадьбой Кречинского». Ведь когда Сухово-Кобылин писал первую часть трилогии, он еще и не помышлял о создании «Дела». Да и не мог помышлять. Нужны были годы и особые обстоятельства в жизни драматурга, вовлекшие его в страшное колесо российского правосудия, чтобы Сухово-Кобылин написал «Дело». А когда он работал над «Свадьбой Кречинского», он еще не знал, как трагически повернется жизнь Муромских. Он не знал, что они попадут в лапы «антихристов» — судейских чиновников, по сравнению с которыми авантюрист и шулер Кречинский еще или уже не зло. И вряд ли драматург предполагал, что, оказавшись в трудных условиях, попав в лапы тех же «антихристов», его «негодяй» Кречинский поведет себя благородно и напишет такое письмо Муромскому: «Вчера сделано мне предложение учинить некоторые показания касательно чести вашей дочери. Вы удивитесь; — но представьте себе, что я не согласился! Я отвечал, что, может, и случилось мне обыграть проматывающегося купчика или блудно расточающего родовое имение дворянина, но детей я не трогал, сонных не резал и девочек на удилище судопроизводства не ловил. Что делать? У всякого своя логика; своей я не защищаю; но есть, как видите, и хуже».

Когда смотришь спектакль «Свадьба Кречинского» в Театре комедии и вспоминаешь при этом спектакль Акимова «Дело» (старый или новый), то ловишь себя на мысли о том, насколько относительно понятие зла и: до чего же невинна проделка Кречинского с булавкой по сравнению с «проделками» чиновников из «Дела». И невольно почти досадуешь, что Нелькин помешал завершению авантюры Кречинского и тем самым обрушил лавину несчастий на голову безвинных Муромских. Артист В. Никитенко, {88} играющий роль Нелькина, не умаляя честности и порядочности этого человека, вместе с тем акцентирует внимание на его заурядности, провинциальности, некоторой даже нелепости — чертах особенно заметных, если Нелькин находится рядом с Кречинским. Конечно, когда они двое сталкиваются в ожесточенной словесной схватке, нельзя не видеть, кто из них проходимец и ловкий авантюрист, а кто честный малый с наилучшими намерениями. И все-таки сочувствуешь скорее Кречинскому, потому что знаешь, как дорого обойдется тем, кого защищает Нелькин, его воистину «медвежья услуга».

Значит ли это, что в «Свадьбе Кречинского» Акимов изобразил некую идиллию, где благородная честность борется в рыцарском поединке с благородным бесчестием? Если и так, то несколько персонажей спектакля уже предвещали непрочность, обманчивость идиллии.

Во-первых, Расплюев — Л. Лемке. Он смешон, и жалок, и чем-то привлекателен, этот Расплюев, есть в нем особое, бесшабашное обаяние подонка: душа нараспашку, душа наизнанку, на ней не меньше синяков, чем на теле. Но Лемке идет дальше, заглядывает глубже и видит за бесшабашностью — расчетливость, за «душой нараспашку» — изворотливость и скрытность, за беспомощностью — цепкость. Да, его Расплюев подонок, но не потому, что неустроен, а потому, что всегда устроится, ко всему приспособится. От этого он подонок много более страшный. Вот он, избитый, голодный, жалкий, замороченный, получил в руки деньги. Недаром он плотоядно нюхает и целует их: он знает, что они мгновенно превратят его из ничто в нечто. И действительно, в благодушном, сытом, веселом человечке из третьего акта трудно распознать черты несчастного нахлебника, прихвостня Кречинского. Да, уж Расплюев-то не примет несчастия с презрительным достоинством. Он будет биться, биться в сетях и выпутается, как та лягушка, что взбила масло из молока. Этот Расплюев не вызывает жалости (как, например, В. Н. Давыдов в этой роли). Его «голодные птенцы» — конечно, вымысел. Расплюев — Лемке, все так же обезоруживающе-беспомощно улыбаясь, предаст и продаст, чтобы только выплыть на поверхность. И он всплывает, как грязная пена, как накипь. Когда смотришь на Расплюева — Лемке, то уже видишь героя «Веселых расплюевских дней» («Смерти Тарелкина»), всегда умеющего нагреть руки около пожара чужого несчастья.

Другой персонаж, стоящий за кулисами театрализованного рыцарского турнира Кречинского с Нелькиным, — Федор, камердинер Кречинского, его верный раб, цепной нес. Его-то роль уже совсем третьестепенная и в пьесе и в жизни Кречинского: сюртук барину чистить да комнаты прибирать. Но артист Н. Харитонов без всякой декларативности дает нам понять, что эта шашка скоро выйдет в «дамки». Солидность, обстоятельность, ровная, неторопливая речь, вечная невозмутимость (этого ничем не удивишь и не выведешь из себя), лысая и круглая, как бильярдный шар, голова, гвоздящий взгляд исподлобья. Критик И. Уварова тонко {89} подметила внутреннее и внешнее сходство этого Федора с Варравиным из спектакля Акимова «Дело»[[50]](#footnote-51). Действительно, снова вспоминаются слова Достоевского: «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет». Глядя на Федора — Харитонова, можно предположить, что это Варравин, еще не вышедший из-под гнета. Но он обязательно выйдет. И тогда этот спокойный, исполнительный, вежливый хам в бараний рог скрутит своего обожаемого хозяина.

Третье лицо, которое вполне могло бы переселиться в «Дело» и даже в «Смерть Тарелкина», — это купец Щебнев в исполнении Полякова. Этот кредитор не требует грозно своих денег, не кричит на Кречинского, — виновато откашливаясь и переминаясь с ноги на ногу, он деликатно просит: «Сделайте одолжение, прикажите получить». Он не слушает доводов Кречинского и повторяет свое не потому, что он туп, словно госпожа Коробочка, а потому, что ему доставляет наслаждение слышать, как Кречинский еще и еще раз, постепенно теряя терпение, твердит одно и то же: «Да поймите же, в настоящий момент у меня нет денег». Щебневу хочется унизить Кречинского, который раньше не пускал его дальше порога. И Кречинский действительно унижен, раздавлен, хотя Щебнев разговаривает с ним почти подобострастно: «как вам угодно», «наше вам почтение», а Кречинский под конец орет на него, называет камнем и дураком. Но Щебнев не боится его. В этом спектакле скорее уж он «образное выражение торжественного и страшного шествия торгового капитала», чем его должник, разорившийся дворянин Кречинский. По классификации действующих лиц, предложенной Сухово-Кобылиным в «Деле», Щебнева, видимо, надо отнести к «силам». Расплюев же и Федор — пока «ничтожества». Но скоро и они станут «силами», которые осилят Кречинского и Муромских, превратят их в «ничтожества, или частные лица». Уже в финале акимовской «Свадьбы Кречинского» судьба занесла над ними свой меч — перо полицейского чиновника, который, открыв тетрадь, начинает дело Кречинского и Лидии Муромской. Это уже прямой переход к «Делу» — второй части трилогии. Так в конце «Свадьбы Кречинского» Акимова обнаруживается та скрытая нить, что связывает два его спектакля по пьесам Сухово-Кобылина.

В «Отрывках из ненаписанной автобиографии» Акимов полушутливо заметил: «Немногие из критиков… не так давно установили, что я очень изменился. По их мнению, раньше я был ироничен, поверхностен и зол, теперь я стал добр и более глубок. Поскольку эта концепция меня приятно характеризует, я не протестую в печати, но втайне я уверен, что развивался нормально, без резких переломов»[[51]](#footnote-52). Быть может, втайне Акимов всегда был уверен, что его творчество вообще не менялось. Во всяком случае, он никогда не отказывался ни от чего в своей творческой {90} биографии, готов был подписаться подо всем, что сделал за долгую жизнь в искусстве. Этим и объясняется такое большое количество в его творческой практике повторных постановок. Только с 1956‑го по 1964 год он заново поставил пять спектаклей разных лет: довоенные «Тень» и «Двенадцатую ночь», «Дракона», «Льва Гурыча Синичкина» и «Дело». В этих новых спектаклях Акимов не только большей частью реставрировал старые декорации, но и в общих чертах сохранил принципы трактовки. Верность себе — всегдашний девиз режиссера.

Разумеется, как уже говорилось, вторые редакции спектаклей у талантливого режиссера — это всегда новые во многом постановки, а не просто слепки с прежних. Но эта новизна — не от спора с собой (в спор с собой Акимов — такой яростный спорщик с другими — никогда не вступал), а от уточнения, развития своих давних идей, — новый ракурс волнующей темы.

Вторая редакция «Двенадцатой ночи» (1964) меньше, чем другие акимовские вторичные постановки, напоминала первый спектакль (1938). Даже декорации здесь были иные (что редко в повторных спектаклях Акимова). Вернее, режиссер здесь почти вовсе отказался от строенных декораций — что также редко для него — и заменил их писаным задником из серебряной фольги, который изображал то море, то сад, то город. Изменился и темп спектакля, стал более стремительным, пятиактная пьеса Шекспира вместилась в два сценических акта. Другими стали и трактовки большинства персонажей. Одним словом, это как будто бы совсем иной спектакль (в отличие от «Льва Гурыча Синичкина» и «Дракона», которые, при всех их новациях, все же можно счесть возобновлениями прежних спектаклей).

Вместе с тем Акимов и в «Двенадцатой ночи» не намеревался вступать в спор с первым спектаклем. Прочтение пьесы осталось прежним.

На первой репетиции «Двенадцатой ночи» 1964 года режиссер назвал эту комедию «прелестной сказкой, как “Тень” Шварца»[[52]](#footnote-53). А в 1938 году он писал в статье «Путешествие в Иллирию»: «Иллирия Шекспира — это совершенно особая страна, которую так же трудно найти на карте, как “тридевятое государство” русских сказок»[[53]](#footnote-54). Вот почему герои обоих спектаклей не «титаны Возрождения», а веселые чудаки — герои иронической сказки.

Но когда Акимов ставил первый вариант шекспировского спектакля, у него еще не было опыта постановок сказочной драматургии Шварца. А в новой «Двенадцатой ночи» много от акимовской «Тени», особенно в оформлении, в его ослепляющей многокрасочности, а также в костюмах — стилизованных, изящных и насмешливых (вспомним костюмы {91} стражников в «Тени» и в «Двенадцатой ночи» — в них трудно не обнаружить сходства).

У «Тени» и второй «Двенадцатой ночи» Акимова общая прародительница — вахтанговская «Принцесса Турандот». Как и в предсмертном творении Вахтангова, в «Двенадцатой ночи» Акимова все было проникнуто поэтической иронией: музыка, бесхитростная и наивная (композитор О. Каравайчук), основанная на звоне серебряных колокольчиков, напоминающих своей изысканной примитивностью знаменитые гребешки «Принцессы Турандот»; внутренний монолог Мальволио, звучавший по радио; свита герцога Орсино, пародировавшая хор в античной трагедии; портрет Оливии в виде гуттаперчевого пупсика. Но ирония, как и в «Турандот», сочеталась здесь с серьезностью. Каждый актер был искренен в показе чувств своего героя и вместе с тем ироничен в современном отношении к этим чувствам. Герцог Орсино (Л. Леонидов) изнемогал от любви, его любовь не напускная, она болезнь, которая гложет его сердце. Вместе с тем актер посмеивался над страданиями Орсино, так как страдания эти недолговечны и легко излечимы, а лекарство — в облике прекрасной Виолы, которая скоро сбросит свой мужской наряд, рядом с ним. В спектакле 1938 года образ Орсино тоже был пропитан иронией, но она передавалась другими средствами. Изнеможение от непосильной ноши любви — через физическую сломленность, немощь, обескровленность. Новый Орсино, напротив, здоровяк и силач, любовь привела его в неистовство, в порыве страсти он способен одним движением повалить с ног сразу всю свою свиту.

Оливия в новом спектакле (как, впрочем, и в старом) вполне искренна в безутешной печали по умершему брату, и если актриса В. Карпова иронически относилась к печали своей героини, то это потому, что она знала: за порогом уже стоит тот, кто заставит Оливию забыть и о грусти и о гордости. Эта ирония не только в игре актрисы, она передавалась и изобразительными приемами: сменой траурного платья Оливией на празднично-алое; цветными платочками, которыми Оливия вытирает слезы, после чего служанка просушивает их на веревке.

Если Оливия — Карпова с ее капризностью, властностью, шаловливостью, упрямой уверенностью, что паж не может не влюбиться в герцогиню, напоминала шварцевских принцесс, то Мальволио — Вениаминов был похож на шварцевских королей. Делая Мальволио глупым, чванливым, самовлюбленным, Вениаминов вместе с тем не изображал опасного ханжу и злобного пуританина. Его Мальволио тщеславный нелепый старик, над которым Акимов и Вениаминов смеялись, но не обличали его. Интерпретация образа (единственной роли, исполняемой через двадцать пять лет тем же актером) в новом спектакле не изменилась. Г. Бояджиев писал в 1938 году: «В финале спектакля, в момент, когда счастливые обитатели Иллирии весело прощаются со зрителями, на сцену выбегает изгнанный и опозоренный до того Мальволио — Бениаминов {92} и посылает зрительному залу воздушные поцелуи. Почему? Ведь Мальволио ушел со сцены глубоко оскорбленный, отвратительная злоба кипела в его сердце, краска заливала лицо, в уме копошились самые страшные ругательства. Почему же после этого он посылает комические воздушные поцелуи?»[[54]](#footnote-55) Но в том-то и дело, что в душе Мальволио — Бениаминова отнюдь не кипит «отвратительная злоба». И если в новом спектакле он не посылает поцелуи в зал, то зато целует своих врагов в финале перед тем, как сказать: «Я еще отомщу всей вашей шайке», — отчего эти слова приобретают смешной, а не зловещий смысл.

Вообще, хотя «Двенадцатая ночь» Акимова и напоминает его «Тень», режиссер не привнес в нее сатирического запала, который был так силен в «Тени». В «Двенадцатой ночи» Акимов не встретил своих личных врагов или врагов общественных: пуританизм Мальволио его так же мало задевал, как пьянство и распутство сэра Тоби.

Акимов истолковал «Двенадцатую ночь» как добрую, жизнерадостную сказку, в которой много от итальянской комедии дель арте. «Если мы будем ставить “Двенадцатую ночь” по обычному методу, — говорил Акимов на репетиции, — поищем подтекст, например, устроим длительный застольный период, то ничего не выйдет. Весь состав спектакля должен с интересом отнестись к этой работе, независимо от того, кто кого играет. Очень взрослых, солидных актеров мне здесь не надо. Для участия в этом спектакле необходимы такие качества, как хорошее настроение, юмор, доброжелательность (потом, в следующих работах, можете вернуться к своим прежним привычкам) и, главное, фантазия, так как чистота души этой сказки потребует полного раскрепощения всех театральных средств»[[55]](#footnote-56). Вместе с тем, стремясь к условности и сказочности, Акимов не хотел, чтобы персонажи превратились в условных марионеток. «Когда в рамках любой условной театральной формы действуют не театральные персонажи, а живые люди, которые едят, пьют, у которых горячая кровь, то тогда эта форма оправдана. А когда в рамках самой реальной формы действуют люди из папье-маше, это уже не реализм. И если мы ставим “Двенадцатую ночь” как сказку, то это не значит, что в спектакле не должно быть живых людей и их поступки не должны быть понятны»[[56]](#footnote-57).

К сожалению, по замыслу спектакль «Двенадцатая ночь» был много интереснее, чем по воплощению. Актеры не сумели осуществить все пожелания режиссера. Многочисленные занятия гимнастикой в спортивных костюмах все-таки не смогли дать артистам ту физическую натренированность {93} и пластику, какой добивался Акимов. Его мечта об импровизации актеров прямо на спектаклях в духе комедии дель арте или все той же «Турандот» оказалась несбыточной. Вот почему комическая, буффонная линия была в спектакле слабее лирической. Только сэр Эгьючик В. Труханова показался нам и сказочным и живым с его неожиданной добротой, доверчивостью и беззащитностью. Дуэт сэр Тоби — Мария в обоих составах (В. Усков — Л. Люлько и Е. Жаров — С. Карпинская) получился жанровым, обытовленным, грузным для сказки.

Это обидно, потому что в спектакль «Двенадцатая ночь» Акимов вложил много души. Если же он трактовал комедию Шекспира как ироническую сказку, то это не значит, что он поставил ее не «всерьез», а, напротив, говорит о том, что он всегда относился к комедии Шекспира с особой, нежной серьезностью. Ведь сказка — его любимый театральный жанр.

… Еще одна причина любви Акимова к классике состояла в том, что самая отдаленность событий, изображенных в пьесе, давала возможность режиссеру превращать атмосферу действия из конкретно-бытовой в условно-театральную. Другими словами, классика предоставляла Акимову столь дорогую ему свободу интерпретации, свободу фантазии. И все-таки иногда строгая архитектоника и единства классической комедии несколько стесняли эту свободу. Вот почему в последнее время Акимов стал обращаться не только к классической драматургии, но и непосредственно к классической литературе с ее вольной композицией, свободой переброски действия во времени и пространстве, активным авторским началом. Это ни в коем случае нельзя назвать инсценировкой классики. Акимов хорошо определил для себя «разницу между гнусным занятием инсценировщика, который из хорошей прозы делает плохую пьесу, и работой режиссера, который ставит произведение, не делая из него пьесы»[[57]](#footnote-58).

Так он поставил «Пестрые рассказы» Чехова, а вслед за ними — «Дон-Жуана» Байрона (1962). Вот где он получил поистине сказочную свободу фантазии! Ему — режиссеру — не нужно было добросовестно переносить на сцену указанное драматургом. Он выступал в роли своего рода соавтора писателей: мог сам устанавливать место действия, распределять текст между актерами, вводить ведущих и иногда даже писать диалог. Но ни в том, ни в другом спектакле Акимов не использовал эту свободу против писателей. Напротив, он ощутил особую ответственность перед авторами. Ведь он выступал как полномочный представитель Чехова и Байрона, их доверенное лицо. Поэтому «Пестрые рассказы» на сцене Театра комедии получились не только акимовскими, но еще в {94} большей степени чеховскими. Огромное пенсне Чехова, висящее над сценой, не просто формальная находка режиссера. Чеховское присутствие на сцене все время ощутимо. В ранних беззаботных юморесках Антоши Чехонте Акимов позволил нам услышать голос зрелого Чехова, серьезного и грустного.

С такой же бережностью Акимов отнесся к поэме Байрона. Этот поэт воплощал для него драгоценные человеческие качества: смелость, бескомпромиссность, душевную высоту, интеллектуальность, остроумие. И основную ценность поэмы «Дон-Жуан» Акимов увидел не в истории юного испанца (в исполнении Г. Воропаева Дон-Жуан красивый и милый, но в общем заурядный молодой человек), а в том страстном и блестящем диалоге, который ведет поэт с читателем, раскрывая перед ним мир своей души. Герой спектакля не Жуан, а сам Байрон. И на афише Дон-Жуан, необыкновенно похожий на своего создателя, вонзал шпагу в титулованных мерзавцев — главных врагов поэта. Хотя в «Дон-Жуане» Акимова астрономическое число персонажей и множество массовых сцен, все-таки это спектакль одного героя, монолог в четырех актах. Это не только поэма Байрона, но и поэма о Байроне. Голос поэта, то печальный, то беспечный, то ликующий, то суровый, неумолчно звучал со сцены, поднимаясь в кульминационные моменты до высот публицистики и патетики.

Чтобы передать это интонационное богатство, Акимов поделил байроновский текст между четырьмя ведущими.

Первый ведущий — Л. Колесов — нес самую высокую, ответственную тему «Дон-Жуана» — философскую, героическую, саркастическую. Скептичный до желчности и одновременно пылкий до романтики, этот пожилой грузный человек в иные моменты казался юным и прекрасным, как сам Байрон. Его лицо было освещено вдохновенным гневом, когда он бросал в зал пламенные слова поэта:

Я правду миру доказать берусь!
Я не намерен лепетать про рай,
Клеймя пороки в тюрьмах и притонах.
Я вам пороки покажу на тронах!
Всем деспотам хочу я заявить,
Что чванство не способствует приличью,
Что лишь гуманность может озарить
Достоинством правителя величье!
Ханжи смолчат: им правду говорить
Мешает воспитанье и приличье!
И я один тревожить буду их,
Трубя в Роландов рог октав моих!

Второй ведущий — А. Савостьянов — определял ту сторону поэмы, которую сам Байрон назвал «безобидно-иронической». У этого актера тонкое чувство юмора. Его насмешливость была изысканна и спокойна.

{95} Первая ведущая — Е. Юнгер — олицетворяла лирическую тему. Интонации ее мягкого голоса элегически задумчивы. Вторая ведущая (сначала Н. Корнева, затем Л. Пронина) воплощала юный порыв, тревожную страстность натуры Байрона.

Стих Байрона в великолепном, новейшем, далеко еще не всем известном переводе Татьяны Гнедич, прекрасно звучит со сцены, иногда ассоциируясь с онегинским ямбом. Но «Дон-Жуан» Акимова отнюдь не чтение поэмы со сценическими иллюстрациями. Это насыщенное богатой режиссерской фантазией театральное представление.

Да, поистине вдохновенной должна была быть режиссерская фантазия, чтобы перенести на сцену сложнейшую поэму, в которой Пушкин отметил «шекспировское многообразие».

Многообразие спектакля проявилось прежде всего в его жанровой пестроте. Здесь Акимову опять пригодился опыт «легкой комедии». Спектакль изобиловал сценами, полными самого легкомысленного юмора: сочная базарная перебранка евнуха с работорговцами, фривольные картины гарема, любовный монолог Жуана, прерываемый рвотой. Эпизод же в спальне донны Юлии, которая прячет Дон-Жуана в постели, когда появляется ее муж, уже граничил с фарсом. Но рядом с этими буффонными сценами — пронзительно грустное прощание донны Юлии с возлюбленным, нежные диалоги Жуана и Гайде, взволнованный гимн земной любви: «Но выше всех отрад, скажу вам прямо, пленительная первая любовь, как первый грех невинного Адама, увы, не повторяющийся вновь». А потом — сочетание патетики и сарказма в военных сценах. И так на протяжении всего спектакля: беззаботная насмешка сменяется гражданской страстью, серьезность перечеркивается иронией, а ирония, в свою очередь, опровергается лирикой.

Чтобы перенести все это разнообразие на сцену, Акимову приходилось применять всевозможные театральные средства — от простейших и старинных, вроде ширмы, над которой, как в кукольном театре, развертывается ряд сценок, до такой новейшей техники, как кинопроекция.

Вместе с тем для спектакля характерен строгий лаконизм в отборе театральных приемов. Атмосфера действия обозначалась каждый раз одной или несколькими деталями. Обломок дорической колонны — и мы в Греции; кактус — и перед нами жаркая Мавритания; цветной кусок материи, переброшенной через ширму, — и зритель попадает в мир любви и неги, которым окружает Жуана Гайде.

Имея необъятный простор для зрительных эффектов, Акимов нарочно ограничивал себя. Он боялся, как бы изобразительный ряд не заслонил от зрителей героев спектакля. А их очень много. В спектакле было занято пятьдесят человек — почти вся труппа театра. Для того чтобы отразить все стороны общественной жизни своего времени, Байрон перебрасывает героя из Испании в Грецию, из турецкого гарема — на поле сражения под Измаил, из дворца Екатерины — в лондонский высший {96} свет. Сколько стран, сколько лиц проплывает перед нами! Галерея сатирических портретов — от пирата Ламбро до турецкого султана и русской императрицы.

Через все многообразие сюжетов, образов, жанров, театральных средств спектакля лейтмотивом проходили два чувства Байрона. Эти чувства — мучительная ненависть поэта к людям и столь же мучительная: любовь к ним. Вместе с Байроном Акимов проклинал в спектакле лицемерие, ложь, подхалимство, трусость и вместе с поэтом преклонялся перед Человеком, перед мощью его разума!

Презрение к порокам общественного устройства и горячая вера в светлое будущее мира, — столкновение этих чувств ярче всего проявлялось в третьем акте, посвященном военной теме.

Звучала издевательская музыка (композитор А. Животов). Двое ведущих появлялись на детских лошадках-палочках, скакали по сцене и читали язвительные строки Байрона, высмеивающие «славу полководцев, именитых». «Все эти мясники друг с другом схожи и все дурачат разум молодежи».

И вдруг лошадки отброшены, музыка замолкает, ведущие серьезны: «Лишь войны за свободу достойны благородного народа».

Спектакль, воспевающий любовь, красоту, прелесть жизни, свободу, трубит в «Роландов рог октав» Байрона, зовя сегодняшнего зрителя к борьбе с чумой милитаризма, параличом равнодушия, неистовством догматизма. В этом современность и высокое гражданское звучание поэмы «Дон-Жуан» на сцене Театра комедии. Режиссер пропустил мысли и чувства Байрона сквозь собственные ум и сердце.

«Дон-Жуан» синтезировал накопленное Акимовым за все время его творческого пути. В этом спектакле соединились и водевильная легкость акимовских постановок французских комедий, и сверкающая высокая ирония испанской классики, и светлая лирика шварцевских сказок, и разящий сарказм «Теней» и «Дела».

В «Дон-Жуане» узнаются и черты, присущие самой первой режиссерской работе Акимова — «Гамлету»: свобода в обращении с литературным материалом, ирония, увлечение игровой стихией, «театром как таковым». Но в «Гамлете» художник восставал против великого драматурга, в «Дон-Жуане» — преклонялся перед великим поэтом. В «Гамлете» Акимов трагедию обращал в шутку, в «Дон-Жуане» и юмор подчинял героике.

Когда сравниваешь эти два спектакля, то понимаешь, как много в Акимове оставалось неизменного и как сильно он изменился на протяжении его почти сорокалетнего пути в режиссуре.

# **{97}** Д. ЗолотницкийТовстоногов

{98} Вот и вынесли из партера столик с микрофоном и лампой, сняли мостки, переброшенные на сцену. Режиссер сделал свое дело, как сказал бы шиллеровский герой. Режиссер может уходить.

Вечером, когда этот зал наполнит оживленная публика премьеры, и медленно погаснут огни, и пойдет зеленовато-голубой занавес, режиссер постоит в углу боковой ложи, подальше от праздных взоров, побудет наедине со своим спектаклем. От него, мастера, уже мало что зависит. Он в руках актера. И зрителя.

Иногда он подходит к барьеру ложи, поблескивая очками, искоса исследует темноту зала, сверяет реакции, ловит на лицах отсветы сцены. Он многое отдал этому залу, и губы твердо сжаты, взгляд испытующе серьезен, в нем требовательный вопрос.

Вопросы, вопросы! Сколько их возникает перед художником, сколько их поминутно задает жизнь…

Хотя за двадцать ленинградских лет Товстоногов успел сделать много и многого достичь, он не похож на гладкого, на обласканного, на счастливого человека. У Горького в повести «В людях» сказано об одном персонаже: «Иван Иванович такой строго правильный, гладкий, что мысль не может зацепиться за него». Товстоногов колюч, щетинист. Его снедают заботы и вопросы его искусства. Выходя на аплодисменты, он деловито пожимает руки актерам, мрачновато кивает залу, улыбается одними скулами. У него своя, какая-то угловатая прямота. И мысли есть за что зацепиться.

Нет нужды приподымать занавеску ложи, заглядывать за кулисы, в репетиционную кухню. Портрет режиссера складывается из образных черточек и точечек его спектаклей. Если клише фотокарточки увеличить сильно, до размера уличной афиши, крупно выступит сетка, линии раздадутся в пунктир. Возможен обратный ход: линии надо наметить, точки нанести, чтобы на контурной сетке проступили объем и рельеф. Потому отложим в сторонку фотографию. Образ вырастает из образного.

Видели ли когда-нибудь Товстоногова без его профессорских очков? Одно известно наверняка: розовыми их не назовешь. Режиссер-исследователь. Он исследует жизнь, характеры и психологию людей умом и {99} сердцем. «Ведь одним умом не поймешь ничего живого», — говорил когда-то Тургенев. У Товстоногова анализ художествен по природе, но рациональное впереди и предполагает трезвость подхода к бурям времени.

Беспокойный художник. Упорный. Ищущий. Позволяет себе быть самим собой, что не так-то уж просто: для этого мало мастерства и таланта — требуется собственное содержание. Надо знать цель, к которой идешь по жизни. Кто‑кто, а он знает. Товстоногов сам наводит зрителей на новые вопросы, когда путь к ним жизнь едва намечает.

На критику отвечает делом — спектаклями. Недоброжелателей нещадно бьет удачами. Он живой и сильный, этот художник.

Жесткая простота. Право исследовать и судить. И отсюда свободная и вместе немногословная, нешумливая манера говорить с залом. Уважая героя и его собеседника — зрителя. Располагая к доверию правдой, интонацией полной искренности. При любой мере условности, преувеличения, даже гротеска, как в щедринских «Помпадурах и помпадуршах», поставленных на сцене Театра комедии. «Мы требуем совсем не людей идеальных, мы требуем идеала», — писал Щедрин. Да, это подходит. Так оно и есть.

Творческие принципы Товстоногова претворены в живую плоть его спектаклей. В пьесе современной и классической, русской или переводной для него важна современность проблематики. Ощущение современной темы рождает современную форму его спектакля, всякий раз новую. Своеобразие формы у Товстоногова зависит от своеобразия содержания — содержания пьесы и содержания собственного взгляда на нее; оттого так многообразно, что ли, это своеобразие. Пьеса Александра Володина «Пять вечеров» поставлена иначе, чем шолоховская «Поднятая целина», чеховские «Три сестры» — иначе, чем «Варвары», но всюду грани сценической формы обостряют современность содержания. Товстоногову с руки разные способы выразительности — и те, что идут от психологической бытовой традиции, от жизнеподобия иллюзионистского театра, и вахтанговская театральная игра в образе и с отношением к образу, и элементы метафоричной, гротескной подачи в приемах театральной публицистики. Образы жизни сгущаются порой до символа, они лаконичны и многозначны в одно и то же время. У разных стилевых начал Товстоногов берет нужное лишь для данного спектакля, и такой подвижный, переменчивый синтез не ограничивает, а расширяет выразительные возможности театра.

«— Вы защищаете его, — скажут мне, — от обвинения в узком реализме… но вы этим самым обвиняете его в другом грехе — в эклектизме. Театр, несомненно, был эклектичен…

Для каждой пьесы он находил, в сущности, новое тело… как бы говорил драматургам не только своей эпохи, а всех времен — несите сюда ваши большие драмы, ваши скорбные или радостные волнения, ваши образы, скованные из тщательных наблюдений, несите их сюда в тех системах — {100} пьесах, какие вы нашли более подходящими для выражения вашего жизненного опыта. Я и мой театр сделаем так, что весь огонь, который вы вложили в ваши произведения, действительно осветит и согреет умы и сердца… Раз мы признали вашу пьесу заслуживающей того, чтобы быть провозглашенной с высокой трибуны театра, мы возгласим ее со всей художественной добросовестностью. Наша задача будет заключаться в том, чтобы спектакль с наибольшей силой сценической выразительности передал в картинах, в движениях, в интонациях, ритмах то, что лежит как основное сокровище в вашем художественном произведении.

Строго говоря, из этого же эклектизма возник превосходный оркестр».

Кто это сказал и о ком? Луначарский о Станиславском. И добавлял: «Эклектизм в этом случае только помог Станиславскому. Он дал ему возможность использовать свой инструмент невероятно многообразно»[[58]](#footnote-59). Статью Луначарского — она называется «Станиславский, театр и революция» — стоит перечитать. Она поясняет важные процессы и в сегодняшнем театре, соединяющем на практике традиционное и новаторское. Эклектизм «в этом случае» — не бранное слово, не эпигонство, а подразумевает множественность решений, из которых делается тот или иной единственный выбор в интересах неповторимого содержания.

Великий реформатор театра, признанный реалист ставил ведь не только Чехова, но и Метерлинка, не только «На дне», но и «Жизнь Человека», восхищался Айседорой Дункан и сотрудничал с Гордоном Крэгом, ценил Вахтангова, Алису Коонен и Михаила Чехова, протянул руку Мейерхольду в трудный для него час. От мистериальных иносказаний «Каина» Станиславский шел к социальному гротеску «Горячего сердца», к глубочайшему психологическому анализу «Дней Турбиных», и народности «Бронепоезда». Он искал, пробовал и менялся, менялся без конца.

В переменчивости не было измен, эстетическая суть поисков оставалась единой.

Режиссура такого плана не стремится подчинять своему «я» наличные возможности пьесы, далека от намеренного самовыявления, когда не пьеса, а режиссерский прием диктует «условия игры».

Важнее соотнести содержание пьесы с жизненными и творческими вопросами современности. Режиссерские ответы не заготовлены заранее, они приходят в итоге, как результат проделанного исследования жизни в формах данной пьесы. Слова Немировича-Данченко о театре мужественной простоты особенно по душе Товстоногову, он ссылался на них не в одной программной статье.

{101} Товстоногов — ученик Андрея Лобанова, Алексея Попова, прекрасных художников сцены. И в многообъемлющее, ходкое и текучее понятие о Станиславском сегодня вносит веские разъяснения. Чтобы сказать слово о современном, заявить свою гражданскую позицию, Товстоногов заключает союз с разными драматургами, живыми и ушедшими, обращается к пьесам разного стиля, а не жанра только. Оставаясь всюду самим собой, режиссером школы Станиславского, он свободно переплавляет элементы разных театральных систем: свидетельствует дань уважения Мейерхольду в «Горе от ума», Вахтангову — в «Божественной комедии».

И хотя иной шутник мог бы заметить по этой причине, что на всякого мудреца довольно мужественной простоты, никто не станет отрицать, что театр Товстоногова — гибкий оркестр, он в силах высветить любую партитуру. Свет свой, позиция неуступчива, правде жизни, правде характера измены нет, свободное достоинство человека здесь отстаивают с кровной убежденностью.

Поиски наметились еще на сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, куда Товстоногов пришел в 1949 году, сменив несколько площадок Тбилиси, Алма-Аты и Москвы. Сначала он показал «Где-то в Сибири» Ирины Ирошниковой — инсценированный дневник комсорга.

Деловитые, почти документальные страницы дневника обнаружили на сцене и образные и конфликтные возможности. Рабочие военного тыла, мальчишки и девчонки, сваливали своего комсорга Селезнева, казенного пустомелю. Селезнева играл П. Лобанов. Рассеянным взглядом он оглядывал входивших к нему девчат, машинально прикидывая их число на костяшках счетов, отстранял от себя навязчивых собеседниц и убегал, размахивая брезентовым портфельчиком.

Конфликт не ограничивался схваткой молодежи с чинушей. Он протекал и среди самой молодежи, внутри отдельных характеров, отражая реальные сложности жизни. В спектакле на производственную тему главными были люди и судьбы, например судьба прогульщика Вани Кочина, разжалованного из строителей в дворники, его обида, его возрождение. Кочина сыграл студент театрального института Глеб Селянин, которого ожидали потом и роль Андрея Аверина («В добрый час!») и роль Юры Бибичева («Фабричная девчонка»). Товстоногов умеет открыть актера, а тот без него, увы, может пропасть.

Разработка конфликтов, характеров, среды, живая и плотная атмосфера спектакля «Где-то в Сибири» сразу обратили на себя внимание критики.

«Уже сейчас не будет преждевременным утверждать, что в лице Г. А. Товстоногова, впервые выступающего у нас в качестве постановщика, отряд ленинградских режиссеров пополнился мастером, умеющим вдумчиво работать с актерами, реалистически правдиво и глубоко {102} раскрывать текст пьесы, ее идейное содержание», — писал С. Осовцов[[59]](#footnote-60). Критик был прав.

Вскоре после премьеры Товстоногов возглавил театр. Он принес сюда свое понимание жизни, свой неравнодушный взгляд современника, напряженное чувство правды, эмоциональность. Темперамент режиссера зажигал актеров, увлекал зал. Темпераментно строился театр.

«Где-то в Сибири», «Шелковое сюзане» Абдуллы Каххара, «Первая весна» по повести Галины Николаевой дали привлекательные характеры молодых людей 40‑х годов, поэтизировали труд, героике в них сопутствовала улыбка. В ходе художественного анализа жизни раздвигались границы обобщений.

Первые штрихи проступали на контурной сетке портрета. Им предстояло продолжиться, пересечься, дать светотень.

Пьес литературно законченных Товстоногов тогда почти не брал. Преобладали инсценировки. «Где-то в Сибири» — инсценировка повести-дневника, сделанная автором. «Первая весна» — тоже инсценировка. Пьесу Каххара кое в чем перестроили Ю. Герман и Ю. Реет. Негласным достройщиком был Товстоногов. Он перенес, например, смешную реплику председателя колхоза из начала в конец. В пьесе толстяк председатель при первом выходе на сцену отказывался от поездок в машине, чувствуя, что полнеет с каждым новым успехом колхоза. В спектакле эта шутка выглядела неким итогом развития комедийного образа. Пожалуй, в любом другом случае такой взгляд на «сквозное действие» показался бы наивным, а здесь шутка в самом деле перерастала свое буквальное значение.

Что говорить, инсценировки давали больше свободы в то время, когда в драматургии существовали сильные тенденции к бесконфликтности. Они открывали сравнительный простор для творчества. Товстоногов рассматривал их как сценарии спектаклей и заново оркестровал партитуру. Так лучше было нести собственное содержание.

На афише «Дорогой бессмертия» Товстоногов и вовсе значился соавтором пьесы, радикально перестроенной им, переинструментованной для театра-«оркестра». Текст В. Брагина и Г. Товстоногова не посягал на самостоятельную литературную ценность и существовал лишь в связи со сценой. Ничего дурного в том нет, напротив, имелись преимущества. Тюремный дневник Юлиуса Фучика, первооснова сценария, требовал особых средств сценической подачи, и эти образные средства могло дать лишь режиссерское видение. Прошлое и настоящее смещались по вертикалям сценического пространства. Внизу, в настоящем, была мгла камеры-подвала, где томился Фучик (Д. Волосов) и где ему встречался друг — тюремный надзиратель Колинский (Г. Гай). Внизу же, среди глухих стен из черного гофрированного железа, проходили горькие поединки-допросы {103} у гестаповца Бема (М. Розанов). Верхний, высветленный план наплывами открывал область воспоминаний о прошлом, о борьбе, которая продолжалась и в настоящем. В центральной сцене спектакля планы сливались: Бем изощренно пытал Фучика — вывозил его из застенка на волю, давал глотнуть воздуха, дразнил запахом свободы. Игра в кошки-мышки не удавалась: Фучик побеждал и тут. Все как бы уходило в диафрагму, а затем планы вновь распадались.

В смене планов-времен, в динамике перебивок и вытеснений напряженно пульсировал ритм спектакля-монолога, спектакля-поединка. Фучик не покидал сцены, все было увидено его глазами, пережито его чувствами, оценено его оценками. Условная, в контрастных сдвигах форма спектакля обладала цельностью. Она помогла Товстоногову и его сорежиссеру А. Рахленко крупно выделить тему свободного достоинства человека, передать героику духа, сдержанный лирический пафос.

Опыты режиссерской драматургии Товстоногова, работа на сценариях, переоркестровка пьес во имя возможностей театра давали результаты самостоятельной ценности, характерные для того времени. Режиссер угадывал скрытые ресурсы текста, обогащал его своим образным видением на основах взаимного согласия. Он шел впереди драматурга, это бесспорно, но обеим договаривающимся сторонам было, что называется, по пути. В «Шелковом сюзане» юмор был кроткий и примирительный, как материнская ласка. Спектакли «Где-то в Сибири» и «Первая весна», с их подробным анализом характеров и драматическим нервом, приоткрывали сложное в жизни, укрупняли межи и борозды конфликта, а зрители в зале с удовольствием предвкушали победу добра над злом как союзники положительных героев. При всей многоплановости структуры события развертывались прямо и буквально. Таков был уровень художественного сознания и в высших образцах.

Активизировалась конфликтная основа действия, углублялись характеры и судьбы, выстраивалась логика внутренних соответствий, выверялись композиция, форма, объем. Все же и в таких находках, как мизансцены уступами или смена вертикальных сечений, изобразительное спорило с выразительным, иллюстративное — с подлинно исследовательским. Это было еще очевиднее в эскизных «Студентах» Вл. Лифшица, в «Степной были» кинодраматургов Е. Помещикова и К. Чернышева, в типичной кинопьесе Юэна Маккола «Поезд можно остановить». Сценарная фактура текста порой уводила театр от исследования характеров то к жанристским зарисовкам, то к ситуативной игре.

Инсценировалась и классика.

«Новые люди» по роману Чернышевского «Что делать?» оказались добротным, но малооригинальным, хрестоматийным спектаклем, приуроченным к школьной программе.

Только перед самым уходом Товстоногова из Театра имени Ленинского комсомола молодой режиссер Илья Ольшвангер поставил под его {104} руководством инсценировку «Униженных и оскорбленных» — внешкольной программы, вне хрестоматии, а с выходом из глубины минувшей эпохи в современные вопросы. Появление Достоевского на афише после многих-многих лет было событием в театральной жизни. На сцене Театра имени Ленинского комсомола спектакль живет и сегодня.

А постановка пьесы в собственном смысле слова, да еще пьесы такой цельной, как «Гроза» Островского, не вышла за пределы все той же хрестоматийности. Понятно было стремление Товстоногова выделить «луч света в темном царстве», — мало того: в его спектакле луч падал и на Тихона — Е. Лебедева и на Кулигина — П. Крымова, на людей задумавшихся, не согласных с жизнью, и эти два образа были находками искусства. Но, как справедливо писала Р. Беньяш, удачи «не снимали общего холода спектакля, его отдаленности от интересов зала… В “Грозе” Товстоногов не совершил собственного открытия. А без этого воскрешение классической пьесы становится бессмысленным»[[60]](#footnote-61).

Могло сложиться мнение — и оно действительно существовало, — будто Товстоногов вообще лучше работает с инсценировкой, чем с пьесой; объяснить это пробовали природой мастерства. Непостоянство репутаций известно всем. Инсценировки следовали и потом, — они-то больше другого и обнаружили своеобразие режиссерских поисков. Потом Товстоногов обращался к русскому роману, многосторонне исследуя жизнь, психологию, характер, находя единство «современного» и «вечного». В известном смысле режиссер шел тем же путем, какой проделала так называемая психологическая драма. Она тоже в большей мере обязана роману, чем дочеховским формам театра.

Может быть, нагляднее всего (и несколько даже парадоксально) индивидуальность режиссера-исследователя заявила себя в постановке пьесы, отнюдь не принадлежащей к жанру психологической драмы, а по всем признакам трагедийной.

«Гибель эскадры» Корнейчука в Театре имени Ленинского комсомола была для Товстоногова первой принципиальной попыткой дать собственное содержание спектакля в пределах цельной пьесы. Психологические истоки героики открывались в череде крупных и дробных конфликтов, лаконизм поступков оттенял строгую монументальность событий. Морские горизонты плыли над площадками палуб, портал был обшит броневыми щитами. Оформление Вяч. Иванова было аскетично. Простота фона позволяла ближе подойти к внутреннему миру людей, усилить выразительность за счет изобразительности, донести все главное через актера.

И только там, где исполнителю не по плечу приходилась задача, режиссер «доигрывал» за него, и возникала чисто изобразительная мизансцена. Гибель Оксаны давалась в смене рассчитанных позировок; актрисе {105} не хватало внутренней наполненности. Эпизод отодвигался в глубину, и то, что должно было бы пройти крупным планом, давалось в ракурсе общего алана. Но и такой выход из положения по-своему характеризовал спектакль, где эмоции могли быть как угодно просты, лишь бы не имели общего с чувствительностью, с мелодрамой.

Горячий, весь на виду Гайдай у Г. Гая был далек от позы и фразы. В стихийной натуре «братишки» соседствовали широта и ограниченность, порыв и узость. Сложность простоты — область исследования, привлекательная для Товстоногова.

Неоднозначен был и образ балтийца. П. Крымов играл хмурого, неторопливого пролетария-питерца, исполняющего трудное поручение. Характер будничный и в то же время крепко сбитый, тугой, как боевая пружина, готовая в любую минуту сработать. Никакой патетики, словес. Ломкая речь вполголоса, на низковатых нотах. Дело. Обязанность. Долг.

Лейтенант Корн — А. Рахленко был одним из самых примечательных решений в спектакле. По отрывочным намекам текста воссоздавалась биография честного русского интеллигента старой формации, в прошлом человека глубоко штатского, а ныне до конца преданного своему воинскому, патриотическому, революционному долгу. Снова трагедия раскрывалась не собственно трагическими средствами, а с лаконизмом психологической драмы.

К общему режиссер шел от индивидуального, судьбы народные понимал прежде всего как судьбы человеческие, живые и трепетные. И отстаивал человечное в человеке.

Через сферу простых, естественных чувств была пропущена и трагедия финала — одно из высших созданий Товстоногова.

Еще минуты — и эскадренный миноносец «Керчь» пойдет ко дну. На мачте сигналы: «Погибаю, но не сдаюсь». На палубе строй музыкантской команды. Плывет марш, старый походный марш, бодрый, бравурный, полный неизъяснимой грусти, и сердца сжимаются в строгом волнении. Неподвижен командир лейтенант Корн. Все словно вознесено над морским простором.

И вот первый матрос поднимается из кубрика: за плечами винтовка, вещевой мешок. Матрос молча оглядывает корабль, мнет в руках бескозырку. Томительная пауза расставания, и он медленно шагает к трапу.

Поднимается другой матрос, с деревянным сундучком в руке. Молчаливое прощание. Уход. За ним — третий, четвертый… Кто-то несет в охапке мохнатую собачонку, у кого-то в руке гитара. Старый боцман Бухта, чеканя шаг, идет с пулеметом на плече.

Долгие минуты сценического безмолвия непередаваемо напряжены.

Направляется к трапу и оркестр. Последним уходит командир. Он идет не оборачиваясь, ветер треплет его русую бороду, плечи будто придавлены огромной тяжестью.

{106} Волны медленно накатывают на палубу, и вот она уже исчезла в пучине…

Спустя десять лет — в 1962 году — Товстоногов вернулся к «Гибели эскадры» уже на сцене Большого драматического. Он сохранил находки, а кое-что из найденного пересмотрел.

И в новом спектакле имелась прекрасная сцена прощания с кораблем. Ею, на молчаливой ноте, заканчивалось действие, и молчание было поистине оглушительным.

Но вот что любопытно. Словно прикрывая, драпируя, страхуя смелую выразительность, Товстоногов в первой редакции спектакля давал еще один, уже откровенно изобразительный финал. Сразу луч прожектора выхватывал из темноты лицо Стрыжня — И. Владимирова, матросского вожака. Призывно и жестко звучала его речь к революционным черноморцам, которые потопили свою эскадру, но не отдали врагу и теперь идут крепить оборону Царицына. Когда речь смолкала, из глубины вращающейся сцены надвигалась на зрителей скульптурная группа моряков, устремившихся в атаку, — монументальный памятник героям.

Обходясь без монументов в реальной атмосфере своего раннего спектакля, Товстоногов тогда не решился изгнать их вовсе. И в последнюю минуту монументы выезжали из-за кулис на вертящемся круге. Только через несколько представлений скульптурный финал исчез, тихо и незаметно. Товстоногов лучше других знал ему настоящую цену.

Отдавая дань времени *в финале* — иллюстративном приложении к действию, режиссер *в самом действии* прокладывал пути в завтрашнюю свою эстетику.

Ранняя постановка готовила многое впрок, и заготовленное там сгодилось. Новая редакция «Гибели эскадры» подтвердила: запас прочности был изрядный.

На сцене Большого драматического сохранился интерес к судьбам я характерам людей. Внутри монументальной формы спектакля (художником и здесь был Вяч. Иванов) велись дальнейшие поиски индивидуализации. Для Товстоногова народная героика немыслима без психологии, без трудных раздумий и схватки чувств.

Но прошло десять лет. И то, что некогда было полемичным, во времена повторной премьеры воспринималось как данность. Все-таки спектакль принадлежал поре своего рождения. Особенно после «Оптимистической трагедии» (имевшей, впрочем, и свои издержки), ни запальчивого, ни ошеломляющего в возобновленной «Гибели эскадры» не было. Спектакль Большого драматического светился отраженным светом первоначальных поисков. Товстоногов не всегда бывает счастлив, когда по прошествии лет возвращается к однажды сделанному. Самоповторы соблазнительны для многих. У Товстоногова они изнуряюще трудны.

Осталась аскетическая простота формы. Новые исполнители были, во всяком случае, не хуже прежних. С. Юрский и К. Лавров, например, {107} вели залихватский комический дуэт Фрегата и Паллады, и все-таки заразительнее он был раньше — у П. Усовниченко и П. Лобанова: те актеры зажигались от темперамента непосредственных поисков, а не повторяли с голоса режиссера уже готовый рисунок. А. Рахленко — лейтенант Корн был значительней для своего времени, чем Б. Рыжухин в той же роли — для своего.

В общем-то актеры Большого драматического были сильнее. Оптимизм в самой трагедии, а не как приложение к ней и не как ее смягчение, оптимизм выстраданный и завоеванный, несли многие участники нового спектакля. П. Луспекаев крупным планом давал смену состояний Гайдая, угловато набегавших одно на другое, играл дерзкий вызов и простодушное удивление перед сложностью жизни. Изнутри, в скуповатом внешнем рисунке, актер приоткрывал сумятицу раздерганных чувств и очистительную драму героя. Полностью выиграна была сцена смерти Оксаны, когда сцену эту исполняла Т. Доронина. Мужественный лаконизм, содержательность внутренней жизни при экономном внешнем ее проявлении утверждал в образе балтийца Е. Копелян. Режиссерский подход в основе сохранился прежний. Принцип спектакля-исследования охватывал даже более широкий круг персонажей. С глубоким, опять же психологическим проникновением играл Е. Лебедев боцмана Кобзу: отрицание тоже становилось итогом внутреннего анализа. Доходило до забавных полемических крайностей. В финале прежней постановки боцман Бухта покидал корабль с ручным пулеметом на плече; теперь он уходил с чижиком в клетке. И этот штрих по-своему говорил о сущности того, что пересматривалось в спектакле.

Новое во взглядах и впечатлениях жизни неизбежно вносило поправки — поправки на современность. В «Гибели эскадры» современное понимание стиля сказалось подчас обновляюще, но открытием второй спектакль не стал.

Опыт «Оптимистической трагедии», опыт других героико-психологических спектаклей Товстоногова, например арбузовской «Иркутской истории», нес уже новые находки и новые противоречия. И то, что в «Гибели эскадры» теперь уравнялись в правах оба жанровых определения — *оптимистическая* и *трагедия*, то, что оптимизм рождался в пределах самой трагедии, без всяких плакатных прибавлений к ней, — было не удивительно. На эту тему художник уже высказался сполна.

«Оптимистическую трагедию» Товстоногов ставил между двумя версиями «Гибели эскадры». Спектакль, созданный в Академическом театре драмы имени Пушкина, явился событием для советской сцены. Традиция революционной публицистики восстанавливалась в правах. Знаменитая постановка Таирова в Камерном театре высоко подняла эту традицию — спектакль Товстоногова возвестил ее возрождение. Но и работе Товстоногова теперь за десять лет. Теперь оба спектакля принадлежат историческому процессу.

{108} Поступь масс, стихий, отрядов увлекала Вишневского и уводила трагедию в эпос. Не случайно новое жанровое качество было вынесено в название пьесы.

Трагедия такого типа — детище советского эпического театра, который всегда отличался, скажем, от эпического театра Брехта конкретным пафосом жизнестроительства, но сходился с ним в отказе от психологических «тонкостей»:

Слюнявым психоложством театр не поганьте!
Театр, служи коммунистической пропаганде! —

требовал Маяковский в лозунгах к «Бане», хотя, возможно, и допускал, что не всякое «психоложство» непременно «слюнявое».

Массовым действием
 заменяйте МХАТы! —

звал он, предпочитая театру «переживаний» театр социальных страстей и типажей.

Вишневский следовал путями эпического театра. В его трагедии массовое, всенародное выплескивало из своей среды личное и поглощало снова. Эпос революции подчинял себе трагическое — то, что протекало в сфере индивидуальных характеров, в их междоусобных конфликтах, в конфликтах между ними и роковыми обстоятельствами. Так ставил трагедию Таиров.

Товстоногов ставил ее тогда, когда всколыхнулся интерес к личности, ставил после того, как современная трагедия покинула сцену, а эпос прослыл синонимом драмы, растворив субъективное, личное в объективном, историческом.

Возрождая традицию, забытую, а в чем-то скомпрометированную эпигонами, Товстоногов выразил в ней свое. Обращаясь к Вишневскому, он возвращал драме драму.

Его привлекало там не столько эпическое, массовое, сколько характеры, психология, лица. Индивидуально-психологические краски он искал даже в образах двух ведущих на просцениуме.

Тут встречались и свои издержки. Общаться с залом на такой основе ораторам-ведущим было нелегко. Вместе с эпическим началом кое-где пошатнулось и трагическое, то, что так возвышающе строго звучало в спектакле Таирова, в образе Комиссара — Алисы Коонен, в других актерских воплощениях, вплоть до пленного — В. Ганшина.

М. Жаров, игравший Алексея в спектакле Камерного театра, вспоминает слова Вишневского: «В Алексее я вижу свои чувства, а в Комиссаре я вижу свои мысли»[[61]](#footnote-62). Разграничивать на сцене «чувства» и «мысли» Товстоногов не собирался. Лучшие актерские работы в его спектакле {109} сочетали одно и другое в их жизненной сложности: Вожак — Ю. Толубеев, Сиплый — А. Соколов, Командир — В. Эренберг. В тех же принципах, на тех же условиях играла О. Лебзак роль Комиссара.

Товстоногов и художник А. Босулаев уважительно оглянулись на вдохновенные находки Таирова и художника В. Рындина. Но тем, первым, была близка монолитная выразительность Вишневского. Таиров определил суть постановки в трехчленном девизе: «Небо. Земля. Человек».

Те же слагаемые взял и Товстоногов, но как бы изменил их порядок. Похоже, что у него сперва шел человек, затем земля и небо. Правда, такого человека, как Комиссар Алисы Коонен, в его спектакле не оказалось. Но речь идет о другом. Вселенский масштаб трех таировских слагаемых подвергся некоторой реорганизации. На «земле» появились приметы среды, места действия, обстоятельств. У «человека» — конкретность характера и судьбы.

Где-то на привале герой мог намыливать щеку и точить бритву о голенище. Героиня — на минуту сбросить комиссарскую кожаную куртку и блаженно заломить руки за голову, подставляя лицо солнцу, пройтись в обыкновенной ситцевой блузке. Вожак — вести последний акт своей трагедии под условным деревцем, на цветастом ковре, у граммофона, за самоваром с сивухой, справляя поминки по себе самому.

На «земле» возникали и отдалялись обобщенные приметы дорожного пейзажа, складывался в скупых подробностях самый образ дороги. В конце первого акта, после прощального матросского бала, внутренний сценический круг, поворачиваясь навстречу марширующему полку, проносил мимо фасад Адмиралтейства, львов с невской набережной. В начале второго акта (стоянка полка) виднелись украинская хата-мазанка, тын подле нее. Полк продолжал путь.

И «небо», само небо было психологизировано в спектакле: оно то хмурилось, то отливало голубизной, то подергивалось изменчивыми облаками, в которых кроваво плавился диск солнца.

Идя за пьесой, Товстоногов оставался художником своего времени. После «Гибели эскадры» это было уже легче. Потом, в «Поднятой целине», он еще решительней переключит эпос в народную драму.

«Оптимистическую трагедию» Товстоногов показал в конце 1955 года. А в следующем году он пришел в Большой драматический театр, чтобы поднять его к нынешней высоте.

Большой драматический перед тем переживал тяжелый период, не имея ни прочной режиссуры, ни собственной репертуарной линии, ни своего зрителя. Были актеры, были спектакли, а театр кружился, теряя курс. На капустниках его сердобольно называли средним драматическим.

Товстоногов пришел в БДТ, как в отстающую бригаду.

Настали новые времена, и театр очнулся.

Даже родился заново.

{110} Да и как могло быть иначе, если изменилась атмосфера современного искусства. Возникали новые, молодые театральные явления. Все разные. Все непохожие. Театр Товстоногова влиял на эту атмосферу и испытывал ее воздействие. Внося свое в театральный процесс, находил себя. Соревнуясь, самоопределялся.

Хотя хлопот у Товстоногова прибавилось, глаза под профессорскими очками сверкали озорным блеском, режиссер часто менял пиджаки — они переливали пестрой радужной клеткой и, как видно, не жали в плечах.

Чехов обмолвился в «Ариадне», будто «русский актер не умеет шалить, он в водевиле играет глубокомысленно». Судя по тогдашнему Товстоногову, это и впрямь была обмолвка.

В непритязательной комедии «Когда цветет акация» Л. Макарова и Е. Копелян, актеры «старого» БДТ, изображали ведущих на просцениуме. Нет, они ничуть не походили на вестников из «Оптимистической трагедии». Они шагнули на подмостки не из прошлого, а прямехонько из сегодняшнего зала, обладая узнаваемыми чертами современников. И они шалили.

Их не было в комедии Винникова. Товстоногов, работавший над спектаклем вместе с И. Владимировым, сам ввел эти персонажи «от театра».

Доверительно переговариваясь друг с другом и с публикой, ведущие приближали к залу актеров — «стариков» и тех, что недавно пришли в труппу и ее омолодили (З. Шарко, К. Лавров, В. Кузнецов и другие).

Опять пьеса рассматривалась как сценарий спектакля — это ее сильно выручало: на большее она претендовать не смела. Режиссерская драматургия помогала сказать меткое слово о современном, а попутно — и сблизиться очень еще разным актерам и завоевать прежде пустовавший, недоверчивый зал.

Режиссерский подход был непривычен.

Пьеса о любви, чуткости, людской порядочности обогатилась свежим ощущением жизни и находками в области жанра. На афише спектакль получил подзаголовок: комедия-концерт.

Диалог ведущих, этот своеобразный парный конферанс, стал камертоном, по которому настраивались лирические и комедийные мотивы действия. Легкие ширмы обеспечивали мгновенную смену декораций, но конструктивность сочеталась с живописностью эпизодов, оформленных художником С. Манделем. Импровизационность, непринужденная условность, окрашивая и игру актеров, позволяли передать бьющую через край жизненную радость молодых героев. Хрупкий каркас не выдержал бы большой психологической нагрузки, акварельные контуры не требовали детализированной ретуши. Условность явилась ключом к естественности.

{111} Комедия-концерт была новой формой режиссерской драматургии, формой переключения образности.

На язык своего искусства Товстоногов перевел и образность «Божественной комедии» И. Штока, написанной первоначально для театра кукол.

Условности было хоть отбавляй. Задиристые метафоры спектакля цеплялись за острые жизненные вопросы. Иконоборческая тема режиссера прозвучала запальчиво. Героем спектакля выступал человек, только человек в ореоле независимого достоинства. Невозмутимый юмор С. Юрского и чуть капризная эксцентрика З. Шарко в ролях Адама и Евы утверждали именно эту тему.

Режиссерская аранжировка комедии-концерта вызвала к сценической жизни оригинальные образные решения. Например, театр вел уже не парный, а массовый конферанс, и не от лица особых ведущих, а силами участников непосредственного действия. Хор небожителей вдруг сбрасывал маски и весело обращался к залу, один из хора у дирижерского пульта взмахивал палочкой, распевал петушиным фальцетом, а когда спектакль оканчивался, ставил последнюю точку: с хрустом сламывал палочку, и куски летели по сторонам. Центральные комические персонажи — ангел Д (Е. Лебедев), даже сам Создатель (Н. Корн) — и те позволяли себе созорничать. «Правила игры» прямо-таки предписывали актерам невзначай высунуть нос из образа, чтобы перекинуться с публикой сегодняшней шуткой.

«Шутки, свойственные театру», несли серьезное содержание, воспитывали человеческое в человеке. Форма комедии-концерта, где режиссерской инсценировке подвергалась готовая пьеса, позволяла вносить моменты новой идейной, содержательной, выразительной трактовки.

Инсценировка сегодняшнему режиссеру с руки. Ее можно брать как необходимый, но предварительный материал, не слишком тугоплавкий, свободно принимающий форму того сценического сосуда, в который его хотят заключить. На этой почве удобно вести обогатительные работы, удобно выявить собственное содержание спектакля.

Это понимают и некоторые драматурги. Порой они сами предлагают рассматривать свои пьесы как сценарии спектаклей. Такие пьесы, весьма талантливо написанные, оставляют воздух для режиссера-истолкователя, целые воздушные полыньи. Недаром лучшие из пьес этого рода ставятся непохоже, но интересно и по-своему оправданно. Достаточно вспомнить сценическую судьбу «Иркутской истории», изведавшей на редкость разные подходы у вахтанговцев, в театре Охлопкова и в театре Товстоногова.

У вахтанговцев в центр спектакля вышла Валя, у Охлопкова — Виктор. У Товстоногова спектакль был прежде всего о Сергее. Рабочие люди, бригада шагающего экскаватора, двигались в завтра, а Сергей шел впереди и прокладывал путь.

Это было передано поэтически.

{112} Товстоногов и «Иркутскую историю» ставил как спектакль-концерт. Точнее — как концерт для рояля с оркестром. На вышке условной сценической конструкции-конуса за роялем сидел пианист и вел перекличку с оркестром внизу. В самом действии голос концертирующего инструмента принадлежал Сергею — И. Смоктуновскому, другие персонажи, не занятые в данной мизансцене, составляли хор, так много значащий в пьесе Арбузова.

Великое чудо театра — абсолютная сцепка талантов режиссера и актера. Иногда казалось даже, что Товстоногов подчинил себя актерской теме Смоктуновского — теме человека для людей, пришельца из будущего. И тогда он побеждал вдвойне.

Сергей — Смоктуновский был из тех людей завтрашнего дня, которые широко понимают свое историческое призвание. Человек будущего, он вел к будущему и Валю и Виктора. «Сергей ближе всех к тому времени стоял». Эти слова Сердюка определили все в трактовке образа, спектакля в целом.

Сергей был тих, сосредоточен. Но это в его душе звенела боль, пела радость, отзываясь аккордами рояля, возбуждая перебивчивый диалог рояля наверху и оркестра внизу. В спектакле-концерте тема любви Сергея была намеренно засурдинена, чтобы смелее обобщить тему человека для людей. Сергей уходил из жизни. Но ферменты, им брошенные, действовали, брожение шло. Кристаллизовались черты личности, рождающейся в муках, как Виктор, как Валя.

Особенно преображался Виктор. У Луспекаева поначалу это был фартовый парень, помыкающий женщинами, с детства ожесточенный против них, роняющий слова так, будто он семечки лузгает во время разговора. В ходе внутреннего конфликта понемногу спадало все: и напускной танцплощадочный шик, и цинизм, и въевшиеся интонации уличного жаргона. Спадало, когда отношения Сергея и Вали — Дорониной оборачивались драмой, ломали сильную натуру. И легче становилось снести поражение, победить себя, да и Вале подсобить подняться еще на ступеньку.

К финалу Сергей не исчезал из спектакля. «Как живой с живыми говоря», он по-прежнему оставался с героями и только возносился над ними, осененный черным крылом рояля. Спектакль-концерт превращался в спектакль-ораторию, «Иркутская история» — в «Иркутскую мистерию». Неожиданно напоминали о себе человеческие масштабы «Оптимистической трагедии».

В чем же все-таки состояла художественная суть, сквозная цель того, что мы условно зовем режиссерской драматургией Товстоногова? Ведь в разных драматургических структурах, вплоть до открыто сценарных, шли однородные в общем-то разработки.

В «Гибели эскадры», в «Оптимистической трагедии» психология отрядов постигалась после того, как удавалось заглянуть внутрь психологии {113} единиц. Массовое, общее возникало в исходе частных сопоставлений.

В спектаклях-концертах режиссер открывал дополнительную возможность сопоставлений, намеренно поступаясь интригой, вуалируя ее.

Нагота конструктивного каркаса в «Иркутской истории» сразу поясняла: главное — во внутреннем действии, в сцеплении характеров. Жизнь характеров в этой разреженной среде давалась с объемной реалистической полнотой.

При таком подходе психологические задержки действия важнее, чем всплеск кульминации. Самый процесс анализа характеров становится одним из способов воздействия. Сценарность парадоксально служит не тому, чтобы крепче сбить, «выстроить» динамический сюжет на сцене, не тому, чтобы двинуть интригу, а тому, чтобы отыскать внутренние ходы к характерам. Товстоногова привлекает в сценарности свобода сопоставлений. Техника же идет не от линейных сцеплений событий, а от внутренних сдвигов и сломов романа, психологической драмы, дающих поток жизни. Потому вершины режиссера — пьесы Чехова и Горького, где, как считали когда-то, ничего не происходит (в фабульном, разумеется, смысле). Оттого своим драматургом для Товстоногова становится Володин, пишущий, по его же словам, о происшествиях, которых никто не заметит. Потому же удачей Пановой, Товстоногова и Юрского оказывается эпизод Линевского, легко выпадающий из событий, но лучше всего поясняющий гуманистическую идею спектакля «Сколько лет, сколько зим!».

Режиссер-романист Товстоногов родился из режиссера-сценариста. Если в завершенную пьесу он вносил моменты новой содержательной трактовки, то что сказать о неизбежных превращениях прозы, подвергшейся театрализации…

Он привык работать на пьесах-сценариях. Со временем его все меньше интересовала в них ситуативная игра. Внутренняя сцепка характеров занимала режиссера сильнее, чем лобовые конфликты.

Может быть, нагляднее всего это выступило в спектакле «Не склонившие головы». Драматургической основой явился американский киносценарий (авторы Н. Дуглас и Г. Смит). Теперь уже открыто образность кино переключалась в образность театра. И все-таки динамика по-прежнему открывалась внутри характеров, в сложных психологических, нравственных процессах. Преступники № 517 и № 32, белый и черный, скованные цепью, бегущие от погони, из врагов превращались в товарищей, больше того — в людей. Черный Галлен (П. Луспекаев) помогал белому Джексону (Е. Копелян) стать человеком. Не киногеничность ситуации, не параллельный монтаж, перетасовка планов и тому подобные внешние возбудители создавали действенность, а жизнь характеров, посевы и всходы человечности в душах, победа достоинства и братства над предрассудками среды, над мелким, дрянным в натуре. Эпизоды кинопогони {114} выглядели на сцене остановками психологического романа. Бегство длилось за кулисами. В диалогах беглецов на краю сценического планшета, у самого обрыва в зал, развертывался крупный план спектакля.

Товстоногов и в дальнейшем искал свой «широкий экран», смело компонуя сценическое пространство и время. Так возникали проходы Чацкого по анфиладе и вертикальные планы в «Горе от ума», выдвижные мизансцены за рампу в «Трех сестрах», перебивка планов-времен в спектаклях «Четвертый», «Сколько лет, сколько зим!» и т. п. В трудную минуту звучит «за кадром» голос души героя, слышен внутренний монолог, тогда как на сцене, перед зрителем герой уходит в себя, в свой мир («Океан», «Палата», «Поднятая целина»). Находки режиссера обнаруживают взаимное влияние театра и современного кино. Но прежде всего он отстаивает неиссякаемую театральность.

Не все выходит одинаково. Не всюду острота приема совпадает с глубиной замысла. Калейдоскопическая смена временных планов, кинопроекция небоскребов, дикторский текст «за кадром», который читает Товстоногов сам в начале «Четвертого» (режиссер Р. Агамирзян), не позволяют еще говорить о том, что драма Константина Симонова истолкована во всей ее сложности. Вершится суд над героем — четвертым из летного экипажа, остальные бойцы которого погибли в войну. Суд суров и беспощаден. Четвертого (В. Стржельчик) только что не четвертуют. Но у «судейской коллегии» театра не возникает вопроса о том, как сложилась бы судьба трех остальных, погибших, если б и им суждено было прожить эти трудные послевоенные годы. Такой вопрос, острый и тревожный, звучал в игре Олега Ефремова на сцене «Современника». И публицистический нерв бился сильнее в том спектакле, хотя актерских удач у товстоноговцев по сумме очков больше.

Кроме того, «Четвертый» отчасти обнаружил и исчерпанность способа кинофикации сцены в Большом драматическом. Спектакль был показан в 1961 году, и дальше опыты такого рода там пошли на убыль.

Все же стоит обратиться к нескольким предшествующим работам, где Товстоногов двигался вперед, искал — и находил, между прочим, не только искомое, но и такое, что отозвалось потом на его спектаклях-романах.

В спектакле «Синьор Марио пишет комедию» театр перемонтировал текст, вставил внутрь пьесу о солдате Пиччико взамен той, какую сочинял синьор Марио у Альдо Николаи («Любовь солдата Пиччико» — другая, самостоятельная пьеса того же драматурга). Сменялись и спорили два сопоставленных плана: мир житейского бытия и мир образов художника. Один план крупно надвигался на другой, тесня его, — и вдруг происходило необыкновенное. Вздорная, крикливая мещанка-жена (М. Призван-Соколова) все еще наступала на Марио (Е. Копелян), махала рукой перед его носом, но слов становилось не слышно, как будто на киноленте {115} смыли звуковую дорожку, все плыло, потухали и бегущие огни рекламы за окнами. Быт, житейское выключались из сознания героя. Нахлынув, образы создаваемой пьесы увлекали Марио в свою среду, и звучала тревожная музыка поисков, сопереживаний, менялись ритмы, оттенки света и звука, вся сценическая атмосфера.

На интонации спектакля повлияло киноискусство итальянского неореализма поры подъема: поэзия прозы, скупая простота мотивировок, правда добрых чувств, благородная человечность, грустно окрашенный юмор. Это был один из немногих случаев, когда творческие идеи зарубежного искусства непосредственно отозвались в практике Товстоногова. Позже, если они и воздействовали, то не так прямо и, как правило, при постановке русской классики, которая сама кое-что из таких идей подготовила и предвосхитила. В этом смысле сценарные принципы, примененные в постановке пьес, тоже пролагали пути к сценическим романам Товстоногова.

Человеческое в человеке оставалось главной, подлинной сутью сценических раздумий. Становясь на почву драматургии, Товстоногов с уверенной свободой превращал пьесу-клавир в спектакль-партитуру. Не обязательно посягать на текст или сдвигать временные связи, как это происходило в «Синьоре Марио». Товстоногов достаточно владеет внетекстовыми элементами воздействия, такими, как ритмы слова, музыки и самого оформления, как композиция сценического пространства, чтобы вложить в нетронутый текст собственное, сегодняшнее содержание, свои гражданские и творческие идеи. Современность режиссерского взгляда может заявить о себе и не в прямо заданной современной теме действия.

Спектакль «Лиса и виноград» Товстоногов и режиссировал и оформлял как художник-декоратор.

Синее небо Эллады. Залитая солнцем земля. Ясные в своем лаконизме линии сценической архитектуры. И мир лжи, рабства, нравственной дикости. Пьесу Гильерме Фигейредо режиссер ставил (что не часто у него) на открытых контрастах. Эзоп, раб, философ, был подлинным человеком среди владевших им ничтожеств. Истина и свобода были для него превыше всего. Безобразную внешность освещал пламень духовности. В. Полицеймако, актер несдержанного темперамента, здесь переносил взрывчатую силу эмоций в сферу внутренней жизни Эзопа. Тем крупнее вырастал Эзоп-человек, проницательно-ироничный, мудрый, суровый.

Герой — Эзоп, а не надутый начетчик Ксанф, облеченный правами свободы и власти. Герой — Ювенал и его гонимый учитель, а не угодливый Сервилий, торгующий своей лирой и живущий, как писал Щедрин, применительно к подлости. Герой сделал выбор, он знает путь, каким идти по жизни. Режиссер вложил в него много личного, своего. Спектакли даже из античных времен далеки от аркадских идиллий, от анакреонтической {116} истомы. В них — живые отзвуки сегодняшних беспокойств, в них голос современника.

Товстоногов далеко не всегда выносит мысль, тему постановки на поверхность, как в «Эзопе». Говоря фигурально, эзопова языка было меньше всего как раз в спектакле об Эзопе. Перекличка планов, метафорические оттенки, образная многозначность — все было там на виду. Но многозначность театрального образа не обязательно развевается как штандарт на древке пики. В театре работают и подтекст и подводное течение.

Интереснее всего, что когда Товстоногов через десять лет вновь встретился с Эзопом, это оказался другой Эзоп, другой спектакль. Только на вид он был тем же самым.

Те же режиссеры — Товстоногов и его испытанная помощница Роза Сирота — подписали новую афишу. Та же легкая колоннада белела на фоне синих сукон, менявших тона от глубокого ультрамарина до небесной голубизны. Вдали белый храм — со спичечный коробок — отбрасывал фиолетовую тень то вправо, то влево, на палевый песок холма. Товстоногов по-прежнему был художником-декоратором своего спектакля.

Снаружи все было, как прежде, а звучал спектакль иначе.

Тот, прежний, выглядел суровее. Подзаголовок «героическая комедия» больше подходил к нему, ибо сквозной темой был порыв героя к свободе. Тема давалась крупным планом, генерально, как главная и, пожалуй, единственная. В том была его сила.

Новый спектакль стал многотемным. Теме манящей свободы сопутствовала грустно-ироничная тема разочарованности. Но как ни отвлеченно, как ни фиктивно понятие личной свободы в рабьем мире, отдать за свободу жизнь прекрасно.

Когда Эзоп — Сергей Юрский в дырявой дерюге следил за полетом соек, расставив ноги и задрав к сияющему небу безобразно перекошенное свое лицо, когда он, распахнув негибкие руки, кричал о сойках — вестницах его свободы и когда тут же криво усмехался, пряча слезу, потому что Ксанф опять небрежно обманывал своего раба, — одна эта минута вбирала в себя необъятную горечь судьбы.

То была самая патетичная минута в новом спектакле, минута наибольшего самозабвения и надежд героя. Обычно же руки Эзопа жались к телу, охраняя замкнутую в себе позу, и весь Эзоп стоял как-то вполоборота ко всему на свете. Усмехаясь одними глазами, плотно стиснув толстые губы, он изучающе всматривался в мир.

Юрский сыграл судьбу незаурядной личности в кругу заурядного рабства, где его герой занимал, скорее, оборонительную позицию. Эзоп не выглядел ни словоохотливым, ни громогласным, некоторые резонерские тирады он подавал сухо, словно нехотя. Не пафосом, а естественностью он привлекал к себе красавицу Клею, жену Ксанфа.

{117} В сценах с капризно-усталой, пресыщенной и порочной Клеей — Н. Теняковой вырастала еще одна тема, вынесенная прямо в название пьесы, но раньше мало интересовавшая Товстоногова. Тема лисы, зарящейся на виноград, говорит (в плане эзоповых иносказаний) о любви Эзопа и Клеи. Вожделенным виноградом и вожделеющей лисой теперь попеременно становились оба. Соотношения были подвижны. Юрский передавал силу влекущего героя чувства, чтоб яснее сыграть внутреннюю борьбу, перевести драму любви все в тот же интеллектуальный план, где всего дороже свобода духа.

У Юрского Эзоп был независимее всех свободных вокруг него. Превосходство естественности замыкало его в духовном одиночестве. Не искал актер и прямого общения с залом; соучастие, возникавшее там, было тоже интеллектуального порядка, сдержанное внешне, вдумчивое.

Куда чаще взывал к залу Ксанф, просвещенный владелец рабов, томный, вальяжный и недалекий, каким сыграл его Олег Басилашвили.

То, что Ксанф почитал себя мудрецом, было едва ли не самым горьким комическим недоразумением в многосложности показанной жизни. Он был безмятежен и лучезарен. Ясноокая наивность, младенческая беспомощность, отвага бесплодных покушений на мудрость и изумленный восторг от того, что какая-то куцая мыслишка нет‑нет да осенит его, — все это сыграл на редкость искренне актер, будто не подозревающий тут и толики комизма.

Иной раз от бестактного вопроса — о свободе и рабстве, например, — туманился ясный взор. Досадливо дергалось плечо, когда надо было приказать высечь Эзопа, — Ксанф рад бы изгнать шероховатости практической жизни из этого мира, устроенного так гармонично, так по его вкусу. Басилашвили ничуть не потешался над своим изнеженным, доверчиво самодовольным героем — скорее любовался про себя парадоксами характера, смаковал их. Это был высокий комизм. Тем язвительней звучали сатирические итоги. И больше всего как раз тогда, когда небо и зрительный зал призывались в свидетели, в заступники, в судьи.

Трагикомедия, где сплетались голоса иронии и лирики, где пафос уживался с сатирой, даже откровенным балаганом, — таким явился обновленный спектакль, сыгранный в свободной, чуть условной манере.

Да, даже с балаганом. Намеренно в лоб, без всякой там «психологии» рекомендовал капитана стражи В. Медведев. Товстоногов предложил довольно-таки избалованному актеру-любовнику трудную задачу на преодоление амплуа, и опыт вышел интересный. Импозантный вояка подымался из дальней глубины сцены, сверкая доспехами, но когда их снимал, то оказывался почти гол. Капитан благодушно «разоблачался» во всех смыслах этого слова. Сдавленным голосом бросал надменное «Нет!», утверждая свое тупое солдафонское превосходство над всеми и всем. Белки глаз косо сходились у переносицы не то от непосильной натуги мысли, не то от пиршественных возлияний…

{118} Товстоногов привел в спектакль новых исполнителей, всех до одного, чтобы обновленная трактовка выступила еще нагляднее.

Правда, кое-какие черты открытой героики и связанной с ней театральной условности сохранились. Бренными останками прежнего спектакля выглядели иные финальные эпизоды, хотя бы тот, где громы и молнии, надсаживаясь, провожали Эзопа на казнь.

Совсем другое дело, когда из ямы оркестра или из уходящей уступом вниз дальней глубины сцены актеры подымались на площадку действия, как на форум диспута-поединка. Раскатистый удар гонга метил выход, другой удар — начало игры, а в конце акта — остановку, потом уход. Тоже условность? Бесспорно. Только другая, куда более близкая природе спектакля.

Всякий режиссер имеет такие работы, с которыми можно беспечально распрощаться, и такие, что больно терять. Возвращаясь к однажды сделанному, художник не хочет, да и не может вполне повторить это сделанное.

Меняется время, меняются поиски, пристрастия, вкусы. Новый спектакль об Эзопе дал образчики академического мастерства. Иные бурные всплески сменились спокойной скептической усмешкой, иные проблемы оказались сложнее, чем виделись когда-то.

Тут заявило о себе время, разделившее две версии спектакля об Эзопе. Время, которое мало определить календарными сроками, потому что оно было заполнено у Товстоногова поисками, работами.

Публицистическая тема звучала из глубины камерной по всем признакам пьесы Володина «Пять вечеров». Спектакль, показанный вскоре после «Синьора Марио», тоже начинался с грустной и чуть щемяще-пронзительной увертюры, близкой к киномузыке неореализма. Голос режиссера, записанный на пленку, голос захваченного воспоминанием очевидца, сумрачно поверял залу вступительный текст от автора, от театра. В звучащих титрах спектакля чтец словно наедине с собой размышлял о связи времен, о том, что все, о чем пойдет речь, завязалось задолго до этих пяти вечеров и кончится еще не скоро.

Доверительная интимность зачина, приглашение к раздумью задавали тон действию, вынесенному почти что на линию отсутствующей рампы, вплотную к залу. Сосредоточенно-крупный план не перебивали общие широкие планы.

И раздумья, глубокие, просветляющие душу, ответно возникали в зале из наплыва естественных судеб, отношений, обстоятельств, хорошо всем знакомых и чуточку даже тривиальных в их будничности. Но какой настоящий художник бежал от обыденного в жизни?..

Сколько лет, сколько зим прошло с той поры, как Ильин потерялся для Тамары? И что явилось тому причиной? Володин ответа не давал. В пьесе имелись недомолвки насчет Ильина. Тема столь долгого отсутствия проходила не в причинах, а в следствиях. Она поясняла теперешние {119} черты и завтрашние перемены в характерах, особенно в характере Тамары.

Зинаида Шарко играла эту наиболее глубокую свою роль как большая актриса психологического театра. У замкнутой немолодой женщины личная жизнь сникла, осталась только работа, понимаемая как служба, выработался автоматизм чувств, интонаций, поступков. Но меняются времена, возвращается чуткость, приходит друг юности и единственная любовь — Ильин (Е. Копелян), а с ним многое из того, что казалось потерянным. Постепенно оживлялась царевна Несмеяна, поблекшая в своем «публичном одиночестве». Жизнь получала реальные тревожащие очертания, заменяя и романтические иллюзии юности и сменивший их автоматизм плавной свободой пластики и дыхания, простым человеческим счастьем. Открывалась возможность быть собою.

Тема раскрывалась и шире. Неким призывом, обращенным в зал, проходила мысль о тех, других Тамарах, — они, может быть, так и не встретят ушедшего друга, но живую их душу надо угадывать и уважать под немножко смешной суховатой оболочкой.

Товстоногов в «Пяти вечерах» был единомышленником драматурга. Приемы киносценарной подачи, заявленные перед началом действия, поясняли стилистику драмы. Здесь царило согласие. Театр ничего не менял в пьесе, а сам включался в мир ее идей и образов заинтересованно и преданно, потому что она являла собой единство психологической правды характеров и ее современного выражения. И те, что бранили «Пять вечеров», не видя там человечной глубины, — даже те не противопоставляли пьесу — спектаклю, драматурга — режиссеру. Автор нашел свой театр, а театр — своего автора.

Их союз вылился пока в две только встречи, но итоги подводить не время. Вторая встреча Володина и Товстоногова вновь дала интересное произведение современного искусства.

Что ни судьба — то тема, вопрос. Так читал Володина Товстоногов. Можно читать и иначе — выделить «главное», подчинив ему «второстепенное». Так поступили в «Современнике», где «Мою старшую сестру» ставил изящный и тонкий режиссер Борис Львов-Анохин. На афише пьеса потеряла личное местоимение. Спектакль «Современника» назывался просто: «Старшая сестра». Лирическая интонация пьесы, где старшая увидена глазами младшей, ушла, ушел соответствующий план соотношений, действие катило быстрее, без особых лирических запинок. Второстепенным оказался в этом спектакле и дядя, Дмитрий Петрович Ухов.

Микроструктурой пьесы Товстоногов дорожил больше. И не из какого-то там пиетета к драматургии, — подчас, как мы видели, он обращается с пьесами достаточно вольно. А потому, что эта пьеса была ему близка именно в ее сложной природе. Старшая сестра для него стала тоже «моя», если хотите. И он подхватил своеобразный «остраняющей» {120} прием драматурга: старшая дается в изложении младшей, в том ряду событий, которому младшая свидетельница. Сцены в общежитии, у «колдуньи», пробы у режиссера шли клочковатыми наплывами, в дымке пересказа, — может быть, оттого, что младшая сестра знает о них только со слов старшей. В спектакле каждый был увиден глазами каждого, друг с другом сопоставлен не в конфликтах положительного и отрицательного, а в градациях единого, для всех общего внутреннего конфликта.

Старшая сестра, Надя (Т. Доронина), жила в спектакле в ее самоотвержении, бунте и взлете так, как ее могла бы видеть младшая, Лида (Е. Немченко). Обратный свет падал на младшую сестру. Их глазами смотрел театр на дядю Митю (Е. Лебедев), но и они, в свою очередь, преломлялись через его взгляд. Здесь были разные пределы зоркости, разные возможности понимания и, что важно, непонимания тоже. Но это никого не заслоняло. Это не мешало Лебедеву сыграть Ухова так, что можно было говорить об «уховщине» как современном явлении.

Его добрый дядя Митя не мог понять племянниц. Он стоял за то, чтобы не чудили, а были, как все. И он имел на это право. После войны забрал девочек из детдома, отдал им заботы и время, поддерживал, чтобы научились чему-нибудь путному. Во всем должна быть умеренность и аккуратность.

— Может быть, я неправ?

— Нет, дядя Митя, к сожалению, вы правы.

Дядя Здравый Смысл прав всегда. И часто — к сожалению. Прав и тогда, когда его победы болью отзываются в сердце.

Девушки были деловиты, скромны, не избалованы жизнью. Но они не хотели быть, как все. Они предпочитали быть самими собой. Ни больше, ни меньше того. Они норовили заниматься тем полезным делом, какое им по душе. Наде не нужен был жених, сосватанный дядей, хотя этот человек при ближайшем рассмотрении оказался неплохим. Лиде был нужен ее Кирилл, и никто другой. Им вообще поменьше бы насильственной, непрошеной заботы.

Что это, юный эгоизм или естественная самозащита личности?

Ответ давала блестяще поставленная Товстоноговым и сыгранная Дорониной, Лебедевым, Красно сцена сватовства. Естественность, подавленная и загнанная, в ней побеждала. Совсем? Далеко нет. Еще много всякого предстояло впереди. И главная борьба — внутренняя, с самой собой, за себя самое.

— Надька, а может, мы просто ненормальные? — спохватывалась однажды младшая. И поясняла насчет своего Кирилла: — Дядя правильно говорит: быть средним инженером — куда ни шло…

Дядя Митя, говоря условно, гнездился и в ней. Нет‑нет да и призывал ее смириться со средним.

{121} Но с любовью и страданием кричала Лида — Демченко вслед Кириллу, когда его изгоняли дядя и… старшая сестра:

— Он же ненормальный!

Ненормальный — значит не серый, не заурядный. Кирилл в самом деле был не «средним инженером», а талантливым ученым, хотя тоже душевно ограниченным иногда.

Лиду хотели разлучить с любимым, но она думала не о себе, а о нем. Он необыкновенный. Его надо понимать и беречь. Страшно и то, что старшая сестра тут опять заодно с дядей Митей.

Товстоногову важно было показать, что действующие силы не разделены колючей проволокой конфликта, как в позиционной войне, а способны к перегруппировке. Важно было выяснить все резоны, все противоречия, уловить субъективную правоту каждого.

Добрый дядя Митя, воплощение нормального, то там, то здесь да проклюнется в своих племянницах. И внутренний сюжет спектакля состоял в том, что каждая сестра, как писал Чехов, по капле выдавливала из себя раба. Театр сыграл не конфликт двух полюсов. Он дал более сложное — процесс поляризации, показал, что и то и другое могут уживаться-враждовать внутри одной натуры, внутри однородной среды, поколения, общества.

Товстоногов снова и снова поворачивает свою тему, выступая за свободное достоинство человека. И все-таки было бы профанацией выделять эту или другую тему его искусства в качестве единственно главной. Спектакли Товстоногова не растянешь на прокрустовом ложе одной какой-нибудь проблемы. Они многотемны и многопроблемны, хотя, понятно, то те, то другие вопросы выдвигаются попеременно в центр. Это, в свою очередь, определяет сценическую судьбу конфликта. На сцене конфликт не всегда развивается по линии прямых драматических противопоставлений. Линия эта бывает несколько растушевана и размыта во имя множественности конфликтных ходов, внешних и внутренних, особенно последних, пролегающих в сфере духовных борений личности. В володинских спектаклях это совпало.

В сходных принципах поставлен «Идиот», один из крупнейших спектаклей-романов современного театра. Товстоногов инсценировал Достоевского сам. «Сценарное» и «романное» в его поисках сомкнулись закономерно, чтобы подтвердить могущество театра. Человечная тема его лучших работ 50‑х годов отозвалась с одухотворенной силой.

Пришлось, конечно, пренебречь кое-чем существенным для Достоевского, сберегая близкое современности. Это не значит, что театр «преодолевал» противоречия художника, великого в самих противоречиях. Достоевский жил в спектакле не только с его вопросами, хранящими и ныне трагическую глубину, но и с его ответами.

Сыграть «Идиота» пробовали и прежде, но сыграть роман как роман не удавалось. Пусть переберут в памяти свои старые театральные {122} впечатления те, у кого они сохранились. За несколько лет до войны мы видели «Идиота» с случайным актерским антуражем вокруг одного премьера. Премьер сам инсценировал, сам ставил, сам играл — но не Мышкина, а Рогожина. Играл он дикую тоску и разгул. Тот Рогожин был темен лицом, имел мутный взор и сдавленное цыганское придыхание. Спектакль был о Рогожине, шли сцены главным образом с его участием, остальное — большими кусками текста — докладывал чтец перед занавесом. Романа не было, были неровные иллюстрации к нему.

Тонкий художник Владимир Яхонтов, прекрасно читавший роман Достоевского с концертной эстрады, озаглавил свою композицию «Настасья Филипповна». К героине кренилось и большинство театральных инсценировок разных времен. Спектакль о Рогожине был исключением из правил. Как ни странно, исключением стал и спектакль о князе Мышкине.

Да, спектакль Товстоногова — о Мышкине, и в том его редкостная особенность. Потому что тем самым он и обо всех, почти обо всех остальных. Потому что тогда высвечивает структура романа, характер общения его персонажей.

Есть в спектакле интереснейший Рогожин — Евгений Лебедев. Его томит, переворачивает внутренний ожог. Он порывается овладеть красотой, сделаться собственником прекрасного то так, то этак, добром и лаской, рублем и кнутом. Но красота в собственность не дается, иначе какая она красота, и не стихает тоска о недоступности. У этого Рогожина вместе сила и обреченность, размах и скудость души, горький хмель и постылое похмелье. «Трагик в провинции» сыграет иначе, чем Лебедев, который вовсе не «трагик», а психолог и аналитик. Но товстоноговскому спектаклю-исследованию такой актер, чувствующий нерв духовной драмы, как раз и нужен.

На протяжении жизни спектакля — а Товстоногов с 1957 года дал две или даже три сценические редакции — менялись исполнительницы в роли Настасьи Филипповны. Лучшей, хотя и не безупречной, была Доронина. Она угадала несколько захватывающих моментов, когда рука об руку шли стихийный мятеж и душевная серьезность, прорывалась неуемная страсть — цвета воронова крыла. Эта Настасья Филипповна бросала вызов всем и исступленней всего — собственной судьбе, пытаемой озорно и надсадно.

Но Товстоногов поставил спектакль прежде всего о Мышкине. Ему нужен такой спектакль. Почему?

Потому что здесь отзывается одна из благородных тем режиссера Товстоногова и актера Смоктуновского. Тема человека для людей. Тема человеческого в человеке. Вот главный современный смысл спектакля. Для Товстоногова и Смоктуновского «Идиот» — спектакль на кровную творческую тему.

{123} Ее несет прежде всего Смоктуновский — Мышкин. Сценический образ вобрал в себя философскую сложность романа. Духовная наполненность и доверчивая детская наивность, сосредоточенность чувства и мягкая отзывчивость — все слилось в образе законченной цельности, дает впечатление предельной простоты, так трудно достижимой в искусстве и столь в нем драгоценной. Поток духовной жизни непрерываем, как дыхание. Много важного о герое скажет молчаливый проход по сцене, внимательный взгляд на собеседника. Кульминация внутреннего состояния может прийтись на паузу, на остановку.

Мышкин будто и впрямь сошел в слабой, аскетической своей плоти со страниц романа. Спектакль в самой логике обстоятельств передает и силу и бессилие духовного превосходства личности перед реальностью общественных условий. Трагична судьба героя, призрачны его поиски и его вера. Но меньше всего это повод для разоблачительных интонаций: напротив, гуманизм Достоевского сообщает глубину теме человека для людей.

Трактовка направлена в современность, образы существуют в своей эпохе. В этом сложность и цельность режиссерской мысли.

Но театр предполагает движение внутри самого спектакля, по ходу его каждодневной жизни на публике. Премьера прошла, творческие идеи движутся дальше, подталкивая и обгоняя друг дружку.

С годами Товстоногов менял свой спектакль, но не изменил вовсе. Убавилось эпизодов и лиц, живописных и оркестровых иллюстраций. Вместо прежних трех актов стало два. В прежнем громоздком спектакле ощущение эпохи Достоевского было, пожалуй, гуще. Теперешний лаконизм — более современного свойства. Так или иначе, напряжение возросло.

Ушли описательность, связанный с ней бытовизм обстановки. Взмыл действенный размах трагедии, нервно пульсируют ее изменчивые, но выверенные ритмы.

Раньше страницы книги, с ятями и ерами, высвечивались впереди, крупным планом — потом их отодвинули вглубь. И из этой темной глубины на пустую сцену надвигаются эпизод за эпизодом, накатывает волнами роковая атмосфера Достоевского, захватывая театр магией суровых предчувствий. Эти буруны трагедии, рвущие световой занавес и набегающие на зал, не техника, а строй и настрой спектакля. Развиваясь, спектакль несет духовную драму Достоевского из глубины поближе к настоящему времени.

От беспокойных начальных эпизодов с мельканием чего-то неясного за мерзлым окошком качающегося вагона действие, нарастая и убыстряясь, мчит к трагической развязке. Естественный человек, не тронутый страстями века, не извращенный, вступает в пучину и гибнет, не в силах спасти этот безумный, безумный, безумный мир. Талант естественности, который так светло передает Смоктуновский, обречен в кругу {124} тяготений, порываний, отталкиваний, в чаду алчных, своевольных страстей.

Черты естественности физически ощутимы, оттененные странностью. Ток общения бьет по оголенным проводам, когда идут сцены Смоктуновского — Мышкина и Лебедева — Рогожина. Оба актера читают в глазах друг друга, находят тут же, в действии, живые детали, интонации, ритмы, самые простые и глубокие, чуточку даже импровизируя в пределах условленной мизансцены, пробуя новое во славу великих возможностей театра. Товстоногов, похоже, не только поощряет — он требует такой импровизационной свободы.

Пускай премьера прошла давно. Творческие идеи спектакля живут и развиваются дальше. У театра есть это преимущество.

Сыграв Мышкина, Смоктуновский ушел из Большого драматического в кинематограф. Ушел перед постановкой «Горя от ума». Театр сыграл Чацкого без него, а когда актер возвратился, он в Мышкине как бы доигрывал не сыгранное в Чацком. Всякое сравнение хромает, незачем и эту аналогию понимать буквально. Но у Мышкина, каков он стал в обновленном спектакле, несомненно имелось общее с Чацким — и опять-таки не вообще с Чацким, не с патетически бунтующим Чацким, а с таким, каков тот на сцене этого театра: задумавшимся, вглядывающимся в глаза людям. Ведь в самом последнем и элементарном счете ситуация тут и там одна. Естественный человек средь шумной толпы кажется безумцем, и чем больше возвысился над заурядным, тем горше кончает. «Мильон терзаний» разыгрывается по-своему, по-товстоноговски и в обновленном спектакле-романе.

Это подтверждает связь двух работ Товстоногова. Характер общения героев, ритмы, мизансценировка в «Горе от ума», разумеется, не те, что в «Идиоте», но Товстоногову и важно несходство выразительности в поворотах собственной творческой темы.

«Горе от ума» на сцене Большого драматического — трагикомедия, которая утеряла ампирную статуарность и обрела синкопированную динамику современных раздумий.

Бег Чацкого по анфиладе фамусовского дома с самого начала разбивает представление о статуарности. Сценический круг совершает полный оборот в сцене бала у Фамусовых, меняя ракурсы, сдвигая мизансцены, ставя быт под перекрестный огонь оценок зала. Объемы получают поперечное сечение — действие перебрасывается снизу вверх, на галерею с портретами предков, хмуро, свысока взирающих на «нынешних».

— Вы, нынешние, — ну‑тка!

И это от имени «нынешних» Чацкий — Сергей Юрский бросает им невольный, выстраданный вызов, дробя стиховую строку на смятенные составные: начало обращено к собеседнику на сцене, дальше говорится не то залу, не то про себя, остальное — через головы собеседников и {125} зрителей — наверх, портретам, истории. Стих становится шероховатым, как герой.

Чацкий поначалу вовсе и не думает бунтовать. Он вбегает к Софье радостно оживленный. Он приехал не обличать — любить. И он не кажется ни громогласным, ни даже словоохотливым: такому впечатлению помогает синкопированный стих, но решает все позиция героя. Юрский играет пришельца из современности в уходящее и ушедшее. Оглядывается. Вслушивается. Проверяет себя и других, особенно себя. Вдруг запинается, умолкает. Он падает навзничь, он сражен в этом мире плотных, сгущающихся призраков, и тогда лики фамусовской Москвы видятся ему свиными рылами, лисьими, волчьими харями.

Прием, идущий от мейерхольдовского театра социальной маски, — не самый органичный в спектакле Товстоногова. Сквозной занавес из пестрых отвесных шнуров в «Божественной комедии», заставляющий вспомнить о висячем бамбуковом полукружье из мейерхольдовского «Бубуса», и даже пианист за роялем на вышке конуса в «Иркутской истории», восходящий опять-таки к «Бубусу», — эти условные моменты, пожалуй, органичнее для данных решений Товстоногова, чем явления масок для «Горя от ума». В их повторяемости — перебор, потому что спектаклю вообще чужды внешние разоблачительные средства, и самая сатира в нем — результат психологического анализа.

Перебор — в решении, в подаче замысла. Замысел предельно остр. Не Чацкий наступает — на него наступают. Герой просто хочет понять других, да его никто не склонен ни выслушать, ни понять.

Способность слушать у одних и неспособность на это других — пробный камень характеристик для многих героев Товстоногова в разных спектаклях. До известной степени здесь и одна из линий развития Софьи. Перемена в ней, вызванная ударом, проявляется, между прочим, в том, что и Софья начинает вслушиваться, оглядываться, задумываться. И у нее, способной прозреть, свой «мильон терзаний». Тогда она вырастает как характер, вырастает так, как не бывало еще за всю жизнь образа на русской сцене. В спектакле Товстоногова она одна ровня Чацкому, даром что пути трагически расходятся.

И драматический конфликт сдвигается, преобразуется в ходе психологического исследования. Он протекает не как схватка враждебных характеров, а как раскол однородной среды, раздираемой противоречиями, рвущей связи. Он охватывает всех, вплоть до Горича и Репетилова.

Трагикомедия словно сама собой складывается в сценический роман — по типу конфликтов, характеров, связей. Трагикомедия вообще постоянный псевдоним сценических романов Товстоногова.

«Идиот» и «Горе от ума», постановки пьес Володина, некоторые опыты «режиссерской драматургии», — все это выходы Товстоногова в сценический роман.

{126} Не всякая инсценировка романа дает роман-спектакль. Сколько их было вообще на сцене, таких, где многоплановый роман сводился к лобовой схватке негодяев и носителей незапятнанных совершенств, обличаемых и обличителей, в правилах ходовой сценичной пьесы. Впрочем, точно так ставились нередко и многоплановые драмы классического и современного репертуара: выхватывалась одна тема, одна проблема, одна-единственная конфликтная основа. Вот волки, а вот овцы. Вот «темное царство», а вот и он, «луч света в темном царстве». Истины, понятые буквально, сталкивались лбами, противоречия выстраивались в два шеренги.

Но и повествовательность не признак сценического романа.

Товстоногов — театральный романист, раздвигающий в спектакле рамки драматургической структуры, планы движения жизни. Режиссером-романистом был Немирович-Данченко, которому, собственно, и принадлежат слова о «романе жизни» на сцене. Романистом театра выступил Таиров в «Мадам Бовари». Известны и другие примеры. Все это — особая большая тема. Важно только заметить, что этапами психологической драмы на сцене Художественного театра были инсценировки прозы Достоевского. А пьесы «Дни Турбиных» или «Три сестры» обладали там и романной структурой.

В своих спектаклях Товстоногов по-разному резко скрещивает подробный мхатовский психологизм с условностью явно немхатовского происхождения, с интонациями сегодняшней жизни, добиваясь проникающей остроты аналитических средств, многоударности воздействия. И формы его сценических романов различны. В одних случаях конфликт, заданный драмой, служит катализатором внутренних психологических конфликтов, в других романная форма смыкается с трагическим восприятием быта, характеров, судеб и т. д.

Иначе говоря, для этого режиссера действие — не только развитие и преодоление драматического конфликта, оно — и распашка полей по обе стороны межи, с извилинами борозд, с собственными, внутренними противоречиями каждого поля.

Роман у него вырастает на почве законченной пьесы в ходе спектакля-исследования. Зрелое искусство Товстоногова уже отбрасывает уловки сценарности. Оказывается, приемы монтажа, операции над текстом, наплывы, конферанс и т. п. — все это может вполне заменить глубина художественного анализа хорошей, настоящей пьесы. Даже классической. Тем более классической.

Встречая в последние годы Товстоногова, замечаешь не значащую как будто, но по-своему выразительную перемену в его облике. Куда-то незаметно девались пестрые пиджаки в рябую крапинку и клетку. Их сменили другие, в строгих темных тонах. Мелочь? Пожалуй. И все-таки… Не оттого ли это, что мастер больше сосредоточился, ушел в глубь своих исследований?..

{127} Ставя «Океан», в ком он выразил себя полнее: в Платонове — К. Лаврове или в Часовникове — С. Юрском? Постановщику нужны оба героя с их спорами о долге, призвании, чести, с их вопросами и их ответами. За несходством натур он видит общее: внутренние сложности поколения. Третий друг, Куклин, тоже весьма достоверный у Басилашвили, в этом внутреннем конфликте не участник: он другой, не того поколения, даром что ровесник. Важная черта. Пожалуй, как никто, режиссер умеет видеть конфликт не между характерами только, но и нравственный конфликт внутри характера, внутри среды. Это схвачено и в «Моей старшей сестре», и в отношениях Чацкого и Софьи, трех сестер, в однородном на вид укладе Бессеменовых.

Собственно, с инсценировкой романа, если не считать возобновлений «Идиота», Товстоногов имел дело еще один только раз, когда ставил «Поднятую целину». Навыки режиссерской сценарности, развитые и обновленные, помогли выстроить сложную временную и зрительно-звуковую партитуру действия как раз в интересах цельности романной структуры.

К «Поднятой целине» опять понадобился совсем другой жанровый ключ, чем к только что названным вещам. А тема в конечном счете та же, собственная творческая тема режиссера о связях человека и времени. И снова характерное и комедийное постепенно обагряется тонами суровой драмы.

Сильные характеры, открытые страсти, классовая борьба. Смех, озорство — и вдруг раздумья, скорбь, горечь утрат и расставаний. А действие неспешно и неумолимо движется к трагической развязке.

Две книги романа описывают дела одного только года. События первой книги происходят в январе — апреле 1930 года, события второй — летом и осенью. А между выходом этих двух книг четверть века жизни страны. Сколько воды утекло…

Во второй книге «Поднятой целины» Шолохову по-прежнему дорог суровый пафос начала колхозного строительства, пафос тех дней, когда целину только еще поднимали, пробиваясь в коммунистическое далеко с кровью и потом. «С кровью и потом» — так вначале назывался роман. И герои его — герои именно этого, переломного этапа. С ним связана жизнь Давыдова и Нагульнова, с ним она и кончается.

В образах спектакля отзывались убедительные голоса жизни, услышанные Товстоноговым и в других книгах. То есть играли на сцене действительность «Поднятой целины», но это была в то же время многозначная действительность деревни, где шла коренная ломка устоев. Так, опять же метафорически, звучал «надтекст».

Прямой же текст воссоздавался бережно. Инсценировку Товстоногов превратил в многоплановый сценарий спектакля: «монтажные листы» его, возможно, когда-нибудь пригодятся ученикам. В этой виртуозной партитуре предусмотрены и необходимые действенные диалоги, и {128} внутренние монологи героев, звучащие «за кадром», и повествовательные куски от автора. Последние записаны в задумчиво-спокойном, значительном чтении Иннокентия Смоктуновского. Порой голоса переговаривались: голос незримого автора отвечал на сказанное героем «про себя», возникал своего рода «внутренний диалог».

В сложном голосоведении спектакля-романа важное место принадлежало казачьей песне. Суровый мужской или преимущественно мужской хор звучал «за кадром», без оркестрового сопровождения, a cappella. Это — тоже авторский голос, голос автора спектакля. Хор начинал трагедию, предварял, оттенял, заключал эпизоды действия — то сдержанно, вполсилы, то раскатисто и гневно. Меньше всего он служил украшательским целям. Он нес прямую содержательную нагрузку. И входил он в композицию по законам не оперы, а кинематографа. Именно в кино звучит музыкальная фраза таким настораживающим предупреждением и, проведенная отрывистым пунктиром, стихает на полутакте. Именно в киномузыке бешено, как кровь в висках, колотится ритм действия, и вдруг оглушительная тишина предвещает событие.

Одной-двумя фразами, удаляясь «за кадр», проходили песни Лушки: Доронина напевала их «про себя», спелым бабьим голосом. Пела она, как птица, лениво охотящаяся по‑над волной:

— Я — вольная птица, куда хочу, туда и лечу.

Так оно и было. И эта воля сама ложилась в песню, просилась в сказ.

С композитором М. Табачниковым режиссер ставил и «Иркутскую историю». В «Поднятой целине» хор, весь характер музыкальной драматургии был другой, музыка тянула события и образы в ораториальность, переводя природу условности данного действия в народную драму, позволяя установить особую дистанцию между сценой и залом, между прошлым и настоящим.

На обобщенно-песенную условность спектакля указывали и декорации С. Манделя: соломенный портал и просвет в глубине вроде седловины, и закрывающий его иногда черный бархат, и волнистая пелена светового занавеса, из которой возникала новая картина…

Протяжная песенность то и дело окутывала события дымкой воспоминаний. Вплоть до трагедийного финала, где гремяченский народ, безмолвствуя, стоял по сторонам, а в центре, у двух могил, склонялся ветхий, в белом пуху, согбенный дед Щукарь — Лебедев и тихо поминал Макарушку Нагульнова да Семушку Давыдова. По силе драматизма этот заключительный аккорд звучал как плач из народной музыкальной драмы Мусоргского «Борис Годунов»:

Лейтесь, лейтеся, слезы горькие…

Ораториальный склад спектакля сказывался и в том, что внешней событийности, открытых драматических схваток в нем было немного. {129} Только в исходной и завершающей точках конфликт проходил прямо по линии классовой борьбы.

Из луженой глотки граммофона неслись запетые звуки романса «Белой акации гроздья душистые…» У двери на сошках стоял ручной пулемет с диском. Между граммофоном и пулеметом, забравшись с ногами на кровать, два офицера резались в карты, ссорились, хватались за оружие. Половцев — Г. Гай в экзальтации, не очень отвечавшей внешности этого простоватого, заурядно облысевшего человека, целовал шашку, с воплем тоскливой обреченности замахивался на Лятьевского — В. Стржельчика. А тот, одноглазый циник, выставив пистолет, подтрунивал над ним. Жестокая опустошенность. Поостыв, партнеры пили из горлышка и вновь брались за карты.

Отношение к ним Якова Лукича смахивало на подавленный бунт, то и дело прорывавшийся наружу. Чем больше исподличался Яков Лукич, тем больше допытывался он верных гарантий у своих постояльцев. Рассчитывал, прикидывал, вздыхал про себя — вот‑вот сорвется, потеряет голову от ужаса. Даже в минуты молчания Н. Корн давал ощутить, как страх точит душу его героя.

Словом, несколько локальных конфликтных ситуаций прорастало и тут, в одном лагере, между своими. Противоречия заглядывали внутрь характеров. О сложном говорила сцена, где Лятьевский утешался наворованными цветами, которые он любил, и тут же шел убивать (и убивал) людей, которых ненавидел.

Самостоятельные конфликты завязывались по обе стороны фронта. Конфликты между характерами, внутри характеров, внутри однородной среды. Так только и могло получиться в спектакле Товстоногова.

В самом деле, кто был прав в надсадном споре Лушки с Нагульновым и Давыдовым? Суровый аскетизм Нагульнова и прямолинейность Давыдова вполне можно понять по условиям тогдашнего этапа борьбы. В этом была сила героев и их исторически объяснимая ограниченность.

Лушка в раже кричала Давыдову:

— Думала, что ты человек как человек, а ты вроде Макарки моего: у того одна мировая революция на уме, а у тебя — авторитет. Да с вами любая баба от тоски подохнет!

Идеал у Лушки, что говорить, умеренный: человек как человек. В спектакле она сама, самим фактом своего существования утверждала идеал земной, вольной натуры, естественная и безотчетно поэтичная — как та птица, о которой говорила. Тоном невинным и немножко вкрадчивым начинала Лушка — Доронина шутливую фразу и излагала ее с какой-то своей простой логикой, расчленяя такты, будто отсчитывая про себя: «во-первых…», «во-вторых…». А потому словно приподымалась на цыпочках и с веселой злостью всаживала последнее нацеленное словцо противнику под вздох, чтоб почувствовал, раз такой важный. И глядела по-бабьи участливо, как досталось молодцу, сумел ли перевести дух. {130} А на языке у нее вертелись другие еще слова, их ей не занимать, для всех найдутся.

Лушка — Доронина была одной из живых сил народной жизни. И когда во втором акте говорили про Щукаря: «А ведь, не дай бог, подомрет старик, скучно без него в хуторе станет!» — попутно думалось и о Лушке: вот эта уже ушла, потерялась для Гремячего Лога, а замены не нашлось, да и скоро ли будет?

Сцена ночного прощания Лушки с Гремячим Логом тоже была взята из народной трагедии, и тут гордая, свободолюбивая Лушка у Дорониной, прямая, с горько поджатыми губами и в белом платке, как в клобуке, вырастала по масштабу личности чуть не до боярыни Морозовой или раскольницы Марфы из «Хованщины».

Тема веселой Лушки выходила на поверку куда как невесела.

На сцене серьезная подоплека событий и судеб проступала наглядно. Даже судьбы Щукаря, которого играл Е. Лебедев. Разливалась безудержная стихия смеха, бесшабашного, дурашливого. А вместе с тем драматическая струна, пускай слабая, не туго натянутая, то и дело дрожала в голосе веселого деда.

Пестрым хуторским петухом держался Щукарь в сцене открытого партийного собрания. «Дорогие граждане и старухи!» — взывал он, откровенно веселясь и увеселяя других, дергаясь, как на пружинках. Но и в захлестнувшем его веселье смешливый дед проговаривался о серьезном, о горьком, как-то ненароком, наивными полувопросами.

Озорному тексту сопутствовал задумчивый сценический подтекст, и даже скоморошья байка про козла Трофима под конец оборачивалась трагикомическим исходом: она словно аккомпанировала развитию собственной темы Щукаря. Вот почему, должно быть, становилось не до улыбок в эпилоге: их как рукой снимало, хотя Щукарь был в центре, хотя именно он завершал народную трагедию. Такова уж сила таланта Лебедева: он властно вел за собой зал и вдруг вырастал в героя трагического народного сказа.

Шутка в этом спектакле то и дело оборачивалась драмой. Образ обнаруживал многозначность.

В сцене на полевом стане Давыдов — К. Лавров вел трудный спор с колхозником Устином, который не спешил надсаживаться на общей работе. В. Кузнецов играл горластого Устина с улыбкой и одновременно с душевным пафосом: и этот характер, как Лушка, утверждал себя, свою правду. Устин наседал, пер напролом в поединке с Давыдовым, знать не хотел ничего, кроме своих резонов, голос звучал победительно и трубно. И вот уже Устин сожалеюще похохатывал над председателем, а тот из последних сил сдерживался, чтобы не вытянуть Устина плеткой.

Ситуация поворачивалась так, что в Давыдове разом просыпался бывалый слесарек Семка, лихой, находчивый балтийский матрос. Завернув {131} кепку козырьком назад, он усаживался на траве у шалашика, вызывал Устина один на один в подкидного. Устин озадаченно и торопливо сдавал карты. Эта партия была куда напряженней, чем та, в офицерском подполье: там выигрыш не значил ничего, тут от него зависело многое — и авторитет руководителя и поддержка рядовых колхозников, в него верящих.

В спектакле песенно-ораториального склада Давыдов выступал персонажем психологической драмы. Герой был пришельцем издалека. Выросший под бледным балтийским небом, немногословный и не слишком искушенный в жизни, он все еще осваивался среди жарких степей, крутых нравов.

Давыдов и Нагульнов сражались заодно. В то же время они как характеры были контрастны. Противоположностью «закрытому» Давыдову выступал нараспашку открытый Нагульнов — П. Луспекаев. Лицо его бледнело, ноздри раздувались, когда он говорил о любимой своей мировой революции, о классовой борьбе, о битвах гражданской войны. На редкость жизненно было единство возвышенного простодушия, беспощадного идеализма, мечтательного геройства в его натуре. Патетическая нота окрашивалась скупой улыбкой, характерной интонацией южного говора. Наивный подчас максимализм исчерпывал себя трагическим исходом.

Только раз счастливо сиял Нагульнов. Происходило это в центральной сцене второго акта — в сцене открытого партийного собрания.

Товстоногов находил здесь особые сценические приемы. В книге Шолохова прямой диалог чередуется с авторским рассказом о происходящем. Соответственно и на сцене диалог вдруг «выключался», и в померкшем свете виделись только жесты действующих лиц; «включался» же голос от автора.

Не слышно было, что именно рассказывал о себе Кондрат Майданников — Б. Рыжухин; видны были лишь его лицо, полное спокойного достоинства, рассудительные жесты. Потом вздымался строй рук: за прием Кондрата в партию голосовали всем хутором — и коммунисты и беспартийные. Видно было и то, как наяривали туш колхозные музыканты-любители: две балалайки и скрипочка; видно, но не слышно…

Потом свету на сцене прибывало, звук включался снова, действие, перескочив описательный кусок, продолжало путь к развязке. Здесь на режиссерские средства влияло даже не кино. Больше это походило на телепередачу, и волнистая пелена светового занавеса, из которой прояснялась, настраивалась картина сценического действия, увеличивала сходство. Заодно лишний раз напоминала о себе дистанция времени.

В ретроспективном взгляде на события и людей заключалась современность спектакля-романа. Это не парадокс. Попытка взглянуть на ситуации «Поднятой целины» как на сегодняшние не могла бы не обернуться фальшью.

{132} Спектакль помогал видеть и думать исторически.

«Поднятая целина» — показательный для творческого метода Товстоногова спектакль-роман. Но спектаклями-романами у него становятся и такие признанные образцы драматургии, как пьесы Чехова и Горького. В своей совокупности эти многоплановые зрелища-исследования продолжают плодотворное направление советского театра, советской аналитической режиссуры и актерского искусства.

Современность спектаклей-романов Товстоногова — в собственном взгляде художника на жизнь. Она в показе сегодняшнего смысла характеров, противоречий, судеб. Она в почти симфонической многозначности того, как думают и поступают люди на сцене, и иные значения открыто соотносятся с нашими нынешними раздумьями и поступками. Классика потому и классика, что объясняет не только прежнее, свое, но и сегодняшнее, наше.

И все — в полном согласии с драматургом.

Например, «Варвары» по-новому сложно открыли возможности старой пьесы. Даже заставили вспомнить кое-какие давно забытые горьковские девизы, делая их опять живыми. Как раз в год рождения Большого драматического Горький написал статью «Трудный вопрос» — о том, что театру нужны герои, страстно влюбленные в свою идею, какова бы она ни была.

Товстоногов убедил, что без этих слов героиню «Варваров» просто не понять. В спектакле был человек, влюбленный в немножко нелепую, а по-своему и высокую идею, — Надежда Монахова. Ее влекла мечта о прекрасном герое, рыцаре, сверхчеловеке, наивная мечта, вычитанная из «романов» и при наивности своей жестокая. В спектакле был другой человек, единственный, кто Надежду понимал, мучительно любил и боязливо просил для нее у судьбы удара как исцеления, — это муж, которым Надежда помыкала, мелкий акцизный Маврикий Монахов. И имелись люди, с виду интеллигентные, дельные, но начисто лишенные кровной идеи, даже иллюзии. Их душевная жизнь оставалась пуста, деятельность — машинальна.

Идея одухотворяла человека совсем не интеллигентного и, скорее, вульгарного, как Надежда. Отнимите идею у человека, разбейте его мечту — и он мертв. Так погибала Надежда. Так погибал Дон-Кихот, побежденный безжалостной реальностью жизни. У интеллигентных инженеров Черкуна и Цыганова отнять нечего, и хотя они двигали прогресс, их жизнь тускла и бездарна.

Не романтическая сторона дела интересовала режиссера, а сложность соотношений. Вот откуда он подходил к вопросу о варварах и варварстве.

Раньше судили иначе.

Цивилизованные варвары в тужурках путейских инженеров взламывают железом и огнем деревянный уклад варваров диких и непросвещенных — {133} так обычно виделась эта пьеса. На вопрос о том, кто же действительно варвары, Горький прямо не отвечал. Театры предлагали разные ответы: варвары — то те, то эти, а то те и другие вместе.

Товстоногов искал всю правду о времени и людях. И выяснялось, что Горький-то прежде всех не довольствовался односложными ответами на трудные вопросы великой русской литературы: кто виноват? что делать? за что?

— Господа, вы убили человека… за что? — кричал ударенный в самое сердце Монахов в финале спектакля.

Убили человека. Человек открывался не там, где хотели его найти. И открывался он при печальных обстоятельствах. Человек уже ушел из жизни, обманутый средой и обманувшийся в ней.

Быть человеком можно, только оставаясь самим собой. Без уступок. Иначе жить не стоит. Что за радость в существовании потерянном, опустошенном!.. Эта сквозная тема Товстоногова тревожно поворачивалась в «Варварах».

Люди были застигнуты в их сложности, в их противоречиях. Выводы не давались заранее, они складывались в ходе поступков — до самого конца действия.

Название пьесы обнаруживало не негодующий только, но и скорбный свой смысл. Разве варвары эти люди? Варварское время, обстоятельства варварские.

Режиссер-исследователь был далек от того, чтобы задним числом сводить счеты с прошлым. Минувшие тревоги освещал мужественный опыт настоящего, нес обобщенные выводы о жизни. Конфликт между человеком и обстоятельствами не признавался неразрешимым.

Нет, Товстоногов не считал, что понять — значит простить. Он исследовал характеры и нравы. Человеческая комедия, представленная на сцене, кончалась куда как невесело, в ней были горечь и злость, проклятие варварскому в людях, но не людям, проклятие варварскому в отношениях человека к человеку, но не человечеству. В ней велась защита людей от них самих.

Вторжение цивилизованных варваров в стан варваров примитивно-диких — то, что составляло конфликт хрестоматийных спектаклей, — у Товстоногова лишь условие и обстоятельство развертывания конфликта. В его спектакле варвары пришлые и местные устанавливали контакты, а под конец сообща делили горести — почти интимно.

Свидетельство — опровергнутая идиллия праздника в саду Богаевской. Когда и как он начался, этот праздник, пьяный, шумный и томительно несуразный? Он уже был на исходе, а ровно бы и не начинался. Длинный стол, уставленный бутылками и едой, чуть поодаль — развалины барской беседки-ротонды, от ветки дерева тянулась, провисая, цепочка бумажных китайских фонариков. За сценой танцевали, слышались бравурные вальсы и польки оркестра. Гости убегали и вбегали, без разбору наполняли {134} первую подвернувшуюся рюмку из наугад схваченной бутылки, крякали, причмокивали, потели, счастливо гоготали, роняли пьяные слезы, раскатисто отмачивали шутки, внушали другим понятия о жизни.

Стараясь быть обаятельно-светским, что отвратительно ему удавалось, с полуулыбкой, полугримасой Маврикий Монахов — Лебедев извлекал несколько пискливых нот из своего кларнета, отставив мизинец, с холеным ногтем и гася злой огонек в щелочках глаз.

Восторженный, прыткий Дробязгин — Юрский, тараща глаза изумленного младенца, выписывал ногами кренделя в паре с косолапым и нечесаным озорником Гришей Редозубовым — Кузнецовым. Оба как сорвались с петель. Ноги разъезжались, и компаньоны так же восторженно хлопались навзничь.

А среди сумятицы торопливого, натужного веселья шла борьба превосходств и страстей, оскорбительные слова бросались в лицо. Черкун — Луспекаев, брезгливо цедя сквозь зубы, отчитывал Монахова, который серой тенью стлался по углам, шпионя за ним, за Надеждой.

Сама Надежда — Доронина, победительная, с гордо посаженной головой, безразличная к толчее, пестро мелькавшей перед ней, ровно роняла смешноватые заторможенные фразы. Ее иссиня-голубые глаза загорались только при виде Черкуна, впивались в него, такого бесстрашного, такого настоящего мужчину. Тут она могла, от души восхитившись, смешно ахнуть, всплеснуть руками. Языческие ее вожделения бродили в ней совсем без утайки.

Как было не понять лебедевского Монахова, когда он в финале «валтасарова пира», вдруг возникнув подле беседки, со спокойствием обреченности просил у судьбы удара для Надежды, предвидя неминуемое и мрачно его торопя.

Товстоногов был жесток к мелкому и пошлому в персонажах — к варварскому в них. Был жесток он и к зрителям. Он словно нарочно добивался веселого смеха в зале и, похоже, потирал руки, когда смех резко обрывался, застревал в горле. Пусть тем, кто смеялся над дикостью, станет не по себе. Пусть и они — те, кто ищет в зрелищах только смешное, осекшись, спохватятся. Чем ближе надвигалась трагическая развязка, тем больше давал себя знать очистительно строгий умысел постановщика.

Человеческая комедия оборачивалась болью.

В последнем акте Маврикий Монахов и инженер Цыганов, оба потерянные, вполголоса говорили о разном, думая об одном — о Надежде и своей отвергнутой любви, и больше всего обнаруживали в себе человеческое, истинное.

Куда девалось барственно пресыщенное равнодушие Цыганова — Стржельчика, его холодный скепсис и насмешливый взгляд свысока, его манера растягивать слова, забавляясь зрелищем дикости? Актер давал заглянуть в душу своего героя — и так далеко, как сам герой никогда {135} еще и не заглядывал. И открывал там такие ресурсы поникшей человечности, о каких тот уже подавно не подозревал.

Где трагический балаган, который на тоскливой, щемящей ноте, глумясь над всеми и раньше всех над собой, разыгрывал Монахов — Лебедев?..

И для того и для другого настали минуты катастрофы. В людях сломалось вкоренившееся, и вышло, что с варварским спорит человеческое внутри характеров, в пределах одной и той же натуры.

Варварское и человечное не были розданы по группам: одни-де варвары, другие — люди. И то и другое, если заглянуть поглубже, сидело в каждом. Но надо было, но стоило заглянуть поглубже.

Тогда и тупой, негнущийся городской голова Редозубов при последнем его появлении, когда почва колебалась у него под ногами, обнаруживал задевающие проблески человечности в заскорузлой душе. Эта мрачно-комическая фигура преображалась к концу спектакля в драматическую, сломленную. Он искал понимания, но был уже не в силах опомниться.

И, во всяком случае, дочь его Катя, диковато взъерошенный, любопытный зверек, как ее играла — в переливчатом единстве юмора и лирики — З. Шарко, двигалась, менялась от эпизода к эпизоду об руку с легким, искренним и бескомпромиссным студентом Лукиным — В. Рецептером. Эти от варварства уйдут.

В спектакле у Товстоногова линия конфликта дышала; она вздымалась и опадала. Трещина прошла по сердцу каждого. У кого-то задело лишь краешек. Надежда пала жертвой.

Логика пережитой на сцене жизни подсказывала: в железе и в камне новое строить проще, чем в душах людей. Прокладывая «чугунки» и толкая прогресс, бывает, и не замечали, как рядом ломаются, рушатся судьбы — без всякой вроде бы связи между собой.

«Варвары» — крупнейший драматический роман Товстоногова. Отсюда идут пути, непрямые и сложные, к чеховским «Трем сестрам», к горьковским «Мещанам». Вопросы жизни и вопросы творческого порядка в них поднимаются с новой всякий раз глубиной, но вместе три спектакля образуют цикл романов-драм. Меньше всего это походит на серийное производство, на эксплуатацию однажды найденного, на режиссерский самоповтор. И конкретно-содержательные и выразительные задачи различны. А все вместе говорит о единстве художественного мировоззрения, о широко понимаемом своеобразии метода.

Чеховская пьеса не о нас с вами, что говорить, а спектакль Товстоногова касается наших раздумий, наших волнений. Большой драматург тем и отличается от заурядного, что поднятые им вопросы действительны для последующих времен, даже если жизнь на многое уже ответила иначе. Современный театр, говоря и о прошлом, наводит зрителей на размышления о настоящем и будущем.

{136} По-весеннему светлые, по-весеннему голые березы виднеются в легкой дымке за воображаемым окном. Их три как будто. Вот и четвертая поодаль, раздвоенная, двуствольная…

Полдень.

А тут, в доме Прозоровых, солнечные зайчики скачут по белой колонне. И, прислонясь к ней, раскинув руки, подставив лицо струящемуся свету, Ирина, младшая из сестер, говорит о труде, о будущем, о Москве.

Каждая говорит о себе или молчит тоже как-то про себя. Мысли вслух, и невысказанные надежды. Нет заботы, слушают ли другие, нет охоты вслушиваться в слова других. Все давно уже сказано, все привычно и знакомо.

Только влюбленный Тузенбах — Сергей Юрский впился глазами в Ирину — Эмилию Попову.

— Тоска по труде, как она мне понятна, — негромко вторит он ей и твердо сжимает губы.

Добрую мечтательность героя контролирует воля: наверно, немалых усилий стоило нескладному, рыжевато-веснушчатому, близорукому Тузенбаху сделать себя подтянутым офицером. Не только любовь к Ирине, но и раздумья о долге зовут его к труду.

Товстоногов далек от мысли вышучивать чеховских героев с их мечтой о прекрасной жизни через тысячу лет, далек и от того, чтобы воспевать эту мечту. Просто он мало занимается данным вопросом. Ему важнее настоящее героев, а в настоящем — причины и следствия.

И вот — другой полдень, в финале спектакля. Художница Софья Юнович говорит с режиссером на одном многозначном выразительном языке. Березы выбежали к авансцене, их много, они уходят в глубь, в мглистый туман осени. Мы разглядываем их, находим знакомых. Вот справа та, раздвоенная, четвертая, и мы думаем, что у сестер Прозоровых есть брат Андрей, который когда-то мечтал о профессорской кафедре в Москве, но очутился в земской управе, нянчит детей, а у его жены Наташи «романчик» с председателем управы Протопоповым. Был Андрей добр, талантлив, полон надежд, а теперь все позади, потому что он жил мнимой жизнью.

Горькую расколотость Андрея и передает О. Басилашвили. В первом акте у него свободный жест, счастливый, заливистый смех, он независимо встряхивает головой, в его просторной блузе — примета артистичной натуры. Куда деваются артистичные замашки! Придавленный, нахохленный, провозит он между берез в финале детскую коляску и когда говорит, то досадливо подергивает плечами, и голос дрожит не то от озноба, не то от обиды.

Деятельности зато хоть отбавляй у Наташи. В ней — воплощение цепкого, обволакивающего мещанства. Л. Макарова несет тему торжествующей пошлости. И когда в конце Наташа идет по парку победительницей, обещая вырубить аллею и насадить цветочков, чтобы был запах, — {137} это в системе многозначных образов спектакля воспринимается как трагическое обобщение и вывод о происшедшем.

В самом деле, березы стоят, но их существование уже призрачно. Косо нависла над ними перекладина забытых качелей: дерни за веревку, и она упадет, как топор на плаху. А люди? Иных уж нет, а те далече… На край света ушла артиллерийская бригада. Тузенбах убит на дуэли, нелепо, глупо. Сестры одни. Поникла, поблекла Ирина. Застыла в беспамятстве, отбунтовав, Маша — Т. Доронина, и страдальчески смотрит в лицо судьбе просветленно-скорбная Ольга — З. Шарко, призывая верить, надеяться, ждать.

Три сестры думают каждая о своем, и занавес тихо опускается позади, отрезая их от сцены и сливая с залом: они вознесены над рампой, совсем около зрителей. В этой последней режиссерской точке — мысль о связи времен и о разобщенности душевного опыта.

Над чем же задумались сестры, а с ними зрители? Над вопросами, в которых есть смысл. Человеку надо быть понятым и самому понять другого. Откуда эта глухая стена непонимания, что вырастает между людьми, казалось бы, близкими и как будто говорящими об одном? Почему добрые, в сущности, и порядочные люди безучастно наблюдают падение и гибель других добрых, порядочных людей?

Товстоногов и его актеры обсуждают это в своем спектакле-романе, и пьеса проецируется вдаль. Заявляет о себе общественный темперамент театра, отзывается современный нерв. Человек не имеет права говорить, что ему «все равно», — а сколько персонажей в спектакле повторяют эти слова! Он не смеет, как Андрей Прозоров, пиликать на скрипке, когда полыхает пожар. Равнодушие — вот зло. Инертность — вот гибель. Потому что тогда в березовую рощу вклинивается Наташа — и горе той роще!

С высоты большой темы, с высоты передовых творческих идей современности режиссер смотрит на Чехова. В богатствах пьесы он отбирает противоречия между характерами и внутри характеров, исследует их словно бы под увеличительным стеклом, иногда выдвигая участок сценической площадки за черту рампы, создавая «крупный план».

Это немножко нарушает знаменитую «четвертую стену» Станиславского — воображаемую границу между подмостками и зрительным залом. Впрочем, «четвертая стена» не опрокинута совсем, она сдвинута и меняет очертания.

Взгляд Товстоногова прикован к другой — «пятой стене», той стене непонимания, что трагически разъединяет собеседников, влюбленных, родных. Диалоги непонимания, четко выстроенные режиссером, следуют один за другим. Понурый старик Ферапонт, ко всему притерпевшийся сторож (Б. Рыжухин), переминается, не слыша Андрея Прозорова и не веря ему; но так же точно неспособен Андрей понять Ферапонта. С нелепой надсадой спорят Чебутыкин и Соленый о черемше и чехартме, не слушая и не стремясь услышать друг друга…

{138} Но и себя люди не могут достаточно постигнуть. Ветхий доктор Чебутыкин (Н. Трофимов) давно примирился с невозможностью донять что бы то ни было на этом свете, и при всей его доброте такая позиция преступна: она стоит жизни его больным, она стоит жизни Тузенбаху, ранит души. Чебутыкинская «тарарабумбия» — формула этой непознаваемой бессмыслицы, такая же, как и постоянная присказка:

— А впрочем, все равно.

В том же ряду, в ряду обобщений бессмысленного, Машино «лукоморье». Под конец Маша — Т. Доронина, сжимая виски, в изнеможении кричала: «Кот зеленый… дуб зеленый… Я путаю…»

Маняще-загадочное лукоморье оборачивалось символом убийственной неразберихи. И следом — опять-таки: «Все равно». Только уже не чебутыкинское, а ее, Машино.

В сущности, она не очень понимает и Вершинина, которого любит. Мягкий, чуть прозаичный, начисто лишенный показной офицерской бравады, Вершинин — Е. Копелян привлекает к себе окружающих, но он измучен жизнью, и ему, в общем-то, не до приключений. Знаменитое бессловесное объяснение в любви оба проводят, находясь на противоположных концах сцены.

Изгородь непонимания отделяет Машу от сестер, от мужа — Кулыгина. Кулыгина играет В. Стржельчик. Сказать столько беспощадной правды о неумном, ограниченном, смешном своем герое и вдруг приоткрыть под неприятной внешностью живое горе, боль сердца — это по-чеховски. Трудно распутать драму Кулыгина. Где тут конец, где начало? И кулыгинское «я доволен, я доволен» звучит в спектакле почти такой же навязчивой бессмыслицей, как «тарарабумбия».

Нелеп и Соленый. Он в самом деле внешне похож у К. Лаврова на Лермонтова, но это одно из несчастий его мнимого существования. Тут комплекс неполноценности прикрыт насмешкой над естественным, тут злая обида на жизнь, притязание мелкой души на силу, на право мстить и карать. Поза доморощенного сверхчеловека расплывается, когда вдруг Соленый с неумелой улыбкой на застывшем лице протягивает Тузенбаху, будущей его жертве, конфету в серебряной обертке. Деланность ницшеанской позы Соленого ясна, когда он тайком мнет перчатку Ирины, вдыхая ее запах. И позу опрокидывает навзничь волна настоящего чувства, когда Соленый, стоя спиной к Ирине, говорит ей о любви, круто поворачивается и против воли опускается на колени. Порыв иссяк, больше ему не повториться. Снова Соленый отвратительно растягивает слова, нарочно ставит странные ударения, дразнит, провоцирует. Мнимое существование продолжается…

В третьем акте есть сцена, которая трактована режиссером как наваждение. На Ольгу — Шарко, усталую, смятенную, один за другим надвигаются странные, далекие и чуждые ей люди, начиная с Наташи, Кулыгина. Следуют томительные диалоги непонимания. Призрачна такая {139} жизнь… Строгая, прекраснодушная, Ольга не произносит этого вывода, за нее говорит Чебутыкин в тоскливом отчаянии: «Может быть, я и не существую вовсе, а только кажется мне, что я хожу, ем, сплю…»

Чебутыкин — Трофимов говорит это не вообще, не просто так, а в тревожном испуге: вглядывается в тусклое зеркало, лихорадочно протирает его полотенцем — и все не может стереть свое постылое отражение. Или хочет вглядеться пристальнее — и не видит себя.

Спектакль не оплакивает чеховских героев и не высмеивает их. Он аналитически вдается в смысл мнимого существования, безучастных поступков. О гибельной стене равнодушия, разъединяющей людей, он говорит со страстью. Содержанием романа-драмы становится протест.

Другую «тарарабумбию», другую трагикомедию непонимания при кажущемся единстве Товстоногов, в согласии с Горьким, развертывает в «Мещанах», еще одном спектакле-романе из области душевных и общественных неустройств.

Перед началом, под балалаечный вальс, на занавесе высвечивает овальная фотография — все навидались таких в семейных альбомах: тесно прижавшись друг к дружке, уютной мирной группой позируют участники действия. А на заднем плане фотографии — декоративный вулкан. Образ единства и образ взрыва умещаются рядом.

Когда идет спектакль, карточка стоит на пианино, и в начале каждого акта свет падает прежде на нее, только потом выступает все остальное: граммофон с зеленой трубой, притиснутый к пианино, кушетка под окном… Товстоногов сам оформлял свой спектакль. Все вещно, обжито, погружено в бытовую среду эпохи.

Но пьеса, написанная в начале нынешнего века как современная, не может сегодня превратиться в костюмно-историческую. Она не может сама собой изменить жанр. Ставя классику, Товстоногов полагает, что нет смысла играть пьесу для того лишь, чтобы глумиться над прошлым. Прошлое свое получило. Оно ушло. Да только все ли ушло без остатка?

Режиссер не уверен, что мещанство — понятие ископаемое. Он явно считает, что конфликты горьковской пьесы, как и чеховской, небезразличны для наших дней. Формулу стиля его спектакля можно было бы представить примерно так: подлинность быта, характеров, нравов в их перспективе, в их тенденциях. Изобразительность верна прошлому, выразительность подсказана настоящим.

Вскинув руки, потрясая то одной, то другой, Татьяна — Э. Попова в муке говорит о двух правдах — о правде отцов и о правде детей.

Старик Бессеменов убежден, что правда одна и владеет ею он. Драматизм спектакля в том, что каждому дано высказать свою веру или свое неверие. Нетрудно было бы разделить персонажи на обличающих и обличенных, сыграв результаты. Куда сложнее дать борьбу, ее доводы, ее страсть и кровь, конфликты внутри характеров. И борьба идет порой с исступленной силой.

{140} С тяжелым недоумением вглядывается Бессеменов — Е. Лебедев в глаза Петра и Татьяны, силится понять. В голосе окрик, в душе тревога. Лебедев играет человека, который попал в беду и видит детей своих в беде, хочет вразумить их и спастись сам. Ему худо. Ничуть не меньше, чем остальным. В трагикомедии непонимания актеру ближе трагедия, и сердце старика Бессеменова кровью обливается, когда он, тоскуя, спрашивает сына и дочь:

— Чем гордитесь? Что сделали? А мы — жили! Работали… строили дома… для вас… грешили… может быть, много грешили — для вас!

Но детям не по себе в доме, и не нужны им покаяния.

Зал рукоплещет Лебедеву за эту сцену, за то, как передает он жутковатый драматизм быта. Актера ведет режиссер. Скрипит дверь, когда Бессеменов настороженно выглядывает из своей комнаты. Скрипит ключ, когда он, считающий себя хозяином дома, заводит громоздкие часы. Скрипит голос актера. Скрипит быт.

Образы быта, такого заурядно будничного поначалу, с пересудами и чаепитиями, с жестокими романсами за окном, сгущаются в символы безысходности. Все неподвижно, как тот знаменитый шкаф, которого не в силах сдвинуть с места Петр в начале пьесы.

Петр — В. Рецептер входит зевая, студенческая тужурка накинута на плечи, он борется не столько со шкафом — символом быта, сколько с сонной одурью. Встряхнувшись, фальшиво насвистывает Марсельезу, подсаживается к пианино, выстукивает мотив одним пальцем. Как всегда в спектаклях Товстоногова, режиссерский замысел пропущен сквозь актерский образ и в нем воплощен.

Потом, в начале третьего акта, Петр будет хлопать дверьми и орать на кухарку Степаниду, на мать, на Перчихина. Это не отцовское самовластье, это потерянность и истерика. Все равно Марсельеза не к лицу ему, «бывшему гражданином полчаса». Петр будет насвистывать ее и в конце спектакля, задирая Нила, но тут ему уже совсем иронично вторит фраза балалаечного вальса за окном. Бунт Петра несерьезен, но ничего серьезнее в его жизни и не было. Однако Рецептер живет на сцене всерьез, всерьез играет надлом, страх перед жизнью. Режиссерский оценивающий аккомпанемент освобождает актера от лобовых разоблачений, которые не нужны им обоим, а уводит в сложный анализ.

С другой стороны, и Нил — К. Лавров не занимается в спектакле прямолинейной агитацией. «Что метать бисер перед свиньями?» — словно бы считает он. Роль, разменянную на цитаты, актер ведет, не предполагая, что сыплет изречениями, а спокойно оправдывая слова спором-контактом с собеседником. Кое-какими репликами пришлось и поступиться. Товстоногов, как видно, согласился с Горьким, писавшим Чехову в октябре 1901 года, что «Нил — испорчен резонерством». Своя логика тут есть: режиссеру интереснее всего анализ складывающегося характера, увиденного в исторической перспективе, его занимают причины ненависти.

{141} Чумазый, с пятнами паровозной копоти на лице, в черной рубахе, Нил — Лавров облокотился, развалясь, о пианино. Закинув голову, слушает граммофон и разглядывает свои сапоги, отбивающие такт. Он поглощен этим, ему сейчас не до распри с Бессеменовыми. Это тем больше их бесит. Ни благодарности, ни чуткости он проявить к ним, увы, не может. Не думает он и о надеждах, какие возлагает на него Татьяна.

Татьяна невольно застает сцену объяснения в любви Нила и Поли, — что ж, тем хуже для нее! Освещая спичкой во мраке бескровное лицо Татьяны — Поповой, Нил — Лавров ничуть не вдается в ее переживания. Круто повернувшись, он ударом сапога распахивает дверь. Он пойдет своим путем, перешагнув и через Татьяну.

Театр заглядывает в сложные перспективы пути Нила. На пути не одни победы, но и едкая вражда. Спектакль-роман исследует психологические, нравственные, бытовые истоки социальной непримиримости.

Это драма раскола кажущегося единства, распада однородной на вид среды: все ее участники из мещанского сословия, но как непохожи они!

Из глубины сцены заинтересованно или иронично, смотря по обстоятельствам, вглядывается, оценивает происходящее Тетерев — П. Панков, и часто это оценки самого театра. Он не склонен вести громогласный репортаж о событиях, как бывает нередко. Он тут не организатор смеха. Этот Тетерев тоже погружен в среду, он общителен, и его безответная любовь к Поле, сыгранная ненавязчиво и вскользь, это все живые краски характера, с которого постепенно снимается наносное, «актерское».

Откуда взялась гитара у Тетерева? И что вдруг сталось с людьми?

Тетерев перебирает струны, он воодушевлен, лицо посветлело.

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он…

Только что отчаевничали. Сгрудившись у стола, песню подхватывают все. А вдовушка Елена Кривцова, легкий человек, — та даже вскочила на стул, сорвала с самовара конфорку на цепочке и размахивает, как кадилом, звонко отбивая такт чайной ложкой.

По-человечески дружно стало на миг в мещанском гнезде.

Не сговариваясь, перешли на бойкий припев: «Калинка, калинка, калинка моя!..»

Но гитарный перебор обрывается стоном. В дверях — остолбенелые старики Бессеменовы. Они из церкви. Чинно крестятся на красный угол, будто и не заметив сраму. Здороваются смиренно, поджав губы.

Этой сцены нет у Горького. А постановщик схватил тут одно из главных драматических противоречий пьесы.

После такой сцены уже совсем неминуемы все уходы. Уходит из дому Нил и уводит с собой швейку Полю. Уходит Петр, опустошенный, надорванный, злой, он поднимается наверх, к Елене, цепляясь за иллюзию лучшей жизни. И когда вслед за приемным сыном уходит родной, все {142} вопят в голос, страсти развязаны. Один Тетерев с любопытством созерцает происходящее. Потом, изгнанный, уйдет и он с птицеловом Перчихиным — оба самые чужие этому дому, самые верные себе.

— Мое счастье в том и состоит, чтобы уходить, — приплясывая, заливается Перчихин — Н. Трофимов.

Старенький птицелов озадаченно таращит глаза на чудаков, рожденных для счастья и так не умеющих воспользоваться им. Он доверчиво вглядывается в лица, младенчески любопытствуя, спрашивает напрямик, но, не в силах ничего уразуметь в этом мире странных страстей, простодушно машет рукой, смеется не то над собой, не то над остальными и, блаженный, в лаптях и сермяге, пускается в пляс. Он — сам по себе, вне связей, вне борьбы.

Бегут от фантасмагории быта, где человеку нечего хотеть и ждать. Только дочери Бессеменова, Татьяне, некуда, не с кем идти. С серым, исстрадавшимся лицом, зябко кутаясь в платок, дымя папиросой, она взбирается с ногами на кушетку у окна, словно это островок спасения среди мутных волн быта. Увы, островок обнаруживает вулканическое происхождение. В последнем акте Татьяна бьется на нем, разбитая, потерпевшая катастрофу. Теперь ей не нужен и Нил, даже если бы вернулся.

Порывы незаурядной души, искаженной болью, горе ума, уязвленного безверием, переданы с драматической силой. Образ вырастает в одно из главных событий спектакля-события. Татьяна эта видит лучше всех происходящее вокруг нее, все — кроме выхода. Ее участь трагична, она остается наедине с призраками отчаяния. В финале, одна на темной сцене, Татьяна — Попова бьет руками в воздухе невидимую моль, словно сражаясь с одолевшими ее призраками. Но она бессильна, и вот уже руки распростерты, ее закружил этот качающийся мир.

Конец. И опять, как перед началом спектакля, под балалаечный вальс, высвечивается овальная фотография. Горькой насмешкой теперь, после всего происшедшего, когда порваны все связи, отзывается видимость семьи, видимость единства.

Товстоногову важно указать и на эту замкнутость и на ее мнимость. Подняв занавес еще раз, театр с иронией показывает ту же группу в натуральную величину. Персонажи спектакля, уже не на карточке, а живые, позируют перед залом благостной группой. Но зал-то видел, какие центробежные силы взорвали округлую композицию.

Образ сложных связей — овал; образ заржавленного времени, изношенного быта, поникших чувств — скрипучие часы, скрипучие двери, скрипучие голоса, балалаечные вальсы под забором. Видимые метафоры, слышимые символы. Товстоногов уверенно строит систему образных представлений о жизни, систему образов спектакля-романа — в его толчках и порывах, в его внутренней динамике.

Образ — ключ к пьесе. Образ камеры из гофрированного железа в спектакле о Фучике и образ зеленого мундира-занавеса в «Помпадурах и помпадуршах». {143} Образ покидаемой палубы в «Гибели эскадры» и образ уходящей дороги в «Оптимистической трагедии». Образ концерта для рояля с оркестром в «Иркутской истории» и образ жалюзи, как знак переключения из внешнего во внутренний мир, в «Синьоре Марио». Образ танца-бунта в «Моей старшей сестре». Образ «валтасарова пира» в «Варварах». Даже навязчивый и спорный образ масок-харь в спектакле «Горе от ума»…

Образы-метафоры, образы-контрасты, образы-поступки.

В книге о Товстоногове (лучшей из того, что пока написано об этом художнике) Р. Беньяш интересно рассказывает, что образ спектакля «Идиот» забрезжил в фантазии постановщика как образ разных дверей, на которые падает свет из разных источников. Это очень похоже на то, что писал о творческом процессе один большой поэт современности: «… Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта». Такой внутренний образ много значит и для «рационалиста» Товстоногова.

Образное в его спектаклях рождается из образного и служит не изобразительным, а выразительным целям. Все принадлежит действительности пьесы, ее стилю, ее образности, и все рождено собственным содержанием режиссерского творчества, меняющимся и подвижным.

От инсценировки, от сценария спектакля он идет к психологической драме, проникает в материал изнутри и выносит на сцену единственно важные для себя ресурсы сегодняшнего воздействия этого материала.

От иллюстративных иногда опытов «кинофикации» спектакля (в «Трассе», например, кадры кинохроники изображали тайгу) он движется к свободной сценарности выразительных ходов и сопоставлений, к внутреннему анализу, к романной структуре действия.

Режиссер-сценарист обогащает режиссера-романиста. Так пересекаются линии поисков на сетке недорисованного портрета. Теперь они дают новые повороты контура, новую игру светотени.

Опыт в документальном роде — спектакль «… Правду! Ничего, кроме правды!!» — зигзаг оборванной было линии сценарной режиссуры. Сценарий спектакля написал Даниил Аль и переписывал по ходу репетиций, вместе с режиссером. Каркасом сценического действия стала стенограмма так называемого «суда» над молодой Советской Россией, шумно прошедшего в 1919 году в Соединенных Штатах. Спектакль рассчитан на прямое публицистическое воздействие. Сцена — судилище. Из боковых лож подымаются свидетели русской революции, присягают на Библии, говорят Октябрю «да» или «нет». Судья-сенатор (В. Стржельчик) убежден в своей объективности настолько же, насколько и в желательном ему исходе демагогического «процесса». Он как будто и сам не замечает, что смакует рассказы о «зверствах большевиков», путает, сбивает сторонников русских. Допрос проходит как череда драматических перепалок и {144} умилительных альянсов, где проявляются характеры. Незаурядное мастерство здесь демонстрируют актеры З. Шарко, Л. Макарова, Н. Корн, Б. Рыжухин, Г. Штиль. Не все такие эпизоды-показания равно удались в спектакле. Когда вносят, как знамя российского либерализма, сидящую в кресле «бабушку русской революции» Брешко-Брешковскую, бежавшую от Советской власти, а ее свита комически уныло поет «Укажи мне такую обитель…», смешки зала вызывает не суть свидетельских показаний, а грубоватый режиссерский прием. Пусть в основу эпизода лег реальный факт чествования Брешко-Брешковской в России при Временном правительстве. Но ведь кого хочешь усади в это кресло и с таким эскортом — смех обеспечен, что бы ты там ни произносил. Подобная заданность обычно чужда Товстоногову, а цель публицистического зрелища не дает скидок на средства.

Находки спектакля — наплывы из прошлого, то ироничные, то драматические справки истории по поводу происходящего. Свои показания на этом суде весьма выразительно дают те, кто испытал на себе превратности хваленых свобод старого мира: Даниэль Дефо (С. Юрский) и Чернышевский (В. Рецептер), Робеспьер (О. Борисов) и Джон Кеннеди (М. Волков). Такие эпизоды — новое и интересное в сценарной режиссуре Товстоногова. Вдобавок, странный суд комментируют не одни тени прошлого. Его поясняет и настоящий наш современник, лицо от театра и от зала. Этот персонаж в строгом темном костюме выходит из рядов зрителей, шагает по проходам, давая свои оценки происходящему на сцене, вносят поправки. Иногда он бросает реплику с места, сидя где-то в шестом или восьмом ряду. Трудную, нимало не «самоигральную» роль Кирилл Лавров ведет в императивном тоне, в четком регламенте предписанных на сцене пауз. Он не набивается на контакты с залом, как ведущие из веселых спектаклей-концертов Товстоногова, он — главный, верховный судья на этом процессе. Судья по имени время.

Публицистическая «судебная хроника» позволяет рассчитывать на то, что Товстоногов и впредь не удовольствуется только спектаклями-романами и вряд ли остановится на еще какой-нибудь одном роде поисков, будь то спектакль-памфлет или шекспировская трагедия.

Экспериментов будет много, и будут они, конечно, разными — трудная череда экспериментов.

Неизменной останется благородная защита человеческого в человеке, его свободного достоинства.

# **{145}** Ю. Смирнов-НесвицкийПлучек

{146} Эксперимент был завершен. Группа режиссеров Московского театра сатиры в декабре 1953 года поставила «Баню», вернув советскому театру Маяковского-драматурга. И некий зритель авторитетно заявил после просмотра: «Это полный художественный провал и огромная политическая ошибка!»[[62]](#footnote-63) Живой объект сатиры изрек анафему постановщикам. Разве придумаешь выше похвалу режиссеру-сатирику?

## \* \* \*

… Шестнадцатилетний человек стоит на сцене под слепящим светом военных прожекторов Театра имени Мейерхольда. А в глубине темного зала среди экзаменаторов — невидимый Всеволод Эмильевич Мейерхольд, загадочный и легендарный.

Луч яростно бьет в глаза, мешает разглядеть лицо мастера. Возможно, оно саркастическое, ухмыляющееся. Лицо Мейерхольды, который, наперекор тишине «храма искусства», начертал на афише 1922 года: «Разрешается во время действия входить, выходить, свистеть и хлопать…»

Стоит, простреливаемый взглядами, худощавый, невысокий мальчишка и, преодолевая гипноз черного портала, называет свою фамилию, имя и отчество:

— Плучек, Валентин Николаевич.

Голос звонкий и напористый. А весь облик несколько комичен. Прибавив себе год (Мейерхольд принимал в ученики с семнадцати), расхрабрившийся «заморыш» читает стихи Сергея Есенина:

Худощавый и низкорослый,
Средь мальчишек всегда герой,
Часто, часто с разбитым носом
Приходил я к себе домой…

Затем Валентин Николаевич с отчаянным бесстрашием отплясывает цыганочку.

{147} — А вы, случайно, не хулиган? — весело спрашивает из темноты мастер[[63]](#footnote-64).

Так никому не известного ученика Московского изотехникума принимали в Гэктемас в сентябре 1926 года.

Первые творческие радости оказались связанными с той сценой в мейерхольдовском «Ревизоре», где из шкафов, из-за спинки стула и даже из тумбочки выскакивали офицеры, палили из пистолетов и, эффектно группируясь, пели серенаду гоголевской Анне Андреевне. Офицерик, выскакивавший с охапкой цветов из самой маленькой шифоньерки с возгласом «гоп!», был Плучек.

Эта сценическая метафора Мейерхольда, послужившая творческой колыбелью для героя нашего очерка, была подробно разъяснена в свое время Владимиром Владимировичем Маяковским:

«Очень правильна сцена городничихи с военными, которые выползают из шкафов, — сказал он на обсуждении спектакля. — Никакого мистицизма нет. Что это такое? Реализация метафоры, реализация маленького намека на плотоядную сущность этой дамы у Гоголя, — он реализован в блестящий театральный эффект»[[64]](#footnote-65).

Тридцать минут в полусогнутой позе — до начала «блестящего театрального эффекта». Тридцать минут, умноженные на триста спектаклей, — это равняется ста пятидесяти часам. Но у шифоньерки было и одно достоинство. Плучек превращает ее в наблюдательный пункт; просверлив глазок, он внимательно исследует партер: лица Станиславского и Михаила Чехова, Луначарского и Маяковского и самое важное — непосредственность их реакции на представление…

Плучек учился. Учился у Мейерхольда. «Полуграмотный мальчишка» оказался в «культурнейшем и передовом театре», учеником «художника, творчество которого воспитывало и учило, искренне волновало и заряжало творческим энтузиазмом все эти годы». Так писал Плучек Мейерхольду 9 марта 1932 года. «… Я расту в культурного актера-мейерхольдовца, актера-общественника»[[65]](#footnote-66).

И высокий режиссерский профессионализм также зарождался в ТИМе (Театр имени Мейерхольда), по самой природе своей театре режиссерском.

Мейерхольд был разным, неисчерпаемым. Каждый из учеников — Охлопков ли, Равенских, или Плучек — видел своего Мейерхольда. «А вы, случайно, не хулиган?», «Разрешается во время действия входить, выходить, свистеть и хлопать…». Саркастическую улыбку воспринял Плучек от Мейерхольда прежде всего.

## **{148}** \* \* \*

Он учился у Маяковского. Первую большую роль получил в «Бане», «Однажды, стоя с группой артистов и обсуждая, кому же поручить роль Моментальникова, Маяковский обратил внимание на невысокого черноглазого студийца.

— Да вот же он, Моментальников, — громогласно воскликнул Маяковский, указывая на молодого человека»[[66]](#footnote-67).

В «Клопа» вводился на несколько эпизодических ролей. Он отлично двигался, и ему доверили пронестись в безумном танцевальном вихре («двуполое четвероногое») мимо изумленных жителей «будущего».

— Дай этого, пронзительного, — попросил в другой раз Маяковский Мейерхольда.

И «пронзительный» стал обладателем реплики «Восторженного голоса» (репортера), который обнаруживает клопуса нормалиса: «Нашел!!! Есть! Ползет!» С 1930 года к нему перешла роль репортера, исполнявшаяся раньше Л. Н. Свердлиным.

На его глазах рождался «Марш времени». Электрозаводцы выполнили пятилетку в два с половиной года, и это произвело огромное впечатление на Маяковского. Плучек вспоминает: поэт — на сцене, гремит оркестр, и голос Владимира Владимировича рокочет, перекрывая трубы:

Шагай, страна,
 быстрей, моя,
коммуна —
 у ворот!

С Маяковским к нему приходили солнечное искусство революции, новизна, смелость…

С Маяковским пройдены дальние дороги. Сквозь все бури — с ним. Его стихи Плучек читает с эстрады в Москве, Ленинграде, Париже, мечтает о втором рождении его пьес на сцене.

Но не только стремление разрушить легенду о несценичности пьес поэта руководило Н. Петровым, С. Юткевичем и В. Плучеком, когда в 1952 году они обратились к Маяковскому. На карту была поставлена судьба Московского театра сатиры. И еще. Главное. Режиссеры догадывались, что в случае успеха «Бане» суждено будет стать своеобразной, освежающей бурей в нашем театре.

И «Баня» всколыхнула зрителя 1953 года. В тот год даже декорационный облик постановки мог удивить неожиданностью — огромными, до колосников, рисунками Маяковского-карикатуриста. Под одним из них, изображавшим канцелярский стол, было начертано недрогнувшей рукой: «Советский бюрократ хоть тут рабочему подгадить рад». С боковых ширм глазели зубастые рожи с рыбьими выпученными зрачками. {149} Затем, по ходу действия, сцена вдруг разрезалась на два этажа. (По сему поводу уже знакомый нам «зритель» не забыл упомянуть словечко «конструктивизм».) Вместо рож появлялись плакаты с красными силуэтами могучих молотобойцев (художник С. Юткевич).

Сегодня в «Бане» 1953 года многое кажется слишком скромным, даже размеры сценической коробки. И фантастическая машина времени — экран с пересекающимися тенями конструкций, щит с элементарными рубильниками, — скорее, похожа на помещение районной типовой электростанции, не более.

Но представим себе зрителя, еще не дожившего до технического трюка «Латерны магики», светового занавеса в Театре на Таганке и прочих постановочных изысков наших дней. Представим, что неискушенный зритель молод и не знаком с исканиями режиссуры 20‑х годов, — такому зрителю даже скромная феерия была внове. Правда, Николай Охлопков в своих постановках уже показывал пример «зрелищного театра». Но спектакли подобного плана были исключениями. «Баня» же 1953 года знаменовала собой начало массового наступления могучей зрелищной театральности. Ошеломленные, никогда не подозревавшие, что в театре увидят кино, зрители с тревожно бьющимися сердцами следили за мельканием темноватых кадров специально подобранной кинохроники в сцене полета машины времени. Вспыхивал свет, освещая кучку валяющихся в замысловатых позах главначпупсовцев. Помятые и растерзанные, как после механической сушилки, они расползались в разные стороны. И когда Победоносиков оставался один, вдруг во весь размер задника возникал Маяковский, «словно огромный воин на плакате, грозящий врагам»[[67]](#footnote-68).

Бывает, что самоновейшие экстравагантные приемы все равно воспринимаются как ветошь из старых театральных чуланчиков. Но в 1953 году даже несложная постановочная структура «Бани» оказывалась счастливым знаком тенденции к расширению образной выразительности в театре.

На это мог решиться лишь режиссер, освоивший форму, — маг и чародей. Он мнет материал, из которого лепит образы, и так и этак, как хочет. Он раздевает сцену и одевает, он, если надо, выламывает стены (по выражению Маяковского) и боковые ложи театра, он хитрый изобретатель, знаток всех свойств сцены.

Даже в скупых рецензиях военного времени отводились драгоценные абзацы на описание постановочного искусства Плучека — главного режиссера Театра Северного флота (1941 – 1945).

В рецензии на спектакль «Собака на сене» Лопе де Вега (1944) особо отмечался, например, красочный пролог-фантазия, где меркло освещение {150} и звучал испанский вальс, затеи неожиданно вспыхивал свет, озарявший маленький изящный портал, причудливую яркую толпу, танцовщицу, кружащуюся в страстной испанской пляске[[68]](#footnote-69).

В спектаклях «Офицер флота» А. Крона (1944), «Белое море» Ю. Германа (1943) возникали красочные детали морского быта.

В «Белом море» использовались занавес-парус, настоящие морские канаты, воссоздавалась фактура прибрежных скал. Военные моряки-такелажники были авторами оснастки «корабельных» декораций художника В. Степанова. Весь этот «материал» перерабатывался режиссерской фантазией в художественный образ спектакля.

Позднее, в Московском гастрольном театре и Театре сатиры, Плучек по-прежнему увлечен ярким театром. В китайской сказке «Пролитая чаша» (1952)[[69]](#footnote-70) ищутся волшебные краски — лазурного неба, грозового сумрака и особенный лунный серебряный свет.

Плучек принадлежит к плеяде тех режиссеров, которые, почувствовав специфическую для театра силу зрелищных элементов, с каким-то вакхическим торжеством наслаждаются живописностью сцены, «играют» материалом.

К моменту постановки «Бани» Плучек обладал разносторонне развитым мастерством, режиссерской техникой, могучим воображением. И главное — Плучек оставался верен своей «школе», традиции политического театра. По свидетельству Ю. Германа, Плучек не расставался с небольшим скульптурным портретом В. Э. Мейерхольда и в дни войны: у главного режиссера Театра Северного флота стояла эта статуэтка — символ верности. Следует особо сказать о соавторах Плучека по режиссуре «Бани». Хотя инициатива постановки принадлежит Плучеку и им же осуществлялась основная часть работы с актерами, Сергей Юткевич и Николай Петров, являясь давними пропагандистами драматургии Маяковского, имели немалый опыт в области «условного театра». Например, Юткевич уже в 1919 году в Киеве совместно с Г. Козинцевым пытался поставить трагедию «Владимир Маяковский», а в 1922 году в театре поп руководством Н. Фореггера и В. Масса оформил спектакль «Хорошее отношение к лошадям». Пригодился ему и опыт кинорежиссера.

И все же поэтика «Бани» не укладывалась в рамки даже самых широких представлений о возможностях искусства режиссуры. Маяковский прост и плакатен только на первый взгляд. По признанию Мейерхольда, он и в 1936 году оставался для него загадкой. Загадкой был Маяковский и для Театра сатиры. Как играть? Как понимать условно-публицистический театр сегодня?

{151} … На сцене — взлохмаченный изобретатель в очках и синем комбинезоне. К нему стремительно скатывается с крутой лестницы товарищ Велосипедкин в заношенном темно-красном свитере, с осоавиахимовским значком на груди. Подобно барабанной дроби, застучал диалог между восторженным Чудаковым — Д. Дубовым и удивляющимся, простодушным Велосипедкиным — Б. Рунге.

С первых же секунд обнаруживается, что театр колеблется в выборе средств. Актеры то заостряют интонации и ритм, то бросаются на поиски жизненно достоверной «обыкновенности». Они то схватывают ритмически обостренную речь необычных героев, их горячечную, торопящуюся интонацию, то теряют ее, пытаясь искать психологические обоснования сценических ситуаций.

Как известно, в этой сцене речь идет об удивительном, сногсшибательном изобретении — человек управляет временем! Изобретатель Чудаков, захлебываясь от радости, объясняет своему другу Велосипедкину смысл изобретения — люди смогут «улетать» в будущее, смогут спрессовывать или сжимать время. И неторопливо-размеренный ход обыкновенных часов потерял всякий смысл. «Часы закладывайте и продавайте», — восторженно советует Чудаков. Какова же реакция Велосипедкина?

Здесь Рунге решается на подробную прорисовку эпизода. После слов Чудакова «Часы закладывайте и продавайте» с лица Велосипедкина слетает безмятежная восхищенность. Он словно бы вспоминает о реальности. «Общественное горение» на миг исчезает в нем, и он как будто вспоминает о себе, лично о себе, он словно бы задумывается о будничных своих заботах, об окружающих невзгодах. Уставившись печально на Чудакова, он говорит хрипловатым тенорком, похлопывая себя по пустому карману для часов: «Хорошо, что я их не купил». Не надо ни закладывать, ни продавать. Говорит это с грустью и с усмешкой, мол, было бы что закладывать «легкому кавалеристу»! В этом игровом эпизоде Велосипедкин словно выводит ситуацию с чудо-машиной в реальную действительность двадцатых годов, как бы напоминает о том, как много испытаний ждет чудаковское открытие впереди, в условиях реальных будней…

Как видим, здесь театр ищет вполне психологическую почву в сюжете Маяковского, мотивирует, так сказать, реальным бытием. И в данном случае такое «обытовление» идет на пользу.

Живая достоверность в характеристиках «работает» на Маяковского! Но она может «работать» и против, когда в поисках «подтекста» актеры невольно усмиряют чудесную динамику «Бани».

Режиссура и актеры пробуют. Проблема, как играть Маяковского, решается мучительно, на ощупь.

Где-то отлично играли и плакатные, даже наивно иллюстративные приемы. «С моей машиной, — кричал во все горло Чудаков, — ты можешь взвихрить растянутые годы…». И тут же вихрем взмывал по лестнице вверх. Велосипедкин то вскакивал на ящик-конторку, то обнимался с металлическим {152} колпаком низко подвешенной лампы и направлял свет на «машину времени»… Когда темперамент рвался наружу и актер зажигался беспредельной верой в происходящее, то и плакат, и необычный ракурс тела, и стремительный ритм не казались случайными, они воспринимались как закономерность стиля.

Появление достоверного и по-маяковски живописного Велосипедкина было первой очевидной победой не только актера, но и режиссуры.

Велосипедкина — Рунге сравнивали со многими молодыми героями нашей страны, например с Сергеем Тюлениным. Но скорее всего порывистый, живой, в кепочке, сдвинутой на затылок, Велосипедкин напоминал энергичного комсомольца 20‑х годов, живущего в сплошной лихорадке буден. Такие приходили с книжечками Маяковского на спектакли ТИМа и писали в опросных зрительских листах: «Что в спектаклях Гостима хорошо? Реальность, экспрессия, бурная жизнь, современность… Выдержанная идеология пьес, сближение с рабочей массой не на словах, а на деле… Меткая и острая критика дефектов советской действительности»[[70]](#footnote-71).

В Велосипедкине — Рунге отозвался «полуграмотный мальчишка… растущий в актера-общественника», отозвалась бурная «тимовская юность» Плучека и его товарищей.

Большинству природа сценического преувеличения казалась вполне разгаданной. Все обратили внимание на цепочку эксцентрических эпизодов, проходивших сквозь спектакль, на смешные статуарные позы Оптимистенко, подражавшего фигурам на постаментах, на замедленную съемку движений и жестов самоупоенного Победоносикова, писали о несколько ритмизованном Велосипедкине, об аллегориях в мизансценах и эффектности люминесцентных красок. Критика соскучилась по яркому сатирическому театру, по забытым элементам условности и потому, как бы не задумываясь, принимала его. Только критик В. Млечин не без оснований замечал: «Должного ритма спектакля режиссура, на наш взгляд, не нашла… Темп ряда эпизодов медленный, вялый… поэтический образ спектакля пока не найден, ощущаются лишь отдельные, недостаточно спаянные элементы его»[[71]](#footnote-72).

Непоследовательность театральности в поисках языка спектакля была обусловлена некоторыми противоречиями самого содержания спектакля «Бани».

Тогда казалось логичным, что Фосфорическая женщина являлась в обычном строгом сером костюме, как бы вышедшей из зрительного зала 1953 года. «Для нас она — почти что современница»[[72]](#footnote-73) — писал Плучек. Но {153} сегодня очевидно, что сближение делегатки 2030 года с женщиной 1953 года лишало образ поэтической исключительности и действенности. Буднично войдя в спектакль, Фосфорическая женщина — Н. Архипова уравнялась в правах с другими персонажами, оказавшись малоавторитетным представителем 1953 года.

«Я вдруг почувствовал, — писал позднее Плучек, — что, скажем, в “Бане” едва ли не главная роль принадлежит Фосфорической женщине. Конфликт между Чудаковым и Победоносиковым, комсомольцами и аппаратчиками, разумеется, остается в силе, но вместе с тем обе эти антагонистические группы как бы выходят в пьесе на суд времени»[[73]](#footnote-74).

Если бы такое понимание конфликта было реализовано в «Бане» 1953 года! Может быть, тогда в сатирический пафос спектакля не проникла некая классическая отвлеченность, ослабившая удар Маяковского по «победоносиковщине» в ее современном проявлении. «Сегодня, когда отшумели премьеры, — писал Плучек, — нам особенно ясно, как много мы в Маяковском “недобрали”, мимо каких поэтических откровений, каких глубоких критических обобщений прошли, не постигая до конца их современного смысла. Маяковский в “Бане”… показал все зло бюрократического перерождения…»[[74]](#footnote-75).

В самом деле, показать зло именно «перерождения» удалось не до конца. Победоносиков 1953 года в исполнении и А. Ячницкого и Г. Менглета был больше приспособленцем, никогда и не сражался за Советскую власть в окопах гражданской войны. Получалось, что он всегда ходил в политических авантюристах, нагло мимикрируя под новые времена, страшась разоблачения.

И в других сатирических фигурах пороки, возникшие в результате перерождения некоторых «бывших партийцев» (как настоятельно подчеркивал автор, Маяковский), в истолковании Театра сатиры отступили на второй план. Скорее, разоблачалось отребье старого разбитого класса: барынька-буржуйка, устроившаяся в советское учреждение, старомодный маэстро… У Оптимистенко из-под рубахи торчал нательный крест. И не случайно ужас перед возможностью разоблачения игрался в сцене, когда Оптимистенко при известии о прибытии Фосфорической женщины выскакивал на лестницу полураздетый, с болтающимися подтяжками, с допотопным пистолетом и с обезумевшим взглядом тянулся к мандату делегатки 2030 года. Не понимая происходящего, но чувствуя «мировой масштаб» события, он проявлял невиданную оперативность и, вытягиваясь во фрунт, отчаянно запевал «Вышли мы все из народа…». Победоносиков тоже трясся от страха при такой резкой перемене обстановки в своем учреждении, а когда играл Менглет, то казалось, что он даже роняет {154} от ужаса челюсть. Это слишком стремительное отступление бюрократов несколько притупляло сатиру, ведь в реальной-то жизни они устойчивей.

И все же здесь, в «Бане», при всех ее «смягчающих моментах», уже проглядывала особенность сатирического почерка Плучека: играла озорная и коварная хитринка, еще яснее проступившая в следующих спектаклях.

И в «Бане» и в «Клопе» именно на долю Плучека выпала основная часть работы с актерами по конкретному воплощению тех общих принципов замысла, который был разработан коллективом режиссуры.

Ко многим сценическим фигурам «Бани», «Клопа» и «Мистерии-буфф» в Театре сатиры применимо сравнение с воздушным шаром. Так писали о Победоносикове — Ячницком, подобном шару, «который то увеличивается, непомерно раздуваясь, то сморщивается, как будто из него выходит воздух»[[75]](#footnote-76). То же можно сказать об облике Присыпкина — В. Лепко.

Манера режиссуры напоминает особый стиль карикатур, когда человечков составляют из шариков, кружочков, кругляшек. Такая манера почти не применима к военным карикатурам или грозным обличительным плакатам Пророкова, фотомонтажам Житомирского. Казалось бы, манера «кругляшек» уже по каким-то внешним ассоциациям рождает несерьезное отношение к изображенным человечкам. Но на самом деле в стиле подобных карикатур кроется свое, особое разоблачение объекта сатиры, подчас не менее действенное, чем разоблачение в стиле резких, острых углов, квадратов и зубьев. Не было и в Присыпкине — Лепко асимметрии и резких углов, он был составлен из окружностей разной величины. Критика назвала его «клопулей».

## \* \* \*

Неправы, думается, были критики В. Шитова и Вл. Саппак, которые, справедливо подметив отсутствие монументальности в Присыпкине — Лепко и определив его как «клопулю», поспешили с крайними выводами: они писали, что в Присыпкине — Лепко, как и в схожем с ним по масштабу Баяне — Г. Менглете, «баянчике», не заключено никакого урока, что разоблачаются в них лишь бытовые пороки, но не социально опасное мещанство[[76]](#footnote-77).

Между тем, «клопуля» Плучека и Юткевича содержал в себе свою сатирическую соль.

{155} Начинается все с элегической, странной для Маяковского картинки. По авансцене ползет механическая лента, и на ней расставлены лоточники в лоскутных ветхих одежонках. Еле держатся на ногах. Не зазывают, а бессильно стонут. Нет обещанного ремарками Маяковского буйного торжища и застекленных витрин.

Это лишь призраки прошлого. Театр лишает нэпманов их «полномочий». Сила мещанина призрачна. И тут очень кстати та невзаправдашность, с которой режиссура оживляет лубочную картинку: возница в армяке, сзади — седоки с надутыми лицами. В такт успокаивающей музыке дергаются поводья. Это похоже на детскую игру: в ритме вздрагивает и игрушечная голова лошадки. Выезд будто вырезан из картона и раскрашен (художники С. Юткевич, Н. Кашинцев, А. Райхель).

Из возка, остановившегося на Сухаревке, вываливается мадам Ренесанс, важно выходит Присыпкин, выпархивает Баян.

Торгуются размалеванные мертвецы. И мертвые хватают живых. Отвергнутая Присыпкиным Зоя Березкина, в рыжем тулупчике, мечется в луче прожектора, падает. Нам жаль Зою, она одна здесь — живая, среди злобы уходящего в прошлое мира. Обижена, поругана. Идет, как сквозь строй, мимо проплывающих навстречу лоточников. И призрачные оборванцы словно ощериваются.

Режиссура оживила лубок. Показала убогий, картонный оптимизм «клопули»! Кукольные страсти, наивные радости. Только раз исчезла саркастическая улыбка, когда вскрикнула подкошенная горем Зоя.

Но улыбчато-ироническая интонация преобладала, являясь лишь началом спорной, но до конца логичной и неопровержимо талантливой трактовки «Клопа».

Обратим внимание и на выразительность первой сцены, соразмерность ее частей, продуманную смену темпа и замкнутость композиции, обрамленной двумя противоположными по характеру проходами лоточников — в начале и в конце эпизода.

Внимание к форме и равнодушие к ней. Два полюса борьбы на театре середины 50‑х годов.

Форма, избранная для постановки «Клопа», заключала в себе страстное отношение театра к теме. Теперь никто не мог, как в случае с «Баней», сказать, что действие где-то течет не «по-маяковски».

Кульминацией образного постижения темы в «Клопе» была, разумеется, «красная свадьба».

Критик К. Рудницкий сравнил «красную свадьбу» с чеховской «Свадьбой»[[77]](#footnote-78). Но классическое решение «торжественного бракосочетания» в Театре сатиры имеет и иные истоки.

В 1932 году Плучек ставит в Театре рабочей молодежи одноактную комедию М. Зощенко «Свадьба».

{156} Трамвайное знакомство молодых было так скоропалительно, что, придя на свадьбу, Шурик (так звали жениха) не может узнать в мелькании женских лиц своей невесты.

Шурик с приятелем слоняются по комнатам в поисках невесты.

«Приятель. Шурик, не эта?

Жених *(раздраженно)*. Да нет, моя служащая была, интеллигентка. И сейчас мне ее к столу надо вести.

Приятель. Это тогда плохо. Да вот папа сидит. Ты расспроси поскорей у папы, какая она…».

Жених не решается обратиться к папе. И вновь обманывается: принимает за невесту молодую жену гостя и ласково обнимает ее. Гость возмущен. Возмущен и жених.

«Жених. А ты кто такой? Ты на голос не бери. Папаня, это что у вас за персона ходит? Не дозволяет обнимать».

Обманувшись, жених становится сверхосторожным и принимает собственную невесту за свою новую тещу. «Захлопотались, мамуля?» — интересуется Шурик. «Лучше вы меня киса называйте», — отвечает ничего не подозревающая невеста. Теперь очередь удивляться жениху: «Киса? Ну как же так, мамуля? Я прямо не осмеливаюсь вас кисой называть».

Эта неразбериха — кто есть кто — также найдет свое место в «красной свадьбе» и засветится точным социальным смыслом.

Уже за столом слышатся крики «горько», а жених по-прежнему вызывает негодующие замечания: «Он на глазах жены с другой упражняется!» Наконец гости подкрадываются к жениху и делают ему «темную».

Бытовой анекдот (хотя и имеющий свою социальную подоплеку), конечно, несоизмерим с сатирическим обобщением «красной свадьбы». Но многое из трамовской «Свадьбы» нашло отзвук в постановке 1955 года.

Итак, свадебный стол — как стол президиума некоего торжественного собрания. И председателем — Присыпкин. Все замерли, ждут. Громила Шафер (А. Папанов) мертвой хваткой держится за горлышко бутылки.

Парикмахерская Ренесанс — островок мещанского счастья, гарантия покоя. И вдруг громкий стук. Входят трое. Дикая паника, словно явились чекисты от Дзержинского. Но оказывается — от Лассальченко, а это совсем иное дело. Вздох облегчения, и Шафер — Папанов успевает несколько раз широкими круговыми движениями взболтнуть содержимое бутылки.

Трое от Лассальченко: красное кавалерийское галифе, толстяк с портфелем и Гость — маленькая серая мышка в штатском.

Шафер с первого взгляда невзлюбил толстого в защитном френче. Шаферица с челкой на лбу (Н. Саакянц), декадентка, «таинственная», {157} прищурилась, рассматривая кавалериста в галифе (Р. Александров). Галифе, прищелкнув по-офицерски каблуками, устремился к ней широким завоевательским шагом, сунув ладонь за борт (как Керенский!), подавшись слегка вперед.

Серенькая мышка-Гость (Г. Тусузов) под дробь в оркестре пробегает пружинисто на носках, но, пробежав полпути, нерешительно останавливается и с испуганной, слабой улыбкой оглядывается назад — не стреляют ли в спину.

Наконец, Присыпкин натягивает красные перчатки, начальственно жмет руку краснорожей Невесте (Г. Степанова) и объявляет свадьбу открытой.

Свадьба чавкает и хрюкает. Обнаруживается сходство с различными породами свиней. Поэтому очень смешно, когда Невеста с багровой, раздутой физиономией, окантованная фатой и рюшечками, пытается сложить губы бантиком.

Многие истолкователи «Клопа» считают, что сатира его должна быть монументальной, зверское мурло мещанина — страшным, опасным. Об опасном, монументальном Присыпкине рассказали И. Ильинский в Театре Мейерхольда и Б. Толмазов — в Театре драмы имени Маяковского[[78]](#footnote-79).

«Красная свадьба» в Театре сатиры, задуманная и поставленная Плучеком, — не об опасности мещанства, а о другом. Режиссура «красной свадьбы» никого не стращает свиными рылами, напротив, она нас смешит ими. Снимается намеренно все, что могло бы показаться величественным в своем пороке и опасным в своей злобе к Советской власти. Плучек по природе смеха чем-то напоминает Жана Эффеля. «Клоп» в Театре сатиры не драматическая сатира, а сатирический буфф, осмеяние бессилия, смешных потуг разбитого класса. Свинья в красных перчатках с профбилетом в кармане никому не страшна, она никчемна, смешна «до колик». Развенчиваются, превращаются в эксцентрическую клоунаду демонические страсти мещанина к вещам. И другая тема — мещанин пробрался в президиум, молодой негодяй натянул красные перчатки и представительствует, подделывается под «бывшего рабочего». Он пытается укрыться за фразерством и демагогией. Но в пьяном угаре он, как это подчеркивает режиссура, забывает свою роль, а то вдруг спохватится и неожиданно вспомнит о ней. Но и эту тему — антиприспособленческую — театр разрабатывает в том же иронически-снисходительном ключе: ведь если животное натянет красные перчатки, оно все равно не станет человеком.

По логике режиссерского замысла «красная свадьба» должна быть обязательно кульминацией спектакля. Присыпкин наконец-то, попал в {158} среду, в которую уже не проникнут нормальные люди — любящие и страдающие, подобные Зое Березкиной.

Пьер Скрипкин образовался из Петьки Присыпкина. Подобно этому и в «красной свадьбе» все вывернуто наизнанку. Все анормально.

Громила Шафер высматривает ответственного с портфелем. Вот бы вдарить! Из‑под фрака Шафера болтается белая тесемка.

Баян читает лекцию о плодах социализма. Рука его держит бокал. Серая мышка, штатный аплодисментщик, в восторге. Рука Баяна попадает в заливное. Мышка изображает на своем лице дисциплину, скромность, незаметность. Баян молниеносным движением вытирает руку о скатерть. Он говорит о Перекопе. На лице мышки — скорбь. Мышка работает, старается, но иногда возьмет да и оглянется за спинку стула, не спрятался ли кто-нибудь там.

Смертельно пьяный Давид Осипович распластан на закусках, охмелевшее окружение принимает его за покойника. Кто-то крестится, остывая между фокстротами.

Баян говорит об иге самодержавия. Ответственный смотрит на него пустым бараньим взглядом, а к нему уже подбирается громила Шафер с разметавшейся гривой волос. Мышка уплывает за кулисы с тарелочкой. Декадентка уже не прищуривается, а поедает взглядом. Ее замирающие визги чередуются с густыми криками громилы. А того группа мужчин вновь оттаскивает от ответственного. Ударник оркестра в бодром темпе запевает, спасая положение:

Ваня, ты всех милее,
Ваня, ты всех нежнее…

Толстый с ответственным портфелем уходит под столы, в глубокое подполье.

Тело Давида Осиповича вновь с грохотом падает со стола. Раскачав за ноги и за руки, дежурная группа мужчин закидывает его на закуски. Бешено работает воображение предприимчивого Парикмахера. Он не доволен прической Посаженной («романтизма» нет). Орудует вилкой. С вилкой в прическе, Посаженная резко выходит к роялю и принимает позу певицы, профессионально сложив руки на груди. «Вы оскорбляете мое достоинство как матери и как девушки… Сукин сын!!!» Гремит музыка, и мужчины кружатся в танце, напоминающем молдавеняску.

Дурацкий портфель ответственного толстяка снова висит над закусками, а над толстяком уже нависла гитара человека «из народа» — Шафера. Редкие деревянные аплодисменты мышки замерли в наступившей тишине. Сейчас прибьют ответственного.

Выдавив улыбку, ответственный толстяк с портфелем начинает пятиться, приседая, разводя, как в русской плясовой, руками… И зверская физиономия Шафера смягчается.

{159} Все завертелось вновь. Декадентка, изменив одноглазому кавалеристу, замирает в объятиях Баяна. Нога ее в зеленом чулке резко вытягивается в момент поцелуя, словно выстреливает под грохот тарелок в оркестре. Тут же вновь падает тело Давида Осиповича. Серая мышка-Гость мелко семенит в шимми, то стыдливо закрывая, то приоткрывая лицо ладошками.

Если присмотреться, можно увидеть в каждом крохотном кадре «свадьбы» гротескно отраженный порок — социальный или бытовой, отмирающий или нарождающийся.

В каждой фигуре узнается вечный и всегда «актуальный» тип обывателя. Ханжа с вилкой в прическе взывает к общественному мнению. Черносотенец ищет повода для драки, чтобы за идею «вдарить». Таинственная дама в зеленом — символ проституирования: она и с декадентами, и с военными, и с демократами, и с аристократами. Пианист в синих очках с трагическим голосом, Мальчонка-ударник, неожиданно высоким и бойким, каким-то печально-беззаботным голоском запевающий «Бублички»… Уснувший на коленях тещи Присыпкин… Все мелькает в бешеном темпе. Дело идет к развязке. И окончательно проступает концепция спектакля. Именно в актерских импровизациях «красной свадьбы», в ее озорстве, в ее блестящей темповой композиции — то замирающих, то вспыхивающих ритмах, в ее убийственном приговоре мещанству — выразилась абсолютная независимость театра от кошмара, фантасмагории. Тут главное — наше превосходство, наш смех.

Обилие трюков, густой буфф, размашистые мазки, игра без полутонов, свобода переходов от одной темы к другой, безжалостно звенящий смех режиссуры, которая как бы играючи обращается со своими персонажами — куклами-манекенами, — все подчинено четкой задаче: переплавить страшное в смешное, высвободить наше сознание из-под влияния всего, что еще вчера могло показаться роковым, неодолимым. Кукольная природа каждого из веселящихся гостей обнажена. Разыгрывается потешная комедия, намеренно снимающая «величие» объекта сатиры, — прием, не раз использовавшийся в народных сказках.

Нам представили здесь пляшущие тени минувшего, отраженные в кривых зеркалах, чтобы посмеяться над уходящим с великой пользой для настоящего.

Логово демагогов, ханжей, проституток, аллилуйщиков, громил, бюрократов с портфелями, обезумевших любителей окороков и зеркальных шкафов сгорает весело. Это веселая символика. Начинается цирковая сценка пожарников, а на экране танцует цветная мультипликация — голубые струи льются на манекены, огонь слизывает прически и обнажает голенькие восковые черепочки. Водяные струи скрестились, застыли, подобно сосулькам, и мы прочли: «Антракт».

Интересно, что и сценам, где Присыпкина откапывают люди «будущего» и, размороженный, он ищет прежнего мещанского счастья, придана {160} ироническая окраска. Деревянная герлс-сороконожка сменяется диском луны с портретами Павла Кадочникова и Николая Крючкова… Если говорить серьезно, то, конечно, «сцены будущего» не представляют собой некоего патетического аккорда. Нет, весь интерес к этим сценам держится на густом озорстве, на тревожной цирковой дроби, с которой условные люди — сторожа при клетках — прогуливают Присыпкина по зоопарку. И в этой усмешке — высокий лирический подтекст, так сказать, позитивное начало.

Ведь сцены будущего в «Клопе», как известно, вызывали в театрах весьма противоречивые истолкования. Одним они казались неким макетом действительного социализма, что сразу уничтожало сущность авторского замысла, другим они представлялись сплошной пародией на мещанскую утопию, на утилитарное представление о социализме как обществе комфорта с мандаринящимися деревьями. А между тем нужно только вчитаться (что и сделал Плучек) — и мы увидим, как ловко переплетены у автора восхищение перед открывающимся «завтра» с ироническим юмором, и соотношение того и другого удивительно. Патетика и ирония в этих сценах нигде не уступают друг другу своих позиций, поэтому мы действительно имеем перед собой картины радостного ожидания завтрашнего дня, пусть даже эти картины исполнены вольной и причудливой фантастики, и вместе с тем они не заслоняют от нас мощного потока насмешек и просто издевательств Маяковского над чудовищной стандартизацией жизни человека в XX веке, над расположенностью людей даже в самом передовом обществе к различного рода социальным болезням и эпидемиям. Люди «будущего», облаченные в стерильные одежды, оживив Присыпкина, удивляются его виду, повадкам и словарному «запасу», мы же, в свою очередь, удивляемся самим этим условным представителям «положительных» сил. Плучек и поставил сцены будущего в такой тональности, чтобы не лишать их ни иронии, ни озорства, ни серьеза, содержащегося и в их критической направленности и в их лирическом, мажорном потенциале.

В финале, после возвращения из зала на подмостки, Присыпкин зачарованно вслушивается в далекие «Бублички», а мимо на механической ленте проплывают в застывших позах гости «красной свадьбы». Видение прошлого становится образом всего спектакля.

Директор зоопарка (Б. Рунге) снимает усы и парик. Ретроспективная концовка вновь приоткрывает особенность прочтения — мотив некоей элегии из прошлого. Призрачное нэпманское счастье «уж не вернется боле». Мещанин исторически обречен.

Характерно, что Плучек облекает этот мотив в тона этакой «ласкательной» на первый взгляд сатиры, рисует образы прошлого даже пастельными красками… Но «ласкательность» оказывается обманчивой: чем более лиричны картинки, тем больше яда в них заключено. Плучек в этой своей направленности очень последователен. Не громоподобным {161} смехом, но язвительной усмешечкой расправляется он с «клопиным» царством шаферов, баянов, присыпкиных… Плучек прибегает для этого и к «элегии», и к «зощенковской» интонации, и к экспрессии, использует довольно широкий арсенал средств, но особенно часто применяет элементы народного театра, например лубок (вспомним самое начало «Клопа» — свадебный кортеж). Именно лубок — как будто безобидное средство — очень естественно вписывается в постановки Плучека.

И «Мистерию-буфф» (1957) Плучек начинает с легкой стилизации под наивно аллегорический лубочный рисунок (художник А. Тышлер). Рабочий поднял земной шар, в шар натыканы красные флажки, а в перекрест протянуты две ленты с названием спектакля. Перед этим рисованным занавесом чтец читает пролог, написанный Семеном Кирсановым. Каркас объемной декорации превращается то в земной шар, перепоясанный лесенками и площадками, то в Ноев ковчег — сказочную галеру-рыбину.

Небольшой балаганчик показывает сатирическое представление об атамане-разбойничке, о жадных попиках и глупых городовых, об умном Иванушке-дурачке и добрых молодцах-работничках.

Жуликоватый попик в рясе благочинного… Муштрованный немец офицер… Француз, водружающий вместо флага бутылку шампанского… Черти с лорнетами и ангелы с блеющими голосами… Вельзевул в теплых валенках, Мафусаил-виолончелист…

Неожиданно мы начинаем ощущать в стиле Плучека еще одно народное начало — это начало «петрушечного театра».

За каждой фигурой как бы маячит веселый, неунывающий, уморительный Петрушка.

В театральности Маяковского Плучек видит народную традицию площадного, ярмарочного представления. Но в традиционные фольклорные краски Плучек добавляет современного перца.

Интонация язвительного, солнечного и лирического Петрушки у Плучека не схожа с «чувством Маяковского», которое свойственно, например, Охлопкову. Охлопков видит в Маяковском «прометеевский дух… всеобъемлющее ощущение красоты», вулканизм Ермоловой и Мочалова[[79]](#footnote-80). В интерпретации Плучека вперед выступает Маяковский шутейный, острослов и балагур. Однако шутка такого балагура обязательно содержит мощный сатирический заряд, она лишь по форме шутка.

Плучек нашел для Маяковского тот «способ жизни» на сцене, какой подсказывался театральной действительностью 50‑х годов. Поэтому мы были бы *не* историчны, взявшись судить о Маяковском в Театре сатиры с позиций театра конца 60‑х годов… Наблюдая сегодня принципы решения сатирических тем в спектаклях Брехта или Фриша, внимательно {162} вглядываясь в поэтику Маяковского, заново раскрытую Театром на Таганке, наконец, отмечая серьезные коррективы «Бани» в ее недавнем возобновленном варианте в самом Театре сатиры, мы начинаем понимать путь, пройденный советским театром за это время. В «Послушайте!» на сцене Театра на Таганке по сути предложена совершенно новая концепция «театра Маяковского», найдена новая стилистика. И даже по микроэпизоду из трагедии «Владимир Маяковский», проигрываемому в первой половине спектакля «Послушайте!», становится понятным ключ к этой ранней пьесе в целом.

И как легко, с какой-то точно найденной мерой условности, как просто и активно решен любимовцами Маяковский! Любимовцы играют отношение, свое публицистическое отношение к Маяковскому — и это решает успех. «Отстранение» оказывается наисовременнейшим сегодняшним ключом к Маяковскому.

Актеры, с которыми Плучек открывал нам Маяковского в 50‑х годах, не задавались целью «отстраниться» от образа. Они не принадлежали к школе эксцентриков. Говоря об эксцентризме, мы имеем в виду Чаплина, а в нашем театре — Гарина и Мартинсона, раннего Ильинского, раннего Черкасова. Правда, в молодости Лепко играл в мюзик-холле и в «Кривом зеркале», но все же тип гротеска, свойственный ему и другим актерам Театра сатиры, напоминал, скорее, бытовой гротеск, откристаллизованный из ярких характерностей (как, например, и у Владимира Хенкина).

Лепко мог зло выставлять персонаж на посмешище, раздувать его формы, достигая комедийного эффекта. Житейские, бытовые подробности вдруг сбегались в озорной, почти клоунский трюк. Когда приходил счастливый случай, то его Оптимистенко, чтобы выслужиться уже перед новым начальством (Фосфорической «ответственной бабой» из 2030 года), давал решительный пинок под зад бывшему главначпупсу. Тут был живой человек с крайне преувеличенной характерностью, причем преувеличение достигало буффонных и цирковых пределов.

И все же актер не мог отстраниться, «ударить со стороны», ведь он сам находился в «системе» этого персонажа и не мог выйти за ее пределы. Актер не может обнаружить в игре свое собственное лицо, выразить свой гнев прямо и откровенно, как это возможно в брехтовском спектакле. Тут, в бытовой, «небрехтовской» сатире, оценка персонажа возникает более косвенно. Это как в старину на святках разыгрывали сценки комики-потешники: актер скрывался в медвежьей шкуре и, не имея возможности показать свое лицо или подать свой человечий голос, вынужден был лишь старательно подражать движениям и повадкам зверя. Как бы при этом спрятанный в шкуру лицедей ни утрировал движения зверя, «шкура» обязательно должна оставаться похожей на настоящую. Отсюда — чувственно-характерная, предметно-изобразительная окраска игры.

{163} Жанризм и бытовщина удачно вплетались в условно-плакатную фактуру постановок. Не случайно, желая похвалить актеров Театра сатиры в «Бане» и «Клопе», парижские критики сравнивали созданные ими образы с полотнами художников фламандской школы: Иордансом, Брейгелем и другими.

Зритель середины 50‑х годов был воспитан на такой вот чувственной бытовой сатире, другой он почти не знал (мы не имеем в виду блестящий расцвет советской эксцентрической школы в предшествующие периоды). Осторожное преувеличение не разрушало облик человека, это устраивало вкусы и потребности зала, хотя зрители уже и требовали известных модернизаций в традиционном способе исполнения комедии. Образ у Лепко и был этим симпатичен, в нем сохранялось благоразумное равновесие между традицией и теми неожиданностями, которые стали просачиваться в наше искусство. Лепко нигде не допускал крайних преувеличений, ему незнакомо было искусство условной эксцентрики или пантомимы, но зато он до конца шел по пути преувеличения, логику комедийного характера доводил до высшей точки… К тому же сатира Плучека (и Маяковского, каким ее увидел театр) была жизнерадостна, высветлена лирическим подтекстом.

Сатира отличалась от той, какая явилась нам в «Дамокловом мече» (1959).

## \* \* \*

На этот раз Плучек обратился к сатире жесткой, даже мрачноватой, бьющей по автоматизму буржуазного мира; отсюда — страшные, механические, как будто безжизненные формы этой сатиры.

Уже много строк написано о томительном, словно возникающем из глубины вселенной тревожном звуке, с которого начинается этот спектакль. Странный космический звук заставляет испытывать чувство падения или стремительного подъема на огромную высоту.

Молодые супруги, безмятежно счастливые, подолгу вслушиваются в звучание своих признаний:

— Ты меня любишь?

— Безумно. А ты меня любишь?

— Безумно.

А рядом, как бы за стеной их семейного счастья, проходит страшная жизнь летчика А. Б., доведенного до отчаяния, готового сбросить атомную бомбу на ненавистный ему мир. Стереофонический звук словно падает на зрителей партера. Молодые супруги с ужасом вслушиваются в угрожающий гул. Но вот рядом с ними появляется глухой Старик, который не слышит дикого воя, напротив, он любуется «самолетиком», не подозревая об опасности. Мы видим встревоженные лица влюбленных, а рядом сладкую, умиротворенную улыбку Старика. Мысль о тревоге за {164} мир и о глухоте к судьбам мира читается в этом психологическом контрасте. Звуками колыбельной заканчивается спектакль, но западает в нашу память дикий звук.

Так, пожалуй, впервые у Плучека в столь определенной форме появляются диссонанс, резкий контраст, придающие сатире грозные, устрашающие, предупреждающие черты.

Мир, в котором живут персонажи «Дамоклова меча», — это мир безраздельной власти вещи над человеком. В этом мире душно и страшно. Сгущаются цвета, убираются переходные тона, остаются лишь три цвета — черный, белый и красный (художник О. Мелков). Сверкающие плоскости основной сценической конструкции беспощадно пустынны. Глинобитные стены улиц пригорода у свалки — серые, гладкие — непередаваемо унылы. Подчеркнуто-экономны музыкальные характеристики. Музыка словно бы холодна и прозрачна (композитор Р. Щедрин).

Мотив человеческой опустошенности звучит и в гнетущем образе больницы, где умирает Дочь Судьи. Здесь стерильная белизна — простыни, халат и мертвенно-белый фон. Иногда режиссуре нужны дополнительные краски. Каждая такая краска — иносказание. Трава на поле близ аэродрома — неживая, ненастоящая, просто театральный зеленый холст. А светло-коричневое полуобнаженное тело Дочери Судьи в первой картине, оттененное яркой синевой купальника, золото волос и голубые глаза — эти специально подобранные контрасты цветов — несут в себе ощущение пресыщенности рекламной, кричащей красотой.

Этот мир хладнокровен, сыт, он поглаживает себя по животу, он окружен красотой реклам, холодным цветом, геометрически правильными плоскостями, изящными линиями оформления. Только модернистский барельеф выделяется и диссонирует. Изображен спортсмен с маленьким обрубком вместо головы на огромном теле, с преувеличенно подчеркнутой мускулатурой цвета сырого мяса. И этот мир занес дамоклов меч над человечеством.

Трагична судьба человека на Западе. Вот А. Б., избиваемый фашистским ублюдком Боксером. Кажется, что лицо А. Б. залито кровью. Красные блики шарят по стене. Словно кошмар, ловко семеня ножками, вбегают маленькие человечки в огромных чудовищных масках. Они поворачивают вправо-влево свои гигантские бутафорские головы. Теперь мир предстает зрителю таким, каким его видит сквозь кровавую маску избитый летчик. Человечки в масках появляются под ритмы рок‑н‑ролла, вступая в действие несколько раз, образуя один из «сквозных» образов спектакля. Каждый раз их появление подчеркивает трагедию А. Б., обнажая уродливую действительность, окружающую бесправного человека.

Хикмет показывает сегодняшний мир жестокой буржуазной морали, разрушительной, бесчеловечной. Встреча с Хикметом после Маяковского для Плучека была не только логичной, но и необходимой, В философском, обобщающем театре Хикмета Плучек видит «отблеск театрального {165} мышления Маяковского». Однако режиссер испытывает необходимость значительно реформировать публицистический спектакль, пересмотреть и самый тон разговора об обнаглевшем мире собственников.

Хикмета не раз причесывали, сторонились необычности его театра. Плучека же, напротив, увлекает «езда в незнаемое».

В «Дамокловом мече» взаимодействуют различные, казалось бы, взаимоисключающие жанровые элементы. «На тысячу ладов» звучит мелодия, ищется сплав трагического с буффонным, Кабуки — с гиньолем, комедии дель арте — с детективом.

«Дамоклов меч» — резкий скачок в область условной выразительности. В этой связи Плучек решительно пересматривает некоторые свои прежние представления о возможностях актера.

Смелее, чем раньше, заостряются в «Дамокловом мече» и речевые характеристики: обреченный, холодновато-металлический голос Дочери Судьи, отчужденно-надрывный тон летчика А. Б., фарисейская елейность Аптекаря. Эти голосовые оттенки преднамеренно выделяются, подчеркиваются, повторяются несколько раз как условный, заданный рефрен.

Музыкально-ритмическая структура «Дамоклова меча» резко обнажена.

«Перед нами раскрывается своего рода творческая лаборатория театра», — писала критик А. Образцова об этом обнажении структуры образности[[80]](#footnote-81). Выразительные средства расчленены откристаллизованы, как ритм в театре Кабуки, где его выстукивают на палочках «отдельно» от драматического актера.

Не думается, что приемы условного театра понадобились режиссеру лишь теперь, для воплощения пьес Хикмета. Его черты выступали и в «Бане», «Клопе», «Мистерии-буфф», но все же режиссерская робость нет‑нет да и брала верх. Иначе чем же объяснить срывы в системе выразительности «Бани» или «Мистерии-буфф»? Например, звонкая строка в «Мистерии-буфф» «скользите на мачты, хватайтесь за реи» оборачивалась в спектакле буквальной реализацией: актеры карабкались на мачты, заслоняя этой внешней реальностью действия утонченность условного театра.

Образы нечистых в «Мистерии-буфф» сегодня уже выветрились из памяти. Вероятно, в их сценическом воплощении недоставало условно-поэтической обобщенности, плакатной заостренности.

Последовательность условной образности «Дамоклова меча», его психологической символики, объясняется тем, что режиссер находит иной, чем в прежних своих спектаклях, способ выражения гражданской позиции.

Мейерхольд когда-то говорил своим актерам о свойстве сценического искусства определенного направления, свойстве, напоминающем брехтовскую {166} систему театра: «Я мыслю, и каждая реплика, каждое построение фразы, каждое построение ракурса должно быть таким, чтобы я был в готовности легко выпрыгнуть из этой маски, сбросить с себя наряд и показать свое отношение к только что мною сыгранному»[[81]](#footnote-82).

Актеры Плучека нигде не обращаются к «эффекту отстранения», но находят иные, не менее действенные способы публицистически обнажить авторскую тенденцию.

Вот Боксер — А. Папанов.

Папанов нигде не показывает своего отношения к персонажу, тем не менее созданный им образ подвергнут исчерпывающей внутренней оценке. Внутренний «ход» не исключает осторожного условного гротеска, как бы удерживающегося на «кончике» той или иной психологической детали.

В «Дамокловом мече» Плучек широко пользуется и метафорой, условно-фантастическим и «масочным» гротеском. Когда-то в школе ТИМа он занимался боксом. И маски, пляшущие вокруг сбитого с ног человека, пришли в спектакль от личных физических ощущений, испытанных в прошлом на ринге. Но, несмотря на эту конкретность боксерского опыта, в образе масок сконцентрирована высокая степень символики, ассоциации, условности. В 50‑х годах это первый удачный и к месту примененный «прием масок», он использован действительно по «крупному счету», в дальнейшие годы наша режиссура стала все чаще прибегать к маскам, но эстетического фактора неожиданности в приеме уже не было.

Размышляя над масками из «Дамоклова меча», исследователь О. Лармин справедливо отмечал, что в этом спектакле нарушались многие требования традиционного реализма. Те же маски «никак не назовешь “типическими обстоятельствами” в понимании старого реализма, а между тем это одна из наиболее острых и эмоционально-выразительных находок режиссера»[[82]](#footnote-83).

Плучеку давно была известна магическая сила условной природы театра. Но в «Дамокловом мече» многое известное переосмысляется.

Плучек понимает, что традиционно плакатные, однолинейные мотивы не заденут сознания зрителей. Так часто бывает сегодня в театрах: чем звучнее фортиссимо плакатного финала, тем спокойнее публика отыскивает в карманах номерки… В постановке Плучека мы тоже заметим и традиционные элементы плаката и страстные обращения к залу, но все это сливается в новое качество современной публицистической образности.

Интересно, например, что в решающий момент постановщик включает «тихий» регистр. После воющего звука бомбардировщика в финале спектакля {167} наступает резкая тишина, возникает мелодия колыбельной и на занавес падает луч, высвечивая штриховой набросок: голубь на ладони женщины. Такой финал закономерен, он вырастает из контрастов стиля всего спектакля, из постоянных переходов от диссонанса к гармонии, от драматизма к лирике, от механического, ожесточенного к спокойному, человеческому.

Зрителю «Клопа» предлагалось оставаться спокойным и иронически снисходительным, торжествующим и смеющимся; зрителя «Дамоклова меча» пронизывает тревога. Впервые мы обнаруживаем такое напряжение нервов у режиссера. Словно когда-то пережитое им отозвалось острой непреходящей болью.

## \* \* \*

Нет, пожалуй, не впервые Плучек выступает тревожным, жестковатым. Оглянувшись на пройденный режиссером путь, мы увидим многие суровые испытания, которые пришлось преодолеть сатирику с «лирическим подтекстом». Оптимизм лирической интонации Плучека завоеван в боях.

Главные испытания начались, когда в январе 1938 года Плучек потерял возможность работать в Театре имени Мейерхольда. До этого «все текло как-то весело, легко, — вспоминает Плучек, — и наступил резкий перелом, судьба стала складываться заново». Обида, отсутствие своего театра, материальные невзгоды рождают у Плучека и его товарищей стремление претворить в жизнь свою особую программу — программу преодоления трудностей. Создать самостоятельную студию, «родиться творчески раньше, чем бюрократически»[[83]](#footnote-84), — вспоминает Плучек о лозунгах молодых актеров и режиссеров. В гимнастическом зале одной из московских школ они начинают занятия, а 5 марта 1941 года открывается занавес «Города на заре».

«… Спектакль, разыгранный молодыми актерами как импровизация на тему строительства комсомольского города на Дальнем Востоке, — писал А. Мацкин, — привлекал своей непосредственностью и одушевленностью, хотя несколько озадачивал условностью сценических форм»[[84]](#footnote-85).

А вот что писали сами студийцы: «… наш коллективный спектакль “Город на заре” идет с большим успехом. Песенки оттуда поет вся Москва… Хвалебные статьи почти во всех газетах, начиная с “Правды” и кончая “Московским комсомольцем”. Также состоялся ряд диспутов, что за последнее время в театральном мире необычайное явление»[[85]](#footnote-86).

{168} Особую роль в рождении нового театра студийцы отводили Плучеку. «Я часто стал встречаться с Валентином Николаевичем, — писал Всеволод Багрицкий. — Черт возьми, он на самом деле замечательный человек. Поражаешься воле и упорству, сопутствующим огромной талантливости. Он рассказал мне о планах постановки “Рюи Блаза”…»[[86]](#footnote-87) Всеволод Багрицкий, павший в бою в феврале 1942 года, мечтал, как и все участники студии, о продолжении начатого дела.

Для многих в те годы этот порыв студийцев казался ненужным молодечеством.

Родившийся из этюдов, биографий студийцев, из живых впечатлений, а затем литературно оформленный бригадой во главе с А. Арбузовым, «Город на заре» противостоял концепции удачливого героя-бодрячка. Студийцы противопоставляли свой спектакль тем постановкам о молодежи, в которых действовали «улыбчатые молодые люди в белых теннисных костюмах»[[87]](#footnote-88), подобные персонажам «Чудесного сплава» В. Киршона.

Студийцы хотели рассказать о том, что социализм строился с трагедиями, страданиями, в суровых условиях.

В «Городе на заре» Плучеку хотелось слышать мужественную ноту, напоминающую некоторые рассказы Джека Лондона.

Да, эти годы заставили пристальней вглядеться в человека, подвластного и тревогам и сомнениям…

А во фронтовых спектаклях, когда людям так невыразимо хотелось в зрительном зале вспомнить о мирном времени, услышать бодрые, полные надежд и веры голоса актеров-современников, в спектаклях Плучека за светился согревающий солнечный луч.

В послевоенных работах лирическое мироощущение режиссера проявилось в озорстве, искрящейся фантазии и колючем юморе комедийного, преимущественно сатирического спектакля. Плучек всегда оставался серьезным юмористом, знающим цену настоящим, а не придуманным трудностям.

Вдумчивость и человечность, драматическая нота, возникшая еще к «Городе на заре», придавали сатире глубину обобщения. Это тем более оказалось ценно в середине 50‑х годов, когда перед советским сатирическим спектаклем встали новые задачи.

Плучек берется за пьесы о сложных проблемах западного мира «Обнаженная со скрипкой» Ноэла Коуарда (1961), «Дом, где разбиваются сердца» Бернарда Шоу (1962), наконец, «Бидерман и поджигатели» Макса Фриша (1965) — в этих, в разной мере удачных, опытах Плучек стремится исследовать кризис личности. В союзе с такими мастерами театра, как Л. Сухаревская и Б. Тенин, Плучек чутко прислушивается к {169} внутренней музыке «дома, где разбиваются сердца», «душераздираюшего дома».

Обличение Бернардом Шоу темницы душ — Европы (пьеса Шоу написана в 1913 – 1919 годах) не заслоняет от Плучека чеховской чуткости драматурга к противоречиям героев, к музыке их сердец. Ведь как бы ни были радикальны сатирические приговоры, современный зритель хочет понять всю сложность жизни, подвергнутую суду сатирика. Правда, в этом спектакле музыка «разбитых сердец» звучала не только в подтексте благодаря удачным актерским работам (Плучек еще раз доказывал свою любовь к «актерской» режиссуре), но, может быть, и слишком буквально, в чрезмерно «зримой», внешней режиссуре. Несколько навязчиво, слишком красиво изнутри освещалась боковая ширма, и возникал силуэт пианистки. Эти время от времени появлявшиеся всполохи должны были символизировать еще тлеющие надежды у героев драмы Шоу.

Запоминался вечереющий сад, желтые и багряные листья, что вот‑вот сорвутся с веток, закружатся и упадут на землю, запоминалось и внезапно возникавшее среди осенней природы неуместно роскошное платье на младшей дочери хозяина дома, красное, с черной накидкой. Странно выглядел и официальный фрак на поникшем боссе Менгене, которого играл А. Папанов. Казалось, что эти люди не могут вписаться в окружающий пейзаж…

В одной из финальных сцен в сумраке сада выделялось белое платье Элли — девушки с драматической судьбой. Она напоминала в спектакле Нину Заречную. Плучек когда-то мечтал поставить «Чайку»… Этот прямой экскурс режиссера-сатирика в психологический театр, в поиски утонченного настроения понятен, если вспомнить, что в свою очередь и сатира Плучека проникнута лирикой, драматизмом, психологическими оттенками. Это проявилось и в «Дамокловом мече», где намечался драгоценный синтез боевой публицистичности и душевной утонченности. В еще большей степени синтез лирики и сатирической иронии свойствен такому спектаклю, как «Дон-Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша; здесь чрезвычайная степень психологической проницательности находит довольно удачные сочетания с условными гротескными формами.

## \* \* \*

Удивительно на следующий вечер после «Бани» смотреть спектакль «Дон-Жуан, или Любовь к геометрии». «Баня» производит впечатление, будто на сцену выкатили противотанковое орудие системы «В. Маяковский», чтобы прямой наводкой ударить по равнодушию, мещанству, бюрократизму во всех их современных проявлениях…

«Дон-Жуан» — это тончайшее кружево изысканных красок, сложнейшей полифонии сценических ритмов, фантастических костюмов, в которых {170} люди, скорее, похожи на павлиньи хвосты, развернутые веерами цветастых радуг.

Плучек ставил ведь и спектакли, в которых подбивал подмостки простым шинельным сукном. Его герои могли скручивать цигарку, рассказывать грустные и суровые были, обнаруживая прочную сопричастность с тревогами и заботами нашего сегодняшнего дня, нашей истории и нашего народа.

«Дон-Жуан», хотя и разрабатывает проблему нравственности с ее современными оттенками, тем не менее далек от наших горячих злободневностей, как и придуманные художником спектакля стилизованные фижмы на платьях «ритмизованных» дам.

И все-таки это тоже Плучек. Принимаем мы его таким — избыточно изящным, поглощенным отвлеченными «философическими» проблемами — или не принимаем, а это он. Только каждый новый автор по-своему корректировал его искусство. С Фришем к Плучеку пришло «отстранение». Правда, оно пришло несколько запоздало, когда уже другие театры не только смогли его освоить, но и выработать скучный штамп «брехтовского зрелища».

В «Дон-Жуане» «отстранение» фришевское, поэтому и как прием и как тема оно приносит нам новые, несхожие с брехтовским театром формы и идеи…

Действующие лица живут своей жизнью, преследуют предначертанные им по сюжету цели. Но театр организует еще и сложную систему контрдействия. При этом актеры не обращаются к залу с зонгами, не отчуждаются «публицистически», как у Брехта, но, скорее, поэтически намекают, по-фришевски ненавязчиво, бегло, скользяще. Условная система намеков, подсказок, оценок, идущая от режиссера, от таких исполнителей, как А. Миронов (Дон-Жуан), Г. Менглет (отец Диего), работает в ином направлении, противоположном действиям персонажей.

Это контрдействие, в котором проступает режиссерское отношение к теме, особенно явно обнаруживается в обостренных внешних ритмах, контрапунктирующих с внутренним естественным ритмом поведения действующих лиц.

Ритмы спектакля как будто пародируют чудовищную отрешенность фришевского Дон-Жуана. Дон-Жуан предан геометрии, и нет для него ни человечества, ни поэзии любви. Ритмы, подобно геометрическим фигурам, пересекаются, сбегаются, точные, холодные, стремительные. Ритмы как бы выносят героя на кусочек геометрически правильного, но безжизненного пространства, где уже не остается «ни кола, ни двора» для человека… Размышляй, геометризируй! И тут ставится точка.

Ударность и насыщенность действия, динамические сочетания пауз и движений доведены в некоторых эпизодах до той степени, когда ритм превращается, как в поэзии Маяковского, в основную силу. Плучек всегда раскрывался в ритме — этом своем излюбленном элементе театра. В ритмах {171} режиссуры Плучека слышались и пожирающий душу человеческую бешеный азарт гоголевских «Игроков» (1953), и порыв Велосипедкина в «Бане», и выстрел в финале «Мистерии-буфф», когда вокруг земного «шарика» стремительно мчит первый советский спутник. В ритме звучит смех Плучека, в ритме — его «чувство современности»…

Кульминацией постижения возможностей ритма, конечно, явился «Дон-Жуан».

Не все, разумеется, в «Дон-Жуане» так блестяще по форме, и большинство претензий падает на тех исполнителей, которые не чувствуют меры стилизации и меры искренности. Когда-то Б. Рунге так отлично понял Плучека — и в «Бане» и в «Клопе», но вот здесь нам думается, что его покряхтывающий дон Тенорио, отец Дон-Жуана, обсматривающий проходящих дам, дон Тенорио, старающийся рассмешить публику сдавленным голосом, явно выпадает из ансамбля.

Вместе с тем Плучек все чаще находит единомышленников среди актеров нового поколения, в их числе — талантливый А. Миронов.

Точность попадания в замысел режиссера у А. Миронова понятна, ведь этот актер сам из того поколения молодых людей, которые пережили нечто похожее на «историю влюбленности в геометрию» и разочарования в сентиментальности. Разумеется, нет никакого знака равенства между личностью актера и героем Фриша, напротив — хочется подчеркнуть исключительно четкую гражданскую позицию Андрея Миронова по отношению к своему молодому сверстнику, взращенному совсем на другой почве — ведь образ этот вскормлен и вспоен Фришем на специфических проблемах буржуазной цивилизации. И здесь актер проявляет воинствующую остроту и обнаруживает особую свежесть взгляда на события пьесы.

Но особенно поражает удивительный скрытый сарказм в игре Г. Менглета! Менглет играет парадокс, ничуть не выбиваясь из естества, органики. Его духовник адски любопытен, жизнелюбив и вместе с тем академически мудр и спокоен, мягок и нежен к молодым умам…

Мы, разумеется, поняли, что история, рассказанная Фришем, по замыслу театра имеет некоторое отношение и к нашим молодым людям — физикам, не лирикам. Она умна, эта история. За лапкой рябчика, которую равнодушно грызет Дон-Жуан (а в это время свершаются любовные трагедии и кровавые события), кроется целая философская концепция.

Но, на наш взгляд, театр сам оказывается не в меру сентиментальным в финале, где показано, как Дон-Жуан обзавелся семьей и пришел к тому, против чего восставал. Причем театр недостаточно выделяет здесь иронию Фриша, настаивающего на том, что и здесь, в четырех стенах фамильного замка, с красавицей женой, Дон-Жуан по-прежнему обездолен. Театр как-то размягчается, и кажется, будто он даже разделяет семейные радости своего героя.

{172} Но даже если закрыть глаза на «овалы» финала, появившиеся вместо «острых углов», вся эта мудрая история несколько отдалена от зала.

Сейчас трудно точно назвать причины, почему похождения нового Дон-Жуана смотрятся с прохладцей. Может быть, изящества и в этом спектакле немного больше, чем острой, пробивающей спокойствие зала, мысли?

Плучек — режиссер-сатирик. Сатирик ехидный, злой, поворотливый в бою. Он не бьет наотмашь, а подбирается и ухватывает мертвой хваткой.

Поэтому когда в Плучеке пробуждается режиссер-созерцатель, ценитель театрального зрелища и критики начинают хвалить его за ритмы, за изящество (как это делаю и я в этом очерке), за линии и краски, то становится грустно.

Конечно, нельзя недооценивать мастерства. Плучек — участник своеобразной реформации выразительности в нашем театре на рубеже 50 – 60‑х годов: нужен и театр комнат, и театр улиц, и театр галактик. Нужен и шепот и набат.

Борьбу против ограниченности в представлениях о реализме, мере условности, о восприятии и вкусах зрителей вел и Плучек на своем, пусть необширном, плацдарме. Но борьба за форму у Плучека порой выглядит только как веселенькая, хотя и полезная игра. Это один Плучек.

Есть и другой Плучек, который мнет материал и так и этак, потому что так велит острейшая гражданская тема. И вот тогда-то борьба за яркую форму совпадает с гражданственностью режиссера, с его битвой против мещанства.

Когда-то, еще статистом, встретившись с плотоядной Анной Андреевной в «Ревизоре» Гоголя и Мейерхольда, Плучек уже не расставался со своим оружием — убийственным «театральным эффектом»: «Гоп!» Гоп! — и из шифоньерки выскакивает офицерик с цветами.

Гоп! — и Оптимистенко с клоунской ловкостью высовывается по пояс из-под стола навстречу «холеной собачке» Мезальянсовой.

Гоп! — и со стола с красноголовками падает тело упившегося человека.

Анна Андреевна как символ мещанства представала в разных несхожих вариантах.

Бодрые, незадумывающиеся, в теннисных костюмах юноши из пьесы В. Киршона, с которыми спорил «Город на заре», — они ведь тоже явились плодом мещанского воображения.

Драться с мещанством, меняющим обличье, нужно было по-разному. В бой вступали и стремительный Велосипедкин и падающий, смертельный звук предостережения в «Дамокловом мече». Плучек выигрывал, но бывал бит и сам.

{173} По поводу спектакля Театра сатиры «Женский монастырь» (1964), поставленного по пьесе В. Дыховичного и М. Слободского, справедливо заметил критик Б. Поюровский, что Плучеку здесь пришлось пойти на компромиссы. Здесь все сводится к тому, что женщинам нелегко дается их «равноправие». Вернувшись после работы, жены стряпают, убирают, а мужья — читают газету, «забивают козла»… И вот эту весьма правдоподобную ситуацию показывает театр весьма легко и с изяществом[[88]](#footnote-89).

И опять — изящество! Изящные жены и мужья, резвящиеся на красивых ландшафтах близ монастыря, придуманные авторами и театром для отдохновения публики, улыбались несомненно белозубыми улыбками киршоновских юношей в теннисках, с которыми когда-то вел бой Плучек. Теперь они вернулись и «дали сдачи».

Плучек значителен другими спектаклями, истинно гражданственными. Конечно, есть еще пристрастия режиссера. Он, например, по-своему, интересно видит возможность реализации жанра мюзикл на современной сцене, он чувствует красоту «испанского театра». Но ведь есть нечто выше привязанностей личных, есть нечто выше личной темы. Есть предначертанная временем тема.

Может быть, он мог бы сказать, как Маяковский, «строчить романсы на вас — доходней оно и прелестней». Но вышло так, что Плучек стал в нашем театре режиссером самых крупных сатирических авторов. Только прислушайтесь к именам. И с ними и с подобными им — его путь.

Одно из последних крупнейших имен мировой драматургии, к которым обратился неугомонный режиссер, — Бомарше.

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1969) — спектакль, отмеченный новизной трактовки пьесы великого драматурга. Но нас в данном случае интересует не столько отношение Плучека к традиции театра Бомарше, сколько встреча режиссера с современностью. Да‑да, в спектакле заняты актеры, игра которых дает повод говорить о природе чувств сегодня, о сегодняшних ритмах жизни, о современной позиции в трактовке классики. И вновь выделяется среди этих актеров — наисовременнейший Миронов.

Получилось так, что мироновский Фигаро как бы продолжил череду сценических героев Театра сатиры, вобрал их опыт, явился «новым» этапом в их эволюции.

Фигаро входит в спектакль умудренный, как будто познавший границы возможного. Такой уже несколько элегически настроенный Фигаро буквально вплывает на подвижной фурке в спектакль. И за ним как бы тянется шлейф размышлений и режиссера и актера о том, что осталось позади, какие падения и взлеты, какие уроки…

{174} Над Фигаро вознесся пышный куст невообразимых серебряных роз, его окружили амурчики, и свечи, и черненое серебро, украшающие покои графа Альмавивы.

Так начинается этот галантный спектакль. Фигаро умудрен, ему уже все ясно, ему все знакомо. Он давно выработал привычку выражать радость, приличествующую моменту. «О, Марселина!» — приподнято-устало восклицает он и поднимает приветственно руку, когда вплывает в комнаты старая Марселина. «О, доктор!» — на той же ноте дежурной восхищенности восклицает он иронически-торжественно, когда за Марселиной следом спешит доктор. «О, граф!» И Фигаро разыгрывает целый спектакль-апофеоз, славословя графа за отмену им права первой ночи. Девицы в алых передничках с пейзанскими цветочками нарочито приторно поют хвалебные песни, а Фигаро старается больше всех, издевательски пародируя ханжескую суть всего ритуала, он выпевает звуки с совершенно безумными глазами, старается перекричать весь хор с помощью каких-то лающих, комически перекрикивающих интонаций, а после, в одной из сцен, скорчив мину, цедит горькие слова о том, что он, Фигаро, «рожден быть царедворцем».

По-прежнему, как и полагается герою Бомарше, энергия Фигаро неистребима. Он может все. «Три-четыре интриги закрутить, завертеть». Все запляшут под его дудку!

Он бросает быстрые ритмические фразы графу, сообщая чудовищные, обезоруживающие новости, а зацепив графа на крючок, удаляется от него, заманивает улыбкой. Тот за ним. (Графа блестяще играет В. Гафт.) Фигаро подает графу руку, и граф, забыв, что страшно зол на Фигаро, отвечает рукопожатием. А затем, спохватившись, с силой и негодованием отдергивает руку.

Фигаро во всякой обстановке свой. Входит в комнату, где звучит целая симфония смеха. Светски смеется графиня, самодовольно и густо подхохатывает граф, звенит колокольчиками-смешками Сюзанна, и Фигаро, еще не осознавая всего случившегося, уже подстроился, уже понимающе смеется со всеми.

А если верзила Базиль загрустил и пророкотал свое «нет, с сильным не борись» и в комнате померк свет, Фигаро и тут не падает духом. Выхватывает гитару у Базиля и в движении, под мягкие отрывистые звуки (как будто шаловливо пробежала его Сюзанна), подтанцовывает и поет, — и вновь все сияет светом и надеждами. Скупо улыбается Базиль, расцветает Сюзанна, все вокруг живет. Кстати, галантность нового спектакля Плучека — это особая форма выражения общественного начала, Когда Фигаро выходит в каждом из актов в разноцветных костюмах и поигрывает великолепными широкополыми шляпами, демонстрируя, как ловко он может снимать и надевать их вновь, в эти мгновения замечаются не обычные изящества костюмной пьесы, а некая, не сразу угадываемая, поза человека, который только по видимости следует норме благопристойности {175} в этих графских покоях. Фигаро разрешили писать рецензии на спектакли. Но при этом он не должен касаться театра, оперы, каких-то проблем, а также тех, кто имеет к кому-либо какое-либо касательство. Но носить-то шляпы он может! И так, как никто! И любить свою Сюзанну он может так сильно, так преданно и беззаветно, как никто. Ему доступны простые и горячие чувства, сильные и стойкие чувства. Их лишен граф. И вот здесь, наконец, наш герой одерживает верх. Это победа полная, решительная.

Пусть Фигаро все потерял, но не потерял себя самого, свою Сюзанну, не потерял истинно человеческих чувств, с которых начинается все, вся вселенная.

Фигаро еще стоит перец графом, будто герой Островского Жадов перед Вышневским, потупив глаза, играя поп созорничавшего школьника. Но если Жадов у Островского страдал в подобной ситуации, то Фигаро, этот неунывающий авантюрный герой, так полюбившийся Плучеку, нисколько не переживает, он смеется, он убивает нагловато веселым взглядом своего противника. И уходя, делает ему жест рукой: «чао».

Герой Бомарше в этой части произведения показан автором как человек, который уже не желает ставить рискованные эксперименты в области общественной жизни. В спектакле выделена фраза, звучащая как иронический вопрос, — «с умом и продвинуться?» Но, сбросив розовые очки, Фигаро в спектакле Плучека остается сильным, верящим. Тореадорски размахивает он шляпой, как красным плащом перед мордой быка. В собственных простых чувствах — нерастраченных, здоровых — он видит надежду на будущее. Ведь если есть у человека «почва», если он способен по-настоящему любить, будет и сад, будет все.

Он совместил в себе непосредственность, душевную открытость с общественной умудренностью, трезвостью, философским спокойствием. Язвительно-покорная улыбочка на устах, а за ней таится обещание жарких схваток в невидимой нравственной войне с графом. «Мы еще повоюем…».

## \* \* \*

«Мы еще повоюем…». Под этим девизом Плучек еще раз обратился к своей генеральной теме — антибюрократиаде, он вновь встретился с Владимиром Маяковским. Бросим прощальный взгляд на эту знаменательную встречу и на том завершим наш очерк.

Вторая редакция «Бани», поставленная Плучеком к 50‑летию Великого Октября, в целом сохраняет прежние позиции режиссера, характерные для первой редакции. Но некоторые мотивы звучат принципиально по-новому.

Прежде всего это можно отнести к истолкованию Велосипедкина. Неожиданно «легкий кавалерист» в исполнении А. Миронова приобретает особую значительность. Его участие первостепенно важно для всех событий {176} «Бани». Не случайно Плучек и начинает теперь «Баню» с циркового парада-алле, участников которого представляет ведущий — он же неутомимый Велосипедкин, он же — веселый рыжий клоун, он же — артист Миронов.

Хорошо, что Плучек встретился с молодым Мироновым.

По-видимому, Плучек видит в нем и свое пройденное, и свое настоящее, и то, о чем мечтается, потому что вводит этого актера буквально в каждый свой спектакль и по возможности на роли программные. И в «Интервенцию», и в «Дон-Жуан, или Любовь к геометрии», и вот в «Баню». Тут уж Плучек не поскупился, он дал возможность молодому актеру проявить неистребимую потребность «двигаться». Двигаться в начале фразы, и в конце ее, и в паузе. А «мироновское движение» выглядит как своего рода протест или как вызов. Оно, так сказать, его актерская тема, потому что выражает собой движение мысли, и хитроумный ход, и неустанный веселый поиск.

Тут Плучек обретает замечательного союзника.

Этот актер беспредельно весело и заразительно живет в цирковой стихии, придуманной Плучеком. И удивительно слышит стремительный мажор музыкального сопровождения (в спектакле участвует один из лучших оркестров Москвы — под управлением А. Кремера).

Выбор Плучека подобен снайперскому попаданию. Здоровая, жизнерадостная физиономия нового Велосипедкина растопила зрительный зал. И вот уже хочется вместе с Велосипедкиным смеяться, когда в прологе вдоль рампы пробегает от кулисы к кулисе довольный собой, толстенький Победоносиков (Г. Менглет), спешит Поля (В. Васильева) и, внезапно вынимая револьвер, стреляет, улыбаясь (?!), в воздух, или когда машинистка Ундертон (Б. Тронова) поднимает высоко палочку с бенгальским огнем, как бы рассыпающимся холодными искрами начальнического словоблудия. Моментальников (В. Долинский) лихо впрыгивает в круг, на который натянут газетный лист, и прорывает его. Иван Иванович (О. Солюс) держит старательно перш, на верхнем конце перша прикреплен некий неопределенный голенький бюстик, скорее, болванка в виде голого черепка, готового для любого оформления.

Как видим, каждый представляет цирковой жанр. В 1953 году постановщики прибегали только к его элементам. Теперь цирк — целостный образ спектакля. Вероятно, это может стать темой специального исследования. Важно только, что теперь, как и в 1953 году, Театр сатиры вновь находит наиболее убедительную зрелищную «формулу» для Маяковского, после чего остальным театрам, обращавшимся уже на новом этапе к Маяковскому, ничего не остается делать, как подражать, развивать или отталкиваться.

В этом великолепном цирке первым номером, конечно, — Велосипедкин. Именно в его режиссерском решении проглянула сегодняшняя концепция «театра Маяковского».

{177} Велосипедкин — Миронов и конкретен (его интонации взяты прямо из жизни, от какого-то знакомого актеру парня) и театрален. Ведь перец нами чистой воды клоун. Но, во-первых, это необычайно знакомый нам клоун — чуть-чуть Олег Попов, а во-вторых, это отстраненный клоун. Миронов в гротеске только слегка намекает на движения клоуна, как бы только цитирует эти движения. Вот так клоун встает на ребра ботинок, как бы говорит нам Миронов и показывает, как он встает на ребра ботинок (при этом улыбается в зал). Вот так, растопырив руки и покачиваясь, будто идет по канату, как клоун смешит нас в цирке. И вновь Миронов не теряет себя, не порывает контакта с залом как артист, он продолжает, показывая нам клоуна, улыбаться своей мироновской улыбкой.

Его Велосипедкин вовсе не всегда клоун. Одно дело, когда «легкий кавалерист» посылает нам воздушные поцелуи и делает «гоп‑ля», заставляя симпатичных девушек в красной униформе и юношей в зеленой униформе танцевать и маршировать. Это один Велосипедкин, в кепи с длиннющим козырьком, с задатками своеобразного «руководящего феерией».

Но другое дело, когда Велосипедкин, уже без всяких цирковых лирических отступлений, живет в спектакле серьезно, выполняя все предначертанные по сюжету действия, толкуя о вполне реальных вещах. Этот Велосипедкин воинственный, гневный, даже по-хорошему злой. Когда он обещает «жрать чиновников» и «пуговицы выплевывать», глаза Миронова кровожадно округляются и блестят. Такой пройдет, пробьет, пробьется.

В чем же дело? Отчего опять удачный Велосипедкин? Ведь и в первой редакции, 1953 года, все обратили внимание в этой роли на молодого Бориса Рунге, ныне играющего Оптимистенко.

Видно, по характеру, настроению, по мысли фигура «легкого кавалериста» близка Плучеку.

В новой редакции изменился образ спектакля, он стал лапидарней, концертней, чуть-чуть спокойней. Страшные бюрократовы рожи на плакатах с позорными для чинуш надписями убраны. Теперь актеры двигаются в новейшем пластическом стиле. Словно по хронометру, налажен темпо-ритм. Великолепна цирковая цветогамма декораций (они заново созданы М. Кулаковым).

Нужно сказать, что и текст проработан и «оживлен» с исключительной добросовестностью. Когда-то Плучек сетовал на то, что в его старой постановке слово Маяковского не всегда звучало достаточно громогласно, точно, нацеленно. Теперь слово звучит. Вновь обращусь к полюбившемуся мне Велосипедкину — Андрею Миронову. В каждой его фразе заложена мина с злободневной начинкой. Когда разъяренный Велосипедкин кричит о тупости главначпупса, то чувствуется, что Миронов имеет в виду какие-то самые «свеженькие» злоупотребления властью. Когда Велосипедкин рассказывает о фантастическом «всесоюзном съезде» по вопросу об успокоении возбуждаемых вопросов, на котором будут говорить о «щупальцах мирового империализма», то зрители смеются. Миронов очень {178} удачно «нацеливает» текст. Ведь есть же и такие горе-работники, которые, «подстраиваясь» к нашей борьбе против буржуазной идеологии, охотно ссылаются всякий раз на «щупальцы мирового империализма», вместо того чтобы ответственней подходить к собственным недостаткам. При этом такие приспособленцы особенно рьяно прибегают к вопросу об успокоении возбуждаемых вопросов по вопросу собственных недостатков.

Многие реплики Миронова отмечены какой-то лихостью, страстью, мажором, где-то подслушанной интонацией, что, как приводной ремень, связывает нового Велосипедкина с житейским узнаваемым характером — напористого и здравомыслящего парня в защитных туристских брюках и в красном свитере.

Итак, текст звучит. Проработан он с учетом реакции сегодняшнего зала, почти по всей комедии. Но интересно, что порой наблюдается парадокс: отдельные кусочки текста звучат весело, смешно, современно, нов целом тот или иной эпизод не составляет образа, и более того — порой наружу выступает какая-то самоцельность звучания текста в ущерб общему смыслу спектакля.

Например, Г. Менглет тщательно интонирует каждую фразу главначпупса. Когда Победоносиков путает трамвай с Толстым, то исполнитель прибегает к сложнейшим интонационным узорам, будто Победоносиков удивляется собственным речам. Каждая фраза, в задумчивости диктуемая машинистке, заканчивается удивленно-восклицательной интонацией Победоносикова, как бы обнаруживающего собственное недомыслие и глупость. Но все же эти отдельные находки не всегда собираются в достаточно определенный образ сегодняшнего бюрократа. Вместе с подробностью интонационной разработки текста в новую постановку вновь пришла некая отвлеченность. Вероятно, в структуре спектакля нарушено важное соотношение «детализации» и «ощущения целого».

Нарушена целостность и определенность в представлении о «Маяковском сегодня». Это обнаруживается, например, в истолковании театром образа Фосфорической женщины. В свое время этот персонаж «не давался» и самому автору, не выделялся особыми достоинствами и у Мейерхольда и у постановщиков «Бани» 1953 года. Но такого удара, какой нанесла Фосфорической женщине «Баня» 1967 года, пожалуй, не испытывал на себе еще ни один из персонажей Маяковского. Полная дама в плохо скроенном старомодном платье назидательно произносит «апарт» свой патетический текст. Сладкие паузы, которыми исполнительница отмечает концовки длинных речевых периодов, вызывают такое ощущение, будто повторяется фрагмент из пародийной «отдохновенной пантомимы» третьего действия на тему «Труд и капитал актеров напитал».

Фосфорическая «дама» соизмеряет манерные шажки с ритмом текста и вкопанно останавливается (будто ожидает аплодисментов) после каждого из выражений, кажущихся театру достаточно ударными. Эта {179} приторно-торжествующая сладкоречивость никак не сочетается с цирковой иронической феерией всего замысла спектакля.

Но нельзя пройти и мимо проницательных находок новой «Бани». Есть поразительные попадания. Есть жестокие уколы. Такова изощреннейшая, плучековская по природе смеха, сценка «Полюшко-поле», в которой бюрократ — а он обычно предстает как гонитель всего живого — вдруг оказывается «душевным». Появляется некое новое измерение, и оно стремительно сближает нового Победоносикова с каким-то очень узнаваемым его потомком из наших дней. Вот здесь Менглет и Плучек добираются как раз до сердцевины, интимнейшей струны современного Победоносикова. Ведь он же «душевный» бюрократ, с воспоминаниями, с песнями, с традициями! И сцена, где художник жаждет запечатлеть главначпупса для «назидания» будущему поколению и главначпупс послушно позирует ему, «не отрываясь от руля и ветрил», вырастает до своеобразной генеральной метафоры нового спектакля.

Победоносикову нахлобучивают кубанку, сооружают за его спиной красную раму с затейливыми украшениями, как на базарной фотографии, и заставляют его «тихо подпрыгивать», подражать всаднику на лошади, бегущей рысью. Некие юноши услужливо поддерживают его расставленные на весу руки. Два телефона по сторонам, рядом корзина с канцбумагами. Вокруг прыгает художник Бельведонский. «Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, тита…». «Да ладно», — уже не по тексту Маяковского обрывает его Г. Менглет смущенно-грубовато. «… Титаническое», — продолжает Бельведонский…

Итак, Победоносиков смущен. Растроган! Весьма неожиданная краска. Он скачет и чуть подхохатывает над собой, вернее, над ситуацией. Перед сентиментальным взором его проносятся воспоминания. И слеза этак ненароком скатывается по щеке. И только какая-то странная голова, свешивающаяся сверху из-за рамы, на фоне которой проходит скачка, заставляет Победоносикова прерывать время от времени свое умиротворенное состояние и сердито шикать на голову.

Все же Плучеку удается нанести еще один, довольно ощутимый удар по тем, с кем когда-то начинал святую битву великий сатирик Маяковский.

## \* \* \*

Сатирикам сложно. На словах все ратуют за матушку сатиру, за Гоголя, за Щедрина, зовут ее в свидетели и зрители, и критика, и руководители многообразных учреждений, зовут, как справедливого судью, выносящего свой приговор по законам высшей нравственности. Трепещите все, кто мешает нам строить завтрашний день и жить в настоящем! Но появись хотя бы скромный сценический фельетон с едкой интонацией, с робким упреком в адрес «отдельного» представителя какой-либо уважаемой профессии, скажем, выведи сатирик догматика редактора или глупца {180} критика, чванливого начальника или твердолобого подполковника, невежественного воспитателя или грубияна милиционера, как тут же могут обвинить сатирика в «огульном» порицании всех представителей той или иной славной профессии. И тогда-то сатирик шарахается в сторону изящного, теряя свою сатирическую квалификацию. Тем паче сложно сатирику-режиссеру, само искусство которого призвано во сто крат усиливать голос автора, искать объекты сатиры тут же, в зрительном зале.

«В общей форме, — писал Плучек, — как эстетическую категорию, сатиру, кажется, признают все; но чуть дело доходит до конкретных произведений, возникает робость, и работаешь вполсилы, с оглядкой, и заползает в голову мысль: а правомерна ли вообще сатира в сегодняшнем искусстве, а не начать ли, в самом деле, хлопоты о том, чтоб у единственного в Союзе театра этого профиля сняли вывеску…»[[89]](#footnote-90)

Но это лирическое отступление, мимолетное признание бойца. А гонг бьет к следующему раунду. Схватка продолжается…

# **{181}** Р. БеньяшЕфремов

{182} Пространных творческих деклараций Олег Ефремов не любит.

Во всяком случае, предпочитает обходиться без них.

Широковещательная пропаганда своего творческого метода, преувеличенная заостренность полемики с предшественниками или возможными соперниками, активный натиск на несходную художественную программу — все это Ефремов предоставляет другим. Он делает свое дело не шумно, постепенно, как бы исподволь и не торопится зачислять себя в победители.

Из этого вовсе не следует, что он проявляет христианскую терпимость к инакомыслящим в искусстве и готов смиренно отходить в тень, довольствуясь чужой удачей.

Нет, совсем нет! Ефремов никогда не был равнодушен к успеху своего театра и своему личному. Он ревниво наблюдает за тем, что происходит в окружающей его театральной жизни и слабость соседа фиксирует четко, осознанно, а иногда и достаточно беспощадно. Но если он и подсчитывает голы в свою пользу, то делает это про себя, аналитично и трезво.

Успех, даже признанный и очевидный, не заслоняет от Ефремова собственные ошибки и не застилает глаза на открытия, сделанные другими. Он не склонен отступать от того, что считает верным и главным, ради всплывающих время от времени на поверхность ультрановых (или воскрешенных из давнего забытья, что совсем не легко различить) театральных течений. Но он способен осмотрительно, чтобы не изменить основного направления, включить в свои замыслы и то, что открыто, добыто, освоено рядом. И в этом сказывается не готовность к заимствованию, не вторичность творческих намерений, а, скорее, не стесненное предрассудками восприятие мира, мира вообще и театрального в частности. Потребность и настойчивое стремление расколоть скорлупу ореха, раздвинуть границы художественного пространства, вобрать в себя воздух планеты, а не только своего ближайшего участка земли, огороженного удобным и облегчающим жизнь забором.

Впрочем, чтобы говорить об этом сейчас, не нужна особая критическая проницательность. Последние работы Ефремова в «Современнике» не просто свидетельство его движения — искусство без движения неизбежно {183} и неминуемо умирает, — но переход в принципиально иное качество, в новую режиссерскую сферу, раньше перец Ефремовым закрытую.

И все-таки «новая волна» ефремовской режиссуры, пережитое им второе рождение, а с ним и второе рождение «Современника» не пришло извне, неожиданно и случайно. Оно было заложено в творческой личности Олега Ефремова. В его чуткости к процессам духовной жизни. В его особенностях, даже тех, которые поначалу не только определяли, но и в какой-то мере ограничивали все, что делал «Современник». А ведь именно с ним связано реальное появление на свет Ефремова-режиссера.

То, что создатель театра «Современник» Олег Ефремов — актер, знают все.

Он был актером еще до того, как показал свой первый самостоятельный спектакль, веселое и озорное представление для детей «Димка-Невидимка». Он выступил как актер в первых им же поставленных спектаклях «Современника», и его исполнительская манера четко отпечаталась на всем облике будущего театра. Ефремов остается актером теперь, когда число осуществленных им постановок и их общественный резонанс закрепили за ним место среди ведущих советских режиссеров нашего времени.

Собственно говоря, в самом факте соединения актерской и режиссерской работы нет ничего исключительного. Есть и всегда были режиссеры, вышедшие из актерской среды и не порвавшие с ней, несмотря на заметные успехи в режиссуре. Даже не тревожа память ушедших — Станиславского, Михоэлса, Хмелева, Рубена Симонова, — можно привести примеры Акакия Хоравы, Бориса Бабочкина и многих, многих других. Их исполнительский опыт обогащает их режиссуру. Их режиссерское мастерство помогает оттачивать природный исполнительский дар.

Олег Ефремов не случайно совмещает две смежные профессии и не только делит себя между ними. Его режиссура не то что соединяется с его актерской работой, но как бы вырастает из нее, становится ее логичным продолжением. Режиссерский почерк Ефремова, какой он есть, со всеми его характерными чертами и приметами, вытекает из его артистической индивидуальности. Его личные актерские свойства, естественно проникая в спектакли, им поставленные, образуют их стилистическое своеобразие, их манеру, их самую суть.

Эта абсолютная слитность двух близких, но все-таки разных начал, режиссерского и актерского, определяет многие существенные достоинства ефремовских спектаклей. Она же в течение долгого времени объясняла и некоторые их противоречия.

Ефремов-актер формировался в самой середине 50‑х годов. Он появился на сцене Центрального детского театра в ту пору, когда окончательно отходили в прошлое спектакли парадно-монументальные, искусство нарочито возвышенное и герои формальные, отштампованные под некий доступный стереотип.

{184} Герои Ефремова не укладывались в схему. Чего другого, а гладкости, подравненности под средний ранжир у них не было. Не было в них ни декламационности, ни нарочито подчеркнутой простоты, ни декларативной обыденности. Их прозаизм был жестким, а необструганность всех углов разрушала привычные конструкции театральных персонажей. Сценические характеры Ефремова поражали своей похожестью на живых сверстников, наполняющих зал театра. Но похожесть была не конечной целью, а только исходным пунктом характера. Точно так же, как простота и отсутствие внешних приспособлений ни в коей мере не облегчали задачу сценического существования. Напротив, молодой актер каждый раз заново возводил психологический мир героя, и мир этот не был ни упрощен, ни повторяем.

Долговязый, тощий, угловато изящный, с лицом немного усталым, Ефремов удивительно подходил по типажу к тем паренькам, которых ему приходилось играть. В нем все было достоверно и подлинно: худощавость взрослеющего подростка, обаятельная нескладность, трогательная длиннорукость и длинноногость, полузакрытая улыбка, умная, славная, чуть-чуть скептическая и немного себе на уме.

Но типажность типажностью, улыбка улыбкой, а пареньки почему-то выходили разные, хотя гримом Ефремов почти не пользовался. Я бы даже сказала, что он демонстративно пренебрегал возможностью изменить облик. Он просто настаивал на праве сохранять свой внешний вид неизменным.

Костя Полетаев в «Странице жизни» или Алексей, замечательный ефремовский Алексей из спектакля «В добрый час!», при всем сходстве были и непохожи. Оба этих розовских героя, чей сценический облик, мне кажется, уже навсегда связан с актером Ефремовым, были ведь, в общем, совсем разными. Душевная сумятица Кости, резкая смена его реакций, пестрота ощущений, сквозь которую еще предстояло пробраться к ясности, як в коей мере не предвещали прозрачной строгости душевного мира Алексея, который предстал очищенным, гармоничным, благородным по конторам. И самым грудным и дорогим, пожалуй, было то, что ясность ни в малейшей степени не вела к ограниченности, убежденность ни разу не превращалась в заведомость, прямота не имела ничего общего с прямолинейностью и внутренней бедностью.

Каждый новый ефремовский юноша возникал из множества реальных нитей действительности, и каждый требовал особой настроенности всего сложного психологического аппарата актера.

А общим в разных характерах был программный отказ от всяческой театральности, отчетливый и обнаженный гражданский смысл.

С такой нешумной, но очень определенной программы и началась студия «Современник». А «Современник» так же неотделим от становления режиссера Ефремова, как режиссер Ефремов неотделим от пути «Современника».

## **{185}** \* \* \*

Этот театр возник на сильной общественной волне XX съезда. Руководителем и идеологом нового начинания стал Олег Ефремов. Но ни по возрасту, ни по строю отношений он не выделялся из группы студийцев.

Он был главарем не по назначению, а по призванию. Он знал, чего хочет, и умел заразить своим хотением остальных. Его собственный сценический опыт был не слишком обилен, но достаточно красноречив. Те, кто собирался с ним под одну крышу, чтобы в свободное, главным образом ночное, время строить первый спектакль, могли почти ежедневно видеть на сцене Центрального детского театра подтверждение всех теоретических положений. Инициатор будущего театра не только проповедовал их, но и доказывал собственной практикой.

Впрочем, не исключено и то, что сами эти теоретические основы будущего театра сформулировались позднее. А тогда Олег Ефремов и его юные единомышленники просто пытались создать такой спектакль, который бы отвечал их потребностям. Но одно было необходимым и предусмотренным: то должен был быть театр единомышленников в точном значении этого слова.

Так определял Ефремов первое и категорическое требование к своим соратникам. И расшифровывал это требование, чтобы не допустить никакой двусмыслицы.

«Для меня театр — это содружество людей, живущих как бы на одном дыхании, исповедующих одни и те же идеи. Это несколько десятков сердец, бьющихся в унисон, несколько десятков умов, ищущих ответа на жизненные вопросы, которые волнуют каждого в отдельности. Это коллектив, который целиком — художник»[[90]](#footnote-91).

Единство жизненных интересов, которые волновали собравшихся вокруг Ефремова начинающих артистов, обнаружилось очень легко. Тем более, что почти все участники добровольного коллектива перешли в него прямо из школы-студии МХАТ, где их курс вел тот же Ефремов. Естественно, что они понимали друг друга с полуслова. Сложнее было добиться того, чтобы небольшой и совсем неопытный коллектив проявил себя «целиком художником». А как раз этого и добивался Олег Ефремов.

Уже самые первые спектакли должны были показать, что из его замыслов удалось осуществить в практической работе. На суд общественности был предъявлен спектакль «Вечно живые».

Выбор пьесы был не случаен. С Розовым связывалась вся актерская биография Ефремова, во всяком случае, самые ее значительные страницы.

{186} Драматургии Розова близки важные и естественные для переломного возраста его героев вопросы нравственной чистоты, гражданской бескомпромиссности, личной ответственности за всякое неустройство человеческой жизни.

Особую природу этих пьес тонко почувствовал молодой режиссер Анатолий Эфрос. В его спектаклях (в Центральном детском театре), внешне очень простых, почти обыденных, изнутри била горячая струя напряженных исканий истины, страстное стремление добраться до большой правды.

Эти спектакли не поражали. Они проникали в глубь зрительского сердца так незаметно, как будто вы сами творили вместе с героями в час представления. Хотели вы того или нет, вы все равно становились участниками событий, текущих на сцене. И не только событий даже, но внутренних процессов, душевных движений, поворотов, колебаний — всего того, что составляет сложный и прихотливый душевный мир человека.

Ефремов был в то время в самом центре этих спектаклей. Он, один из нескольких, а может быть и первый из них, наиболее полно воплощал то, что составляло особое обаяние свежей струи искусства, современного и по содержанию и по всей своей театральной природе.

Ефремов не искал современности специально, не подлаживался под нее. Он сам по себе и был частью современности, ее неотъемлемой принадлежностью. Органика его сценического существования была такой абсолютной, как будто он сам на глазах сочинял текст своей роли и даже не сочинял, а произносил вслух, причем впервые, то, чем жил и что сам открывал в себе. Это было не то что тесным сближением с ролью, а полнейшим растворением в ней. Но растворением, при котором не исчезала, а становилась более видимой личность актера.

Если Розов помог этому молодому актеру высказаться о себе, то и актер с идеальным соответствием почерку автора перенес на сцену его лирическую неповторимость, его мужественную доброту и поиски справедливости.

Вопрос о выборе пути особенно волновал героев Ефремова. Этот же вопрос оставался главным для всех героев поставленного им спектакля «Вечно живые». Это неутоленное беспокойство, эти сомнения, эти настойчивые поиски единственно верного ответа, выраженные в финальном монологе Вероники, участники спектакля «Вечно живые» решали на всем его протяжении, вовлекая в свои поиски и зрительный зал.

До этого ефремовского спектакля я была в оппозиции к розовской пьесе. Мне мешали ее мелодраматичность, ее умиленная интонация, ее нравственная элементарность. Буквально накануне рождения «Современника» и, как мне кажется, первого рождения «Вечно живых» я писала об этой пьесе в журнале «Театр»: «… вас убедила ошибка Вероники, спрятавшейся от жизни в душевном уединении вынужденного безделья? Посмотрите, {187} до какого тоскливого цинизма довел жизненный компромисс Антонину. Мало этого морального опустошения, нравственного тупика, распада человека с вынутой душой? Можно пойти еще дальше и показать следующую ступень: оглушительную наглость Нюрки-хлеборезки, накапливающей полмиллиона на хлебе, недоданном голодающим.

Но между чем и чем здесь выбирать? Какой этический мотив заключен в образе прямой уголовной преступницы?.. Зачем художнику разбираться в поступках, общественное значение которых исчерпывается соответствующей статьей уголовного кодекса…»[[91]](#footnote-92).

То, о чем рассказал мне, как и всем зрителям, спектакль Ефремова, никакого отношения к правовым нормам поведения не имело. Речь шла о нормах нравственных, а не процессуальных. Рассмотрению подлежала мера духовной высоты, а не элементарной порядочности. И Нюрка-хлеборезка появлялась на сцене «Современника» вовсе не для того, чтобы лишний раз продемонстрировать вред воровства.

Режиссер хотел показать, что малейшее отступление от человеческих обязанностей, всякая поблажка своему личному удобству, своей собственной безопасности, — по существу, шаг к преступлению. Что попытка уклониться от общих трудностей на самом деле недалека от Нюркиного хапанья для себя. И уж этот наглый, откровенный до наивности, животный эгоизм Нюрки режиссер и актриса Г. Волчек сгущали почти до прямого гротеска.

Нюрка ефремовского спектакля бросалась в глаза сразу. Она наступала на вас всем своим смачным бесстыдством. Лоснящаяся, раскормленная, самодовольная, она лезла вперед, прижимая к сытому брюху авоську с принесенной в подарок едой. Груда сдобного тела вываливалась из яркого шелкового платья. Налитые икры бутылками с трудом втискивались в новехонькие резиновые боты. И сами эти боты, не снятые в комнате, и их кричащее несоответствие крепдешиновому платью в цветочках, и тугие мелкие завитки перманента, и громкая хвастливость крадеными дарами — все подчеркивало неуместность, неприличие этого бессовестного, безвкусного благополучия.

Но ведь эгоистическое благополучие не становится лучше от того, что оно менее крикливо. Интеллигентная оболочка не снимает, а увеличивает вину. Трусливое желание спрятаться от своей доли в общей беде, укрыться от участия в народной борьбе, ссылаясь на свой природный талант, театр судит еще более строго, чем нахальное Нюркино хапанье.

Чем больше у человека извилин, тем длиннее счет его обязанностей. Чем тоньше его духовная организация, тем меньше прощается ему желание прожить потише и посытнее. Талант несовместим с мелким себялюбием. Корыстная обывательская расчетливость не более привлекательна, {188} чем нахальное приобретательство. И театр выставляет напоказ Нюрку во всей ее омерзительной душевной наготе ради того, чтобы ею измерить степень нравственного падения Марка.

К нему режиссер открыто непримирим. С ним ведет войну всем строем своего спектакля.

Невидимая баррикада отделяет на сцене мир Марка и Чернова от мира Бориса и Володи. Победа последних достигается тем убедительнее, что Бориса играет сам режиссер. В нем прежде всего осуществляется главная тема спектакля.

Впрочем, Борис Олега Ефремова не рассчитывает на легкость победы. Он совсем не похож на других Борисов, обаятельно юных, покоряюще милых, завоевывающих зал ослепительной улыбкой, которой нельзя, просто невозможно сопротивляться. Борис Ефремова даже и не очень юн, и подчеркнуто будничен, и улыбается редко, как будто нехотя, немного рассеянной, отчужденной своей улыбкой. Он несколько старше своего героя и мудрее, чем он. А мудрость ведь не дается даром. И Борис Ефремова уходит на фронт без того сияющего оптимизма, который обычно сопутствует безмятежной юности.

Если бы режиссер хотел ранить зал контрастом между этой трогательной чистотой юности и несправедливой смертью, он бы мог поручить роль Бориса Олегу Табакову, например, с его нежным овалом лица, врожденной интеллигентностью, застенчивой милотой. Но все эти обаятельные качества актера нужны были режиссеру для другой роли — студента Миши (сыгранного, кстати сказать, поистине идеально). А в Борисе режиссер искал другого. Потому и играл сам, что хотел показать человека, законтрактованного совестью (тема для актера Ефремова постоянная) и оттого сурового к себе, выбирающего свое место там, где всего труднее.

Противоборство двух полярных взглядов на жизнь, двух ее враждебных начал и составляло основной драматический конфликт спектакля «Вечно живые». Этот конфликт как нельзя лучше выражал этическое направление режиссуры Ефремова.

Позднее он вернулся к пьесе «Вечно живые», пытался прочесть ее заново, переосмыслив сюжет в соответствии с новыми вопросами времени (или со своим пониманием этих вопросов). Изменилось в новой редакции, пожалуй, и главное направление спектакля, вся его философская основа. Усложнились задачи, оценки, мотивировки. Но тогда, в первую пору своей жизни, театр под руководством Ефремова искал решений прежде всего на путях прямого противопоставления «за» и «против».

Жизнь как бы разделилась для режиссера на две половины — светлую, которую он отстаивал, и темную, против которой восставал. Восставал энергично, решительно, воинственно, отвергая одно и со всем жаром молодости утверждая другое, противоположное. Режиссер твердо знал, что любит, а что ненавидит, что отстаивает и с чем воюет. Активное отношение {189} к добру и злу, какими их видел руководитель театра, окрашивало весь мир в два разных цвета.

Свой ближайший спектакль Ефремов открыто посвятил столкновению этих двух сил. Спектакль так и назывался недвусмысленно и прямо: «Два цвета».

Понадобилось какое-то время, чтобы молодой режиссер почувствовал потребность раскрыть жизненные процессы помимо прямого противоборства идей и в более тонких соприкосновениях. Новые художественные задачи вызывали необходимость поисков всего цветового спектра. Но тогда, на заре своего самоопределения, выбор между двумя главными жизненными цветами, хотя и вел к спектаклю-плакату, был понятен и по-своему плодотворен.

## \* \* \*

На прямых контрастах красного — цвета жизни и черного — цвета зла была построена пьеса А. Зака и И. Кузнецова, да и весь спектакль Олега Ефремова. Программность названия подчеркнуло введенное в текст стихотворение Григория Поженяна о море, на котором —

Кто из нас в этот час
 рассвета
Смог бы спутать два
 главных цвета?
И пока просыпаются
 горны,
Утром пасмурным и
 суровым,
Море видится мне
 то черным,
То от красных огней —
 багровым.

Обнаженная декларативность идейной позиции подсказывала и прямую наглядность художественного языка.

Две холщовые завесы, черная и красная, составляли все несложное оформление спектакля. Завесы легко передвигались на кольцах, образуя игровой фон. Бытовые детали — стол, скамья, жесткий продавленный диван — появлялись по мере необходимости и ограничивались самым необходимым. Открыто публицистический характер спектакля избавлял от подробной бытовой достоверности. Но все, что касалось действующих лиц спектакля, режиссер старался психологически обосновать, разработать в подробностях, поставить на твердую почву реальности.

Условность оформления и абсолютная безусловность человеческих характеров — этот принцип был заявлен сразу и выполнялся неукоснительно, независимо от художественных результатов.

{190} Реальны до полного совпадения с действительностью были фабричные ребята, горластые пареньки, бойкие и застенчивые девчонки, — весь этот юный, смешливый, задиристый люд, заселивший спектакль. Они были до такой степени нетеатральны, что иногда казалось, будто вы смотрите хронику будничной заводской жизни, не предназначенной для демонстрации посторонним.

Повседневность с ее суетой, торопливостью, чьей-то улыбкой на ходу, чьей-то обидой и хмуростью возникала в спектакле «без грима», непринаряженная и не нарочитая. Особенность режиссерской работы Ефремова состояла в том, что ее как будто и не было. Как будто резкие столкновения вовсе и не были предусмотрены, а рождались тут же, сейчас от неминуемого соприкосновения разных сил. И победа, если она достигалась, тоже, казалось, не была заданной и предопределенной.

Эта абсолютная жизненность, ненамеренность поведения и нежелание сгладить конфликты испугали кое-кого из критиков. Рецензент М. Карпович писал: «Временами — и это, пожалуй, самый большой недостаток спектакля — создается даже впечатление, что темные личности по-своему сильны, что с ними не совладать всем этим симпатичным, но довольно суматошным, а порой просто растерянным парням и девушкам. Хотелось бы видеть в них больше силы, решимости: ведь в жизни они не обороняются, а наступают»[[92]](#footnote-93).

Но как раз достоинство спектакля, его правдивость и были в том, что «растерянные парни и девушки», поглощенные обычными своими делами и заботами, не думали специально ни об обороне, ни о нападении. Иначе спектакль Ефремова сводился бы к теме борьбы с хулиганами. Режиссер же поставил задачу куда более тонкую и значительную. Он решил обличать не хулиганов, то есть прямых преступников, а равнодушных, тех, кто фактически потворствует преступлению.

Из этого не следует, что характеристиками «темных личностей» режиссер пренебрег. Напротив! Он не только показал отталкивающее безобразие «черного», но и сумел различить его оттенки. Увидеть кроме того, что объединяло Глотова, Репу и Глухаря — троицу главных преступников, — еще и то, что составляло их индивидуальные различия. Монументальная, застывшая тупость Репы — А. Елисеева ужасала. Страшно делалось от холодной, расчетливой, давящей свинцовой тяжестью злобы Глотова — В. Паулуса. И самым страшным был, пожалуй, Глухарь Е. Евстигнеева, одно из самых явных достижений спектакля.

Верткий, развинченный, с хриповатым, гнусавым голосом, он ходил по сцене хозяином. В мятой кепчонке и брюках, заправленных в сапоги вместе с острым ножом, в непригнанном, явно с чужих плеч пиджаке, он откровенно щеголял наглой, уверенной хваткой. Но странно: ощущение власти не приносило этому Глухарю радости. Сила, темная и непрочная, {191} не давала покоя. Была какая-то безнадежность в его опустошенности, в разъевшем душу унылом цинизме. Режиссерский замысел убийственно точной фигуры раскрывался особенно ясно в сцене пляски Глухаря.

Стоя на ступеньке лестницы, Глухарь наблюдал молча за парнем, бурно выливавшим радость в лихой присядке. Спрятав длинные руки в карманы, зажав в зубах мокрый окурок, Глухарь следил за восторженным плясом немного свысока, глумливо. Но что-то задело его, а может быть, просто захотелось переключить внимание на себя. И вот тут же, на лестнице, движения Глухаря стали вторить танцу. Потом, в порыве завистливого озлобления, он усилил темп, поднажал. Бешено заходили ноги и плечи, а танца не получилось. Какой-то мутный поток слепых движений, бессмысленных рывков, насильственных выкрутасов. Угрюмая и унылая имитация веселья. Потому что, по мысли режиссера, веселье недоступно нечистому человеку. Веселье надо заработать.

Оттого так придавлены, насторожены, затаенно ощерены эти бандиты, что их свобода мнимая, недолговременная, что угроза расплаты, несмотря на все их хладнокровие, нависает ежесекундно. Их сила обманчива, потому что заранее обречена. И чем больше сгущает режиссер эту силу, тем непреложнее выносит ей приговор.

И все-таки основные силы зла сосредоточены для Ефремова не на Репе и Глухаре, они-то очевидны во всей своей прямолинейной злобе и тупости. Между героизмом Шурика Горяева, щедро отдающего свою жизнь другим, и преступностью Глухаря, полоснувшего его ножом, вытащенным из-за голенища сапога, лежит большая и, может быть, наиболее страшная зона человеческого безразличия. Не всегда видимая простым глазом, она порой выступает как главная опасность жизни. Борьба с ней требует и более тонких средств. Отлично понимая это, режиссер берет огонь на себя. В самом прямом смысле. Роль адвоката Родина исполняет Ефремов.

Борис Родин тот человек, который слышал предсмертный крик Шурика и не остановился. Даже не узнал, кто кричит. Даже не попытался позвать на помощь. А кричал не просто человек, кричал тот самый Шурик, к которому Родин искренне привязался. И Ефремов понимает всю меру преступления Родина и ничего не хочет ему прощать. Если бы Родин знал, что опасность нависла над Шуриком, он бы не уклонился. Но погибал неизвестный, и Родин не то чтобы растерялся и даже не струсил. Он просто позволил себе не заметить. Но ведь каждый неизвестный может оказаться твоим другом, твоим братом, твоим Шуриком, — ужасался режиссер за сценой. Да, за сценой. А на сцене — никаких восклицательных знаков. Никакой назидательности. Никакой многозначительной подчеркнутости. Финал спектакля поставлен и сыгран предельно скромно.

В темноте сцены на мгновение возникала зловещая фигура Глухаря. Он набрасывался на Шурика, сминал его, оттаскивал в угол, где, невидимая, продолжалась борьба. Из‑за угла выходил Родин — Ефремов. Он шел {192} медленно, руки в карманах, настроенный лирически после удачного свидания. Тишину разрезал внезапно горький, задавленный вопль. Вопль страшной, смертельной боли. Родин Ефремова оборачивался, делал шаг в сторону крика, потом останавливался, доставал спички… вспыхивал огонек зажженной папиросы… и, словно успокоенный привычным дымком табака, сбрасывал с себя минутную тревогу и шел дальше. Шел счастливый человек со свидания.

Я видела другой спектакль «Два цвета», спектакль хороший, честный, с гражданским темпераментом, но в нем Борис Родин был заурядным пошляком, обывателем с дипломом юриста в кармане, картинным позером. Его трусливое бегство в сцене убийства Шурика было естественной логикой характера, его закономерностью. Совсем иным, принципиально иным был Родин Олега Ефремова.

То был человек тонкого интеллекта и огромного обаяния. Вы не могли найти в нем и тени позы, наигранности, себялюбия или, чего доброго, холодного скепсиса. Он не был и трусом. Когда он рассказывал о раковине, добытой им со дна океана, вы не сомневались, что он действительно сделал это сам, не побоялся и не побоится в другой раз, хотя бы это было сопряжено с явным риском.

Вам нравилась романтика Родина, скрытая за усмешкой, демократической домашностью, милым и теплым юмором. И когда он, этот храбрый, умный, великодушный как будто человек, уклонялся от помощи, когда его поступки смыкались с обывательской психологией невмешательства, вам становилось не по себе. Когда он, проходя мимо в то мгновение, когда еще было не поздно предотвратить трагическую развязку, поеживался от крика и медленно закуривал папиросу, она обжигала вас, требовала незамедлительной проверки вашей собственной совести.

И позже, в других, даже менее удачных спектаклях, всегда одним из самых дорогих качеств ефремовской режиссуры оставалась эта способность (и потребность, конечно) обращаться напрямик, минуя заслоны и оговорки, к совести человека, сидящего в зрительном зале.

Своего Родина, человека как будто порядочного, но способного стать соучастником гибели Шурика Горяева, Олег Ефремов бесповоротно причислил к одному из двух «главных цветов жизни» — к черному. И в этой категоричности осуждения сказалась непримиримость гражданской позиции художника Ефремова. Его эстетическая позиция тоже нашла в спектакле свое ясное выражение. Здесь, так же как в «Вечно живых», Ефремов упорно соскабливал малейший налет театральности в любом ее проявлении. Подчеркнутая простота сценического оформления была столько же результатом недостатка материальных средств, сколько и сознательным пренебрежением к внешнему.

В «Вечно живых» режиссер должен был ограничиваться минимумом обстановки. Молодой коллектив работал на самых случайных площадках. Скромность и портативность обстановки были вынужденными.

{193} В какой-то степени вынужденность довлела над театром и дальше. Даже получив во временное пользование маленький зал гостиницы «Советская», театр продолжал оставаться пасынком театральных организаций. Он числился студией при Художественном театре и имел моральные основания для этого. Заветы Станиславского были для Ефремова и его соратников не защитным приспособлением, а нравственным и творческим кодексом. Но то, что ефремовцы не клялись в слепой верности и не скрывали своего критического отношения ко многому из того, что делали прямые ученики Станиславского в сегодняшнем МХАТе, навлекло на них родительский гнев. Отчий дом оказался не слишком гостеприимным, и непокорные дети время от времени оставались без крова.

Но не только эти обстоятельства, и даже не столько они, были причиной театрального аскетизма. В намеренной грубости сценического станка, условной оголенности приема сквозило еще и желание выставить напоказ шероховатость той обыкновенной, не театральной и не подкрашенной жизни, которую зритель хорошо знал в лицо, но с которой в те годы не часто сталкивался на сцене.

Понятие театральности изменчиво. Когда-то Герцен назвал Щепкина первым нетеатральным артистом в России. Сценические законы Щепкина стали нормой простоты актеров Малого театра. Потом появился Художественный театр, и то, что делали на его сцене актеры, было уже вызовом театральности Малого театра. Искусство художественников определило совсем новые законы простоты и жизненности. А сегодня, когда мы слушаем записи великого Качалова, нам кажется приподнятой его прекрасная речь, потому что современное нам искусство настроило нас на еще большую естественность, на неотличимость от жизненного.

Вот эту-то естественность, начисто освобожденную от всего, что не так, как бывает на самом деле, Олег Ефремов сделал главным критерием художественности.

Правда, при одном обязательном и, как мне кажется, решающем условии. Чтобы на сцене, в произведении любого жанра звучало «нечто, что кажется нам отвечающим духу времени, чтобы ее (пьесы. — *Р. Б*.) мыслями о жизни могла заразиться вся студия, могла их высказать как свои»[[93]](#footnote-94). Так сформулировал Ефремов то, что можно было бы назвать, по Станиславскому, сверх-сверхзадачей каждого спектакля.

Казалось бы, и в этом требовании режиссера не было ничего оригинального. Ведь есть и были тогда и другие театры, где гражданская мысль ведет за собой искусство, а искусство непременно рождает ответом гражданскую мысль. Уже был создан и успел оформиться и приобрел влияние театр Товстоногова. Уже определился Анатолий Эфрос, в спектаклях которого брал Ефремов первые практические уроки режиссерского мастерства.

{194} В спектаклях Эфроса, во всяком случае лучших из них, достигалась удивительная растворенность атмосферы. Полнота жизни была так абсолютна, что зрительный зал как бы и не существовал. Интимность и подлинность существования словно исключали присутствие посторонних. Сценическая среда возникала поразительно достоверно и подробно. Она помогала увидеть человека во всех его душевных проявлениях, во множестве интимных оттенков, как бы подсмотренных невзначай. На этих спектаклях зритель чувствовал себя нечаянным свидетелем многого из того, что не предназначено для постороннего глаза. Зал включался в чужую жизнь, но как бы и не влиял на ее свободное течение.

В спектаклях Ефремова даже самые интимные мысли обращены к залу. Зрители для режиссера — расширенная аудитория единомышленников. Герои не отъединены от них и не забывают об их присутствии. Дистанция между залом и сценой не стерта, она видна. Но режиссер как бы перекидывает в зал мост, облегчающий сообщение между ними.

Это не театральная «дорога цветов», не трамплин для переходов артистов. Тот мост, который я имею в виду, может быть и не материализован. Он не деталь оформления, вынесенного в зал, как это бывало у Охлопкова или Любимова, а, скорее, необходимая часть психологической конструкции. Но без этой части и вся конструкция была бы неполной.

«Современник» всегда разговаривает с современниками на равных, обращаясь к ним открыто и требуя ответа тут же.

## \* \* \*

Значит ли это, что спектакли, поставленные Ефремовым, открыто публицистичны? Нет, или, во всяком случае, не в том прямом смысле, который обычно под этим подразумевается.

Режиссура Ефремова публицистична, безусловно публицистична, если понимать публицистику на сцене как обязательное присутствие и даже обнаженность гражданской мысли. Но эта режиссура психологична по способу сценической жизни. И в этом Ефремов остается абсолютно, канонически верен духу Станиславского, сути его открытий. Но именно сути, а не букве, духу, а не раз навсегда определившимся формам.

Единомыслие всех участников спектакля Ефремов понимает не только как союз людей, одинаково глядящих на мир, но и как объединение одинаково воспитанных артистов. Ансамбль для него не группа хорошо слаженных и натренированных в общении друг с другом исполнителей, но коллектив людей, равно чувствующих искусство, живущих в театре по одним и тем же творческим законам.

В первых спектаклях «Современника» общность понимания сводилась нередко к однородности. Иногда мне казалось, что на сцене действуют пять, или десять, или двенадцать, в зависимости от числа действующих лиц, Ефремовых. Приглушенность его исполнительской манеры, ее {195} характерные особенности стали исполнительской манерой всех. Это было не копирование, не подражание, а бессознательное повторение того, что, вероятно, казалось (и в какой-то степени было) эталоном современности. Маленький оркестр актеров не только прислушивался к камертону, данному первой скрипкой, но весь состоял из одних скрипок. Даже не струнных, а именно скрипок, игравших в унисон с концертмейстером.

Что говорить, мелодия такого оркестра звучала слитно, в одной музыкальной тональности. Но богатства и разнообразия инструментов все-таки не хватало. Как не хватало и многообразия форм, жанров, приемов, красок.

Все, что можно было уместить в «два цвета», пусть даже самих ведущих, определяющих, режиссер высказал. Высказал убежденно и убедительно, завоевав доверие и актеров и зрителей. Но этого становилось мало. Ни явный успех, ни признание не могли заслонить тревоги. Ефремов чувствовал, что материал спектаклей добротен, но несколько грубоват. Рассматриваемые вопросы важны, но слишком безусловны. Жизненная сфера реальна, подлинна, правдива, но по сравнению с многообразием жизни сужена или, во всяком случае, взята в своих очевидных проявлениях, без тонких полутонов, изменчивых ощущений, почти неуловимого внутреннего богатства интеллектуального мира.

До сих пор Ефремов и его театр искренне доверялись непосредственным жизненным впечатлениям. Они делились ими со своим зрителем и встречали в нем неизменную поддержку.

И в «Двух цветах», и в «Вечно живых», и в других к ним близких спектаклях режиссер открыто шел навстречу зрительским интересам, потому что это были и его интересы. Ему не приходилось ни приспосабливаться, ни изучать вопросы, которыми жил зал. Это были те самые вопросы, которыми жил и он, Олег Ефремов. Контакт между ним и его зрителями завязывался легко, без всякого нажима или подыгрывания. Но Ефремов слишком ценил свои внутренние связи с аудиторией, слишком чутко реагировал на духовный спрос своих ровесников, чтобы не заметить того, что интересы зала не могут остаться неизменными.

Поднимая первые пласты правды, режиссер вдруг почувствовал, что его психологические раскопки разворошили только верхние слои жизни.

Они тоже были важны, потому что касались вопросов о долге человека, об его месте в мире, об его обязанностях и понимании человечности. Закончив свой первый спектакль вопросом о том, как надо жить, режиссер пытался ответить на него серьезно и честно. И его ответы оказались нужны зрителям, которые думали о том же самом.

В этом была главная, но не единственная причина успеха. Молодым современникам «Современника» импонировали доверительность интонации, задушевная прямота, поразительная узнаваемость. На сцене были как бы они сами. Не отвлеченные герои, а одни из тех, кто выстаивал очереди, чтоб попасть в свой театр.

{196} Свой! Раньше эти же зрители радовались появлению «своего» артиста. Такого похожего, что трудно было поверить, будто это артист, произносящий заученные слова текста, а не то, что рождало сердце. Теперь этих «своих» артистов стало много, целый коллектив. За обаяние юности, за душевную близость зрители платили щедрой любовью. Она радовала, но и налагала ответственность.

Ефремов и раньше стремился к подробному и точному воспроизведению душевного мира человека. На первый план в его режиссуре, по собственному определению, выходила «задача познания действия как взаимодействия человека с окружающими людьми, со средой. Мы стремимся, — писал он, — раскрыть человека на сцене во всем многообразии его жизненных связей, прямых и опосредованных явлений, системы зависимостей отдельного человека от жизни общества, от судеб всего народа»[[94]](#footnote-95).

Эта теоретическая посылка режиссера вполне соответствовала направлению его поисков. Но произведения, которые он пока ставил, оставляли нетронутыми многие пласты жизни. Чтобы добраться до них, нужен был и более тонкий, чем прежде, литературный материал и более тонкое режиссерское снаряжение. То, что делал Ефремов до сих пор, отвечало его стремлениям, но лежало на видимой глазом прямой дороге. Цель была ясной, но однолинейность пути делала ее сравнительно легко достижимой. Ефремов отлично понимал (мне кажется, он вообще относится к числу художников, всегда склонных аналитически проверять сделанное), что первоначальные достижения, если на них задержаться, могут себя исчерпать.

Для того чтобы двигаться, мало было идти дальше, надо было услышать в воздухе и воспроизвести на сцене другие, по сравнению с вчерашними, усложненные мелодии.

Уже первая попытка выхода за пределы «своего» материала показала недостаточность бывших в распоряжении средств. Ефремов выбрал пьесу Александра Володина «Пять вечеров», произведение особенно трудное как раз своей обманчивой легкостью.

Внешняя простота и доступность пьес этого драматурга таят в себе неожиданные ходы, внутренние препятствия, дополнительные мотивы, которые часто расходятся с тем, что составляет сразу прочитываемый сюжет. Стоит свести пьесу Володина к одному, даже самому благородному тезису — и спектакль сразу станет плоским. Под покровом обыденно-то и знакомого драматург ведет к тонким психологическим загадкам. Это-то не сумел реализовать в своей постановке Ефремов.

Как обычно, режиссер раньше всего попытался ответить себе на вопрос о гражданском смысле «Пяти вечеров». И решил, что главная тема их — воскрешение человека любовью. Свой спектакль Ефремов как бы прикрепил к этой теме, запер в нее всю многосложную жизнь героев, {197} подчинил действие и обстановку гуманной, но слишком общей для Володина художественной задаче.

Так возникли на сцене декорации цвета неба. Сказочная и немного таинственная голубизна должна была окутать володинских героев. Ефремов хотел поставить прекрасную сказку о воздействии благотворной любви на человека, а поставил некое туманно красивое представление, разрушающее всю эстетику пьесы Володина.

Критика автора и друзей театра заставила Ефремова многое в своем спектакле пересмотреть. Исчезли голубые стены и пол. Ушла мнимо красивая романтичность. Но по дощатому настилу сцены ходили те же люди, которые ступали раньше по голубым далям. Хотя наивная символика была убрана, внутренний холод остался. Красивость режиссер вытравлял без снисхождения к себе, но тонкие обертона так и не появились. Никакие дополнительные исправления спектакля не могли заменить то, что было утрачено при его возникновении. Первооснова этого спектакля оказалась ложной, противопоказанной автору.

Неудача «Пяти вечеров» была ударом. Снести его было нелегко. Еще труднее было сделать из него верные выводы.

О своем поражении Ефремов позднее написал честно и мужественно, пытаясь поставить точный диагноз того, что произошло. О том, как серьезно отнесся режиссер к понесенной потере, я думаю, можно судить даже не столько по этому откровенному признанию, сколько по тому, что следующую пьесу Володина, «Мою старшую сестру», Ефремов в своем театре сам ставить не стал. Ее поставил Б. Львов-Анохин.

Много интересного было в этом спектакле. Многие считали его крупной удачей. Мнения раскололись. Я считаю, что постановочный замысел, сам по себе и изящный и умный, лежал у авторского порога. Спектакль жил своей жизнью, оставаясь рядом с решением Володина, а не переплетаясь с ним изнутри.

Об этом можно было бы и не говорить, но режиссерский облик Ефремова складывается не только из спектаклей, поставленных им лично, а из всех спектаклей «Современника», в которых участие Ефремова все равно ощутимо, а подчас становится решающим.

Вот и в «Старшей сестре» Ефремов был занят в качестве исполнителя, и то, как он играл Ухова, налагало свой отпечаток на весь спектакль. Прозаизм его Ухова, его жизненность, его подробно и точно воспроизведенная житейская сущность вносили в спектакль очень важную для него ноту. Ефремов приземлял спектакль, немного снижал (в хорошем и верном для пьесы смысле) приподнятую тональность. И все-таки истинное постижение драматургии Володина, слияние с его замыслом, проникновение в его особую стилистику произошло позже, когда Ефремов поставил и сыграл новую его пьесу, «Назначение».

Я не случайно ставлю эти два глагола рядом. То, как играет Ефремов героя пьесы Лямина, в очень большой степени влияет на весь замысел {198} спектакля. Я видела его однажды с другим исполнителем, и что же? Все как будто сместилось, потеряло опору, внутренне сплющилось. А ведь дублировал Ефремова прекрасный и очень любимый мною актер Олег Табаков. И я поняла, что вынуть исполнителя Ефремова из спектакля Ефремова-режиссера в данном случае означало изъять из произведения самую его душу.

А душу произведения Ефремов видел в том, чтобы раскрыть назначение человека. В этом-то и состоит внутренний ключ спектакля. Осознанная потребность сыграть не пьесу о назначениях и смещениях человека по службе, а спектакль о личном долге каждого, об общественном назначении человека, об его обязанностях перед самим собой и другими.

То, что не удалось в «Пяти вечерах» — вывести спектакль за рамки сюжета, — удалось в «Назначении». Оставаясь верным первой своей заявленной теме о личном долге человека перед людьми, Ефремов открыл и новые психологические ходы и новые жанровые особенности.

Уже один внешний вид спектакля свидетельствует о расширении режиссерской палитры. Режиссер остался верен обычной аскетической скромности. Но форма преображена явно и активно. Изобразительный ход ушел от бытоподобия. Острота внешнего приема оказалась не только неожиданной, но и многозначной.

Предметов на сцене мало, и они демонстративно оторваны от быта. Сценический станок конструктивно смел и остроумен. Дверь в центре покатой площадки может внезапно принять наклонное, почти горизонтальное положение, и тогда она превращается в канцелярскую комнату с условными, графически острыми рабочими столами. Скупость цвета — яркая зелень сукна, обтянувшего стол, и светлая фактура дерева, — изобретательность, лаконичная смена мест, таящая каждый раз неожиданный постановочный трюк, поначалу напоминает декоративные приемы Акимова. Но художник Б. Мессерер и художник-конструктор М. Кунин (примечательно даже его наличие) действуют в полном единомыслии с режиссером и активно аккомпанируют его основному замыслу. И декоративная дерзкая изобретательность во всем целесообразна и содержательна.

Оформление спектакля остро сатирично и водевильно легко. И весь спектакль, казалось бы, летуче подвижен, водевильно легок. Но легкость где-то незаметно становится злой, а веселость вдруг переходит в драматизм. На их соединении держится внутренняя пружина действия.

Гротескность режиссерского приема, вполне уместная для выражения авторской мысли, видна уже в том, что двух разных людей, двух начальников, Куропеева и Муровеева, играет один актер — Евстигнеев. Играет с блеском, смело и зло. То, что они не просто похожи, а двойники, режиссер сознательно подчеркивает совпадением костюма, облика, ритма, точным повторением мизансцен. Здесь все доведено до прямого гротеска, до символа, до остроты почти зловещей.

{199} А вот Нюту Н. Дорошина, в соответствии с режиссерской задачей, играет без малейшего налета гротеска, без комедийной бойкости и одномерной условности. Характер глубокий, он узнаваем в каждой детали. Здесь все сдержанно и пронзительно драматично, трогательно и строго, безжалостно и лирично. Емкость исполнения во всем отвечает емкости и психологичности женских портретов Володина.

Не менее сложен и характер Лямина, каким его играет Ефремов.

Лямин — это один из ефремовских донкихотов, вариант его глубоко современных чудаков. Он честен и немного смешон. Умен, но слишком пассивен. Благороден, но легко уступает арену действий довольным собой подлецам. Но в том-то и дело, что даже когда герой Ефремова умывает руки, отходит в сторону, закрывает глаза, мы видим, как застревает в нем заноза несправедливости.

Он так мягок, так снисходителен, что кажется совсем бесхребетным. Но еще до того, как он проявит неожиданное в нем мужество, вы чувствуете, что в его слабости таится не столько уступчивая трусливость, сколько естественное великодушие. Его доброта может быть и наивной, и нелепой, и порой даже вредной. Но это доброта, то есть свойство позитивное, а не мягкотелость, граничащая со злом.

Ефремов ходит по самой границе этих душевных свойств, но с тонкостью большого художника сохраняет внутреннюю позицию, нигде не перегибая ни в сторону неправды, ни в сторону назидательности. Его артистизм, его психологическая меткость, его содержательная естественность ни в одной прежней роли, быть может, не достигали такой меры художественности, как здесь, в «Назначении». И нигде, даже в самых звонких публицистических его спектаклях, не достигали такой прозрачности гражданская мысль, отношение к действительности, взгляд на общественную обязанность человека.

Когда Лямин Ефремова, застенчивый человек, неприспособленный к жизни наивный мечтатель, как он сам о себе говорит, «рядовой студент, рядовой солдат» и совсем «необщественный человек», с мягкой, но неуступчивой силой заявляет новому начальнику, что он не освободит ему место, — это приобретает особое значение. Ведь речь идет — и Ефремов не оставляет в том никаких сомнений — вовсе не о месте в служебном кабинете, а о месте во всем распорядке общества. Ведь уйти в сторону, отказаться от руководства учреждением, где Лямину уже удалось разбудить творческую инициативу людей, где начала устанавливаться система, укрепляющая достоинство личности, уйти — это значит вернуть куропеевские порядки. И Лямин Ефремова впервые понимает, что освободить от ответственности себя и переложить ее на очередного Муровеева — это попрание всех обязанностей человека.

Да, раньше Лямин мирился с тем, что, оставаясь в стороне, помогал торжеству бездарного бюрократа и карьериста. Но когда-нибудь ведь должно наступить прозрение. И тут вежливая фраза Лямина: «Очевидно, {200} я еще пока не освобожу это место. А вам придется подыскать себе что-нибудь другое», — прозвучала как освобождение от слабости и безответственной пассивности. Как декларация прав и обязанностей гражданина. А весь спектакль, занимательный и грациозный, заговорил об очень важном. О назначении человека.

## \* \* \*

Сама мысль не была для Ефремова новой. В том или ином повороте она пронизывала собой все его спектакли. Но в «Назначении» она нашла новое художественное осмысление, подсказала новые художественные средства, и более гибкие, и более тонкие. Органический сплав водевиля и трагикомедии потребовал и обилия жизненных красок и отшлифованного мастерства. Жизненные впечатления понадобились не меньше, чем в других спектаклях. Но в «Назначении» они высказывались опосредствованно, требуя смелой ассоциативности и сложных образных ходов.

«Назначение» стало для Олега Ефремова переходом в новое качество. Может быть, ни в какой другой пьесе он не достигал такого полного раскрытия себя, как здесь. Были спектакли, где сходство героев Ефремова с ним самим (а заодно и сходство с ним других героев) было более явным и прямым. Но нигде до сих пор оно не было более глубоким. Буквальная близость характеров, как и буквальная близость обстановки, вообще неминуемо должна была изживаться. Приходила пора повзросления, а с ней и расширения «территории» искусства.

И до «Назначения» и после него Ефремов пробовал поиски на разных маршрутах. Но, как ни парадоксально, то, что смело пытался делать Ефремов-актер, режиссер Ефремов долго не решался пробовать самолично.

В театре, руководимом Ефремовым, появилась прихотливо-философская комедия Де Филиппо «Никто». Ефремов играл в ней главную роль. И хотя долговязый итальянский вор, наивно верящий в провидение и с наивной серьезностью выполняющий свое «профессиональное дело», смахивал на «своего» симпатичного русского парня, он был и другой — легкомысленно-грустный, озабоченно-важный, смешной, эксцентричный и трогательный фаталист. Но ставил «Никто» не Ефремов. На постановку пьесы Де Филиппо Ефремов позвал Анатолия Эфроса.

Чувствуя необходимость полного жанрового переключения, Ефремов включил в репертуар «Современника» неоконченную сказку Евгения Шварца «Голый король». Можно было по-разному относиться к этому сатирическому спектаклю, сказке-памфлету. Одни считали его высшим достижением театра, другие видели незавершенность замысла, недостаточность артистизма, такого необходимого в этом жанре. Но и те и другие понимали потребность в стилистическом разнообразии.

Я думаю, что сказку «Голый король» театр и его руководитель рассматривали как своеобразную свою «Турандот». «Принцессы Турандот» не получилось. Не хватило оригинальности, силы воображения, внутреннего {201} изящества, отточенности. При том, что пользу спектакль принес не малую. Но постановку «Голого короля» Ефремов снова отдал режиссеру со стороны.

И «Пятую колонну» Хемингуэя, произведение полярное по манере, жанровым признакам, построению, внутреннему складу, но снова требующее отхода от привычных художественных норм, тоже поставил другой режиссер, приглашенный, а Ефремов только играл роль Филиппа.

Но темы всех этих спектаклей, вопросы, в них поднятые, находили свой отзвук и продолжение во всех работах Ефремова.

Эпиграфом к своему роману «По ком звонит колокол» Эрнест Хемингуэй сделал слова Джона Джонса: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе: каждый человек есть часть материка, часть суши, если волной унесет в море береговой утес, меньше станут Европы…» И дальше, самое для него главное: «Смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол. Он звонит по тебе».

Эти слова относятся не только к герою «По ком звонит колокол», Роберту Джордану, но и к герою «Пятой колонны» Филиппу. Тем более что и тот и другой сражаются в Испании, опаленной войной, выжженной, голодной, ежедневно обстреливаемой и стреляющей.

Спектакль «Пятая колонна», художественно противоречивый, вялый, несложившийся, можно даже сказать, как произведение несостоявшийся, все-таки определялся образом Филиппа — Ефремова. И хотя он тоже был далек от хемингуэевского характера, он у Ефремова наверняка «знал, откуда выходят с такими лицами». На его нервном, аскетически суховатом облике лежал серый налет общей измученности. Его душа была изранена всеми бедами революции. Каждый новый удар колокола по каждому погибшему был ударом по нему, по Филиппу Ефремова.

Об ответственности за каждого напоминал и поставленный самим Ефремовым спектакль «Четвертый».

Меньше всего заботился постановщик о том, чтобы показать достоверно конкретную западную страну, где происходит действие пьесы Симонова. Нейтральная сценическая площадка, с нарочито небрежной, сознательно разностильной, совсем не «американский модерн», мебелью, не имела точного обозначения места действия. Локальность была соблюдена не во внешних приметах, а во внутреннем адресе. Локальным было не место действия, а, скорее, нравственная среда, сосредоточенная преимущественно внутри человека, в точно очерченном круге его совести.

Его (Он в спектакле — Олег Ефремов) судят недавние друзья, те, кто погиб. Он выжил не потому, что был счастливее их, а потому, что обладал более гибкой совестью. Он не был убийцей. Он просто затыкал уши, когда очередной удар колокола возвещал о новой жертве. Не слышать всегда легче и выгоднее. Но есть и другой счет в жизни, высший. По этому счету расплата ждет тех, кто прячется от ответа.

{202} В соответствии с этим пониманием пьесы Ефремов поставил ее как выплеснутый наружу внутренний монолог, прерываемый только напоминаниями неумолимых и «вечно живых» друзей героя, сумевших погибнуть как люди.

— Я не виноват в том, что остался жить, — судорожно оправдывается Он Олега Ефремова.

— Виноват, — отвечает спектакль. — Не каждый имеет возможность довести борьбу до конца. Но каждому дано право сделать в борьбе все, что зависит от него лично. Каждый может погибнуть. Но никто не имеет права предпочесть, чтобы погибали другие. А если уже ты позволяешь себе поблажку, находишь способы выкрутиться, подбеливаешь по мере надобности свою совесть, не жди послабления. Необходимость держать ответ настигнет тебя во что бы то ни стало, и тогда участь тех, кто погиб, покажется тебе счастливым выигрышем.

Эта тема в спектакле разворачивалась по нарастающей. Да и весь спектакль с его тревожной, резко дисгармоничной музыкой, приближенностью к рампе, драматичной игрой света шел, не переводя дыхания, без антракта и остановок, почти без пауз.

Кое‑что в этом спектакле меня беспокоило. Например, демонстративное внешнее сходство героя с автором пьесы. В этом виделся мне оттенок ненужной, внутритеатральной сенсационности. Но бескомпромиссная постановка важных вопросов жизни, как и аскетизм средств, к этому приложенных, достигали своей цели. Недаром писатель Виктор Некрасов, который был насторожен к пьесе, после ефремовского спектакля писал: «Они мне рассказали о человеческой дружбе, честности, смелости, о человеческой трусости, приспособленчестве, короткой памяти — иными словами то, что они рассказали, — о Совести человека…»[[95]](#footnote-96).

## \* \* \*

Успех «Четвертого» и особенно «Назначения» зафиксировал высшую точку подъема в режиссуре Олега Ефремова периода студийного существования «Современника». Правда, и в этих спектаклях актерская работа постановщика оказалась не только существенной, но подчас и решающей. И все-таки шаг вперед произошел именно в режиссуре.

По сравнению с прошлыми ефремовскими спектаклями (их свежесть и юное очарование не потускнели в памяти) эти два были и более смелыми по решению и более зрелыми по мысли. А в «Назначении», может быть впервые у Ефремова, появились элементы настоящего поэтического обобщения.

При этом от главной своей темы Ефремов не отходил. С редкостным и достойным уважения постоянством он пропускал ее через любую работу. {203} А в некоторых случаях, неудовлетворенный силой ее выражения, возвращался и к старым спектаклям. Так вернулся он к своему театральному первенцу — «Вечно живые».

Если пытаться одним словом определить разницу между двумя редакциями этого спектакля в «Современнике», то, вероятно, выберешь слово «общезначимость».

То, о чем рассказывал театр тогда, в пору своего рождения, было рассказом о войне. О разных людях, сорванных с места войной и по-разному в ней раскрывшихся.

Во второй редакции театр не приглушил военного фона. «Шум времени» отчетливо различим, и не только в заставках, где вспыхивают тревожные языки пламени и торжественно и трагично возникает военная музыка. Эхо войны проникает в московскую квартиру Бороздиных, как и прежде, обставленную небрежно, случайными и не всегда теми, какими нужно, предметами быта.

Эхо войны не умолкает и далеко от Москвы, в тесной эвакуационной квартире. И так же жирно, с восклицательным знаком врывается в спектакль раздобревшая на краденом военном хлебе Нюрка-хлеборезка. А спектакль говорит уже далеко не только о войне.

Центр тяжести заметно переместился. Нити, стянутые раньше к Веронике и Марку, теперь ведут к Федору Бороздину. Отцу Бориса, того самого Бориса, которого в прежнем спектакле играл Ефремов, теперь выбравший для себя роль отца.

Конечно, за это время — почти восемь лет — стал старше актер. Но повзросление его героя не находится в прямой пропорции к возрасту исполнителя. Дело в другом. В том, что с высоты 1964 года вопросы, волнующие современников, просматриваются глубже сквозь образ старого русского интеллигента, хирурга Бороздина.

Именно в Бороздине видит Ефремов ту силу духа, ту мудрую сосредоточенность, то значение высшей правды, которые позволяют ему уцелеть, и не физически, а — что гораздо важнее — духовно в дни суровых испытаний. В эти дни опасности подвергается ведь не только жизнь человека, но и его совесть. Проверка на душевную стойкость совершается не в минуту особого напряжения воли, а каждый час, по каждому поводу, в столкновении с обычными житейскими трудностями.

Как легко люди становятся пленниками этих трудностей, рабами собственного неблагополучия и тревог за себя, за свой дом, за своих детей, за свое место под солнцем!

Таких много. Таковы соседи Бороздиных — они тоже появились именно в этой, новой редакции спектакля. Но жизнь держится не на них, а на Бороздиных. Борис, уходя на фронт, хотел быть там, где всего труднее. Бороздин-отец всегда — в дни войны и в дни мира — там, где всего нужнее. Душевный героизм для него норма, постоянное свойство, естественное, абсолютно будничное состояние.

{204} Хирургический нож в умелых руках Бороздина действует безотказно. Но еще безотказней его внутренняя стойкость, его щепетильность, его истинный, без всякой игры и приспосабливания, демократизм.

Бороздин во второй редакции «Вечно живых» — прямой потомок и продолжатель тех русских интеллигентов, которые, не щадя себя, без героической позы все силы, разум и личное счастье отдавали служению людям. Бороздин из тех, кто человеческие обязанности отсчитывает, начиная с себя. Кто непрерывно и жестоко спрашивает прежде всего с себя самого.

Вот и Олег Ефремов, как этот герой, спрашивает с себя. Спрашивает с коллектива, которым он руководит. Спрашивает, стараясь обойтись без всяких сделок с совестью.

Мне кажется, что это ему удается. Недаром «Современник» обходится без нравственных компромиссов. Труднее было обойтись без компромиссов художественных.

Легко догадаться о том, что привлекло режиссера к пьесе Василия Аксенова «Всегда в продаже». Автор, так много пишущий о молодежи, соприкасается с интересами «Современника» на существенных творческих магистралях. «Всегда в продаже» тоже не минует эти насущные интересы. Герой пьесы, отлично сыгранный М. Козаковым, небезразличен ни театру, ни его зрителям. Ловкий и быстрый ум, способности, природное красноречие — все давно превратилось у этого человека в разменную монету личной выгоды. Тут «всегда в продаже» и мозг, и чувства, и, если понадобится, честь.

Эта тема давно волновала Ефремова. Потому и спектакль, во всяком случае, первая его половина, был поставлен с личной яростью и достаточно злой иронией. Недаром качества центрального героя в обнаженном, очищенном от интеллектуальных сложностей виде предстают в персонаже эпизодическом, продавщице из буфета.

Уж тут и режиссер и исполнитель роли буфетчицы Олег Табаков проявляют бездну артистизма, тонкой наблюдательности, изящного и едкого сарказма. Но во второй части спектакля (и пьесы, разумеется, прежде всего) весь замысел расползается, а остроумие становится утомительным. Здесь выдумка превращается в театральщину, озорство оборачивается суетливостью, а мысль исчезает в потоке надуманных и не очень смешных сценических трюков. И тогда ощущаешь, что обилие примененных средств далеко не всегда совпадает с художественной целесообразностью. Что обычная экономность режиссерской палитры Ефремова свидетельствует о куда большем богатстве. Что спектаклю явно недостает целостности и внутренней четкости.

В ней никак не откажешь драме «Без креста!», поставленной Ефремовым вместе с Галиной Волчек.

Вслед за писателем Тендряковым режиссура рисует безжалостную картину деревни, где старые законы существования растлевают человеческую {205} душу, убивают порой и самого человека. То, что этот человек, Родька, еще мальчик, полуподросток, только усиливает драматизм борьбы и жестокость ее исхода.

Стремясь к достоверности изображения, режиссеры резко сгустили весь фон драматических событий. Подчеркнуто жанровая природа характеров, быта, массовых сцен помогла созданию большого деревенского полотна. В него естественно и последовательно вписалась история борьбы между одичалой в своем слепом фанатизме бабкой и мужественным пионером Родькой. И гибель Родьки дана в спектакле без умиленного сентимента, без жалостной слезы или театральной слащавости. И дремучесть окружающего Родьку мира и безвыходность положения самого Родьки театр рисует достаточно сильно, сурово, жестко.

Как всегда, нравственную задачу «Современник» доводит до конца, не ослабляя остроту конфликта, не приглушая, а, скорее, даже усиливая гражданский смысл произведения. Тут автор его Тендряков и режиссура спектакля во всем понимают друг друга. И все-таки мне кажется, что драма «Без креста!», отлично принятая и зрителями и критикой, далеко не во всем органична театру и режиссеру Ефремову.

Может быть, причина этого лежит в стилистике тендряковской драмы. Пытаясь передать ее своеобразие, театр допускает перебор жанровых красок. Недаром так искусственны, так театрально ходульны многие действующие лица. (Я не имею в виду превосходно сыгранные роли Родьки, его матери и бабки.) Недаром отдает плохим, почти самодеятельным штампом нарочито наивный грим деревенских старичков с их подклеенными бороденками и режущим слух специально простонародным фальцетом. Недаром добросовестность бытового колорита все время граничит с натуралистичностью изображения, а то и откровенно переходит в нее.

Да, несомненно, в спектакле «Без креста!» чувствовалась потребность оторваться от обычной тематики, отложить в сторону набор испробованных выразительных средств. И это удалось, как удалось высказать свое отношение к поднятой Тендряковым проблеме. Снова, в который раз, Ефремов доказал свою причастность, больше того, свою неотрывность от общественных задач театра. Но ни безусловность этой общественной значимости, ни успех не могли скрыть того, что материал спектакля, вся его художественная фактура так и не стали своими. Даже в самых очевидных его удачах, на мой взгляд, не хватало того, что составляет главную притягательную силу искусства «Современника», — его слитности с произведением, его непосредственности, его лиризма. Того, что отличало «Современник» на заре его существования и что так явно пронизало собой более поздние и существеннейшие его достижения.

Да, ставя «Без креста!», Ефремов уходил от привычного, и это не только объясняло, но и доказывало необходимость появления тендряковской драмы на сцене «Современника». Но одновременно режиссер {206} уходил от себя. И это настораживало, вызывало сомнения, тревожило неясным предчувствием опасности.

Очевидно, от этой возможной и даже нависавшей порой опасности не прятался и сам Ефремов. Не случайно он вновь и вновь пытался на разных путях обновлять режиссерскую палитру. Пусть не всегда, совсем не всегда, это приводило к таким серьезным удачам, как в «Назначении» Володина. Но ведь театру нужно жить не от случая к случаю, а всегда. Играть спектакли не тогда, когда появится желанное и близкое по духу произведение, а ежедневно, что бы ни случилось и какие бы трудности ни вставали перед коллективом и его руководителем. И «Современник» играл эти спектакли, а Ефремов ставил большую их часть.

Ставил «Без креста!», например. И сквозь перенасыщенную жанровую густоту красок вдруг коварно проглядывал так несвойственный «Современнику» натуральнейший традиционализм. Или обращался неожиданно к романтическому Эдмону Ростану (это как раз вслед за передвижнической стилистикой деревенской драмы Тендрякова!) и трансформировал пьесу о великой самоотверженной и красивой любви в произведение о гражданской доблести поэта-чудака. И легкие контуры изящнейшего здания, воздвигнутого Ростаном, никли под тяжестью заведомой концепционности.

Идея, хотя и проведенная последовательно, оставалась умозрительной и жила в спектакле отдельно, сама по себе, только изредка входя в прямое соприкосновение с пьесой. А пьеса скромно и недоуменно ждала своего часа, притаившись за кулисами.

Очевидно, на некоторых представлениях такой час наступал. Иначе откуда бы взялись поклонники такого прочтения «Сирано де Бержерака»? А поклонники были. И принципиальные. И достаточно серьезные. А вот для меня святая минута соединения замысла и осуществления его так и не пришла. В течение всего спектакля я ощущала разрозненность режиссерской концепции и поэтики пьесы. Но несовпадение мнений само по себе еще ничего не доказывало.

Можно было соглашаться или спорить с решением «Без креста!». С трансформацией «Сирано де Бержерака». С неочищенностью и хаотичностью «Всегда в продаже». С ординарностью спектакля «В день свадьбы». Спектакля пассивного и по отношению к пьесе Розова и по отношению к жизни, за ней стоящей. Все равно все эти спектакли свидетельствовали и об естественном продолжении поисков и о беспокойстве театра за свое будущее.

Теперь, глядя из нынешнего дня на эти недавние трудности, можно было бы отмахнуться от них и сказать, что они были спутником становления, законной болезнью роста. Должно быть, именно так это и было. Не больше, чем полагается растущему организму. Что ж! Может быть, и не больше. Но и не меньше. Безусловно не меньше. И об этом тоже не стоит забывать. Даже в момент наивысшего подъема.

{207} Я убеждена, что для беспокойства, и очень серьезного, были основания и что Ефремов это понимал. Потому и смог вырваться, что понимал.

Он понимал, что покоряющая свежесть юности угрожает инфантилизмом, если не перейдет вовремя в иную художественную сферу. Что ровность существования и затверделость однажды принятых и усвоенных художественных принципов приводит к повторению пройденного. Что замкнутость в одной тематической и жанровой сфере постепенно обуживает потенциальные силы и сменяется подчас инерцией.

Установить начало этого разрушительного процесса нелегко. Предотвратить почти невозможно. Остановить, задержать, повернуть можно только при ясном понимании происходящего, при беспощадной требовательности к себе и к своему успеху.

То, что успех «Современника» стал к исходу его десятилетия несколько менее шумным, не пугало. Сенсационный шум не может быть очень продолжителен и далеко не всегда равнозначен мере открытого. Иногда совпадение того, что интуитивно ищет зритель, с тем, что провозглашает театр, создает атмосферу повышенного ажиотажа. Такой ажиотаж большей частью недолговечен. Совсем нередки случаи, когда видимый успех обгоняет реально сделанное художником. А то и не художником, а всего лишь умелым манипулятором модных идей, разносчиком чужих завоеваний, ловко упакованных в наиновейший целлофан радужных расцветок. И этот успех по-своему закономерен. Для того чтобы заглянуть в содержимое такого пакета, нужно время. Правда, не очень длительное. Ровно столько, сколько пройдет, пока лопнет цветная оболочка. Но сносить равнодушно или хотя бы терпеливо нарастающий гул чужого успеха, когда затихает твой собственный, не так-то просто.

И Ефремову тоже было не просто.

Его успех родился не из погони за модой, а из того, что театр по существу ответил на спрос времени. Такой успех особенно дорог. Но тем более трудно его удержать. А удержать хотелось, было необходимо во что бы то ни стало. И не для того, чтобы пожинать лавры, а чтобы существовать. В самом прямом смысле. Потому что не может существовать «Современник», если без того, что он делает, могут обойтись его современники. (Эта элементарная игра слов в данном случае не кокетство, но самая суть понятия.) А могут или не могут обойтись — определить не так-то легко. Измерительные приборы, которыми может пользоваться театр, не точны, а то и обманчивы.

Аплодисменты? Но как часто зрители награждают ими тех, кого знают по прежним спектаклям или еще чаще по фильмам.

Рецензии? Но их доброжелательность совсем не всегда соответствует художественному уровню. Похвалы бывают вызваны и нужностью темы, и близостью концепции, и простым сочувствием, и инерцией.

Касса? Ведь тут наверняка отсутствуют всяческие дополнительные соображения. В кассу идет реальный человек, который реально платит {208} деньги за право попасть в данный, именно данный театр. Но разве редки случаи, когда аншлаги сопутствуют не успеху конкретного спектакля, а театру вообще. Когда коллектив завоевал кредит и живет на проценты доверия еще долго после того, как затронуты и стали истощаться основные вложения.

И «Современник» какое-то время жил в счет завоеванных кредитов. И играл по-прежнему в полном зале. Но тревожился не напрасно.

Когда «Современник» начинался, его преобладающим зрителям было от семнадцати до тридцати. Примерно столько же было героям поставленных пьес. Возрасту сценических персонажей соответствовал и возраст их исполнителей. В часы спектаклей зал жил в непрерывном взаимодействии с артистами. От соприкосновения вспыхивали искры. Они вспыхивали по обе стороны рампы и большей частью одновременно. Но постепенно между сценой и узкими, легко обнимаемыми глазом рядами кресел образовалось небольшое пространство.

Не физически — физически оно существовало и раньше. Это новое пространство было почти неуловимо, едва осязаемо, но оно существовало и незаметно подтачивало природу общения с залом, единство внутренних связей с ним.

Первые зрители подросли. Старшие стали специалистами, докторами наук, писателями, юристами, изобретателями. Кончили институты и определили «кем быть» самые младшие.

Конечно, на смену им шли другие. Я этим другим тоже было по восемнадцать. Но они отличались от предыдущих восемнадцатилетних, потому что менялось время. И еще важно было то, что теперь старше стал сам «Современник».

Не все из того, что легко возникало на волне первой юности, можно было безболезненно переносить в будущее. Не все, даже очень хорошее, можно было взять с собой в эпоху зрелости. Переход давался трудно и не обходился без крупных потерь.

Некоторые попытки обновления организма путем инъекций инородного вещества привели к неудаче. Давала знать себя «несовместимость» приращенных тканей. Иногда опыт оказывался полезен, но в пределах творческого тренажа, а не явления в целом. Иногда, напротив, подкарауливала беда самоповторяемости, изжитости применяемых приемов, задержки у порога «взрослого» профессионального театра. Задержка несколько затянулась.

Перелом совершился внезапно и, пожалуй, не тогда, когда его ждали. Он совершился в год, непосредственно последовавший за юбилейным для театра, — 1966‑й. В пору, когда многие друзья театра, не говоря уже об его давних недоброжелателях, сокрушались об отсутствии перемен, о надвигающемся кризисе.

Пожалуй, слабости «Современника» к этому времени очень точно сформулировал критик, заметивший, что коллектив «хочет больше, чем {209} может». Возможно, я заблуждаюсь, но именно в этой формуле опасности для меня таился наиболее реальный заряд обещания.

Я убеждена, что самое страшное для искусства, когда художник или целый коллектив (что еще страшнее) еще многое может, но уже перестает хотеть. С этого, главным образом с этого, начинается самоуспокоение, созерцательное благополучие, взаимное поощрение и душевное бегство от трудных вопросов.

Умение можно выработать, накопить, отточить. Отсутствие желания абсолютно невозместимо. Умение может иссякнуть от длительной эксплуатации. Желание и потребность сделать больше, чем можешь, ведет к находкам и даже открытиям.

Мне кажется, что таким открытием стала для Олега Ефремова постановка пьесы Виктора Розова «Традиционный сбор».

Ведь вот же, бывает так. Всего двумя годами раньше взяв пьесу этого ближайшего «Современнику» драматурга, Ефремов разбился об нее. Даже не разбился, нет, это все-таки было бы лучше, значительнее, во всяком случае. А просто «не прочел». Поставил острую и очень человеческую историю, случившуюся «в день свадьбы», как рядовое происшествие. (Мы знаем другую московскую постановку этой пьесы — Анатолием Эфросом, где прозвучала и яростная отповедь мещанской морали и убежденная защита человеческой личности.)

Рядовое? Но может быть, этого и хотел постановщик? Ведь в чем угодно можно упрекать Олега Ефремова, но уж никак не в отсутствии сознательной гражданской мысли. Это для него исключено начисто. Любая работа этого режиссера, даже наименее удавшаяся, отмечена непременным общественным пафосом, подчинена четкой идейной задаче.

Иногда эта задача решается чересчур оголенно, почти навязчиво. Иногда подминая собой художественную ткань пьесы, как это произошло в «Сирано де Бержераке». Но чтобы идейный замысел произведения, да еще современного, да еще и розовского, ускользнул от Ефремова, представляется мне невероятным.

Беда спектакля «В день свадьбы» была в другом. В отсутствии личного пафоса. В недостатке своей собственной боли. В сравнительном хладнокровии. В потере лирической взволнованности. В том, что тема спектакля была заявлена, но не согрета личной тревогой, не пропущена сквозь свое сердце, свои нервы, свою муку.

Именно это «свое», свое до мельчайшей частицы сознания, до физической боли, до остроты мгновенного потрясения, предрешило успех постановки следующей пьесы Розова, «Традиционный сбор». Успех значительный. Принципиальный. А может быть, в чем-то для «Современника» и поворотный.

Да, были и раньше ефремовские спектакли, проникнутые лирическим ощущением темы. Этим лирическим, интимным, доверительным и привлекавшие больше всего. Но такого самообнажения, как в «Традиционном {210} сборе», такой исповеднической открытости, такой пронзительной остроты самоотдачи, пожалуй, до сих пор достичь не удавалось ни разу. И самое главное, самое дорогое, что эта лирическая струя не смолкла и за пределами «Традиционного сбора». Она продолжила свое движение сквозь всю историческую трилогию, созданную «Современником» к полувековому юбилею Советского государства. И в последней части трилогии, «Большевиках», вылилась наиболее полно, в формах, гармонически завершенных и строгих.

Но ни глубина и обобщенность замысла трилогии, ни литая цельность режиссерского плана «Большевиков» не снимают того, что открыл Ефремов в своем «Традиционном сборе».

«Своем»? Да, безусловно. Своем, при всей верности духу пьесы, ее настроению и внутренней структуре. Внутренней потому, что внешнюю структуру произведения Ефремов изменил и перестроил почти наново. И уже в этом необычном для него обращении с драматургическим материалом сказались новые черты ефремовской режиссуры. Главные же признаки новизны были в раскованности постановочного приема. В неожиданной и, казалось, не предусмотренной пьесой высвобожденности из плена сценической коробки. Высвобожденности не демонстративной, не формальной, а подлинной. Растворенной в самом воздухе сцены. И не только сцены. Потому что зал во время «Традиционного сбора» неотделим и неотъемлем от сцены.

Эта особая, дополнительная включенность зрителей в действие пьесы предусмотрена режиссером заранее. Еще до того, как наступило официальное начало спектакля, — а оно наступит так незаметно, что вам и не удастся зафиксировать переход, — голос по радио объявит о том, что в школу номер такой-то, на традиционный сбор, назначенный на такое-то число, прибыл бывший ученик такой-то. И последуют имена самых отличившихся. В том числе и некоторых из тех, кто сидит в зале. Известного артиста из другого театра, ленинградского режиссера, кинозвезды. Или писателя, драматурга, критика. А может быть, прославленного летчика-испытателя, космонавта, хирурга. Любого, чье имя не оставит равнодушным зрителей. И зрители, обернувшись в поисках названного лица, смутят его дружными аплодисментами. И эти аплодисменты незаметно сольются с другими аплодисментами, звучащими за сценой и адресованными уже не этим подлинным людям, а вымышленным, живущим только в часы спектакля. И все это, происходящее одновременно на сцене и в публике, создаст особую интимность и сопричастность друг другу.

Доверие установлено с той самой секунды, когда публика убедилась, что люди, которых она приветствовала, не подставные лица, а такие же случайные посетители сегодняшнего спектакля, как каждый из них. И это преднамеренное, заведомо заданное режиссером соучастие зала по каким-то сложным законам искусства облегчает непреднамеренность поведения действующих лиц на сцене.

{211} А обстановка сцены аскетически проста и элементарна до грубости. Чуть скошен двойной ряд старых школьных парт. Потертых, обшарпанных, изрезанных инициалами десятка поколений. С отбитыми в драках корявыми углами. С приколоченными кое-как облезлыми, рыжевато-черными крышками. И на этих партах, где взрослому человеку не то что притулиться, ноги не вытянуть, сосредоточено все действие спектакля, вплоть до эпизодов, вынесенных автором далеко за границы школьного пространства.

Здесь, между тесно стоящими партами, образуется, если нужно, деловой кабинет руководителя завода, помещение северной захолустной сберкассы, московская квартира процветающего литератора. И образуется без иллюзорности. Открыто, не подделываясь под подлинное.

Достаточно куцей белой скатерти, наспех брошенной на составленные рядом две парты, стаканов и чайника, взятых тут же из посуды, принесенной на сбор, чтобы обозначить комфортабельную комнату маститого критика, доктора наук Агнии Шабиной. Обозначить, а не воссоздать. Потому что режиссер, поглощенный стремлением как можно более полно и подробно раскрыть то, что происходит в душе Агнии сегодня, сознательно пренебрегает подробностями ее каждодневного обихода.

Обиход вообще в этом спектакле театру не нужен. Примитивнейший школьный инвентарь «обслуживает» всех действующих лиц на протяжении всего действия. Но этот инвентарь, так откровенно подменяющий красное дерево или массивную канцелярскую мебель, создает реальную и совсем неподдельную сферу духовного существования. В этой сфере возникает потребность в исповеди и доверие к ней.

Правда, режиссер выдвигает время от времени еще один явный и более сложный постановочный мотив. Загорается свет в завесе условной стены, и на экране плоско, как в китайском театре теней, движутся в резких ритмах современного танца графические силуэты собравшейся на выпускной бал молодежи.

В финале спектакля, когда утренний звонок соберет за покинутые взрослыми парты маленьких первоклассников, режиссер поставит их перед фотообъективом в той самой позиции, в какой только что смотрел вслед уходящим выпускникам сорок первого увеличенный во всю ширь тюлевой завесы их детский групповой портрет. А когда щелкнет движок аппарата и дети вновь займут места, к доске выйдет и начнет урок усталый от бессонной ночи педагог Пухов. Тот самый, который с таким же детским круглым лицом, как у его учеников, сидел, поджав ноги, на групповой фотографии своего класса. И сын Пухова Тимофей, который десять лет назад пришел в этот класс и недавно дрался в нем с соперником, ушел выяснять свои отношения с Инной. А еще через десять лет кто-нибудь из этих румяных малышей тоже будет драться за свою первую любовь, а через двадцать, может быть, войдет в класс снова, чтобы учить тех, будущих первоклассников.

{212} Мысль выражена четко и образно. Этой чистой и горестно светлой нотой завершится спектакль. Завершится художнически и музыкально. Не изменив тонко угаданной стилистической естественности, где все прозрачно и выпукло, все проясненно и все недосказанно. Но, уходя со спектакля, вы будете думать не о преемственности поколений.

«Традиционный сбор» будет жить в вас нетрадиционным часом исповеди. Исповеди сокровенной, трудной, что-то ломающей, порой драматичной, но «соскабливающей с души» накипь. Ради этого мучительного, но очищающего часа собирает участников традиционного сбора режиссер Ефремов, а вовсе не ради «трезвого подведения итогов», как определяет «сегодняшнюю тему Розова» критик М. Строева.

«Трезвые итоги» «Современник» тоже берет на вооружение в своем спектакле. Но предоставляет их на усмотрение смекалистого пошляка Пашки Козина. Этот все человеческие оценки выведет с такой же легкостью, как баланс овощной базы, которой он заведует где-то в Серпухове. Ведь интеллектуальные сложности, какие-то там муки выбора — это понятия для Козина туманные и искренне презираемые.

В споре с Козиным театр занимает диаметрально противоположную позицию и спор свой доводит до конца.

Именно потому, что режиссер, а с ним и участники спектакля тянутся к этому относительному, но для них первостепенному духовному абсолюту, в центре спектакля оказываются не все представители поколения выпускников сорок первого, как того хотел автор. Не предельно скромная и благородная Лидочка Белова, сохранившая там, в условиях трудной жизни Заполярья, все достоинство и честь человека. И не идущая напролом со своей непокорной и честной любовью веселая и прямая ивановская ткачиха Ольга Носова. И не чуткий, до неловкости деликатный, душевно тонкий и все-таки несчастливый изобретатель из породы чудаков Саша Машков. И даже не человек самой сложной и запутанной судьбы Максим Петров, под чьей суровой озлобленностью таится нерастраченная нежность и повышенная требовательность к себе. И не учитель Пухов, Учитель с большой буквы. И не юные, чей сложный и хрупкий мир так часто и так пристально точно воскрешали на сцене драматург Розов и режиссер Ефремов.

Нет, в центре спектакля поставлены и ведут его главную тему на фоне общего аккомпанемента два человека: Агния Шабина и Сергей Усов. И не просто потому, что актеры играют замечательно (а играют они оба поистине удивительно — и Л. Толмачева и Е. Евстигнеев), а еще и потому, что от них расходятся и к ним стягиваются все нити режиссерского замысла.

Это ради них перемешивает Ефремов последовательность драматического хода пьесы. Для полноты их внутреннего мира рвет хронологические связи на разрозненные, перемежающиеся в прихотливом беспорядке куски. Для воскрешения единой, хотя и ломкой, душевной линии {213} расщепляет на составные части и сцепляет в самом неожиданном месте видимую линию жизни. И хотя композиции пьесы от всех этих сдвигов, перестановок, срезов наносится некоторый ущерб, выигрывает главная для театра суть. Предстает в очищенном и как бы приближенном к зрителю образе то, что составляет подпочвенное течение жизни. Освобожденная от обычных покровов, неподвластная обыкновенной логике стихия душевных движений.

Да, вероятно, житейской логике противопоказано то, что в разгар серьезного диалога, в самой середине его, зачем-то распадается фраза и в щель между словами втискивается (втискивается и буквально в тесное расстояние между партами) обрывок более ранней сцены, сыгранной не так, как это бывает в реальности, а как вторично воспроизведенный сознанием эпизод. И еще свет не успел вобрать в себя бытовые детали, составлявшие среду этого короткого эпизода, как на прерванном месте фразы повторяются те же слова. Те же. А смысл их приобретает второе, дополнительное значение.

«А Сашу ты любишь?» — спрашивает у Агнии Усов после того, как она, защищаясь от себя самой, говорит, что никогда Усова не любила. И не давая времени солгать, прикрыть истину, обмануться, режиссер набрасывает, как штриховой этюд, а не полотно маслом, ту сцену у Агнии дома, с которой Розов начинает пьесу.

Что бы ни сказала потом Агния, каким бы усилием воли ни прогнала мелькнувшую перед глазами картину, вы уже видели призрачность благополучного уюта, слышали нехотя роняемые необязательные слова, вдохнули стоячую тишину дома, в котором никто ничего не ждет и никто не захлебывается от радости новой встречи. И когда Усов, необыкновенный Усов Е. Евстигнеева, вновь задает свой обыкновеннейший из вопросов: «А Сашу ты любишь?» — ответ Агнии звучит формально и пусто: «Теперь, когда всем нам за сорок, это, Сережа, не имеет первостепенного значения…»

Не имеет? Так ли? Слова, слова, слова. То, что произносит Агния, действительно не имеет никакого значения. И Усов понимает это также безусловно, как зрители. Потому что здесь раскрывается едва ли не самая тайная и самая важная для него мысль Ефремова. Не может быть счастлив человек, насильственно подавляющий естественные проявления чувства ради карьеры, благополучия, процветания, даже поставленной цели. Нельзя безболезненно разделить поровну то, чего человек добивается, и то, что составляет его органическую потребность. Можно железным усилием воли подавить чувство. Отречься от него во имя намеченной жизненной программы. Но искусственные блага не обогревают, а расчетливое жертвоприношение коверкает личность. И нет высшей ценности и высшей гордости, чем способность оставаться самим собой.

Чем больше любят друг друга Усов и Агния в спектакле «Современника», тем драматичнее и крупнее звучит эта новая для Ефремова и {214} важнейшая для времени постановки спектакля тема. А любят эти двое поистине поразительно. И поразительно особенно потому, что ни внешним, ни внутренним строем они как будто вовсе не совпадают с тем, что написал автор.

У автора Агния на редкость хороша собой, почти красавица. У нее жесткий мужской ум, хорошо оснащенное дарование, привычка властвовать и покорять. Воображение легко дописывает деловитую элегантность, опыт словесных дуэлей, ощущение своей нужности и некоторого, конечно, прикрываемого иронией, превосходства. Ничего этого нет в Агнии — Л. Толмачевой. Худенькая, с вытянутой, нескладной шеей, она никак не выглядит победительницей, хозяйкой жизни.

Ну кто поверит, что эта женщина с тревожным, неутоленным взглядом, напряженными, неловко поджатыми крест-накрест ногами, — та самая выхоленная московская дама, которая тщательно заботится о своем облике, регулярно приглашает свою косметичку и шьет туалеты у лучшей портнихи. На Агнии — Толмачевой даже очень нарядный красный костюм модного покроя выглядит случайной покупкой из городского универмага. И услугами косметички она, конечно же, не пользуется, а если попала к ней случайно, то, должно быть, от смущения не знала, куда деваться. Но это кажущееся несоответствие драматургического характера и сценического образа нисколько не волнует режиссера. Ему нужен смятенный дух Агнии, а не ее блестящая оболочка. «Ты железная, — говорит ей Усов и спрашивает: — Надо быть железным?»

Нет, ничего, решительно ничего железного нет в Агнии — Толмачевой. Но ведь потому и спрашивает ее об этом Усов, что видит хрупкость тоненького защитного покрова. И спрашивает-то как!

Усов Евстигнеева ведет это важное для обоих объяснение, сидя на корточках, заглядывая снизу, из-за спины, прямо в глаза Агнии. И голос, которым он задает вопросы, чуть-чуть охрип от зажатой в глубине нежности.

Поразительно! Некрасивый, большеносый, с лысиной, спустившейся почти до затылка, этот Сергей Усов любит, «как сорок тысяч братьев любить не могут». И от этого кажется прекрасным. Не кажется, просто прекрасен. Как прекрасна и Агния, которая, скинув все, чем пыталась прикрыться, не смахивая слез, не задувая свечи, разгоревшейся где-то там, на дне души, чуть слышно перебирая гитарные струны, мягко, по-бабьи, почти про себя, напевает незатейливую наивную песенку

Что было, то было,
И нет ничего.
Люблю, как любила.
Его одного.

Поет текст «Я плакать не стану». И плачет, плачет, плачет. Словно в этой расслабленности находит освобождение.

{215} Да, кажется, что это освобождение наконец наступило. Для обоих. Сейчас их бросит друг к другу, как прежде, в юности. И как в юности, они разговаривают без слов, а в слова вкладывают иной, часто прямо противоположный им смысл. И быстро пишут что-то очень важное на парте, стирая на полуфразе и постигая все, что не успело вылиться в текст. И продолжают восхитительную, горячащую кровь игру, начатую когда-то давно и сохранившую значение и сегодня.

Но жизнь не игра. И человеческие отношения нельзя восстановить, как брошенную игру, с прерванного места. Попрание чувства — то же предательство. И как всякое предательство, оно не минует расплаты.

Песенка кончается словами: «А горе — не море, болит — отболит». Но нет, ничего у этой Агнии не отболит. Ни сейчас, ни позже.

«Как же ты так и не состоялась, Агния?» — с болью и жалостью спрашивает ее Усов.

Режиссер соглашается с Усовым. Для него, как и для Сергея, совсем несущественно то, что Агния Шабина «сделала карьеру», достигла известности, защитила докторскую диссертацию. Свою главную жизненную диссертацию она оставила недоделанной, сама отсекла возможность возвращения к ней. И можно было бы для полноты концепции и пущего критического эффекта добавить, что при окончательной баллотировке режиссер подложит Агнии свой черный шар.

Но Ефремов этого все же не сделает. И не сделает, мне кажется, зритель ефремовского спектакля. В жизни и в человеке на самом деле все обстоит гораздо сложнее. И не для того обнажали душу герои и их исполнители, чтобы вынести приговор, помиловать или осудить.

Нет! Не этого хотел режиссер. Заглядывая в глубь ощущений своих героев, он проверяет и себя.

Театр пускает аудиторию в свое самое святое святых. Проходя мысленно сквозь четверть века жизни Агнии и Сергея, анализирует и свой десятилетний опыт. Соскабливает с души нарост, образовавшийся от неизбежной борьбы, возможных уступок, может быть, компромиссов.

Да, внимательный, сочувствующий, до боли добрый к человеку, театр в этом спектакле проявляет жестокую непримиримость к компромиссу. И в нелегкий нравственный путь, ведущий к такому итогу, увлекает за собой зрителя. И вместе со зрителем определяет важнейший этический принцип спектакля — самоочищение через самоотдачу.

Самоотдача исполнителей во многом определила успех всех трех частей исторической трилогии, выпущенных театром подряд, на одном неровном и убыстренном дыхании.

В розовском спектакле «Современник» показал, насколько гибче, тоньше, взрослее владеет он теперь психологическим мастерством. Более одухотворенным и мудрым стало изображение человека. Обогатилась нравственная среда, его окружающая. Серьезней и требовательней к себе сделалась режиссура. Было ли это случайным рывком или переходом в {216} новое качество, должны были решить будущие спектакли. Ими стала задуманная внутри театра и написанная в самой тесной связи с ним трилогия, посвященная истории русского революционного движения.

В трилогии обнаружилась истинная широта интересов «Современника». Безбоязненность выхода в новые для него идейные и нравственные сферы искусства. Органичная современность отношения к любому явлению жизни, в том числе и историческому.

Все три спектакля, не только не равноценные, но и разные, поставил Олег Ефремов. Он начал осуществление своего замысла с пьесы Леонида Зорина «Декабристы».

И автор и режиссер взглянули на события почти полуторавековой давности, вооруженные опытом истории. И декабризм предстал перед ними во всей своей противоречивости. На отдаленном расстоянии стала еще виднее заведомая обреченность того военного бунта, который, по выражению Грибоедова, затеяли «сто человек прапорщиков», захотевших вдруг «изменить весь правительственный быт России».

Да, авторы спектакля понимали и историческую ограниченность этой горстки бунтовщиков, и трагедию их изоляции, и отсутствие серьезного плана, и их разобщенность, и лютую горечь одиночества. Но понимали авторы и то, что дата поражения первого революционного восстания в России открыла календарь русского освободительного движения. Под «похоронный стук барабана» умирали обманутые и обманувшиеся безумцы. Они знали, что спасения ждать неоткуда, и все-таки выступили против насилия и лжи. Но тот же погребальный барабанный бой возвестил начало бессмертия декабристов.

Именно это трагическое противоречие стало сквозной темой спектакля. Быть может, более наивного и неумелого, чем пьеса, но чистого и притягательного в своем искреннем пафосе.

Режиссер и художник П. Белов искали решение простое, лаконичное и обобщенное. Они освободили сцену от всякого быта. Черно-серые, поставленные по косой, полосы ткани обтянули портал и боковые кулисы. Двуглавый золоченый орел в глубине окрасил те же полосы на задней завесе в цвет темного золота. Вот и весь образ николаевско-жандармской России. А в центре сценического пространства, фронтально пересеченного широкими ступенями, стоит условная многостворчатая стена из матового стекла. И пламя свечей в ровных, симметрично повешенных бра тускло мерцает в зеркальном своем отражении.

Странно выглядят на этом фоне актеры «Современника». Одетые в белые лосины, сверкающие лаком сапоги, в парадные, до талии, мундиры, увенчанные пышным сооружением эполет, они кажутся участниками нарочно придуманной игры, жертвами чьей-то мистификации.

И, пожалуй, всю первую и, к счастью, меньшую половину спектакля не покидает это ощущение «ненастоящести» того, что вы видите, старательного ученичества, подражательного актерства. Словно вы оказались {217} на маскараде. Словно чужая форма, добытая где-то на время костюмированного бала, приковала к себе насильно мысль, темперамент, свободу исполнителей, занятых только тем, чтобы как можно добросовестнее отбыть служебное назначение.

Но впечатление невсамделишнего маскарада уходит, как только в действие вступает трагедия неравенства сил горстки революционеров и могучего их противника. Во второй половине спектакля драматический мотив гибели героев берет верх.

Гибель надвигается на героев спектакля предрешенно, неотвратимо, грозно. И вместе с ее приближением все более явственно прорисовываются реальные контуры действующих лип. И тогда сквозь облик костюмированных персонажей начинает прорисовываться натуральная и очень личная боль. Старательность уступает место доверчивой чистоте помыслов. Наивность исполнителей оборачивается незащищенностью их героев.

До чего же они беззащитны в спектакле! До какой степени неприкаянны и ранимы! Как легко справиться с ними умному дипломату, изощренному стратегу, тонкому психологу, каким, в соответствии с авторским замыслом, талантливо играет Николая I Ефремов.

Да, справиться с бунтарями этому государю легко. Но он предпочитает расправу. Так надежнее. Повешенные или упрятанные в сибирские рудники, герои восстания более безопасны, чем даже усмиренные, прибранные к рукам, но бродящие где-то на воле. И в этом стремлении к расправе, по мысли создателей спектакля, таится поражение победителя. Нравственное превосходство побежденных высказано устами Муравьева.

«Быть может, любви к человечеству во мне более, чем злобы к его мучителям, но я не вижу в том беды, — горестно говорит в спектакле Никита Муравьев. И добавляет: — Восстания делаются не из ненависти, но из сострадания».

Сострадание к людям «Современник», вслед за своими героями, считает самым серьезным и плодотворным источником революционной борьбы, ее необходимой нравственной основой. И ставит свой собственный, живой памятник жертвам неудавшегося декабрьского восстания. Не только тем, чао создает спектакль, конкретно посвященный декабристам. Но и тем, что эту главную для себя мысль декабристов протягивает сквозь всю трилогию. Из спектакля в спектакль.

В драматической хронике Александра Свободина «Народовольцы», как и в первой части трилогии, Ефремова больше всего волнует нравственная проблематика революционного движения.

Режиссер не проходит мимо противоречий, обманчивых иллюзий, тактических ошибок идеологов «Народной воли». Но свой пафос постановщик вкладывает не в анализ этих ошибок и заблуждений, а в изображение рыцарских черт революционера, в поэтизацию его самозабвенной преданности своим идеям. В продолжение спектакля, как его постоянный и настойчивый лейтмотив, вплетается все тот же, уже знакомый по «Декабристам», {218} идейный поединок. На этот раз между прокурором Муравьевым и подсудимым Желябовым.

Поединок вынесен на первый план и в символическом, внутреннем, смысле и в самом прямом, буквальном.

Изобретательное и образное оформление, сделанное художниками М. Аникстом и С. Бархиным, учитывает масштабы крохотной сцены «Современника» и в то же время раздвигает их. Резко наклоненный к рампе и перекинутый через нее, сбегающий прямо к первому ряду стульев сценический станок густо замощен шершавым бурым булыжником. До самых колосников вытянулись суженные в дальней перспективе изжелта-серые массивы домов с расщелинами окон и запертых на засовы ворот.

Это город. Неприветливый, мрачный, таящий в каждом окне угрозу, сдавивший человека своей угрюмой каменной громадой.

А на авансцене, разрушая логику правдоподобия (и в чем-то — надо быть объективным — разрушая и логику художественного приема), выставлены демонстративно трибуны. То есть не трибуны, конечно, но вполне откровенные плацдармы идейных противников. Справа — красного дерева кресло, в котором репетирует свою обвинительную речь прокурор Муравьев. Слева — голая, грубо сколоченная скамья, на которой готовит свое последнее слово подсудимый Желябов.

Его играет Ефремов. И не столько текст его роли, явно публицистичный, в чем-то даже книжный, построенный как условный диалог с заочным противником, сколько выстраданность, пережитость произнесенного помогает преодолеть искусственность сценической ситуации. Больше того. Таинственно превращает хрестоматийно отвлеченный спор в глубоко личный и насущнейший разговор о смысле существования.

Есть эта личная, пронизывающая каждое слово одержимость и у Ефремова и у нескольких других исполнителей. У Софьи Перовской, например, в которой актриса А. Покровская непостижимым способом сумела соединить аскетический фанатизм веры и драматическую неприкаянность страждущей женской души. Или у дворника — И. Кваши, чья тупая, сосредоточенная и неуемная ненависть к интеллигенции обличает злобную обывательщину больше, чем самые пространные филиппики.

Но это личное, наполненное, прочувствованное и прожитое сопутствует далеко не всем и даже не большинству исполнителей. То, чем заразил режиссер всех участников «Декабристов», даже самых слабых из них, и то, что позднее определило единство, абсолютную слитность всех действующих лиц «Большевиков», в «Народовольцах» кое-где осталось только приложенным к обстоятельствам умозрительным замыслом. Спектаклю, идейно целеустремленному и осмысленному, не хватило художественного единства, отобранности и последовательности сценического языка.

Попытки обновления психологического искусства «Современника» открыто театральными средствами были естественны и целесообразны в «Традиционном сборе». Они не только оправдали себя, но и во многом {219} определили собой новую стадию режиссуры Ефремова в «Большевиках». В «Народовольцах» опыт включения открыто театральных приемов проявился неорганично, а иногда и неуместно.

Спектаклю мешает излишняя пестрота действующих лиц. Способ существования на сцене порой вступает в прямое противоречие с замыслом и характером оформления. Стилистическая разноголосица дает себя знать то в одном, то в другом эпизоде. Открытой публицистичности явно не соответствует жирный жанровый колорит уличных перебивок. Взвинченная статика массовых сцен, так демонстративно ломающая режиссерский почерк Ефремова, никак не вяжется с построенной на внутреннем действии, доверительной интонацией Ефремова-исполнителя. Но две сцены спектакля поставлены Ефремовым смело, образно, точно. Они помогают проникнуть в суть замысла, объясняют преемственность и последовательность позиции, избранной театром в подходе к истории.

Это финал «Народовольцев», компактный, драматичный, скорбно-торжественный. И особенно сцена феерической идиллии всеобщего рая. Сцена, поставленная Ефремовым с неожиданно беспощадной иронией и горьким привкусом боли.

Герой этой сцены, арестованный подпольщик Гольденберг, которого не могла сломить примененная к нему сила, попался на приманку доверия, пущенную в ход следователем новой формации. В отличие от своих прямолинейных предшественников тот оказался психологом. (Уроки, данные Николаем I на допросах декабристов, не прошли даром.) Немного демагогии. Несколько слов о новых путях развития России. Призыв к патриотизму. Конфиденциальное сообщение о том, что амнистия уже решена. Обещание полнейшей консолидации, для осуществления которой нужно только узнать имена лиц, полномочных вести переговоры. И то, чего не могли сделать мучительство и устрашение, достигнуто почти без затраты сил. Подследственный выполнил все, чего от него хотели. И пока за воротами тюрьмы методично хватали людей, названных их легковерным товарищем, в его воображении расцветала иллюзорная картина некоего вселенского праздника, торжества взаимопрощения и дружбы.

Эту воображенную в тюремной камере причудливую картину режиссер перевел в зримый и реально воплощенный образ.

В розоватом плывущем свете движется под нежную музыку цепь счастливых крестьян. В лапоточках и цветных сарафанах, оплетенных гирляндами цветов, мужицких холщовых рубахах, но с венками на головах, танцуют нечто плавное беззаботные пейзане. Типичная пастораль, разыгранная в крепостном театре.

Но цепь размыкается, впуская мастеровых, студентов в тужурках, знакомых народовольцев. Уже перемешались в хороводе товарищи по тюрьме и полицейские. Интеллигенты в очках и ненавидящие их обыватели. Уволенные за неблагонадежность учителя и министр Лорис-Меликов. И вот уже сам император Александр II несется, держа за руки находящегося {220} в бегах «врага отечества» и приговоренного Гольденберга. И все в нарядных веночках. Все в блаженном экстазе консолидации.

Как законна здесь подчеркнутая, обусловленная театральность! Какая превосходная и смелая светотень для будущего трагического финала!

Ни к какой изобразительной светотени, ни к какой театральности не понадобится прибегнуть режиссеру в последней части его трилогии. Полный отказ от театральных усилителей, предельная скупость решения в «Большевиках» будут программными. И не только задуманными, но и во всем — что удается нечасто — осуществленными.

Из всех документальных пьес, составивших цикл трилогии, «Большевики», вероятно, наиболее точно документальны. И из всех трех спектаклей, поставленных Ефремовым, «Большевики» для него спектакль, как мне кажется, самый личный и самый лирический.

Да, как это ни парадоксально, драма Михаила Шатрова — ее жанр можно было бы с полным правом определить как заседание в двух частях — в постановке «Современника» проникнута тончайшим и задушевнейшим лиризмом. Лиризмом волнующим, захватывающим, заражающим. И удивляющим тем больше, чем меньше видимых средств для достижения своей пели прилагает режиссер.

Кстати, этот литой во всех своих элементах спектакль-исповедь, вторая принципиально значительная работа «Современника», в которой не участвовал Ефремов-актер. И все-таки присутствие Ефремова на сцене очевидно, ощутимо почти физически.

Строгость постановочного приема граничит с самоотречением. И оно соответствует и даже вытекает из особого характера людей, делавших революцию своими руками и для ее спасения готовых на любые жертвы, вплоть до собственной гибели, если в этом будет необходимость.

Основная и почти единственная игровая площадка спектакля — это длинный, круто наклоненный к залу стол заседаний. Обыкновенный стол, обтянутый холодным канцелярским сукном темно-зеленого цвета. На этом столе секретарь деловито раскладывает листки бумаги и карандаши перед началом заседания. За этим столом узнают члены Совнаркома и друзья Ленина о трагическом на него покушении. Здесь, на зеленом сукне, разламывается и бережно раскладывается на равные польки черный, непропеченный, сырой и тяжелый хлеб революции. И здесь же решается один из центральных для революции вопросов — о неизбежности и границах красного террора.

Путь к этому решению, его противоречия, опасности, с ним связанные, честь и достоинство революции, от него зависящие, — все это и составляет драматургию спектакля. Она обострена тем, что слева, за дверью, в которую не дано войти зрителям, лежит раненый Ленин и вопросы о судьбе революции обсуждаются в непосредственной близости к нему.

Атмосфера времени возникает еще из образа часовых, недвижно застывших на переднем крае сцены. Из четкого ритма регулярно сменяемого {221} караула. Из мерного стука аппарата Морзе в глубине и ровного голоса секретарши, диктующей телеграммы. Телеграммы, которые успел подписать Ленин и которые, как точный аккомпанемент от театра, вступают в самые напряженные минуты. Они перебивают паузу или кульминационный взрыв всеобщего спора текстом документов, где государственной важности сообщения чередуются с приказом о восстановлении в правах незаконно выселенной вдовы библиотекаря или о наказании виновных в аресте попавшегося под руку невиновного парнишки.

Театр как будто не вмешивается в документально строгое изложение спора, идущего на первом плане. Не вторгается в него, не подсказывает аргументов. Расшифровка телеграфного кода происходит в стороне, обособленно, как элемент бытовой достоверности. Но, вклиниваясь между прениями сторон, эти короткие ленинские тексты, полные заботы о неизвестных и, верней всего, незначительных людях, напоминают, что в понятие интересов государства включены и интересы одного, ничем не примечательного, просто — человека. И этот умно и деликатно вступающий театральный подтекст постепенно из мыслей театра переселяется в мысли действующих лиц.

В критике уже было отмечено мастерство *коллективного портрета* большевиков, созданного «Современником». Это определение справедливо и заслуженно. Но самое поразительное, самое новое для спектакля, основанного на историческом документе, — это единство изображенного и изобразителей. Полная освобожденность от законов фотографического сходства при абсолютной психологической сопряженности с заданным лицом. Отсутствие рабского подражания привычкам, склонностям, манерам, сопутствующим описаниям героев их современниками. И растворимость в их существе, духе, даже способе думать.

Похож ли Игорь Кваша на известные нам фотографии Свердлова? Пожалуй, не очень. Но я убеждена, что ни у кого из сидящих в зале не вызывает сомнения подлинность этого человека, редкий сплав его человечности и твердой волевой силы.

Таким ли безудержным темпераментом обладал Луначарский, каким наградил его Евгений Евстигнеев? Не обязательно. Но вы уверены, что только так, порывисто, нервно, заходясь от волнения, мог вести себя в данных обстоятельствах этот просвещеннейший нарком просвещения. Что он, гуманнейший философ, энциклопедист, блестящий полемист и оратор, вынужден был, выложив свою аргументацию, печально умолкнуть перед аргументами живой истории.

И уже наверняка не был так юн и нежен Загорский, как выглядит он у Олега Табакова. С детской улыбкой, с трогательной смешинкой, вспыхивающей в глазах, с красным наивно-щегольским бантом, приколотым к выношенному бумажному пиджачку, он кажется почти юношей. Но совсем не юношески серьезна его тревога, его боль, его чувство ответственности за то, что произошло и на что нужно, нельзя не ответить.

{222} Да, именно с ним, за которым стоит сверкающая, хотя и голодная юность революции, особенно остро и взволнованно вступает тема ответственности. Ответственности перед человеком, лежащим; за дверью с открытой и смертельно опасной раной. Ответственности перед страной, перед будущим, перед историей.

Это чувство величайшей ответственности, которую нельзя переложить на чужие плечи и от которой некуда уйти, объединяет разных по возрасту, образованию, характеру, жизненному опыту людей, уже много часов просидевших за столом заседаний. Никто из них не может позволить себе уклониться от решения, как бы трудно оно ни давалось. Обсуждается не очередное государственное мероприятие, а сама судьба государства. И именно они, первые народные комиссары, назначены историей решать за всех.

«Современник» не будет давать оценки принятому после дебатов, длившихся в течение всего спектакля, решению. Не будет потому, что сам участвует в нем. И не только в спектакле, — в решении.

«Современник» не смотрит на историю со стороны. Он считает себя неотъемлемой частицей истории, ее плотью и нервом. И не одной той конкретной истории, которую воскресил в спектаклях. Но и той, которая творится сегодня, за стенами театрального здания.

В этом трудность работы «Современника». Но в этом же его сила.

Где-то на исходе первого десятилетия «Современник» пережил свой кризис. Совсем не пустячный и не мнимый. Одиннадцатый год стал его вторым и, может быть, решающим взлетом. Он стал и взлетом режиссера Ефремова. Его новым рождением.

Да, один год, прибавленный к десяти, не стал его одиннадцатой частью. Положенный на весы, он, может быть, сравнялся бы в удельном весе с целым десятилетием.

Измерительные приборы в искусстве действуют по своим законам. Иногда на одном дыхании можно взять высшую крутизну — так случилось с «Большевиками». Иногда приходится застревать перед самым малым подъемом. Перманентное существование на сильной волне подъема удается редко.

Кто знает! Может быть, поиски «Современника», как и поиски режиссера Олега Ефремова, и дальше будут нелегкими. Это не только естественно, но и закономерно. Но одно можно сказать с уверенностью: их удача — в верности своим главным и уже проверенным принципам.

Никакая измена, в том числе и творческая, с истинным искусством несовместима.

Несовместима она и с представлениями об Олеге Ефремове.

*1968 г*.

1. «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг., М., «Искусство», 1956, стр. 100. [↑](#footnote-ref-2)
2. Вл. Прокофьев, О работе М. Н. Кедрова над «Плодами просвещения», М., ВТО, 1954, стр. 23. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг., стр. 105. [↑](#footnote-ref-4)
4. Сб. «М. П. Лилина», М., ВТО, 1960, стр. 269 (подчеркнуто Лилиной, — *З. В*.). [↑](#footnote-ref-5)
5. С. Н. Дурылин, Народные артисты РСФСР А. Н. Грибов, М. Н. Кедров, К. А. Соколовская. — «Вечерняя Москва», 1943, 23 ноября. [↑](#footnote-ref-6)
6. В. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции, М., «Искусство», 1950, стр. 85. [↑](#footnote-ref-7)
7. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 111. [↑](#footnote-ref-8)
8. Ю. Юзовский, «Тартюф». — «Известия», 1939, 8 декабря. [↑](#footnote-ref-9)
9. М. Кедров, Образ Тартюфа. — «Советская Белоруссия», 1941, 15 июня. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Вечерняя Москва», 1943, 23 ноября. [↑](#footnote-ref-11)
11. М. Тарханов, Победа театра, — «Горьковец», 1935, № 4. [↑](#footnote-ref-12)
12. «Советское искусство», 1947, 11 июля. [↑](#footnote-ref-13)
13. В. Виленкин, Русская классическая драматургия на сцене Московского Художественного театра. — «Ежегодник МХТ» за 1947 г., М., 1949, стр. 245. [↑](#footnote-ref-14)
14. М. Кедров, Мысли о театре. — «Театр», 1963, № 1. [↑](#footnote-ref-15)
15. М. Кедров, Мысли о театре. — «Театр», 1963, № 1. [↑](#footnote-ref-16)
16. И. Шток. «Я пригласил вас, господа…». — «Литературная Россия», 1967, 3 марта. [↑](#footnote-ref-17)
17. М. Прудкин, Выступление перед коллективом МХАТ на дискуссии о творческом наследии К. С. Станиславского. — «Ежегодник МХТ» за 1951 – 1952 гг., М., «Искусство», 1956, стр. 123. [↑](#footnote-ref-18)
18. Вместе с Кедровым работали Н. Н. Литовцева и П. В. Лесли. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Московский Художественный театр в советскую эпоху. Материалы и документы», М., «Искусство», 1962, стр. 260. [↑](#footnote-ref-20)
20. Т. Иванова, Новое прочтение. — «Советская культура», 1967, 23 февраля. [↑](#footnote-ref-21)
21. М. Кедров, Завещание Станиславского. — «Театр», 1940, № 3. [↑](#footnote-ref-22)
22. М. Кедров, Мысли о театре. — «Театр», 1963, № 1. [↑](#footnote-ref-23)
23. И. Гроссман-Рощин, Страшная месть («Гамлет» в Театре имени Вахтангова). — «Советский театр», 1932, № 6, стр. 11. [↑](#footnote-ref-24)
24. С. Подольский, К вопросу о трактовке «Гамлета» в Театре имени Евг. Вахтангова. — «Советский театр», 1932, № 7 – 8, стр. 8. [↑](#footnote-ref-25)
25. Н. А., Не будем называть имен. — «Жизнь искусства», 1929, № 18, стр. 9. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Режиссер в советском театре», М.‑Л., «Искусство», 1940, стр. 45. [↑](#footnote-ref-27)
27. Н. Акимов, По поводу «Снежной королевы». — «Искусство и жизнь», 1939, № 6, стр. 33. [↑](#footnote-ref-28)
28. С. Бородин, Вредная сказка. — «Литература и искусство», 1944, 25 марта. [↑](#footnote-ref-29)
29. Из доклада Акимова на обсуждении спектакля «Тени» в НИИ театра и музыки 12 января 1953 г. Стенограмма, стр. 26. [↑](#footnote-ref-30)
30. Из записей 1955 г. Личный архив Н. П. Акимова. [↑](#footnote-ref-31)
31. Инна Соловьева, Двинуться дальше, вперед. — «Советская Россия», 1956, 4 октября. [↑](#footnote-ref-32)
32. Г. Козинцев, «Лев Гурыч Синичкин». — «Смена», 1945, 12 декабря. [↑](#footnote-ref-33)
33. Н. Акимов, Очень приятно. — «Ленинградская правда», 1946, 19 июня. [↑](#footnote-ref-34)
34. Н. Акимов, О театре, Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 245. [↑](#footnote-ref-35)
35. И. Львов, Сказка для взрослых. — «Искусство и жизнь», 1940, № 5, стр. 31. [↑](#footnote-ref-36)
36. В. Сухаревич, Акимов беседует со своей тенью. — «Театр», 1940, № 7, стр. 104. [↑](#footnote-ref-37)
37. К. Куликова, Двадцать лет спустя. — «Ленинградская правда», 1960, 5 ноября. [↑](#footnote-ref-38)
38. И. Львов, Сказка для взрослых. — «Искусство и жизнь», 1940, № 5, стр. 32. [↑](#footnote-ref-39)
39. Дм. Левоневский, «Деревья умирают стоя». — «Вечерний Ленинград», 1957, 7 марта. [↑](#footnote-ref-40)
40. Назым Хикмет, Спектакли ленинградцев в Москве. — «Известия», 1959, 9 апреля. [↑](#footnote-ref-41)
41. Н. Акимов, Режиссер о спектакле. — «Ленинградская правда», 1958, 29 ноября. [↑](#footnote-ref-42)
42. А. Гвоздев, Новая интерпретация «Ревизора». — Сб. «“Ревизор” в Театре имени Мейерхольда», Л., 1927, стр. 11. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же, стр. 12. [↑](#footnote-ref-44)
44. Е. Калмановский, Театр ищет современную комедию. — «Нева», 1959, № 8, стр. 180. [↑](#footnote-ref-45)
45. Е. Калмановский, Театр ищет современную комедию. — «Нева», 1959, № 8, стр. 180. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Вечерний Ленинград», 1966, 7 октября. [↑](#footnote-ref-47)
47. А. Бренко, Воспоминания. — «Театральный курьер», 1918, 28 сентября. [↑](#footnote-ref-48)
48. Журн. «Искусство», 1917, № 3 – 4, стр. 11. [↑](#footnote-ref-49)
49. «Литературный критик», 1933, № 3, стр. 79. [↑](#footnote-ref-50)
50. См.: И. Уварова, На той грани… — «Театр», 1966, № 12, стр. 15. [↑](#footnote-ref-51)
51. Н. Акимов, О театре, стр. 339. [↑](#footnote-ref-52)
52. Беседа Н. П. Акимова по поводу «Двенадцатой ночи» с труппой 6 апреля 1964 г. Запись автора. [↑](#footnote-ref-53)
53. Н. Акимов, О театре, стр. 229. [↑](#footnote-ref-54)
54. Г. Бояджиев, «Двенадцатая ночь» в Ленинградском театре комедии. — «Советское искусство», 1938, 8 июля. [↑](#footnote-ref-55)
55. Беседа Н. П. Акимова с труппой по поводу «Двенадцатой ночи» 6 апреля 1964 г. [↑](#footnote-ref-56)
56. Там же. [↑](#footnote-ref-57)
57. Из беседы Н. П. Акимова в Киевском Доме актера 10 октября 1962 г. Стенограмма, стр. 23. [↑](#footnote-ref-58)
58. А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 3, М., Гослитиздат, 1964, стр. 479 – 481. [↑](#footnote-ref-59)
59. С. Осовцов, «Где-то в Сибири». — «Ленинградская правда», 1949, 21 октября. [↑](#footnote-ref-60)
60. Р. Беньяш, Георгий Товстоногов, Л.‑М., «Искусство», 1961, стр. 107 – 108. [↑](#footnote-ref-61)
61. Мих. Жаров, Жизнь, театр, кино. Воспоминания, М., «Искусство», 1967, стр. 235. [↑](#footnote-ref-62)
62. Н. В. Петров, Встречи с драматургами. М., «Искусство», 1957, стр. 188. [↑](#footnote-ref-63)
63. Об этих подробностях рассказал В. Н. Плучек в беседе с автором очерка. [↑](#footnote-ref-64)
64. Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в 13‑ти томах, т. 12, М., Гослитиздат, 1959, стр. 310. [↑](#footnote-ref-65)
65. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 81, лл. 21 – 22. [↑](#footnote-ref-66)
66. Т. Криворучко, Оружием сатиры. — «Московская правда», 1964, 11 марта. [↑](#footnote-ref-67)
67. Вл. Саппак, Боевой сатирический спектакль. — «Комсомольская правда», 1954, 6 февраля. [↑](#footnote-ref-68)
68. Р. Троянкер, «Собака на сене». — «Полярная правда», Мурманск, 1944, 9 апреля. [↑](#footnote-ref-69)
69. Спектакль был поставлен Плучеком совместно с Н. В. Петровым. Художник спектакля — С. И. Юткевич. [↑](#footnote-ref-70)
70. Отзывы зрителей о спектаклях ТИМа, ЦГАЛИ, ф. 936, оп. 1, ед. хр. 921. [↑](#footnote-ref-71)
71. В. Млечин, Двадцать четыре года спустя. — «Московская правда», 1953, 15 декабря. [↑](#footnote-ref-72)
72. Валентин Плучек, На сцене — Маяковский, М., «Искусство», 1962, стр. 58. [↑](#footnote-ref-73)
73. Валентин Плучек, Обгоняющий время. — Сб. «Плучек, Товстоногов, Акимов — театральной самодеятельности», М., «Искусство», 1962, стр. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Московский театр сатиры», М., 1956, стр. 5. [↑](#footnote-ref-75)
75. В. И. Ростоцкий, Второе рождение. — «Сообщения Института истории искусств», вып. 6, Театр, М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 32. [↑](#footnote-ref-76)
76. См.: В. Шитова, Вл. Саппак, Перечитывая «Клопа». — «Театр», 1955, № 8, стр. 81 – 99. [↑](#footnote-ref-77)
77. К. Рудницкий. Театральность Маяковского. — «Театр», 1963, № 7, стр. 36. [↑](#footnote-ref-78)
78. Неудача режиссуры «Клопа» в Театре драмы имени Вл. Маяковского (режиссер В. Власов) заслонила от критики исключительное достижение Б. Толмазова. [↑](#footnote-ref-79)
79. См.: Николай Охлопков, Все к работе! Время дорого! — «Театр», 1963, № 7, стр. 11. [↑](#footnote-ref-80)
80. А. Образцова, Спектакль-памфлет. — «Вечерняя Москва», 1959, 12 ноября. [↑](#footnote-ref-81)
81. ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 782. [↑](#footnote-ref-82)
82. О. В. Лармин, Художественный метод и стиль, М., Изд‑во МГУ, 1964, стр. 196. [↑](#footnote-ref-83)
83. Из беседы В. Н. Плучека с автором. [↑](#footnote-ref-84)
84. А. Мацкин, Образы времени, М., «Советский писатель», 1959, стр. 185. [↑](#footnote-ref-85)
85. Всеволод Багрицкий, Дневники. Письма. Стихи, М., «Советский писатель», 1964, стр. 72. [↑](#footnote-ref-86)
86. Всеволод Багрицкий, Дневники. Письма. Стихи, стр. 87. [↑](#footnote-ref-87)
87. Выражение В. Н. Плучека. [↑](#footnote-ref-88)
88. Б. Поюровский, Легко и изящно. — «Вечерняя Москва», 1964, 23 июня. [↑](#footnote-ref-89)
89. Валентин Плучек, Героический век и сатира. — «Литературная газета», 1959, 24 марта. [↑](#footnote-ref-90)
90. «Режиссерское искусство сегодня», М., «Искусство», 1962, стр. 337. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Режиссер выбирает пьесу». — «Театр», 1957, № 7. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Известия», 1959, 1 апреля. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Режиссерское искусство сегодня», М., «Искусство», 1962, стр. 337. [↑](#footnote-ref-94)
94. «Режиссерское искусство сегодня», стр. 337. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Театр», 1962, № 2. [↑](#footnote-ref-96)