**Спектакли и годы**: Статьи о спектаклях русского советского театра / Ред.‑сост. А. Н. Анастасьев, Е. П. Перегудова. М.: Искусство, 1969. 522 с.

От составителей 5 [Читать](#_Toc403767673)

*А. Анастасьев*. От спектакля к спектаклю 9 [Читать](#_Toc403767674)

*А. Февральский*. «Мистерия-буфф» (Театр РСФСР I, реж. В. Мейерхольд) 12 [Читать](#_Toc403767675)

*А. Дейч*. «Овечий источник» (Театр им. Ленина, Киев, реж. К. Марджанов) 25 [Читать](#_Toc403767677)

*Т. Бачелис*. «Принцесса Турандот» (Третья студия МХАТ, реж. Е. Вахтангов) 37 [Читать](#_Toc403767681)

*П. Марков*. «Федра» (Камерный театр, реж. А. Таиров) 47 [Читать](#_Toc403767682)

*Ю. Соболев*. «Ревизор» (МХАТ, реж. К. Станиславский) 53 [Читать](#_Toc403767684)

*Н. Крымова*. «Горячее сердце» (МХАТ, реж. К. Станиславский) 60 [Читать](#_Toc403767686)

*А. Луначарский*. «Ревизор» (ГосТИМ, реж. В. Мейерхольд) 71 [Читать](#_Toc403767687)

*А. Образцова*. «Шторм» (Театр им. МГСПС, реж. Е. Любимов-Ланской) 85 [Читать](#_Toc403767695)

*Ю. Дмитриев*. «Любовь Яровая» (Малый театр, реж. И. Платон и Л. Прозоровский) 100 [Читать](#_Toc403767696)

*Е. Полякова*. «Бронепоезд 14-69» (МХАТ, реж. И. Судаков, Н. Литовцева) 108 [Читать](#_Toc403767697)

*Ю. Соболев*. «Конец Криворыльска» (Театр Революции, реж. А. Грипич) 119 [Читать](#_Toc403767699)

*П. Марков*. «Чудак» (МХАТ II, реж. И. Берсенев, А. Чебан) 121 [Читать](#_Toc403767700)

*С. Цимбал*. «Страх» (Ленинградский академический театр драмы, реж. Н. Петров) 124 [Читать](#_Toc403767701)

*М. Строева*. «Мой друг» (Театр Революции, реж. А. Попов) 135 [Читать](#_Toc403767703)

*Ю. Юзовский*. «Егор Булычов и другие» (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. Б. Захава) 147 [Читать](#_Toc403767705)

*Б. Медведев*. «Оптимистическая трагедия» (Камерный театр, реж. А. Таиров) 161 [Читать](#_Toc403767707)

*Ю. Юзовский*. «Аристократы» (Реалистический театр, реж. Н. Охлопков) 174 [Читать](#_Toc403767709)

*М. Кнебель*. «Глубокая провинция» (Театр им. ВЦСПС, реж. А. Дикий) 179 [Читать](#_Toc403767710)

*А. Аникст*. «Отелло» (Малый театр, реж. С. Радлов) 189 [Читать](#_Toc403767712)

*С. Дурылин*. «Враги» (МХАТ, реж. В. Немирович-Данченко и М. Кедров) 199 [Читать](#_Toc403767714)

*А. Мацкин*. «Анна Каренина» (МХАТ, реж. В. Немирович-Данченко) 208 [Читать](#_Toc403767715)

*Е. Холодов*. «Человек с ружьем» (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. Р. Симонов) 217 [Читать](#_Toc403767717)

*З. Владимирова*. «Таня» (Театр Революции, реж. А. Лобанов) 224 [Читать](#_Toc403767719)

*И. Кузнецов*. «Город на заре» (Государственная театральная московская студия («Арбузовская»), реж. В. Плучек) 233 [Читать](#_Toc403767720)

*А. Роскин*. «Три сестры» (МХАТ, реж. В. Немирович-Данченко) 246 [Читать](#_Toc403767726)

*И. Вишневская*. «Правда — хорошо, а счастье лучше» (Малый театр, реж. Б. Никольский) 258 [Читать](#_Toc403767727)

*И. Вишневская*. «Парень из нашего города» (Московский театр им. Ленинского комсомола, реж. И. Берсенев) 270 [Читать](#_Toc403767729)

*Е. Полякова*. «Глубокая разведка» (МХАТ, реж. М. Кедров) 276 [Читать](#_Toc403767730)

*Г. Бояджиев*. «Фронт» (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. Р. Симонов) 285 [Читать](#_Toc403767731)

*Г. Зорина*. «Нашествие» (Театр им. Моссовета, реж. Ю. Завадский) 293 [Читать](#_Toc403767732)

*В. Смирнова*. «Старые друзья» (Московский театр им. М. Ермоловой, реж. А. Лобанов) 304 [Читать](#_Toc403767737)

*А. Макаров*. «В одном городе» (Театр им. Моссовета, реж. Ю. Шмыткин) 310 [Читать](#_Toc403767740)

*Н. Велехова*. «Молодая гвардия» (Московский театр драмы, реж. Н. Охлопков) 312 [Читать](#_Toc403767741)

*В. Прокофьев*. «Плоды просвещения» (МХАТ, реж. М. Кедров) 321 [Читать](#_Toc403767742)

*Ю. Ханютин*. «Клоп» (Московский театр Сатиры, реж. В. Плучек и С. Юткевич) 336 [Читать](#_Toc403767744)

*К. Рудницкий*. «Дело» (Театр им. Ленсовета, реж. Н. Акимов) 344 [Читать](#_Toc403767745)

*А. Анастасьев*. «Годы странствий» (Московский театр им. Ленинского комсомола, реж. С. Гиацинтова и В. Соловьев) 355 [Читать](#_Toc403767750)

*М. Туровская*. «В добрый час!» (ЦДТ, реж. А. Эфрос) 362 [Читать](#_Toc403767751)

*Р. Беньяш*. «Оптимистическая трагедия» (Ленинградский академический театр драмы им. А. Пушкина, реж. Г. Товстоногов) 372 [Читать](#_Toc403767753)

*Ю. Лукин*. «Кремлевские куранты» (МХАТ, реж. М. Кнебель, И. Раевский, В. Марков) 382 [Читать](#_Toc403767756)

*И. Соловьева и В. Шитова*. «Вечно живые» (Театр Современник, реж. О. Ефремов) 396 [Читать](#_Toc403767758)

*Вл. Саппак и В. Шитова*. «Власть тьмы» (Малый театр, реж. Б. Равенских) 409 [Читать](#_Toc403767760)

*Д. Золотницкий*. «Варвары» (БДТ, реж. Г. Товстоногов) 421 [Читать](#_Toc403767764)

*Р. Беньяш*. «Три сестры» (БДТ, реж. Г. Товстоногов) 428 [Читать](#_Toc403767765)

*Н. Лордкипанидзе*. «Обыкновенная история» (Театр Современник, реж. Г. Волчек) 436 [Читать](#_Toc403767766)

*Ю. Калашников*. «Дали неоглядные…» (Театр им. Моссовета, реж. Ю. Завадский) 443 [Читать](#_Toc403767768)

*В. Сечин*. «Барабанщица» (ЦТСА, реж. А. Акунчиков) 450 [Читать](#_Toc403767769)

*А. Анастасьев*. «Все остается людям» (МХАТ, реж. Г. Конский и Ю. В. Недзвецкий; Ленинградский академический театр драмы им. А. Пушкина, реж. Л. Вивьен) 455 [Читать](#_Toc403767770)

*Ю. Смирнов-Несвицкий*. «Иркутская история» (Театр им. Евг. Вахтангова, реж. Е. Симонов) 459 [Читать](#_Toc403767771)

*Н. Велехова*. «Иркутская история» (Театр им. В. Маяковского реж. Н. Охлопков) 467 [Читать](#_Toc403767772)

*К. Щербаков*. «Ленинградский проспект» (Театр им. Моссовета, реж. И. Анисимова-Вульф) 477 [Читать](#_Toc403767774)

*С. Цимбал*. «Океан» (БДТ, реж. Г. Товстоногов) 480 [Читать](#_Toc403767775)

*М. Туровская*. «Добряки» (ЦТСА, реж. Б. Львов-Анохин) 485 [Читать](#_Toc403767777)

*Н. Крымова*. «Добрый человек из Сезуана» (Театр на Таганке, реж. Ю. Любимов) 490 [Читать](#_Toc403767778)

*Б. Галанов*. «Десять дней, которые потрясли мир» (Театр на Таганке, реж. Ю. Любимов) 499 [Читать](#_Toc403767779)

*И. Моравек*. «Твой Дядя Миша» (Малый театр, реж. В. Монахов) 506 [Читать](#_Toc403767782)

*И. Михайлова*. «Поднятая целина» (Московский Театр им. А. Пушкина, реж. Б. Равенских) 509 [Читать](#_Toc403767783)

*Г. Капралов*. «Шестое июля» (МХАТ, реж. Л. Варпаховский) 514 [Читать](#_Toc403767784)

# **{****5}** От составителей

Среди художественных богатств, накопленных за пятьдесят лет, минувших со времени Октябрьской революции, едва ли не самым ярким является наш театр. Наследник традиций прошлого, смелый искатель новых форм в искусстве, он прочно вошел в духовную жизнь людей Советской страны, завоевал признание во всем мире.

Как рассказать о полувековом опыте советского театра?

Соблазнительно расшифровывать театральную карту страны, написать очерки о многих творческих коллективах. Не только в столицах и крупных, как говорили прежде, театральных городах, но в городах небольших и совсем малых — живут, работают интересные, своеобразные театры.

Всему свету известен Московский Художественный театр, открывший новую страницу в истории мирового искусства. Почти полтора века существует Малый театр, сыгравший большую роль в духовном развитии многих поколений русских людей. Более ста лет жизни насчитывает бывший Александринский, ныне Ленинградский театр драмы имени Пушкина. Революция дала жизнь театрам, которые тоже имеют свою богатую историю: Большой драматический в Ленинграде, имени Вахтангова, имени Моссовета, имени Маяковского в Москве. А потом появилось много новых коллективов, занимающих сейчас видное место в театральной жизни. Молодой московский театр «Современник» стал одним из самых любимых и популярных.

Это только Москва и Ленинград. А множество русских театров в других городах? Наконец, театры братских народов. За полвека советской социалистической культуры — в том числе и художественной — сформировалась, созрела, утвердилась важнейшая новая ее особенность: многонациональность. Советский театр говорит на сорока языках. Театры Киева, Минска, Ташкента, Тбилиси, Еревана, Баку, Вильнюса, Риги, Таллина, Душанбе, Ашхабада, Алма-Аты, Фрунзе, Кишинева, театры столиц наших автономных республик представляют большую художественную ценность. Среди них — академические и те, что не отмечены этим почетным титулом, но не менее интересные. {6} Почти сто лет в эстонском университетском городе Тарту существует театр «Ванемуйне», театр особенный, едва ли не уникальный: его труппа ставит и драматические, и оперные, и балетные спектакли. Совсем небольшой литовский городок Паневежис знаменит тем, что премьеры городского театра собирают зрителей со всей республики.

У каждого театра — своя судьба, своя дорога в искусстве, свои победы и трудности. Нужны многие и многие томы, чтобы рассказать даже о самых сильных коллективах советской многонациональной сцены.

Существует хороший, традиционный жанр театральной литературы: творческие портреты художников сцены. Нельзя говорить о советской литературе, минуя Горького, Шолохова, Маяковского, Твардовского; неотрывна наша музыка от искусства Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, нет живописи и скульптуры без Сарьяна и Коненкова. Так и в театре. Станиславский, Немирович-Данченко, Вахтангов, Мейерхольд, Таиров проложили новые пути в мировом театральном искусстве. Их ученики и ученики их учеников — Попов, Марджанов, Завадский, Дикий, Симонов, Кедров, Охлопков, Акимов, Смилгис, Ирд, Товстоногов, Плучек, Бабочкин, Равенских, Ефремов, Пансо и многие другие образовали богатое искусство советской режиссуры.

А актеры? При всем разнообразии артистических индивидуальностей на нашей сцене — за пятьдесят лет сложилась советская школа актерского искусства, признанная во всем мире. Тщетна попытка назвать и хотя бы коротко охарактеризовать в одной книге крупнейших актеров разных поколений, которые принесли и приносят славу советскому театру.

Есть еще одна, пожалуй, самая емкая единица измерения в сценическом творчестве — это спектакли, плод искусства драматурга, режиссера, актера, всего художественного коллектива. По этому пути мы и пошли в книге, посвященной пятидесятилетию советского театра. Пришлось установить неизбежные границы. Книга эта рассказывает о спектаклях русского советского драматического театра, в нее вошли далеко не все сценические произведения, достойные того, чтобы называться лучшими.

Если бы существовал инструмент, с помощью которого можно безошибочно определить кондиции художественного произведения, мы бы обязательно воспользовались им. Такого инструмента нет и быть не может. Но есть объективные критерии ценности искусства, есть суд истории. Художественное выражение времени, ясная идея, правда жизни, высокий взлет таланта, мера духовного влияния на людей — вот непременные свойства лучших спектаклей нашего театра, которые хранятся в памяти и составляют силу советского социалистического искусства.

В спектаклях, о которых пойдет речь, сказалось идейное богатство и новаторская художественная форма, нашего театра. Среди них — современность и классика, сценические произведения разных жанров, характерные для разных творческих течений театрального искусства на разных {7} этапах его развития. Выбирая лучшие спектакли на полувековом пути русского советского театра, мы думали о том, чтобы в рассказах о них раскрылось искусство актеров, режиссеров, драматических писателей.

«Сценическое искусство есть искусство неблагодарное, потому что оно живет только в минуту творчества и, могущественно действуя на душу в настоящем, оно неуловимо в прошедшем». Так писал Белинский о театре. И это верно. Нельзя представить себе духовное развитие человека без книг писателей прошлого, без современной литературы. Овладев грамотой, люди обращаются к книгам, познают мир, историю, время, человека. Эти книги — в библиотеке, дома, в магазине. Годами, десятилетиями, веками измеряется жизнь произведений всех искусств — музыки, живописи, скульптуры, архитектуры, кино. Кроме театра. Конечно, его непременная часть — драматургия, как и другие роды литературы, живет в книге и в неприкосновенности переходит от поколения к поколению читателей. Но ведь драма — это еще не театр. Театр — это спектакль, поставленный режиссером, сыгранный актерами и увиденный зрителями.

Спектакль отчетливее, чем любое другое художественное произведение, отмечен печатью времени; по самой своей природе театр — искусство современное, сегодняшнее, сиюминутное. Жизнь спектакля мимолетна, быстротечна, неповторима. И тем не менее — несмотря на то, что произведение театрального искусства сохраняется лишь в памяти очевидцев, в легендах и описаниях, — лучшие спектакли наряду с книгами, картинами и симфониями входят в художественную сокровищницу народа. Мы бы оказались намного бедней, если бы в сознании людей не жили выдающиеся работы советского театра, искусство его замечательных мастеров. Нынешнее молодое поколение зрителей не видело Качалова или Щукина на сцене, но в умах молодежи они стоят рядом с выдающимися писателями, книги которых можно прочитать, и художниками, чьи картины висят в музеях. Литературное описание спектакля, самое глубокое проникновение в его мысль и образную природу не может заменить живого, непосредственного впечатления в зрительном зале. Но многое — в силах театральных писателей, критиков. Есть классический пример: Мочалов потому близок и словно бы знаком нам, что Белинский создал его живой образ в роли Гамлета. Этот пример давно уже служит образцом увековечения театрального творчества, хотя, разумеется, ясно, как трудно достигнуть того, что удалось великому критику.

Воссоздать спектакль, помочь читателю словно бы увидеть его из зрительного зала, раскрыть связи произведения театрального искусства с общественной жизнью времени — вот какие сложные задачи призвана решать эта книга. Очевидно, что не всегда и не полностью мы достигаем цели. Но думается, что у читателя все же возникнет живое впечатление от многих спектаклей, которые характеризуют развитие советского театра на разных этапах полувекового пути.

Книга написана многими авторами. В нее вошли давние статьи, появившиеся {8} вместе со спектаклями, о которых идет речь, и опубликованные в тогдашней периодической печати; но преобладающее место в ней занимают новые работы наших критиков. Одно правило — за редчайшим исключением — обязательно для авторов: писать не по литературным источникам, не с чужих слов, а по собственным, личным впечатлениям. Эффект присутствия, свидетельство очевидца — это то, что дает наибольшую достоверность и убедительность литературе о театре при всей неуловимости сценического искусства и неизбежной субъективности авторских наблюдений и выводов. Впрочем, время проверило суждения наших авторов. Спектакли, рассказы о которых составляют содержание книги, прочно вошли в историю искусства, многие из них являются вехами на пути развития театрального творчества, его вершинами. Вот почему эта книга представляется нам первым опытом создания антологии русского советского театра.

### **{****9}** А. Анастасьев От спектакля к спектаклю

Казалось бы, в пору революции, в годы коренной ломки всех устоев старой жизни, людям не до искусства. Однако опыт всех революций показал, что на этих решающих этапах истории искусство, и в особенности театр, не только испытывает напряженные внутренние процессы, но властно врывается в реальную действительность, становится выражением времени.

По-разному отозвались на революцию художники театра. Как отразить в искусстве историческую грандиозность переворота? Станиславский видит, знает, что для этого нужен новый Чехов; ему мало показать революцию как шествие с красными флагами — надо заглянуть в революционную Душу страны. Но новой, глубокой Драматургии еще нет, и на сценах Художественного, Малого, Александринского театров идут в основном прежние спектакли.

Отвечали ли они самым животрепещущим, самым острым сегодняшним чувствам зрителей, людей, только что совершивших революцию? Вряд ли. Но есть непреложный Факт: зрители с радостью шли на классические пьесы, им оказалось близко и дорого реалистическое искусство русской сцены. Эти спектакли открывали новому, неискушенному зрителю неведомый ему ранее мир, несли в себе добрые мысли, глубоко человечные чувства, они приобщали людей к сфере прекрасного — и в этом большая, благородная, просветительская миссия старых реалистических театров в первые годы революции.

Однако не они являлись решающей силой в эту рубежную пору. Октябрь поднял к жизни новый театр, который своим искусством прямо и непосредственно участвовал в революции, наносил удары капиталистическому миру, прославлял победивший класс, агитировал, звал в бой.

Агитационно-политический театр занял главенствующее положение. Формы и виды его были очень различны. Грандиозные массовые зрелища на площадях, в которых участвовали тысячи людей и смотрели десятки тысяч. Небольшие пьесы, так называемые агитки, в которых с прямолинейностью схемы, наглядно, в лицах решались коренные вопросы дня. Такие спектакли были особенно широко {10} распространены во фронтовых, рабочих, крестьянских, чаще всего самодеятельных театрах.

Бесспорно революционное содержание агитационного театра, его действенная роль в духовном вооружении народа. Немало подлинных художественных открытий была совершено в то время наиболее талантливыми новаторами, прежде всего крупнейшим художником агитационно-политического театра Вс. Мейерхольдом. И вместе с тем ранний революционный театр — явление сложное, противоречивое. Революционеры в искусстве, по выражению Станиславского, нетерпеливы. Они не желают мириться со старым искусством, всякие традиции толкуют как сопротивление новому и потому атакуют старые театры, ищут, придумывают новые, неожиданные, порой плодотворные, иногда совсем бесплодные формы. Здесь были крайности, без которых редко рождается новое, были заблуждения, попытки приспособить к новым задачам формы и приемы декадентского искусства. Но у художников, пошедших по пути Октября, это были поиски ответа на вопрос: как революция войдет в театр, как театр станет на службу революции? Вот почему Коммунистическая партия, оберегая реалистическую традицию прошлого, вместе с тем внимательно и терпеливо взращивала буйные, стремительные, порой кривые побеги нового искусства. На почве широкого народного образования, говорил Ленин, «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создает форму соответственно своему содержанию».

Наиболее сильная ветвь агитационно-политического театра первых лет Октября называлась тогда «левым» театром. Еще недавно наше театроведение останавливалось перед этим фактом в растерянности и замешательстве. Между тем если воссоздать творчески реальную картину великого переворота не только в политике и экономике, но и в сознании людей — все станет ясным. Новые формы и образы «левого» искусства вовсе не были досужим вымыслом художников-формалистов — они рождались в жизни, находили живой отклик у многих и многих людей, в особенности у молодого поколения. Вспомним одну страницу из жизни В. И. Ленина — его посещение молодежной коммуны Вхутемаса в 1921 году. Вот что рассказывает Н. К. Крупская:

«Ильич смотрел на молодежь, на сияющие лица обступивших его молодых художников и художниц — их радость отражалась и у него на лице. Они показывали ему свои наивные рисунки, объясняли их смысл, засыпали его вопросами. А он смеялся, уклонялся от ответов, на вопросы отвечал вопросами: “Что вы читаете? Пушкина читаете?” — “О нет, — выпалил кто-то, — он был ведь буржуй. Мы — Маяковского”. Ильич улыбнулся. “По-моему, — Пушкин лучше”. После этого Ильич немного подобрел к Маяковскому. При этом имени ему вспоминалась вхутемасовская молодежь, полная жизни и радости, готовая умереть за Советскую власть, не находящая слов на современном языке, чтобы выразить себя, и ищущая этого выражения в малопонятных стихах Маяковского».

{11} Этот живой, достоверный эпизод хорошо объясняет интерес тогдашних зрителей к «левому» театру.

Весьма примечателен в этом смысле спектакль «Зори» Верхарна, поставленный Мейерхольдом. При очевидных недостатках этого спектакля, при том, что действие его развивалось на фоне непонятных кубов, а актеры не говорили, а вещали, — это была одна из самых первых попыток показать на сцене революцию. Недаром по ходу спектакля читались новые, сегодняшние фронтовые сводки. На одном из представлений Вестник вышел на сцену и сообщил, что Красная Армия взяла Перекоп. Давайте представим себе реально спектакль трудного ноября 1920 года, и мы поймем бурную, восторженную реакцию зрительного зала.

Политический театр, напоминал митинг, говорил громким голосом оратора, смело прибегал к средствам героического и сатирического плаката, не признающего полутонов. Все это было сродни революции. На сцене тех лет вместе с предельно ясными обнаженными лозунгами дня и схематичными образами двух враждебных классов главенствовала космическая символика, выражающая мировые масштабы Октября, ибо в сознании народа Октябрь был началом переустройства всей жизни на планете, предвестием мировой революции.

Почему же художники, желающие впервые выразить революцию или хотя бы издалека откликнуться на ее зов, обращались к условным символам, стремились охватить весь земной шар и космос? Приведем мнение одного из участников тогдашней художественной жизни П. Лебедева-Полянского:

«У нас стало модой, — писал он в 1929 году, — иронически относиться к пролетарской поэзии первых лет Октябрьской революции, периода военного коммунизма. Все уверенно и как будто со знанием дела пишут: поэзия этих лет читает в межпланетных пространствах, носит космический характер, она беспочвенна, отвлеченна, никакого особенного значения не имеет, агитка романтическая и больше ничего… Что такое военный коммунизм? Разве мы в те годы не жили глубоким убеждением в неизбежности немедленного взрыва мировой пролетарской революции? Разве мы об этом не говорили на митингах и собраниях и не писали в прессе? … Все мы жили в обстановке революционного романтизма, усталые, измученные, но радостные, праздничные, непричесанные, неумытые, нестриженные и небритые, но ясные и чистые мыслью и сердцем».

Эта запись, которая объясняет не только поэзию, но и вообще искусство той поры, убеждает своей историчностью, дыханием времени. Совершенно новые практические, политические задачи искусства и неведомые дали, куда устремлялись художники, максимализм, митинговый голос, сплав торжественной патетики и беспощадной сатиры — вот что характеризует лучшие спектакли революционного театра ранних октябрьских лет.

Среди них первое место занимает «Мистерия-буфф» Маяковского, положившая начало советской драматургии и дважды — в 1918 и 1921 годах — поставленная Всеволодом Мейерхольдом.

## **{****12}** «Мистерия-буфф»

Счастливый и знаменательный факт: первую советскую пьесу написал великий поэт. «Мистерии-буфф» — «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским» — была хронологически первой советской пьесой, поставленной на советской сцене.

Эта первая пьеса, славящая Великую Октябрьскую Социалистическую революцию, — по-настоящему народное и новаторское произведение. Она соединяет яркую агитационность и исключительную широту охвата темы с великолепным текстом и превосходными сценическими возможностями.

«Это, — писал А. В. Луначарский, — веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад, в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потопом и на которой все “товарищи вещи” ждут с нетерпением своего брата трудящегося человека. И написано все это острым, пряным, звонким языком. Так что на каждом шагу попадаются такие выражения, которые, быть может, станут ходячими».

Сценическое рождение «Мистерии-буфф» неразрывно связано с революционно-новаторским искусством Вс. Мейерхольда. Первая постановка пьесы приурочивалась к первой годовщине Октября. Трудностей на пути создания спектакля возникло очень много — поиски помещения, актеров, желающих принять участие в спектакле, занятость работой в ТЕО самого Мейерхольда. «Спектакль готовился вразброд, — рассказывал в 1935 году Мейерхольд автору этой статьи. — Между его участниками не было полной договоренности. Я знал не все эскизы Малевича». И все же премьера «Мистерии-буфф» состоялась. Это произошли 7 ноября 1918 года в Петрограде в помещении Театра музыкальной драмы.

Среди исполнителей, набранных из различных петроградских театров, учащихся художественных школ и артистов эстрады, преобладала молодежь. Были более или менее опытные актеры, были и люди, впервые вышедшие на сцену. Роли Негуса и Вельзевула, исполнял актер Д. Голубинский, впоследствии народный артист УССР, роли Мафусаила и Хлеба — В. Сафронов, {13} впоследствии народный артист РСФСР, роль Жены австралийца — А. Кулябко-Корецкая, артистка Студии Вс. Мейерхольда (а в дальнейшем Государственного театра имени Вс. Мейерхольда), роль Эскимоса-охотника — Н. Голубенцев, теперь мастер художественного слова, роль слуги — его брат А. Голубенцев, теперь композитор. «Человека просто» играл сам Маяковский, который был и сорежиссером спектакля. Но на премьере, заменяя неявившихся актеров, Маяковскому пришлось играть также роли Мафусаила и одного из чертей (благо эти три персонажа действуют в различных сценах). По свидетельству режиссера В. Соловьева, принимавшего участие в подготовке спектакля, «играл Маяковский превосходно, читал стихи хорошо».

Мейерхольд с Маяковским стремились усилить агитационную направленность пьесы, подчеркнуть ее сатирический характер. Однако в работе над спектаклем сказалось принципиальное расхождение между автором и режиссурой, тяготевшими к конкретной выразительности, и художником спектакля К. Малевичем, придававшим самодовлеющее значение формально-живописным элементам.

«Мое отношение к постановке, — говорил мне Малевич в 1932 году, — было кубистического характера. Я воспринимал сценическую коробку как раму картины, а актеров — как контрастные элементы (в кубизме каждый предмет по отношению к другому — контрастный элемент). Планируя действие в трех-четырех этажах, я стремился располагать актеров в пространстве преимущественно по вертикали, в согласии с устремлениями новейшей живописи; движения актеров должны были ритмически сочетаться с элементами декораций. На одном холсте я писал несколько плоскостей. Пространство я рассматривал не как иллюзорное, а как кубистическое. Я считал своей задачей создавать не ассоциации с действительностью, существующей за пределами рампы, а новую действительность».

В прологе спектакля на бархатном занавесе были наколоты в качестве «реликвий старого театра» (авторская ремарка) листы картона с названиями старых пьес, имитировавшие афиши. Семь пар нечистых, читавшие перед занавесом пролог, срывали эти листы.

В первом действии на фоне горизонта находилась ультрамариновая объемная полусфера (пять метров в диаметре) — «шар земной» Разрез был сделан по вертикали. У зрителя создавалось впечатление глобуса. Сзади же, на месте отсутствовавшей половины глобуса, были сооружены невидимые для публики ступени, поднимаясь по которым исполнители ролей эскимосов появлялись на «полюсе». Полусфера была сделана из легких материалов, и становиться на нее было нельзя. В основном игра развертывалась перед «шаром земным».

Ковчег во втором действии изображался в виде объемной установки корабля, нос его был обращен к публике. Художник использовал здесь разнообразие цветовых соотношений; не было гармонии цветов, а был как бы бой их.

«Ад» был представлен в виде красного с зеленым готического зала, похожего на сталактитовую пещеру. Для «рая» были выбраны серые тона; облака {14} изображались анилиново-розовыми, голубыми, малиновыми «пряниками», по выражению Малевича, «тошнотворными» по сочетаниям цветов.

В картине «земли обетованной» зрители видели супрематическое полотно и подобие большой машины. Колорит этой картины напоминал о железе и стали. За несколько затемненной авансценой ярко высвечивалась глубина сцены. «Нечистые» проходили под аркой в «город будущего».

Костюмы «чистых» — буржуев и «нечистых» — пролетариев были реальными. Одеяния «чертей» состояли из двух половин: красной и черной. Костюмы «вещей» отличались оригинальной фактурой: они были сшиты из мешков.

В конце первого акта появление одного из персонажей было перенесено в зрительный зал: американец проезжал на мотоцикле через партер и останавливался у рампы.

В сценах «чистых» режиссура прибегла к приемам буффонады. Во втором действии в эпизоде расправы «чистых» с «нечистыми» всех «нечистых» обвязывали одной веревкой и спускали в трюм.

Маяковский в роли Человека просто появлялся из-за портала высоко над сценой и оттуда произносил свои реплики.

Мизансцены картины «ада» строились на выходах из люка. Исполняя роли чертей, актеры пользовались приемами акробатики.

На премьере спектакля в зале сидели рабочие, учащиеся, литераторы, среди них Александр Блок, В этот день на сценах других петроградских театров были показаны старые пьесы, и «Мистерия-буфф» резко выделялась на общем фоне, как произведение искусства, рожденное Октябрьской революцией.

Два года спустя, в третью годовщину Октября, в Москве открылся Театр РСФСР Первый (впоследствии — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда), руководимый Вс. Э. Мейерхольдом. С этим театром связана вторая постановка «Мистерии-буфф» — премьера здесь состоялась 1 мая 1921 года. Поставили пьесу Вс. Мейерхольд и Вал. Бебутов.

Для новой постановки Маяковский переработал пьесу.

«Революция, — писал Маяковский, — расплавила все, — нет никаких законченных рисунков, не может быть и законченной пьесы. “Мистерия-буфф” — это каркас, это движение, ежедневно обрастающее событиями, ежедневно проходящее по новым фактам». Он призывал: «Делайте содержание ее (пьесы. — *А. Ф*.) современным, сегодняшним, сиюминутным».

Переработка сделала пьесу чрезвычайно злободневной, приблизила ее к своего рода политическому обозрению. Во второй редакции «Мистерии-буфф» говорится о трудностях периода гражданской войны: блокада Советской страны империалистами, продовольственный кризис, пайки, карточки, спекуляция, бюрократизм, саботаж части специалистов.

Через всю пьесу теперь проходил ярко очерченный персонаж — соглашатель-меньшевик, каждая попытка которого примирить «нечистых» с их противниками оканчивалась «двухсторонним обложением»: его били и те и другие.

{15} В состав действующих лиц был введен красноармеец, в тексте упоминалась ЧК — как реальные защитники завоеваний Советского государства.

Обстановка конца 1920 – начала 1921 года побудила Маяковского включить в пьесу целое вновь написанное действие (пятое), в котором в условно-плакатных формах отражена борьба Советского государства с разрухой. Этот пятый акт был своеобразным опытом «производственной пропаганды», которая в то время стала важной задачей в борьбе за восстановление народного хозяйства. В пьесе получили отражение электрификация страны, вопрос о концессиях (оба эти вопроса обсуждались на VIII Всероссийском съезде Советов в декабре 1920 года), в ней звучали отклики на тогдашнюю дискуссию о профсоюзах и др. Окончательный текст второй, редакции сложился к моменту премьеры, но и в процессе исполнения спектаклей Маяковский включал в пьесу вставки на злобу дня.

Артист Валерий Сысоев, игравший роль Человека будущего (в первой редакции — Человек просто), много лет спустя вспоминал об участии Маяковского в работе над постановкой «Мистерии-буфф»:

«1921 год. Театр РСФСР Первый. Театр, ошеломляющий смелыми новшествами своего руководителя Всеволода Мейерхольда, исканием новых путей, дерзко шагающий театр, вызывающий много споров.

… Репетиции “Мистерии-буфф” Владимира Маяковского. Маяковский присутствовал почти на всех репетициях, особенно на первых и последних. Во время репетиций он тут же дописывал отдельные места, переделывал написанное и сочинял новое.

… Все ждали, что он изменит в той или другой роли, что добавит поострее, посмешнее. Часто прежде, чем начать репетицию, он читал некоторые сцены артистам, которые не то что окружали, а просто облепляли его. Окончив чтение, он, улыбаясь, спрашивал нас: “Ну как, а это хорошо?”

… Владимир Владимирович работал с нами над “Мистерией” с огромным увлечением. Он выкрикивал зычным голосом из партера: “Эйе! Эйе!.. Дырка!.. Течет!.. Земля!” И над этой маленькой сценой он бился около получаса. Все ему не нравилось, как кричали актеры. Сцену повторяли много, много раз. “Кричите так, — говорил он, — чтоб это было и издалека и далеко слышно. Да протяжнее: "Эй… е… е…"”

Долго находиться в зрительном зале Маяковский не мог, его тянуло, на сцену. Владимир Владимирович любил показывать отдельные места пьесы, сам играя перед нами и тут же объясняя, почему он так задумал данный персонаж пьесы и, как ярче подчеркнуть его, подчеркнуть сатирически, чтобы публика сразу поняла, кто это такой. … Раскачиваясь, Владимир Владимирович стоял на сцене около “земного шара” и напевал:

Хоть чуть чернее снегу‑с,  
но тем не менее  
я — абиссинский негус.  
Мое почтение.

{16} Артист повторял, стараясь копировать его.

— Да не “снегу”, а “снегу‑с”, — взволнованно говорил Маяковский, — и не “не менье”, а “не менее”.

Он показывал, как надо изображать Даму с картонками. Читал стихи, изображая Даму женским голосом, а переходя к следующей реплике, начинал громогласно басить, отчеканивая слова.

С некоторыми актерами он бился очень долго. Особенно по поводу стиха. “И стих сохраните и сыграйте”, — говорил он. Когда разыгранная сцена его удовлетворяла, он отходил к Мейерхольду и, закурив папиросу, держал ее в зубах, всматриваясь в происходящее на подмостках.

Большое значение в пьесе Владимир Владимирович придавал роли Человека будущего. Эту роль играл я. Несколько раз читал мне Маяковский монолог Человека, стараясь, чтобы я правильно овладел замыслом образа и стиха. Я разговаривал с Владимиром Владимировичем о своей роли и спросил, на что надо обратить внимание. Маяковский сказал: “Роль Человека, — и, улыбнувшись, добавил — просто человека — у вас получается хорошо”. И посоветовал: внимание всех должно быть приковано к Человеку, у него широкий жест, это трибун, оратор, зовущий вперед, он очаровывает всех.

— Начинайте монолог после паузы, — говорил Владимир Владимирович, — пусть заинтересуются вами и публика и работающие актеры. — “Кто я?” Опять пауза. Но слова “Кто я?” должны быть произнесены громко, с сознанием того, кто он. Слова: “Я не из класса, не из нации” — говорятся чеканным голосом, слышна каждая буква.

Особенно настаивал Маяковский, чтобы я четко доносил окончания слов.

… Когда я доходил до слов “Идите все…”, Владимир Владимирович просил как бы податься к слушающим меня, протянув руки.

Далее идет нарастание темперамента. Постепенно оно доходит до кульминации в словах: “Пускай потопами ветер воет”. Эту фразу я кричал.

Публика, точно наэлектризованная, замирала. Наступала тишина. После слова “Конец” я выдерживал паузу и, подобно исчезающему призраку, говорил заключительные слова: “Слово за вами. Я нем”. На спектаклях по окончании монолога публика сильно аплодировала.

Когда я спросил Маяковского, как я буду одет и какой у меня должен быть грим, он сказал:

— Человек будущего одет в костюм, напоминающий пилота-авиатора. Лицо должно быть волевое, сильное, глаза горящие. Жест — широкий, театральный. Стоять надо будет на мостике, высота 4 – 5 метров. Мостик без перил.

Владимир Владимирович предупреждал меня, чтобы я в сильных местах монолога от увлечения ролью не свалился вниз…

Владимиру Владимировичу нравился грим и игра артиста, исполняющего роль Толстого, и каждый раз при появлении на сцене Толстого Маяковский улыбался.

{17} Очень нравилась ему работа клоуна Виталия Лазаренко, который был приглашен изображать одного из чертей в сцене ада. Лазаренко, освещенный красным прожектором, проделывал опасные упражнения на трапеции. Например, он сидел, раскачиваясь на трапеции, размахивая руками, и вдруг падал вниз, удерживаясь кончиками ног за углы трапеции.

Маяковский с большой любовью и симпатией относился к клоуну Лазаренко. Он восхищался его трюками и говорил, пожимая руку Лазаренко — “черту”: “Чертовски хорошо!..”» (Неопубликованные еще воспоминания В. Сысоева хранятся у автора настоящей статьи.)

Интересные описания подготовки к премьере «Мистерии-буфф» находим в дневнике Театра РСФСР Первого:

«24 апреля. Объявлено, что в виду срочной подготовки “Мистерии-буфф” спектакли в 1‑м театре РСФСР прекращаются с 26 апреля по 1 мая.

… Репетиции “Мистерии-буфф” приобретают особо интенсивный характер. Происходят они под руководством Вс. Эм. Мейерхольда и В. М. Бебутова. Ввиду того что сцена театра занята рабочими, в спешном, совершенно срочном порядке, буквально днем и ночью заканчивающими постройку декораций для “Мистерии”, — репетиции пьесы Маяковского перенесены в сад театра “Аквариум”, где на оркестровой эстраде усиленно занимаются и днем и вечером все занятые в спектакле исполнители.

Работа всех частей театра — всех его мастерских и в особенности монтировочной — кипит в эти дни напряженной энергией, направленной целиком на осуществление задания, ставшего действительно ударным, задания боевого — по постановке “Мистерии”. Режиссеры, актеры, техники, бутафоры, монтеры, плотники, машинисты в театре, портные в мастерской Степанова — все работают не покладая рук. Стучат молотки и визжат пилы на сцене, на которой уже вырисовываются контуры грандиозных сооружений — земного шара, ада, рая, ковчега, — мелькают кисти в руках художников, накладывающие последние мазки на гигантские пристановки: являет странное зрелище зрительный зал театра, откуда вынесены стулья партера, — этот зал, шесть лож которого декорированы эмблемами тех “вещей” и тех частей машин, кои будут говорить в последней картине “Мистерии”.

… 29 апреля 1921 года, в пятницу на Страстной (небывалый эпизод в истории театра: в страстную пятницу) состоялась генеральная репетиция “Мистерии” (в дореволюционное время спектакли в предпасхальные дни были запрещены. — *А. Ф*.). Она была закрытой. Присутствовали на ней несколько друзей театра, близких к нему лиц. Присутствовал, конечно, и автор — Вл. Маяковский. … Репетировали в костюмах и в гриме. Репетиция началась в 8 часов вечера — кончилась в 2 часа ночи. Волнение всех участников постановки — от главного режиссера до последнего незаметного сотрудника — было чрезвычайным. И, быть может, общая нервозность взвинченных настроений, некоторая утомленность предыдущих дней, взявших столько энергии и сил, — быть может, она была естественной причиной того, что {18} генеральная репетиция прошла без достаточного подъема. Но вместе с тем она прошла в чисто сценическом отношении настолько твердо, что явилась крепкая уверенность в неизбежности полной победы в день первого представления. И уверенность эта не обманула…»

Автор этой статьи имеет возможность рассказать о постановке «Мистерии-буфф», пользуясь собственными впечатлениями, записанными еще в двадцатых годах, то есть по свежим следам, и дополненными сообщениями В. Бебутова.

На премьере 1 мая 1921 года мне удалось проникнуть в пустой зрительный зал — публику еще не впускали. Занавес и кулисы отсутствовали, вся сцена была раскрыта. Шли последние приготовления к началу спектакля. На сцене Мейерхольд в красной феске отдавал распоряжения по режиссерской и монтировочной частям. Слышались его возгласы: «Маяковский, пойди туда-то», «Володя, сделай то-то». К моему изумлению, Маяковский, которого я привык видеть на людях весьма независимым, а иногда подчеркнуто и даже вызывающе независимым, тут покорно и старательно исполнял черную работу на сцене, словно он был помощником режиссера.

Приготовления закончились, и в зал впустили публику. Зрители первого ряда были немало удивлены тем, что у самых их ног возвышалась большая полусфера, изображавшая земной шар: сцена сливалась с зрительным залом безо всяких преград.

Отзвучала речь представителя первомайской комиссии, который обратился к зрителям со словами о международном празднике трудящихся, погас и снова загорелся свет. На авансцену вышел актер в синем рабочем костюме, игравший роль Батрака. Он произнес первые слова пролога:

Через минуту  
мы вам покажем…

погрозил публике кулаком и, сделав небольшую паузу, как бы с облегчением (не так, мол, страшно) закончил фразу:

… «Мистерию-буфф».

Эта шутка сразу ввела зрителей в атмосферу спектакля, многие сцены которого разыгрывались в грубоватой манере народного площадного представления, столь близкой духу пьесы. Профессиональный драматический театр пользовался здесь приемами таких исконных народных зрелищ, как балаган и цирк, вводя, например, цирковой номер Виталия Лазаренко или внося черты циркового «рыжего» в трактовку Соглашателя.

Шесть действий второй редакции «Мистерии-буфф» равномерно разместились в трех частях спектакля: по два действия в каждой части. В первой части преобладали элементы политической сатиры, во второй — антирелигиозной сатиры, в третьей — героики.

Нервом спектакля был боевой революционный запал пьесы. Устами «семи пар нечистых» говорил трудовой народ, взявший свою судьбу в собственные руки и сбрасывающий угнетателей, чтобы построить «коммуну» — родину {19} свободных и счастливых людей-творцов. «Нечистые» предстали перед зрителями как сплоченная группа спокойных, уверенных в себе, здоровых, простых, веселых и сноровистых тружеников. Одетые в одинаковые костюмы, незагримированные, державшиеся вместе, они были похожи друг на друга. Так постановщики стремились подчеркнуть пролетарский коллективизм.

Поставленные под сатирический обстрел эксплуататоры — «чистые» с их прихлебателями (Соглашатель, Интеллигент, Дама с картонкой), «святые» и отчасти «черти» своим сценическим поведением и внешностью напоминали персонажей «Окон сатиры РОСТА» и действующих лиц балаганных зрелищ — «жертв» народной издевки.

Весь спектакль был построен на движении. Сценическую площадку художники оборудовали так, что режиссура смогла развернуть действие не только по горизонтали, но и по вертикали, перебрасывая его с одного участка сцены на другой.

Ничего похожего на привычные тогда в театрах декорации здесь не было. Почти всю глубину сцены занимала большая постройка, легкая по материалам (в основном дерево и фанера), но громоздкая по размерам и по форме. Она отдаленно напоминала корабль. Театр исходил из представления о «ковчеге», занимающем такое важное место в пьесе. Постройка вздымалась ввысь; она позволяла развернуть действие на трех уровнях. Средняя часть (по вертикали) служила палубой — там разыгрывались сцены в «ковчеге», а потом в «раю». Выше находился используемый для некоторых эпизодов балкончик — как бы капитанский мостик. С палубы две лестницы слева вели на нижнюю площадку, которая непосредственно смыкалась с полом зрительного зала. Тут помещалась, как уже было сказано, большая полусфера, точнее — сегмент шара с вырезанным сферическим треугольником. На этом земном шаре были нанесены линии долгот и широт, а также крепились ступеньки, по которым поднимались персонажи пьесы, появлявшиеся на полюсе. В сцене «ада» сегмент шара, передвигаясь вокруг своей оси, поворачивался к зрителям вырезанной частью; внизу открывался люк, из которого вылезали «черти». Слева поднимался почти во всю высоту сцены «семафор»; справа сверху были подвешены плоскости — прямые и изогнутые, а ниже их — маленькая площадка, с которой говорил Человек будущего. Почти через всю сцену по диагонали были протянуты три троса.

В последнем акте действие переплескивалось в зрительный зал: «нечистые» поднимались по лестнице к крайней левой ложе бельэтажа; оттуда фонарщик рассказывал о городе будущего, который зрителям не показывался. В этом же акте в нескольких ложах партера были размещены действующие в пьесе «вещи», сделанные из фанеры и раскрашенные: за ними скрывались актеры и актрисы, произносившие реплики «вещей»; подчас это была хоровая декламация с музыкой.

В костюмировке не было единого принципа. «Нечистые» носили синие рабочие блузы для «чистых», «чертей» и «святых» художники деформировали {20} бытовую одежду, вносили в нее элементы эксцентрики. К материи прикреплялись куски газетной бумаги, куски картона с надписями. Хвостатые «черти» были в подобиях кирас, котелках и манишках.

Музыка, сопровождавшая спектакль, была подобрана из различных источников. В некоторых сценах пародировались общеизвестные мотивы. Так, например, уже цитированные здесь слова негуса (при его первом появлении) «Хоть чуть чернее снегу‑с…» были положены на мотив матчиша (салонный танец). Хор «чертей» пел:

Мы черти, мы черти, мы черти, мы черти!  
На вертеле грешников вертим —

на мотив застольной песни из «Травиаты». А «перевороты» в ковчеге сопровождались соответствующими гимнами: возникновение «монархии» — «Боже, царя храни», установление «демократической республики» — «Марсельезой», свержение власти буржуазии — «Интернационалом».

Комично изображалось ангельское пение: дребезжащие голоса подолгу держали один аккорд.

В целом же музыка была разнородной, нередко невысокого качества; она оказалась в разладе с пьесой. Слабость музыкальной стороны спектакля вызывала недоумение, потому что музыкальной частью театра заведовал опытный музыкант проф. А. Орлов, а оба постановщика — и Мейерхольд и Бебутов — были режиссерами, великолепно владевшими музыкальной формой.

На актерском исполнении сказалась разношерстность состава труппы. Далеко не все актеры смогли овладеть стилем пьесы и постановки, почувствовать ритм стиха Маяковского, и поэтому стих подчас звучал как проза. В коллективной читке недоставало необходимой четкости. Скованность движений у некоторых актеров мешала в полной мере развернуть динамику, положенную в основу сценического действия.

Однако для большой группы актеров текст и образы Маяковского и обусловленная ими манера постановки стали своими. Свободная, непосредственная игра М. Терешковича (Интеллигент), В. Зайчикова (Американец) и некоторых других исполнителей была несомненной удачей спектакля. Среди них первое место занимал Игорь Ильинский, тогда еще начинающий актер, двадцатилетний юноша, очень талантливо, с разящей остротой, в «маяковской» плакатной манере сыгравший роль Соглашателя. Трусливые реплики Соглашателя, его нытье и визг, его всклокоченная рыжая борода, его смешная крылатка и неуклюжий зонт были на редкость характерны и выразительны.

Огромная сила драматической поэзии Маяковского, неуемная фантазия, изобретательность и размах режиссуры Мейерхольда вызвали необычайный подъем и на сцене и в зрительном зале.

Атмосфера премьеры живо передана в дневнике театра:

«День первого представления “Мистерии-буфф”, совпавший с днем великого праздника трудящихся всего мира, должен быть отмечен с особым волнением {21} в этой записи “событий” в жизни Первого театра РСФСР, ибо это был день новой, яркой, смелой, решительной и полной победы.

Спектакль, начатый всеми его участниками с таким волнением, спектакль, на который было возложено столько ожиданий, спектакль, от которого зависело столь многое в дальнейшей судьбе театра, — мог ли он быть обычным спектаклем? И спектакль и внешне и внутренне был спектаклем необычным.

Его успех — иными словами, победа всех устремлений, всех чаяний, всех убеждений театра — креп и рос с каждой картиной. Уже первый акт, очень быстро “принятый” зрителями (а зрителями были рабочие по преимуществу), вызвал горячие аплодисменты. Их прибой увеличивался в каждом антракте. И, наконец, завершающая сцена — финал последнего акта, заканчивающийся мощным и радостным исполнением “Интернационала”, вызвала уже не аплодисменты, а истинную овацию.

Были вызваны режиссеры Вс. Эм. Мейерхольд и В. М. Бебутов, художники, актеры. Зрители их приветствовали. Аплодисменты и гул одобрения. Настойчиво требуют: “Автора!” Вот кто-то из публики бросается к сцене, за ним хлынула масса. И вот уже победители — автор, режиссеры — на руках толпы. Она их качает, она торжествует вместе с ними блестящую победу революционного театра!..»

За сорок шесть лет, прошедших с того времени, трудно припомнить другой спектакль, который заражал бы аудиторию таким энтузиазмом.

Единство пьесы и постановочного замысла породило яркий народный спектакль, дерзкий, воинствующий и такой же молодой, как бурлившая вокруг него жизнь революционной страны. Это было торжество нового, советского искусства.

Через день после премьеры — 3 мая — состоялся общественный просмотр спектакля. Сохранился экземпляр печатного приглашения на этот просмотр, адресованный К. С. Станиславскому и снабженный следующей надписью:

«Дорогой Константин Сергеевич,

Ждем Вас непременно. Если сегодня Вам неудобно, просим воспользоваться этим приглашением в любой из ближайших дней.

*В. Мейерхольд, В. Бебутов*».

Среди печатных откликов на спектакль обращает на себя внимание корреспонденция в иваново-вознесенской газете «Рабочий край» от 16 июня 1921 года, написанная Дмитрием Фурмановым, ставшим вскоре известным советским писателем. Правда, Фурманов недооценил пьесу Маяковского, но он верно раскрыл сущность спектакля в целом и режиссерской работы Мейерхольда. Он писал:

«В I театре РСФСР в Москве идет 40 раз подряд новая пьеса Вл. Маяковского “Мистерия-буфф”. Небольшой зал театра (б. Зон) всегда полон публикой; интерес у Москвы к этой новой пьесе — огромный. И неудивительно: в той постановке, которую ей дал Мейерхольд, она величественна, грандиозна, {22} свежа и нова. Вы видите здесь на сцене и землю, и ад с чертями, рай с ангелами; видите, как рабочие побеждают разруху, мчатся с тачками, куют молотом, стучат, гремят станками.

… Здесь нет отделки, отшлифовки, внешней лакировки — наоборот, здесь вас поражает крайняя неотделанность и элементарная простота, граничащая с грубостью, и грубость, граничащая с вульгарностью. Зато здесь много силы, крепкой силы, горячей веры и безудержного рвения. Вы его чувствуете и в голосе, и во взоре, и в движении актера.

Этот новый театр — театр бурной, революционной эпохи; его родила не тишина “Вишневого сада”, а грозы и вихри гражданской войны.

… Во всяком случае, новый театр Грозы и Бури имеет свое несомненное и большое будущее. Его нельзя отшвырнуть как заблуждение: он корнями весь в нашей героической пролетарской борьбе».

Впечатление, которое производил спектакль, было огромно. Но оно отнюдь не было однородным, более того — спектакль вносил раскол в зрительный зал. И дело здесь не только в том, что далеко не всеми была признана новизна его художественной формы. Само обращение поэта-драматурга и театра к революционной современности, их смелое вторжение в жизнь встречало горячее одобрение большинства зрителей, но часть публики реагировала на это совсем по-иному. Борьба развертывалась и на сцене, и в зрительном зале…

Но история сказала свое слово. Исчезли из нашей жизни те, кто злобствовал тогда против первой советской пьесы, а незабываемый спектакль до сих пор живет в памяти тех, кто видел его. Он навсегда вошел в историю театра, как классическое произведение революционного искусства.

А. Февральский

### **{****23}** … от спектакля к спектаклю

Революция захватила в свою орбиту не только агитационно-политический театр. Ее влияние испытали художники, стоявшие на иных эстетических позициях. Одни быстрее, другие медленнее, с разной мерой успеха, они пытались осмыслить, что произошло в мире, в стране, и в своем искусстве отозваться на великий переворот.

В ряду самых распространенных театральных понятий тех лет было понятие созвучия революции. Стремление театров — в их числе коллективов старой прочной традиции — хотя бы издалека откликнуться на зовы революции было первым, надежным шагом навстречу новой жизни.

По-разному сказывалось созвучие революции на сцене.

Малый театр уже в первую годовщину Октябрьской революции поставил героическую трагедию А. К. Толстого «Посадник». Конечно, наивно предполагать, что между жертвенным подвигом новгородского посадника Глеба Мироновича и революционными событиями конца восемнадцатого года было нечто общее. Спектакль был риторичен, он не продвинул искусство Малого театра к революционной современности, не обогатил ничем новым его традицию. Но будем верить современнику: «“Посадник” с участием Южина производил на рабочую и красноармейскую массу неотразимое революционное впечатление, — писал А. В. Луначарский. — Я никогда не забуду тот спектакль, на котором весь зал был наполнен проходившим через Москву на Запад полком из красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в решительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище. И оно было им, вероятно, совершенно доступно по всем четким приемам искусства, родного им по обычной для них действительности и вместе с тем уносившего их на крыльях понятного языка и понятных образов высоко над обычным уровнем их переживаний».

Первым новым спектаклем после Октября в Художественном театре была мистерия Байрона «Каин». Спектакль не удался, главной причиной неудачи (не говоря о трудности сценического воплощения пьесы) была неясность {24} и в какой-то степени ошибочность идейного замысла режиссера. Однако существенны мотивы, по которым Станиславский в 1920 году выбрал для постановки «Каина»: «В соответствии с переживаемым временем это должна была быть пьеса большого внутреннего или общественного значения».

В самое тяжелое для республики время, в 1919 году, когда угроза нависла над Петроградом, там возникает новый, Большой драматический театр, который ищет в классическом традиционном репертуаре идеи и чувства, близкие новому зрителю, стремясь Поднять его боевое настроение, гордость подвигом, действенный героизм. В знаменитой статье «Интеллигенция и революция» один из основателей театра Александр Блок писал: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать нежданного; верить не в “то, чего нет на свете”, а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет, и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она — прекрасна». Эта романтическая прокламация-поэма раскрывает природу театральных стремлений Блока. Вместе с другим инициатором создания Большого драматического театра А. М. Горьким, вместе с прославленными петроградскими актерами Блок хотел слышать громкое утверждение жизни, ее красоту и героизм; он хотел в театре слушать музыку революции. Таким спектаклем оказался дебют театра — «Дон Карлос» Шиллера, который сохранился в истории советского театра как одно из самых высоких достижений героико-романтического искусства. А очевидцы премьеры 1919 года ощущали нити, связывающие старую традицию с современным общественным настроением. О маркизе Позе в исполнении Юрьева Луначарский писал тогда: «В этом, по мысли Шиллера, первом апостоле идей свободы мы, люди революционного авангарда, все же можем признать нашего предшественника».

Еще больший след у современников и в театральной истории оставил другой классический спектакль — «Овечий источник» Лопе де Вега, поставленный К. Марджановым в Киеве 1 мая того же 1919 года.

«Дон Карлос» был программным спектаклем нового театра, выражением стройной эстетической позиции. Испанская драма на киевской сцене появилась неожиданно, стихийно, словно бы из самой революционной действительности — в городе, представлявшем собой фронтовой рубеж. Яркая театральная форма этого спектакля сочеталась с демократизмом и революционным порывом, эстетическая изощренность — с агитационным накалом. Призвание спектакля и его воздействие на зрителей в нескольких крылатых словах выразил Марджанов. О финале, где герои выходили на авансцену, постановщик спектакля говорил: «Мне надо, чтобы после того, как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт».

## **{****25}** «Овечий источник»

### 1

Скажите любому старому киевлянину, перешагнувшему грань шестидесяти лет, заветные слова «Овечий источник», и глаза его озарятся живым огоньком. Нахлынут далекие воспоминания, он непременно воскликнет:

— Как же, как же! Марджанов Юренева… Незабываемая весна 1919 года.

Эту весну вспоминал Михаил Кольцов, приехавший в Москву из Мадрида, овеянный пороховым дымом боев за народную Испанию. Он говорил друзьям-киевлянам:

— Не раз в деревнях Кастилии и Астурии думал я о местечке Фуэнте Овехуна и в возгласах испанских женщин слышал голос Лауренсии — Юреневой. И только там я понял, как по-испански звучал спектакль Марджанова. Видел я его около двух десятилетий назад, но до сих пор он жив в моей памяти…

Чтобы понять такую стойкость впечатления от этого спектакля, надо воображением перенестись в Киев 1919 года, освобожденный от контрреволюционных банд. Весна вошла в украинскую столицу и наполнила ее кумачовыми знаменами, грохотом походных тачанок, революционными песнями. Старый Крещатик украсили триумфальные арки, пестро расписанные художниками, всюду висели флаги и транспаранты. «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем», «Да здравствует мировая революция!» — кричали белые буквы на алых полотнищах, протянутых через улицы. Город принял необычно торжественный облик. По вечерам на цоколе низвергнутого памятника Столыпину у здания бывшей городской думы выступали поэты и актеры — читали революционные стихи.

Близилось Первое мая. Освобожденный Киев хотел отметить этот день как радостный праздник труда и победы. Жизнь была еще нелегкой, город не раз переходил из рук в руки, неподалеку бродили остатки разгромленных белых банд, доносилась канонада.

В это время в Киеве появился большой режиссер и крупный театральный Деятель Константин Александрович Марджанов. Назначенный комиссаром бывшего Соловцовского театра (ставшего театром имени Ленина) и главным режиссером города Киева, он с огромным энтузиазмом принялся за работу. {26} Его можно было видеть везде: у триумфальных арок на Крещатике, на заседании первомайской комиссии, в Вутекоме (Всеукраинский театральный комитет), в репетиционных залах киевских театров, на встречах с учащимися молодых театральных студий. Все, кто общался с Марджановым, помнят его неукротимый южный темперамент, богатое, быстро воспламеняющееся воображение. Увлеченность театром была неиссякаемым источником его энергии.

Марджанов внес театральные элементы и в подготовку к первомайскому празднику. В самый день праздника на особых трибунах и сценических площадках разыгрывались интермедии, отражавшие исторические этапы международного рабочего движения. Сатирические сцены, в которых осмеивались незадачливый гетман Скоропадский, генерал Деникин и другие враги Октября, имели бурный успех у народного зрителя. Были устроены карнавальные шествия при участии артистов театра и цирка: как бы живые плакаты, иллюстрировавшие победу Труда над Капиталом, вовлекали и зрителей в массовое действие. Все это словно сливало воедино жизнь и театр, создавало праздничное настроение.

Главной задачей, поставленной украинским правительством перед театром, было создание к Первому мая 1919 года торжественного революционного спектакля.

Прежде всего надо было найти пьесу. Советская драматургия еще только зарождалась. И вот кому-то явилась счастливая мысль обратиться к «Овечьему источнику» Лопе де Вега. Марджанов сразу ухватился за эту идею.

Начав работу, режиссер коренным образом пересмотрел текст пьесы. Он считал, что конкретные исторические события, отраженные в ней, неинтересны для нового зрителя. «Нам нужен не исторический, а политический спектакль, — говорил Марджанов. — Мещанину имен и событий мы спокойно снимем. Зритель должен знать и видеть, как борется и побеждает народ».

В таком духе и была составлена листовка, выпущенная Всеукраинским театральным комитетом и раздававшаяся зрителям. В ней говорилось: «В пьесе нет отдельных героев. Здесь вожди борются не за свои интересы, а за интересы всех своих сограждан. Радуется и тоскует, гибнет и побеждает весь народ, а не та или иная отдельная личность. Вот почему именно теперь, когда театр снова стал достоянием народа, когда он снова призван отражать его мечты, страдания и надежды, эта старая пьеса, так ярко рисующая свободолюбивую и смелую народную душу, заново радует своей бодрящей верой в здоровые силы народа».

Марджанов, увлеченный мыслью создать подлинно народный, оптимистический спектакль, в небывало короткий срок — до Первого мая оставалось лишь три недели — осуществил очень сложную, необычную постановку. Ему казалось невозможным воспользоваться старыми павильонными декорациями, он хотел вывести народную массу, участвующую в драме, на весь простор сценической площадки. Режиссеру была нужна объемность, а не двухмерные живописные холсты, столь обычные тогда в театре.

{27} Для Марджанова был крайне важен зрительный образ спектакля, и поэтому многое зависело и от художника. В ту пору вокруг Марджанова собиралась талантливая молодежь, одушевленная жаждой исканий и смелыми новаторскими идеями. Среди этой молодежи он безошибочно выбрал Исаака Рабиновича, впервые серьезно вступавшего на путь театрального художника.

И вот на сцене киевского театра появилась объемная декорация, удивительно яркая и выразительная. Рабинович изобразительными средствами подчеркнул идею спектакля. Он показал широкий простор Испании: выстелил пол сцены густо-оранжевыми полотнами, на которых гармонически играли пятна крестьянских костюмов — серых, черных, зеленых, красновато-бурых. Вдали открывалась перспектива высоких, поросших зеленью гор. Это была арена крестьянского труда и сладостного веселья в дни праздников.

Но над всем этим пейзажем с бездонным голубым небом, освещенным ярчайшим светом прожекторов, господствовали средневековые башни. Эти круглые желтые исполины как бы олицетворяли грозный оплот феодального мира. А справа от зрителей небольшой занавес, украшенный испанскими геральдическими знаками, отделял уголок сцены, где разыгрывались эпизоды в доме Командора и при дворе.

Зритель, входивший в зал, сразу видел всю сценическую установку, пока еще тонувшую в полумраке. Знакомый киевлянам голубой волнистый занавес театра «Соловцов» появлялся перед ними единственный раз, когда заканчивался весь спектакль. Марджанов сделал только один антракт, и спектакль распадался на два отделения.

Марджанов обладал удивительным свойством не только загораться воодушевлением, но и зажигать актеров. Впрочем, почти все исполнители «Овечьего источника» были полны того энтузиазма, который рождало героическое время. Пройдет четверть века со дня премьеры, и Вера Леонидовна Юренева, игравшая Лауренсию, вспомнит о волнующих днях работы над драмой Лопе де Вега: «Марджанов является на репетиции “Овечьего источника”, охваченный вдохновением, а когда он горит, то зажигает все вокруг себя, и тогда работает быстро, строит сцену за сценой, делает это мастерски.

Нам с Деевой (она — Паскуале) Марджанов показал некоторые движения, например, как надо держать локти. И, право, в этих лихо согнутых локтях точно определился дух испанской пьесы. Мы мигом ухватили характер движения, отсюда явился и ритм речи, стремительный, упругий от деревенской свежести и ясности сердец».

Прочитав актерам пьесу и сделав несколько замечаний об общем плане постановки, режиссер сразу перешел на сцену. Репетиции шли днем и ночью. Марджанов, не зная усталости, то бурно радовался, видя какую-нибудь актерскую находку, то шумно протестовал и кричал, когда что-то не получалось и выпадало из общего плана. Талантливейший Степан Кузнецов, исполнявший старика Эстевана, отца Лауренсии, представлял его себе в виде библейского патриарха, и весь облик его носил романтико-патетический характер. Он {28} явился на репетицию в парике с длинными седыми волосами, с такой же седой бородой, с высоко поднятым посохом в руке. Текст роли он читал приподнята и напоминал шиллеровских романтических героев.

— Степан Леонидович! — кричал Марджанов. — Да будьте не патриархом, а просто испанским крестьянином-стариком. Смотрите, какая у вас простая сердечная дочь, какие живые люди ваши односельчане.

Но Кузнецова было трудно переубедить. Он не хотел расставаться со своей трактовкой образа Эстевана. Поэтому-то Марджанов и выпустил на премьере дублера, Юрия Яковлева. Этот характерный актер давал более убедительный образ испанского крестьянина. Всеми уважаемый в Фуэнте Овехуна, Эстеван, как староста и судья, был в начале спектакля воплощением благоразумия и сдержанности. Трудно даже предположить, что Эстеван способен ринуться в борьбу против феодалов, и тем суровее были его справедливый гнев и его защита поруганной чести любимой дочери. Юрий Яковлев показывал Эстевана в развитии — от рассудительного алькальда до мужественного мстителя в момент восстания.

Марджанов стремился избежать опасности изобразить народную трагедию в отвлеченно-романтическом духе. Он искал живописный, «шекспировский» фон не только для массовых сцен, но и отдельных характеров.

Основное внимание режиссера было обращено на роль Лауренсии. Когда-то ее играла Ермолова. Великая русская трагическая актриса «по-шиллеровски» воспринимала этот образ. Она чуть ли не с первого появления давала почувствовать героичность Лауренсии. По мысли Марджанова, такая трактовка Лауренсии противоречила идее всего спектакля, который должен был звучать не только романтически, а и жизненно-просто, героически-убедительно. Марджанов все время повторял, что жители Фуэнте Овехуна — миролюбивые труженики, землепашцы, любящие свой дом, свой труд, свою землю. В них на первый взгляд нет ничего героического, но, не выдержав насилия и тирании Командора, они встают на защиту своих прав, убивают обидчика и, действуя сообща, борются один за всех и все за одного.

Юренева, готовя роль Лауренсии, также стремилась дать характер своей героини в развитии. С этой большой и опытной актрисой поистине произошло чудесное превращение. Игравшая главным образом неврастенических, изломанных женщин, созданных болезненной фантазией Арцыбашева и Пшибышевского, она должна была найти совершенно новые краски и тона, чтобы перевоплотиться в крестьянскую девушку с большими человеческими чувствами и страстями. «Какое блаженство окутало меня, когда я приступила к роли! — вспоминала Юренева. — Наконец-то, наконец! Какими ненужными показались мне другие роли в сравнении с Лауренсией. Создать трагическую роль — вершина актерских возможностей. Трагедия учит, от нее вырастаешь. Лауренсия — какой-то очистительный поток художественной честности.

Уже первое прикосновение к этой роли вызвало желание выбросить за борт многие приемы, какими я делала некоторых моих героинь: надломленный {29} голос их угасающих интонаций; кружево запутанных, тонких, как паутина, переживаний; безысходную пассивность характеров; бледность щек и золотые локоны; колеблющуюся походку; блеклые, развевающиеся платья; неразрешенные жесты и туман загадочных чувств. И все это я заменила другим: низкие ноты в голосе, золотой загар лица и голых ног, здоровье, энергичный жест; крепкие, честные, ясные чувства».

На репетициях Марджанов внимательно следил за тем, чтобы Юренева не раскрывала сразу героичности характера Лауренсии, потому что это ослабило бы драматизм спектакля. Чем проще и обычнее выглядела крестьянская девушка на фоне сельской идиллии, тем резче и незабываемее было ее превращение в гневную воительницу, призывающую уничтожить тирана.

Восстание как бы вспыхивало стихийно, вовлекая в свой поток всех обитателей Фуэнте Овехуна, даже не самых отважных. Крестьянин Менго в исполнении Н. Светловидова весь светился жизнерадостностью, весельем. По замыслу Лопе де Вега он — деревенский балагур, поэт, музыкант. Ни один праздник, ни одно событие сельской жизни не могли обойтись без него и его импровизированных песенок, без его скрипки. Марджанов намеренно ослабил национальный испанский колорит роли Менго, чтобы приблизить к широкому зрителю психологию находчивого, расторопного парня, каких много в любой деревне.

И этот парень менялся под натиском обстоятельств. Как тигренок бросался он на защиту Хасинты от посягательств сластолюбца Командора. Чувство собственного достоинства подавляет остатки нерешительности в Менго. Он переносит и побои слуг Командора и пытки, которым его подвергают после поражения восстания. Мужество вливается в него и не покидает до конца. Вместе со всеми он на вопрос: «Кто убийца Командора?», не колеблясь, отвечает: «Фуэнте Овехуна!»

Светловидов, предпочитавший в ту пору амплуа героев, обрел в этой характерной роли свое настоящее призвание. Он был очень привлекателен в часы беззаботного веселья и драматичен в острый момент восстания.

Н. Соснин в образе Фрондосо, жениха Лауренсии, показывал мужественность и цельность серьезной и любящей натуры. Это человек, знающий, в чем его счастье, и отстаивающий свои права. Надолго запоминалось, как он хватал самострел Командора, лежавший на земле, и не раздумывая направлял его на насильника, защищая Лауренсию.

Марджанову трудно было найти исполнителя роли Командора. Проще всего было сыграть его как мелодраматического злодея. Но режиссер не мог остановиться на таком однолинейном решении. По совету Юреневой Марджанов выбрал Н. Смурского. Примерно за год до этого спектакля Смурский поразил киевлян вдумчивым и проникновенным исполнением роли Иоганнеса в инсценировке романа Гамсуна «Виктория» («История одной любви»).

Командор в исполнении Смурского был сдержан, мрачен, немногословен потому особенно опасен. Вкрадчивые движения, свойственные зверю-хищнику, высокомерно поднятая голова, уверенные и властные жесты, богатство {30} интонаций, то лицемерно-приветливых, то надменно-свирепых, — таков Командор — Смурский. Это коварный враг, способный на любое преступление, когда закипающая страсть вырвется наружу, обжигая его и лишая самообладания.

В драме есть несколько эпизодов при дворе, где выступают король и королева Кастилии. В композиции спектакля эти сцены были сведены к минимуму. Лопе де Вега идеализировал королевскую власть, как собирательницу раздробленных испанских земель и опору в борьбе против иноземных захватчиков. В мудром и справедливом короле драматург видел источник законности. Эта концепция была начисто отвергнута режиссером. Он резко противопоставил мир простых людей, живущих естественными мыслями и чувствами, пышному, но пустому и прогнившему изнутри миру феодалов с гербами, титулами и кастовыми предрассудками. Марджанов изобразил двор короля как сборище марионеток, в жестах и словах которых все притворно, неестественно, лицемерно. Король (его играл А. Азров) и королева (Е. Розважевская) напоминали деревянных кукол, двигавшихся словно на шарнирах и говоривших странными, пискливыми голосами. Сцены, изображавшие королевский двор, приобрели по замыслу режиссера гротескный характер. Здесь действовал сценический закон контрастов. Тусклое освещение эпизодов во дворце как бы подчеркивало мрачность и суровость феодальной монархии. В противоположность этому народные сцены были залиты ослепительным светом, и все как бы купалось в радостных солнечных лучах.

### 2

Трудно по прошествии десятилетий восстановить весь спектакль, сцену за сценой. И все же многое врезалось в память, тем более что не раз пришлось мне быть зрителем этого всегда волновавшего спектакля. Начинался он театрально-торжественно: два герольда с большими трубами возвещали его начало. Затем отдергивался боковой занавес, маленькая сцена изображала дом магистра ордена Калатравы. К нему являлся Командор, ища благоволения. Зловеще звучали слова лицемерной преданности богу и кресту. Вся сцена, проходившая в полумраке, и сами заговорщики с красными крестами на груди, в тяжелых темных бархатных костюмах рождали ощущение тревоги и грядущих бедствий. Это настроение поддерживала и музыка, доносившаяся из глубины сцены. Но вот боковой занавес смыкался. Действие переносилось на весь простор сцены — от рампы до остроконечных башен. Местечко Фуэнте Овехуна. Ясный солнечный день. Появляется Лауренсия со своей подругой Паскуале, затем Менго, Фрондосо и другие крестьяне. Смех, непринужденность, веселье, меткие шутки. Спектакль идет в быстром темпе, реплики скрещиваются, как шпаги. Звучат песни, кружатся в танце веселые пары и группы крестьян. Как яркий цветок, мелькает в этой задорной толпе Лауренсия. Бойкой скороговоркой сверкает ее речь. От нее веет душевным здоровьем и девичьим счастьем. {31} Но не следует думать, что Марджанов в этих народных сценах создавал безоблачную сельскую пастораль, безмятежную идиллию. Режиссер пронизывал эти сцены возникающим порой чувством тревоги. То та, то другая девушка говорит о домогательствах Командора, о грубости его слуг и солдат. Но набегающие тучки сейчас же рассеиваются уверенной смелостью Фрондосо или забавной шуткой Менго, поющего и играющего на своей неизменной скрипке.

Когда Командор возвращался из похода победителем, крестьяне, исполняя свой вассальный долг, несли ему дары. Этот эпизод был решен режиссером как радостный праздник крестьянского труда. Не только художник со своими помощниками, но и бутафоры и реквизиторы постарались вовсю: во время пиршества через сцену протянулась веревка, по которой безостановочно «плыли» гуси, утки, окорока, корзины фруктов, бурдюки с вином. Крестьяне весело подталкивали снедь, являвшуюся как из рога изобилия. Все это богатство приносилось в дар Командору миролюбивыми крестьянами. Режиссер хотел показать, что щедрая природа этого солнечного края могла бы сделать всех сытыми и счастливыми, если бы только труженики земли не должны были работать на праздных господ.

Но постепенно драматизм нарастает. В разговорах крестьян слышится тревога: насилие и домогательства Командора становятся все тягостнее. Он ходит по сцене мрачный, похожий на хищную ночную птицу. Командор велит схватить девушку и привести к нему в дом. Вот тут-то, быть может, впервые чувствовалась скрытая сила воли Лауренсии — Юреневой, когда выразительно и властно запрещала она Командору прикасаться к ней.

Финалом первой части спектакля была сцена свадьбы Лауренсии и Фрондосо. Гремит деревенская музыка, неистово пляшут парни и девушки, краше всех — Лауренсия и Фрондосо. Кажется, все опасения позади и никто не может нарушить их счастья. Но вот протяжно и печально зазвучала музыка, испуганные крестьяне расступаются, вооруженные солдаты и Командор являются на сцену, сверкая оружием и латами. Свадьба прервана, солдаты уводят Фрондосо и Лауренсию. Уныло покидают сцену свадебные гости. Гаснет свет. Антракт.

Вторая часть открывалась сходкой крестьян. Сколько тут разных мнений и мыслей, сколько колебаний и рассуждений. В взволнованных движениях крестьян, в их единении, в резких выкриках чувствуется, что восстание становится неизбежностью.

Вершиной спектакля, ни с чем не сравнимой по драматизму, был монолог Лауренсии. Она прибегает к крестьянам в разорванном платье, вырвавшись от солдат Командора. Ее слова подобны факелу, брошенному в пороховой погреб.

Одежда Лауренсии висит лохмотьями, волосы растрепаны, лицо искажено ужасом и гневом; большие, выразительные глаза Юреневой горят местью. Начало монолога Лауренсия — Юренева произносит почти робким голосом: «Дозвольте мне войти в совет мужчин и дайте место женщине средь них». {32} На испуганное восклицание отца: «О небо! Не дочь ли уж моя?» — Лауренсия отвечает: «Переменилась я, и на себя уж непохожа». И действительно, Лауренсия предстает в каком-то новом, еще невиданном облике. От робости первых слов не остается и следа. Девушка, перенесшая страшное потрясение, говорит, обращаясь к односельчанам, не только на языке чувств. С несокрушимой логикой она призывает их к борьбе, к мщению за все оскорбления и обиды. Вероятно, было бы невозможно только эмоционально провести всю эту сцену — на повышенном голосе, на криках и воплях. Юренева произносила монолог скорее сдержанно, чем в полную меру своих голосовых средств. Ее голос звучал уверенно, твердо, не срываясь на крик, когда она с глубоким темпераментом укоряла мужчин Фуэнте Овехуна в угодливости господам, в трусости, в желании уклониться от прямого столкновения с насильниками. С какой едкой иронией и мрачной издевкой, с каким справедливым упреком произносились Юреневой слова:

Хочу,  
Чтобы камнями забросали вас,  
Полумужчин и полуженщин подлых,  
Женоподобных трусов, годных в пряхи!  
Мы завтра же оденем в юбки вас  
И наши чепчики на вас наденем,  
Иль лентами, платками уберем  
По-женски головы седые ваши,  
И нарумяним вас и набелим!..

Темпераментные заключительные слова монолога, в которых Лауренсия переходит от упреков к прямому призыву к восстанию, наэлектризовывали зрителей. Юренева в этот момент уже превращалась в неистовую мстительницу не только за свою поруганную честь, но и за вековые обиды, пережитые ее дедами и прадедами. Лауренсия обращалась к женщинам, ставила им в пример героических амазонок прошлого и звала их возродить это племя воительниц «на ужас трусам и тиранам всем!» Гром рукоплесканий венчал всякий раз этот монолог Лауренсии — Юреневой.

Теперь она вся — действие, движение, порыв. Она собирает вокруг себя женщин. Восстание разгорается. Сорвав с себя шарфы, подняв их вверх, как знамена, крестьянки бросаются к дому Командора. И в багровом отсвете, падающем на сцену, видны динамические группы крестьян, вооруженных пращами, вилами, палками, камнями. Они врываются к Командору. Солдаты и слуги бегут. Восставшие их преследуют. Победа, победа! Лауренсия торжественно ломала меч, который уже не нужен: «Тиранов более уж нет!» Начинался знаменитый танец с плащами — пляска победителей (постановщик М. Мордкин). Пестрые, красочные костюмы крестьян кружились в неудержимом вихре. Все дышало молодостью, мощью, силой победившего народа, который обретал счастье. Воители-крестьяне возвращались к мирному труду, амазонка-мстительница Лауренсия становилась нежной и любящей женой Фрондосо. Все это как бы содержалось в мимических сценах танца плащей, {33} выражавшего победное веселье. Это было меньше всего похоже на балетный дивертисмент. Танец подчинялся драматическому действию.

Идея единства восставших крестьян, подчеркнутая в этой сцене, находила дальнейшее развитие. Крестьяне, не сломленные ни судом, ни пытками, отвечали, что убийца Командора — «Фуэнте Овехуна». И каждый врозь и все вместе повстанцы торжественно повторяли название своего местечка.

Когда в финале спектакля все исполнители двигались из глубины сцены к рампе, в зале вспыхивал яркий свет, и оттуда, уже стихийно, начиналось встречное движение зрителей. Суровые бойцы-красноармейцы, политработники, рабочие и работницы киевских фабрик и заводов поднимались со своих мест, чудесно оживали четыре яруса театрального здания. Еще не успевала смолкнуть музыка оркестра, как ее сменяли могучие звуки «Интернационала».

Сорок два дня подряд шел «Овечий источник», и всегда повторялось одно и то же: бурные овации после монолога Лауренсии и стихийно возникавшее в зрительном зале пение «Интернационала», когда смыкался тяжелый голубой занавес и зрители с огромным подъемом покидали зал.

Толпа зрителей в военной форме, в рабочих куртках и пиджаках, в скромных платьях выливалась на площадь перед театром, на плохо освещенные улицы Киева, близкого к фронтам гражданской войны. В ночном городе еще звенела мощная мелодия «Интернационала».

Так зрители возрожденного революцией театра встретились в 1919 году со старым испанцем Лопе де Вега Карпио. Драматический гений одного из славных представителей испанского Возрождения сослужил большую службу молодому советскому театру и сам омолодился, приобретя новое, политическое звучание.

Даже буржуазные историки литературы отмечали, что главным героем Драмы «Овечий источник» является народ. Однако в предшествовавших постановках основное внимание театров было обращено на трагедийную роль Лауренсии, а народ отодвигался на задний план. Марджанов сумел поставить во главе спектакля народ, сделал главной темой его судьбу народную. Он создал высоко художественный и политически зрелый спектакль, приносивший радость и эстетическое наслаждение новому зрителю. Много лет спустя — 23 апреля 1933 года — у гроба Марджанова в Малом театре А. В. Луначарский говорил: «Стоит только посмотреть на это вдохновенное, красивое лицо, стоит хоть раз присутствовать на взрыве энтузиазма этого южного человека, этого всегда молодого человека, этого человека родам из жемчужины нашей страны, которого можно приравнять только к какому-то самоцветному камню, чтобы понять, что это был человек, который мог постоянно служить человеческому празднику. Таковы были все его спектакли».

Масштабность революционных событий, небывалый подъем народного энтузиазма, героизм и самоотверженность людей, боровшихся за свое будущее, все это окрыляло творчество Марджанова. «В партере сидит теперь не сытый буржуа, спокойно переваривающий свой изысканный обед, а пролетарий, {34} открытая душа которого ищет подлинной радости театрального творчества», — писал Марджанов.

Писатель Всеволод Вишневский вспоминал о том впечатлении, которое произвел на него, рядового красноармейца, спектакль «Овечий источник». «Я помню, мы пришли на этот спектакль вооруженными, потому что тогда без оружия по городу ходить было нельзя. Перед нами поднялся занавес, и мы увидели нечто нас совершенно изумившее, мы увидели борьбу угнетенных за свое освобождение. Это было необычайно созвучно всему тому, что шло рядом, за стеной театра. Мы, красноармейцы, настолько были внутренне потрясены, что готовы были сейчас же идти драться против буржуазной Европы до самой Испании. Для нас, солдат, это было совершенно необычайное зрелище. Мы видели, что в спектакле все трудности преодолеваются и покрываются огромным чувством гражданской человеческой мысли, и, когда мы вышли из театра, мы знали, что этот спектакль нас обновил; мы были грязны, — он нас вымыл, мы были голодны, — он нас накормил. Мы знали, что готовы драться и будем драться. Ночью, когда мы расходились из театра, по улицам раздавались выстрелы, и мы чувствовали, что мы идем драться с империалистическим Западом. Несомненно, что в этом спектакле было новое качество, это было очень сильно, очень огромно. А когда после спектакля Марджанов вышел раскланиваться, мы увидели человека с блестящими, горящими глазами, который, казалось, делал над собой усилия, чтобы и самому не пойти вместе с нами и, если нужно будет, отдать свою жизнь, но драться и драться, пока мы не победим врага».

На спектакле «Овечий источник» училась театральная молодежь, которую: так любил Марджанов и которая платила ему не менее горячей любовью. Из киевской театральной молодежи Марджанов набрал второй состав исполнителей «Овечьего источника», а актриса И. Деева стала — под руководством Марджанова — режиссером этого второго состава. Командора играл молодой актер В. Нелли, Эстевана — Я. Уринов, Менго — И. Рафаилов.

Второй состав исполнителей — актеры и студийцы — уподобился странствующим комедиантам. Они шли по городу в костюмах и гриме, а впереди двигалась повозка, нагруженная декорациями и бутафорией. Они играли «Овечий источник» на рабочих окраинах, часто, если позволяла погода, на открытом воздухе, на живописных киевских холмах, а зрители, густыми рядами окружив исполнителей, смотрели спектакль с тем живым вниманием, которое делало их участниками старой испанской драмы.

Рожденный революцией, спектакль «Овечий источник» открыл одну из блестящих и волнующих страниц истории молодого советского театра.

Ал. Дейч

### **{****35}** … от спектакля к спектаклю

Раннюю пору советского театра называют периодом бури и натиска — столь энергично, громко, романтически утверждал он на сцене победу революции и низвергал старый мир. Впрочем, бури разыгрывались и на самом театральном поле. Борьба в театре не ограничивалась генеральным боем между приверженцами старого реализма и радикальными новаторами. Мейерхольд нападал на Камерный театр. Таиров отвечал ему тем же. Вахтангов, никогда не изменяя главным заветам Станиславского, считал Мейерхольда огромным художником, но шел своим путем. Станиславский, видевший в Вахтангове своего лучшего ученика и преемника, остерегал его от опасности сбиться со столбовой дороги искусства.

Эта сложная и острая полемика шла на сцене, в многочисленных диспутах, в печати. Она не укладывается в узкую схему — реализм против формализма, — ее не объяснишь антагонизмом между пролетариатом и буржуазией, ибо, как сказано в резолюции ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 года, «классовая природа в искусстве выражается в формах бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике».

Идейная и эстетическая борьба в театре начала 20‑х годов сопровождалась горячими, энергичными поисками новых дорог в искусстве. Здесь были открытия и потери, победы и поражения, одни художники шли навстречу жизни, другие замыкались в пределах самоценного творчества. Но вот что важно: революция не только восстала против буржуазной идеологии в искусстве, не только поставила перед ним исторически новые задачи — она освободила, расковала творческую энергию художников, многие из которых накануне Октября зашли в тупик или метались в сомнениях и разочарованиях. Вот почему даже далекие от современности театры испытали на себе благотворное влияние революции, так или иначе откликнулись на ее голос, и лучшие плоды творчества вошли в сокровищницу и арсенал советского сценического искусства.

Среди самых выдающихся спектаклей этого времени кроме «Принцессы Турандот» была «Федра» в Камерном театре.

{36} Вахтангов и Таиров. Художники одного поколения, но очень разные.

Первый, захваченный ветром революции, покинул былое прибежище комнатного театра, стремился к подлинному народному искусству, радовался новой жизни и поставил наполненный этой радостью спектакль «Принцесса Турандот», который сохранился в памяти не только как прекрасная легенда, но вошел в историю мирового театра как художественное открытие.

И второй — рыцарь театра, упрямо повторявший, что «мастерство актера — вот высшее и подлинное содержание театра». Поначалу далекий от того, что происходило за окнами театра, Таиров тоже испытал на себе влияние новой жизни; его творческая одержимость, неукротимая мысль были под стать времени бури и натиска.

## **{****37}** «Принцесса Турандот»

Поставленная в 1922 году Евг. Вахтанговым «Принцесса Турандот» была сыграна на протяжении шести сезонов 407 раз, и к 1927 году установила абсолютный рекорд Москвы по количеству представлений.

Успех этот объяснялся прежде всего тем, что, положив в основу спектакля сказку Гоцци, Вахтангов сумел осветить ее новым взглядом на жизнь, пронизать ее новым мироощущением. Только что закончилась гражданская война. Жизнь в Москве, да и во всей стране, была еще очень суровой и трудной. Но суровость быта облегчалась радостью одержанной победы. Основным тоном в эмоциональном содержании жизни было предчувствие счастья. Вот эти-то настроения радости и свободы впервые в советском сценическом искусстве с таким праздничным блеском выразил Вахтангов в своем необычайном спектакле.

Как же ему это удалось? В пьесе, ровно никаких реальных точек соприкосновения с действительностью не имевшей, Вахтангов полетом смелой и свободной фантазии сумел показать на сцене воображаемый мир, но при этом так, чтобы игра воображения актеров включала в себя и зрителей. И чтобы это включение в творческий акт сделалось естественным условием театрального представления. Представление стало обнаженным, действие импровизированным.

Как же так? Студия Художественного театра, руководитель и постановщик спектакля — ученик К. С. Станиславского, последователь и продолжатель «системы», и вдруг — «представление». Слово, заведомо враждебное традициям школы Художественного театра, школы «переживания». В этом видимом противоречии, однако, и состоял, если можно так выразиться, фокус Вахтангова.

Вахтангов безбоязненно нарушил в своем последнем спектакле «святая святых» дореволюционных принципов «системы» — замкнутость круга сценического действия и процесс беспрерывного взаимного общения актеров на сцене. И все-таки остался верен Станиславскому, ибо он частично заменил, а частично дополнил замкнутое пространство сцены, отделенное от зрителей {38} актерское общение между собой более высокой и более по тому времени действенной формой — общением со всем зрительным залом. Другими словами, Вахтангов сделал в области актерского творчества, внутренней актерской техники то, что Мейерхольд в своих исканиях сделал в сфере эстетики театра и постановочного искусства: убрал, «сломал» границу, отделявшую сценический мир от мира действительного. За этим, казалось бы, чисто условным психологическим преобразованием, внесенным Вахтанговым во внутреннюю технику актеров и в восприятие зрителей, стояли далеко идущие цели.

Театр — это реально разделенное надвое пространство, снова стал мыслиться как одно целое, обрел открытое единство. Произошел процесс «интеграции», объединения, столь желанный для всех мастеров дореволюционного русского искусства.

Да что театр! Жизнь возрождалась, человеческая личность переживала революционный подъем духа, восстанавливала утраченное единство с миром и обретала новую внутреннюю цельность. Творческий процесс восстановления свободы человеческой личности, в том числе и личности творящего художника, свободно фантазирующего режиссера, играющего на сцене артиста, — вот что таилось в постановочном решении «Принцессы Турандот». Так, в конечном счете, расшифровывалась загадка созданной здесь Вахтанговым метафоры спектакля, его стиля.

Вахтангов предупреждал зрителей первого представления «Принцессы Турандот», что они увидят не театральный спектакль, а всего лишь «лабораторную работу». Он замечал, однако, что этой скромной лабораторной работой они искали «современную форму, выражающую Третью студию в ее сегодняшнем театральном этапе». Другими словами, режиссер прямо поставил перед собой задачу отыскания такой сценической формы, которая соответствовала бы настроениям времени и выражала бы отношение театра к ним.

Если гротески «Чуда святого Антония» и «Свадьбы» выражали гневное отвращение к засасывающей человека грязной трясине старого мира, то девизом спектакля «Принцесса Турандот» стали праздничность и ирония. Рожденное любовью к жизни, игрой нерастраченных молодых сил, надеждой, верой в будущее — вахтанговское представление сказки замышлялось — и осуществилось — как праздник, как веселое торжество освобожденной творческой энергии.

Репетируя «Принцессу Турандот», Вахтангов со всей ясностью понял, что для «воздействия» на зрителя художник должен легко владеть всей совокупностью выразительных средств своего искусства. Вот почему в вахтанговской студии возникает повышенная требовательность к форме. Вот почему Вахтангов настойчиво утверждает, что актер должен развить в себе не только чувство жизненной правды, но и чувство внешней красоты формы. Выдвигается понятие «яркой формы», то есть красочной, увлекательной, динамичной, непременно приподнятой над бытом {39} и повседневностью, противостоящей будням и подчиненной отнюдь не только прямым жизненным соответствиям, но также соответствиям эстетическим, театральным.

Вот почему Вахтангов, который в 1911 году мечтал «изгнать из театра театр» (ибо тогда он меньше всего думал об актерском воздействии своего искусства на широкие массы зрителей и хотел только, чтобы исполнители «раскрыли друг перед другом свои души без лжи»), в 1921 – 1922 годах, словно полемизируя с прежним Вахтанговым, заявляет: «Теперь настало время возвращать театр в театр».

Театр, как и всегда это бывало в истории, возвращался победоносно, весело. На щите его был написан Вахтанговым лозунг: театральность. Лозунг этот впоследствии не раз толковался неверно, превратно. Был же он, в сущности, и достаточно традиционен и столь же невинен, как сама сказка Карло Гоцци, венецианского драматурга.

Актеры Вахтангова были начинающими, неопытными. Правда, в предыдущих работах Вахтангова они блестяще научились «выявлять себя» в гротеске, трагическом и особенно — в комическом. Но чтобы стать персонажами спектакля «Принцесса Турандот», — они должны были стать мастерами в самом высоком смысле слова.

Сюжет импровизации — наивную сказку о жестокой принцессе, трех ее загадках, о китайских мудрецах и храбром принце Калафе, завоевывающем любовь капризной Турандот, студийцы должны были сыграть, то вызывая у зрителей иллюзию чудес сказочного представления, то со смехом эту иллюзию разрушая. Актеры играют в театр. На сцене должен возникнуть не «сказочный мир», а представление сказки, внутренним смыслом которого была бы радость свободного творчества. Пьеса в данном случае служила только предлогом для откровенной и обнаженной демонстрации возможностей актерского искусства: сценической веры, наивности, быстроты перевоплощений, владения своими чувствами, телом, голосом, ритмом, костюмом, а главное — увлеченности игрой. Все эти «театральные радости», все шутки, свойственные театру, должны были восприниматься как веселый гимн творчеству в самом широком смысле слова. Спектакль должен был выразить — и выразил — ощущение творческого подъема, оптимизма, веры в личные достоинства каждого, любви к жизни, наконец.

Романтика этого спектакля с его утверждением красоты и любви должна была быть откровенна. Именно с этой целью Вахтангов добивался импровизационного без обмана, действительно импровизационного самочувствия актеров на сцене. Все было сделано заранее, отлито в точную, чеканную форму, но преподносилось зрителю легко, непосредственно, как бы непреднамеренно. Импровизации тем вольнее, чем прочнее основа. Таков закон. Его Вахтангов стилизовал.

На крутом помосте, в который Вахтангов превратил то, что некогда было «сценической площадкой», в мгновение ока игрой двух-трех деталей в руках {40} актеров возникал фантастический Китай, воображаемый мир, который был, однако, в каком-то смысле более реален, чем обычный, построенный по законам иллюзии мир «чужой жизни» и «чужого быта» на сцене. Сценический мир вымысла был реален в том смысле, что откровенно принадлежал тем, кто находится на сцене, и тем, кто сидит в зале. Волшебный, воображаемый актерами и зрителями, он мог быть создан или разрушен немедленно и именно «здесь, сейчас», в помещении театра на Арбате д. 26, в Москве. Художественный, вымысел художника, утверждал Вахтангов, вещь вполне реальная. И доказывал это: его актеры увлеченно и свободно предавались сказочно быстрой смене радости и горя; свет и тень, искренность чувств и правдивость насмешки над этими чувствами перемежались в лукавом и озорном спектакле весело, быстро, искрометно.

Перед студийцами была сложная тройная задача: они должны были одновременно играть и персонажей сказки Гоцци, и старинных итальянских комедиантов-импровизаторов, разыгрывающих эту «китайскую» сказку, и, наконец, самих себя, молодых советских артистов, играющих в 1922 году… «здесь, сейчас, сию минуту» вахтанговский спектакль.

Почему Вахтангов добивался этой «тройной условности» тройного перевоплощения? Чтобы добиться иронии свободного пересмотра условностей прежней эстетики. Старая сказка Гоцци, сыгранная всерьез, показалась бы наивной, смешной, неуместной на фоне тех великих — и трагедийных и победных — событий, которые только что свершились в стране и коснулись буквально всех зрителей. С другой же стороны, в этой сентиментальной сказке побеждали мужество, благородство, красота, справедливость, а это было важно и нужно утвердить в сознании зрителей, пришедших в театр за радостью. Следовательно, необходимо было перекинуть какой-то «мостик», чтобы соединить старую сказку с новой жизнью.

Таким «мостиком» и стала гениально угаданная Вахтанговым ирония. Режиссер словно бы говорил своим актерам: играйте искренне, увлекайтесь сказочной интригой, действием, пусть даже в вашей игре будут «разнастоящие слезы», но в какой-то момент крайнего драматизма — вырвитесь из образа, иронически усмехнитесь над тем, что представляете, напомните зрителям, что это только игра в театр и что вы, как актер и как современный человек, снисходительно улыбаетесь по поводу всей этой «бури в стакане воды». Но не забывайте, однако, ни на минуту, ни при каких обстоятельствах, что милая, чистая сказка Гоцци прославляет победу любви над смертью.

И вот актриса А. Орочко довольно едко иронизировала над «тр‑р‑раги‑ческой стр‑р‑растью и р‑ревностью» в роли Адельмы. Ю. Завадский — над преувеличенным, заоблачным лиризмом, чувствительностью и безрассудным героизмом своего грациозного принца Калафа, О. Басов — над добротой и беспомощностью глупого марионеточного императора Алтоума, И. Толчанов комически подчеркивал наставительный тон слишком разумного воспитателя принца — Бараха. Исполнители ролей китайских мудрецов (В. Балихин, {41} А. Горюнов, А. Жильцов, Б. Королев, В. Москвин) ходили взад и вперед по сцене, приставив к лбам карандаши: они пародировали «великую сосредоточенность мысли», патетически, так сказать, с восклицательными знаками изображая чванливое молчание бесплодной, топчущейся на месте мудрости. К. Миронов подобрал целую коллекцию театральных штампов — традиционные жесты отчаяния, мелодраматические стенания, — пародируя старинную провинциальную игру в роли воспитателя некоего самаркандского принца, только что казненного за то, что не сумел разгадать загадок жестокой Турандот, Да и сама принцесса в изображении Ц. Мансуровой была несколько обескуражена собственной жестокостью, своей странной способностью без раздумья выносить смертные приговоры. Уже несколько отрубленных голов несчастных чужеземных принцев украшают стену, а Турандот — хоть бы что. Она лишь пребывает в каком-то недоумении перед самой собой, озадачена собственным капризным и холодным деспотизмом!.. А потом она обеспокоена, удивлена, даже сконфужена проснувшейся в ней любовью, чувством, от которого она, казалось, себя полностью гарантировала… Красавица Турандот считала, что ее призвание творить зло, что красота должна быть жестока, а оказалось, что сама она создана для любви. Такова была ироническая идея Вахтангова.

То же — и в узкой сфере актерской внутренней техники. Ироническая театральность «Принцессы Турандот» вовсе не умерщвляла искренность актерских чувств. Не правы были те историки театра и критики, которые думали, будто ироническая «игра образом» в этом спектакле как бы «зачеркивала» поэзию сказки, правду переживаний. Напротив, моменты иронического отношения к чувству по закону контраста (которым Вахтангов всегда пользовался с гениальной легкостью и точностью) лишь подчеркивали истинность чувств, как бы устанавливали их меру. Ирония служила правде, а правда давала новые и новые поводы для иронии. Силой иронии весь сказочный сюжет как бы придвигался к современности и обретал вдруг особую звонкость звучания.

Современность «Турандот» была несомненна, но казалась загадочной, необъяснимой. Странная «звонкость» и яркость спектакля впоследствии была занесена в невидимые картотеки под рубрикой: «эталон чистой театральности». Легенда о Вахтангове — во многом правильная, как всякая легенда, — жонглировала этим термином. Надо сказать, что тому способствовало многое, — в том числе и известный внешний алогизм спектакля «Принцесса Турандот», который строился как театральная притча, по законам мифа, вымысла, поэтической игры. Вообще надо сказать, что одним только общедоступным ключом здравого смысла, бытовой обыденной логики к пониманию вахтанговского искусства не подступишься. Особенно — к пониманию его последнего спектакля.

Для Вахтангова реальностью сценической формы в «Принцессе Турандот» был, по его собственному определению, «фантастический реализм». Что это {42} значит? Это значит, что Вахтангов утверждал — практически и теоретически — правдивость вымысла, реальность художественного воображения. Это значит, что Вахтангов воспроизводил на сцене не реальность самих событий революции и ее действительных участников, людей, которых можно встретить в жизни, а выражал по-своему, лирически, поэзию революции. Но и поэзия — патетическая поэзия революционного потрясения — была им отражена не прямо, а как бы в некоем остранении, отдалении, иносказательно и обобщенно.

Вахтангов был романтиком и лириком в искусстве театра, в отличие, скажем, от его учителя Станиславского, равно как и от Мейерхольда.

Вахтангов, Мейерхольд, позднее Брехт — если брать крупнейшие, поворотные фигуры революционного театра — каждый по-своему преодолел, реформировал реализм прежней сценической «картины жизни». Брехт — своим историзмом, марксистским пониманием истории, Мейерхольд — действенными и ассоциативными метафорами, интеллектуальной, политической энергией театрального зрелища, Вахтангов — фантазией, эстетизмом и глубокой лиричностью. Разными способами и в разной тематике все они добивались предельного сгущения, динамики, концентрации сценических образов, выделения своей мысли; красота сценического представления приобретала при этом особое значение.

Как конкретно добивался этого Вахтангов в том фантастическом мире, который он создавал на сцене? Ироничность «Турандот» была содержательна; она была критична по отношению ко всему тому в духовной жизни людей, что ранее сковывало их сознание. Ирония вахтанговской «Турандот» — способ играть так, чтобы за создаваемым на сцене образом человека ощущалось и «я» творящего артиста. Способ этот был не только способом отрицания, но и способом утверждения.

Утверждалось новое понимание вечных понятий красоты, добра, истины, любви, верности. Им, этим вечным понятиям и чувствам, освобожденным от корысти и расчета, возвращалась их реальная человеческая стоимость и их подлинный смысл.

В сценическом мире, воздвигнутом свободной фантазией Вахтангова, средствами условности и иронии осуществлялась идея возврата человека к самому себе.

Сколько бы ни подсмеивался Завадский над своим Калафом, его герой был настоящим героем сказки, тонким, человечным, поэтичным влюбленным. Чем чаще актер с улыбкой, словно бы со стороны, поглядывал на Калафа, готового жизнь отдать за жестокую Турандот, тем больше симпатий вызывала эта красивая, хотя и забавная, великая, хоть и наивная страсть. Некогда реформой МХТ театральный пафос был изгнан со сцены за его ложь и напыщенность. Вахтангов восстанавливает пафос в его правах — посредством иронии. Бурная ревность Адельмы — Орочко именно благодаря ироническому пафосу актрисы сочувственно принималась зрительным залом. Недаром же К. С. Станиславский сказал, что Орочко «искренне, глубоко чувствует драматизм {43} своей роли». Сыгранная «без иронии», вполне «всерьез», Адельма показалась бы зрителям просто смешной, нелепой. В спектакле же эта возможность была предусмотрена заранее и как бы «отобрана» у зрителей. Смешное, сентиментальное, наивное мы видим и сами, над смешным мы охотно посмеемся, но тем сильнее заставим вас почувствовать красоту и живую силу живых чувств — вот что, по сути дела, говорили вахтанговские актеры своим зрителям.

Так ирония оживляла и связывала с современностью поэзию и наивную мудрость сказки. Придавая огромное значение личности актера-человека, Вахтангов узаконил раздвоенность актера в момент творчества. Вахтангов понял, что надо не преодолевать, а обнаруживать сценическую красоту раздвоенности артиста. Так эстетика контрастов, открытая Вахтанговым, проникла в самое сердце его актеров. Наиболее наглядно это открытие Вахтангова проявилось в тех персонажах спектакля, в которых, условно говоря, «образ» наиболее «далеко» отстоял от личности актера: он был слит с этой личностью и в то же время от нее отделен. Речь идет о масках.

Они занимали особое и очень ответственное место в этом спектакле, они требовали виртуозности. «Маски» — забавные персонажи итальянской народной комедии: Тарталья — Б. Щукин, Труффальдино — Р. Симонов, Бригелла — О. Глазунов, Панталоне — И. Кудрявцев. Если остальные — «серьезные», главные персонажи сказки выходили на сцену актерами вахтанговской студии, без грима, во фраках и вечерних платьях и уже на глазах у зрителей под звуки вальса привешивали бороды, гримировались, драпировались в яркие ткани, то маски с самого начала выходили «в образе», в гриме, в костюмах. Правда, Вахтангов, тонкий стилист, выпустил у них из-под традиционных ярких курток и блуз строгие фрачные брюки — в этой детали костюма была необходимая связь со стилем всего спектакля. Но суть дела от этого не менялась: все же маски, в отличие от других действующих лиц, играли, не подчеркивая условность перевоплощения. Актерам-маскам не дано было права прерывать внутреннюю жизнь «в образе», хотя именно они, маски, имели право открыто общаться с публикой и обязаны были пользоваться этим правом. Их стихия была — юмор, пародия, буффонада. Они насмехались над возвышенными чувствами серьезных персонажей, потешались над опоздавшими зрителями, острили на злободневные темы. Они непосредственно общались с публикой и связывали сцену со зрительным залом — недаром в те моменты, когда они завладевали действием, в зале давался полный свет.

Щукинский Тарталья, например, обаятельный, непосредственный, необычайно доброжелательный, во все вмешивался, всем от души хотел помочь и, конечно же, всем мешал. Он то важно, животом вперед шествовал по наклонной сцене, то, озабоченно склонив голову набок, семенил, торопясь куда-то, спотыкаясь и боязливо вздрагивая. Круглый, как шар, он очень старался быть грациозным и ловким, и, так как актер был действительно ловок, в движениях Тартальи появлялась забавная грация неуклюжести. Сквозь напускную {44} важность сквозила мягкая застенчивость, в глазах светилась живая доброта. Тарталья, не задумываясь, обращался прямо в зрительный зал, с комичной строгостью отчитывая запоздавших зрителей, с детским увлечением вмешивался в сценическое действие сказки, вообще вел себя с непринужденностью большого и наивного ребенка. Но этого наивного взрослого ребенка Щукин играл вполне «всерьез», поскольку при наличии маски (то есть комического персонажа, внешне в маске прочно зафиксированного) любое «выключение» из действия, любое общение со зрителями, любые непредвиденные трюки, шутки и прочее, — все это входило в самую природу импровизированного действия.

Своеобразный прием остранения, «очуждения» образа (под маской играть легче) облегчал задачу импровизации. Маска раскрепощала актера для импровизации. На сцене возникало такое самочувствие свободы, всемогущества и веселья человеческого таланта, которое не только гарантировало — в узкопрофессиональном плане — неоспоримую органику, заразительность и правду всего, что делали лучшие комики-импровизаторы вахтанговской «Турандот» Борис Щукин и Рубен Симонов, — но и приобретало в конечном счете более широкое, лирическое значение. Радость бытия и творчества «здесь, сейчас, сию минуту» — вот суть вахтанговской школы.

Подлинная молодость, подлинные чувства, подлинное творчество, — все было без обмана и иллюзий. Это чувствовалось в шутливом футуризме декораций молодого И. Нивинского, в музыке В. Сизова, которую исполняли, сами студийцы на импровизированных инструментах (гребенки, тарелки, вещи бытового обихода были превращены на сцене и в оркестре в «волшебные»). Его вальс полюбили и потом долго напевали москвичи.

Импровизация не оставляла в неприкосновенности даже тексты современных шуток «на злобу дня», написанные молодым комедиографом Н. Эрдманом. Его остроумные репризы давали артистам-маскам камертон, ключ к словесной игре, все остальное же было целиком предоставлено на усмотрение самих артистов.

Р. Симонов, позднее игравший Панталоне, рассказывает о множестве словесных и трюковых «ловушек», которые они со Щукиным преподносили друг Другу на сцене. Играя в паре, заика Тарталья и Панталоне с рязанским «прононсом» помогали друг другу тем, что… мешали! «Выпутываться», отвечать словами и действием надо было немедленно; а это было возможно лишь в состоянии импровизации, с тем творческим подъемом, который этому состоянию свойствен. Ведь представление не может остановиться! Ведь ни на минуту не мог замедлиться темп и не мог нарушиться выверенный по нотам ритм вахтанговского спектакля.

Четкость и совершенство формы были правилами Вахтангова, стали законами его школы. Это не оговорка: совершенство, законченность, идеальное и виртуозное исполнение задуманного, сочиненного воображением режиссера спектакля, Вахтангов считал незыблемым законом. Быть может, {45} прежде всего в форме импровизации, дающей личности творца свободу, раскованность, возможность открытого выявления своего актерского «я». Надо думать, именно за такое достигнутое Вахтанговым самочувствие актеров на сцене благодарил любимого ученика Станиславский: «Вы нашли здесь то, к чему мы давно стремились».

В. Э. Мейерхольд сказал, что Вахтангов «родился, чтобы начать, и умер». И все-таки миссией Вахтангова были не начинания, а итоги. Если сам Мейерхольд никогда не задерживался на своих открытиях, но и не всегда доводил найденное до степени совершенства, то Вахтангов с редчайшим упорством все доводил до конца и настойчиво переделывал свои работы, добиваясь максимальной точности, итоговой завершенности, «единственной», как он сам говорил, формы. Исканиям — своим и чужим — Вахтангов придавал гармоничную цельность свершений.

Воля к завершенности и стремление к совершенству были особенностями творческой индивидуальности Вахтангова. Но это личное свойство предопределило историческую миссию Вахтангова в нашем театре: Вахтангов — сплошной итог, эстетический итог, который подвела революция всему периоду предреволюционных театральных исканий. Искусство Вахтангова есть прежде всего овладение всеми традициями предреволюционной истории русского театра, традициями, очищенными и омытыми временем. Серия опытов русской режиссуры, живописи, поэзии в сфере эстетики итальянской «комедии масок» завершилась вахтанговским шедевром. «Принцесса Турандот» прозвучала открытием новой темы, притом специфически вахтанговской. Но и здесь перед нами — великолепное завершение, синтез предшествующих исканий русского театра XX века.

Известно, что мечты о возрождении театра комедии масок увлекали и Станиславского (беседы об импровизированной комедии с Горьким на Капри, в 1911 году), и Блока, и Мейерхольда, и Таирова, и живописцев Судейкина, Сапунова…

И все эти мечты мастеров русского искусства о возрождении театра актера виртуоза, свободно импровизирующего на сцене, завершились наконец в законченном и уникальном по стилю шедевре — в вахтанговской «Принцессе Турандот».

При этом произошло любопытное «превращение»: театр, который мыслился как чисто актерский, — превратился в театр режиссерский. Актерская техника импровизации и маски смогла быть заново реализована лишь единой волей режиссера. Осознав эту необходимость, Вахтангов победил.

Тут обнаружилось сполна еще одно важнейшее требование Вахтангова в сфере актерского творчества. Интуитивизму — непредвиденности, произвольности и бесконтрольности чувств — Вахтангов противопоставил принцип разума, рациональное начало. Ой всегда знал, чего хочет от актера, и актер знал, какой эмоцией ему предстоит овладеть. В психологический метод внесена была ясность тенденции. Без такого внесения разума в творческий {46} процесс обретение новой формы в искусстве театра было бы невозможно. Ясность тенденции управляла и веселой иронией «Принцессы Турандот».

Поразительно было, что Вахтангову удалось создать такой пленительный и радостный, тонкий и вдохновенный спектакль с совсем еще молодыми, только вступавшими в сценическую жизнь актерами. «У гениального мастера сцены Вахтангова получился этот великолепный спектакль, — с изумлением вспоминает И. Толчанов. — И исполняли его мы, совершенно желторотые актеры, почти школьники».

Но еще поразительнее было другое — то, что спектакль необычайно точно ответил духовным запросам зрителей тех лет. Вл. И. Немирович-Данченко, увидев «Принцессу Турандот», уверенно начертал: «Да, создатель этого спектакля знает, что в старом надо смести, а что незыблемо. И знает как. Да, тут благородная и смелая рука действует по воле интуиции, великолепно нащупывающей пути завтрашнего театра».

К. С. Станиславский, А. В. Луначарский, Ф. И. Шаляпин, В. И. Качалов, М. А. Чехов и очень многие другие мастера культуры с восторгом встретили этот спектакль.

Репетиции «Турандот» Вахтангов вел, превозмогая тяжелую, смертельную болезнь. В день премьеры он уже не мог подняться с постели и так и не увидел своего спектакля. Через три месяца после премьеры, 29 мая 1922 года, Евгений Багратионович умер. В распоряжении учеников остались его заветы, его мечты и чувство одержанной победы.

Т. Бачелис

## **{****47}** «Федра»

Сезон 1921/22 года был чрезвычайно знаменательным для советского театра. Казалось, что театральная жизнь достигла высочайшего напряжения, поиски самых изысканных художников вылились в наиболее утонченные и неожиданные формы. Казалось, что владевшая большинством художников формула «созвучия революции» нашла законченное выражение. Она лишь в редких, случаях обозначала сюжетную близость к революционным событиям, скорее — соответствие силе страстей и мощи идей, наполнявших жизнь молодой Советской республики. Еще не имея в своем распоряжении достойного современного репертуара, советские деятели искусства искали в спектаклях духовной высоты, равной эпохе.

Сезон 1921/22 года как бы подводил итог первому революционному пятилетию. Вахтангов показал трагическую мощь в «Гадибуке» и лирическую радость жизни в «Турандот». Мейерхольд в «Великодушном рогоносце» освобождал актера и вместе с тем человека от всех ненужных и надоевших красивостей и смело шел к обнажению жизни. Станиславский в своем ярчайшем «Ревизоре» показал фантасмагорического и в то же время вполне реального Хлестакова в лице Михаила Чехова и дерзко рвал преграды между сценой и зрительным залом, заставляя Москвина, опираясь на суфлерскую будку, обращаться со своим монологом «Чему смеетесь?..» при внезапно освещенном зрительном зале непосредственно к зрителям.

И Таиров наравне с другими театрами подводил итог предшествующему пятилетию. Нужно напомнить, что Камерный театр в 20‑х годах пользовался исключительной популярностью. Он занимал в беспокойной, тревожной и сильной театральной жизни одно из ведущих мест. В это время театры работали над спектаклями долго и упорно, редкий крупный театр выпускал больше одного-двух спектаклей в сезон. Театры хотели говорить о самом для них существенном и самом важном и не допускали снижения своих требований к искусству. Вне зависимости от того, принимал или не принимал зритель премьеру Мейерхольда или Таирова, их спектакли вызывали напряженный интерес. Ни один значительный спектакль не проходил без резкой полемики.

{48} Камерный театр собирал переполненный зал, его премьер жадно ждали как друзья, так и противники. В зале Камерного театра — очень скромном и строгом, кончавшемся высоким амфитеатром, без балкона, в его фойе, расположенном в уютных залах прежнего барского особняка, — собиралась оживленная, и доброжелательная и гневная, театральная толпа. Среди зрителей можно было видеть и Станиславского и Немировича-Данченко, поэтов и художников, актеров, и постоянных посетителей Камерного театра — молодежь.

К 20‑м годам Камерный театр уже показал спектакли, определившие его положительную и отрицательную популярность. Он был «наравне с веком» в поисках декоративных. Порой казалось, что на режиссера больше влияет не репертуар, а поиск современных ему художников. Но все то, что казалось в прежних постановках или чрезмерно изысканным, или холодноватым — хотя Таиров и объявлял основным законом театра силу страстей, — в спектаклях 1921/22 года действительно получило стройное и строгое выражение.

«Федра» Расина, поставленная в этом сезоне, была несомненно фактом историческим для советского театра. Дело, конечно, не в сюжете, а в том понимании трагедии, которое демонстрировалось в этом законченном и принципиальном спектакле Таирова. Представлялось парадоксальным само обращение в этот период к Расину, хотя для Камерного театра оно и не было вовсе неожиданным. Собственно говоря, его эстетический путь в этом направлении начался еще задолго до «Федры», когда в трагедии Иннокентия Анненского «Фамира Кифаред» произошло не только его первое обращение к античной тематике, но и утверждение новых постановочных принципов. «Федра» была дальнейшим развитием и завершением начал, которые были намечены в «Фамире Кифаред» с его кубами и пирамидами, напоминавшими южные тополя и скалы. «Федра» была спектаклем решительным и бескомпромиссным именно потому, что Таиров, ставя Расина и сохраняя абсолютное уважение к автору, умно вступал в спор с иными из принципов французского классицизма. Его ближайшим помощником в этом направлении оказался Валерий Брюсов, сделавший интереснейший вольный перевод расиновской «Федры». Перед переводчиком, режиссером и художником А. Весниным встали чрезвычайной важности вопросы: если «Федра» должна была отвечать формуле «созвучия революции», то каким же путем можно было искать отзвуки в придворной трагедии, подчиненной законам, уже давно выполнившим свое назначение. Ведь в «Комеди Франсэз» актеры и до сих пор покорно, последовательно и с должной уверенной техникой воспроизводили манеры современных Расину маркизов и герцогинь.

Таирову и театру предстояло прорваться через эти нами забытые формы к подлинному содержанию мифа о Федре и насытить спектакль силой подлинных страстей. Брюсов, сохраняя конструкцию трагедии Расина, заменил, однако, имена латинских божеств эллинскими; передавая красоту текста, он снял с него нарядную пышность, а Таиров вместе с художником решительно порывал не только с придворной Францией, но и с поздней Элладой. {49} Ему хотелось прорваться к Элладе архаической, воскресить образы монументальные, заново открыть, так сказать, классицизм в широком смысле.

После долгих поисков Веснин определил характер макета. Как всегда у Таирова, декорация должна была представить художественный, а порой и символический образ действительности. Таиров не подражал действительности, он мечтал через века передать ощущение древней, архаической, пылающей высокими страстями Греции и ощущение тревоги и беспокойства, которыми он насытил этот трагический спектакль. Взамен придворной условности Таиров искал строгую и точную форму. Сцена как бы представляла наклонную палубу, оранжевые и красные полотнища напоминали о парусах. Этот крен сценической площадки должен был, по мнению Таирова, подсказывать ощущение надвигающейся внутренней катастрофы. Это был не только тревожный крен палубы корабля в момент наступающей гибели, но и крен душевный. Стоящие по бокам сцены в различном направлении цилиндры давали увесистость всей сценической постройке, завершали ее. Она легко принимала свет, и Таиров считал необходимым те или иные моменты душевных потрясений подчеркивать изменением света. На сцене не было ничего лишнего. Она была освобождена от какой бы то ни было мебели. В этом Таиров оставался верен традициям французского классицизма, который неизменно оставлял сцену обнаженной и свободной. Таиров как бы предоставлял полную свободу актерам, но изломы сценической площадки, которая помимо своего основного уклона имела порой разную высоту, позволяли режиссеру лепить из актера почти скульптурную фигуру. Эти скупые мизансцены могли на первый взгляд казаться даже элементарными. Они были точны и немногочисленны; это была какая-то геометрическая стройность: Таиров не рвал с законами французского классицизма, а как бы находил в его рационализме плодотворное сценическое зерно.

В костюмах Веснин использовал в различных вариациях и сочетаниях элементы античности. Даже Федра носила золотой шлем, ярко гармонировавший с тем красным плащом, которым так искусно владела исполнительница главной роли. Легкий, короткий плащ, короткая туника, ножны, сверкающий щит, острое копье дополняли образ Ипполита, появлявшегося каким-то сверкающим лучом в исполнении Николая Церетелли. Актеры искусно двигались на невысоких котурнах, которые увеличивали их рост и в то же время придавали их поступи немного тяжеловесный и торжественный характер. Декорации были построены так, что зритель как бы видел тело актера не только со стороны, обращенной к нему, но и воспринимал его в целом. Таиров владел секретом мизансцены тела в открытом пространстве.

Наиболее полного выражения замысел Таирова достигал в исполнении Коонен. На всем облике Федры лежала печать экстатичности и жесткости: она сквозила в почти мужском профиле, в огненных волосах, в багровом плаще, в разорванных движениях при первом появлении Федры — Коонен, когда она на котурнах пересекала под прямым углом сценическую площадку, шла лицом к зрителю и внезапно как бы сламывалась, охваченная болью {50} и позором своей любви к пасынку. Федра — Коонен металась по площадке, то склоняясь к земле, то простирая руки к небу, призывая его гнев и проклятие на свою голову; она говорила свои монологи напевно, порой превращая их в тоскующий плач и болезненный крик.

Одна постоянная нота доминировала в роли — непобедимая страсть, утоление которой не освобождает и не осчастливливает женщину. Коонен отодвигала на второй план и мучения долга по отношению к Тезею и ревность к Арикии, оставляя их лишь как легкие добавочные краски. Она сжала и направила к одной цели весь свой темперамент и волю.

Коонен отказалась от быстрой смены приемов, частой в ее первых ролях в Камерном театре. Она, как и Таиров, снова поняла, что сжатость, четкость и ясность — прекрасные свойства актерского исполнения. Коонен давала, однако, усеченный и конденсированный в великолепии пластики и красоты звука образ Федры. Она сводила психологическое зерно роли только к одной черте, вне многообразия психологии человека; ее Федра безудержно искала счастья в любви и никогда не находила его, — все остальное Коонен беспощадно отсекала.

В образе Ипполита Таиров рисовал легкого и стройного охотника, который был лишен какого-либо жеманства, свойственного обычному представлению об Ипполите как о некоем своеобразном Иосифе Прекрасном. Церетелли отлично уловил самый стиль постановки Таирова. Этот умный, обаятельный актер, казалось, был предназначен для таировских поисков. Он отлично чувствовал себя в высокой трагедии — таким было его первое появление в «Фамире Кифаред», и еще лучше он ощущал стремительный жизнерадостный ритм — как это случилось в «Короле-Арлекине» Лотара, где он заражал зрителя радостным темпераментом и великолепным мастерством движения. В Ипполите он поймал зерно образа — строгую застенчивость и поэтическую влюбленность в Арикию. Высокий, стройный, тонкий, он играл античного Ипполита, оставаясь современным. Церетелли согласно своей манере немного выпевал своим красивым голосом монологи, но сохранял сдержанность и лаконизм движения. Вся роль была пронизана внутренним благородством и отвращением ко лжи. Пластически она строилась во многом контрастно по отношению к Федре — речь текла более стройно, менее порывисто, более летяще, и дуэты Федры и Ипполита были музыкальны и по существу и по форме.

Жестокий, суровый облик Тезея был удачно воплощен К. Эггертом. Эггерт был актером кованой формы — во многом рациональный, лишенный яростного темперамента, он лепил образы скульптурно, четко, ясно, умея закончить движение необходимой завершающей точкой.

Подлинно трагедийной высоты достигал в рассказе Терамена о гибели Ипполита И. Аркадии. Это было очень неожиданно для посетителей Камерного театра, привыкших расценивать Аркадина преимущественно как комедийного актера. На это амплуа он был предназначен всеми своими внешними данными — небольшого роста, плотный, можно сказать, полный, он был широко использован {51} в Камерном театре в целой серии комических ролей. Но монолог Тера-мена он передавал с огромней внутренней силой, у Аркадина появилось умение образно рисовать — и гибель Ипполита он рисовал точно и сурово.

Само пластическое решение образов и мизансцен как бы не допускало никаких пустых мест: каждое движение встречало ответное. Спектакль велся то нарастая, то падая, но нигде не прерывал своего сурового течения. Вообще, несмотря на сохранившуюся напевность речи, спектакль был решен в какой-то мере аскетично — вопреки, казалось бы, его подчеркнутой красочности. На самом деле Веснин отнюдь не преследовал красочной праздничности — сам выбор красок был ограничен, но каждый из цветов был взят в его предельной насыщенности, а не в блеклости; роскошеств не было в спектакле.

Из опыта предшествующих лет Таиров извлек наилучшее, что было в его поисках, и «Федра» стала не только завершением целого периода деятельности Камерного театра, но и началом.

Стало совершенно очевидным, что путь отдаленного «созвучия революции» исчерпан, что перед Камерным театром встают новые, более существенные задачи. Впрочем, они встали перед всеми советскими театрами — перед Камерным, может быть, наиболее обнаженно и строго.

П. Марков

### **{****52}** … от спектакля к спектаклю

Когда сейчас просматриваешь в музее театральные афиши середины 20‑х годов, в глаза бросается поразительная пестрота тогдашнего репертуара: первые уверенные шаги советских драматургов; кажется, вся мировая классика; так называемые «царские» пьесы, вроде «Заговора императрицы»; современные западные пьесы; легковесные, бессодержательные, порой по-мещански пошлые обозрения. Этот калейдоскоп несопоставимых вещей объясняется и резко различными вкусами зрителей нэповского периода и разными идейными, эстетическими позициями работников театра.

Но вот что замечаешь: многие сильные, талантливые спектакли той поры, оставившие глубокий след в театральной истории, связаны с классической драматургией.

Мы уже говорили об «Овечьем источнике» Лопе де Вега и «Дон Карлосе» Шиллера, «Принцессе Турандот» Гоцци и «Федре» Расина. Боевиками 1924 – 1926 годов, спектаклями, вызвавшими самые бурные диспуты, шумный успех у одних и резкое неприятие другими стали «Лес» и «Ревизор» в постановке Мейерхольда, «Горячее сердце» в Художественном театре, Почему? Ведь, казалось бы, всего важнее то, как отражалась на сцене современность? Это, конечно, так. Но спектакли, о которых идет речь, стали яркими событиями современного искусства и современной общественной жизни — настолько по-новому толковались в них старые классические пьесы.

Впрочем, «Ревизор» Гоголя еще раньше, в 1921 году, обнаружил новые черты — на сцене Художественного театра. Он был поставлен Станиславским в трудную для театра пору растерянности, неясности дальнейших путей. Казалось, трудно было ждать открытия. Но оно совершилось. Сказался талантливый замысел Станиславского, сила труппы, а главное-то, как сыграл Хлестакова артист Первой студии МХАТ Михаил Чехов.

## **{****53}** «Ревизор»

Возобновление в Художественном театре гоголевского «Ревизора» есть явление замечательное и знаменательное.

Замечательно оно тем, что дало возможность в необычайной яркости молодого сверкающего дарования явить М. А. Чехову, играющему Хлестакова, чрезвычайно смелое, высокоталантливое создание своего мастерства, развертывающегося здесь с новой, почти неожиданной стороны. И в этом смысле сам Чехов как актер есть явление тоже и замечательное и знаменательное.

А знаменательна теперешняя постановка «Ревизора» художественниками тем, что театру, быть может, помимо ясно им самим осознанного желания, удалось, по-моему, совершенно определенно нащупать какую-то новую грань в своем творческом воспроизведении Гоголя и подойти к какому-то еще вполне точно не обозначенному рубежу, за которым должен начаться новый фазис его художественного бытия. И это знаменательно тем более потому, что в тех сознательных, самим театром явственно переживаемых и ощущаемых методах работы, кои были положены в основу возобновляемого «Ревизора», никаких как будто бы уклонов к новым путям, никаких отрывов от исконной своей традиции не намечалось. Напротив: главнейшей — видимой, так сказать, задачей было поставить гоголевскую комедию в тех простых, но прочных, приятных, но все же обычных, благородных, но по-прежнему традиционных, канонических рамках, какие приличествуют театру строго академическому, — поскольку академичность должна быть здесь принята как охранение подлинных традиций. И если суммировать сейчас все впечатления спектакля, то впечатление именно такого канона традиционного реализма остается основным и бесспорным. Даже больше того: комедия, столь чутко принятая уже Одоевским как трагедия, и, конечно, по существу своему не чем иным, как трагедией, и не являющаяся, — она и в теперешней постановке Художественного театра, хотя и решительно отказавшегося от излишнего натуралистического подчеркивания быта, все же не являет почти ни одной черты трагической своей сущности. Эту сущность замечательно выражает одно из действующих лиц «Развязки {54} “Ревизора”»: «… в итоге остается что-то этакое… я вам даже объяснить не могу, — что-то чудовищно мрачное, какой-то страх от беспорядков наших. Самое это появленье жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окамененье, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде настоящего ревизора, который должен всех их истребить, стереть с лица земли, уничтожить вконец, — все это как-то необъяснимо страшно!» И как раз именно этого ощущения «необыкновенно страшного» постановка не дает. Напротив: все (или почти все — и, конечно, в первую очередь за исключением Хлестакова — Чехова, о чем ниже) окрашивается в какие-то приятные, незлобивые тона, в которых ни тени мрачности, ни единого штриха страшного. И люди, на мгновение показавшиеся городничему свиными рылами, зрителю на протяжении всего спектакля кажутся такими человечными, даже почти приятными… И все как-то мило-благодушно…

Вот потому-то и пропадает это грозное появление жандарма, хотя внешне режиссер нашел замечательный штрих, ведущий как будто к принятию и к раскрытию трагической сущности такого появления: режиссер (К. С. Станиславский) вводит такой замечательный прием, как постепенное сгущение темноты — яркий день тускнеет, меркнет, зловещие мелькают тени, вползает мрак, и в самый момент появления жандарма на сцене почти темно. И это тем более оставляет разительное впечатление, что перед этой сценой — в большом монологе городничего — на словах «Чему смеетесь?» сцена и весь театр заливаются ярким светом. И в этом, вовсе не во внешнем эффекте, а во внутренне правдивом, а главное — в истинно сценическом, подлинно театральном приеме, заставляющем городничего обратить слова свои не к действующим на сцене, а к смеющимся в публике, — сказать их, выйдя за рампу, — в этом смелом и резком приеме видится мне несомненно намечающийся отрыв от старой реалистической традиции и подход к новой грани художественного бытия — к той, на которую уже вступает Первая студия в «Эрике XIV» и на которой уже стоит Третья студия в поставленном Е. Вахтанговым «Чуде святого Антония». Кстати об «Эрике XIV»: студии, ее руководителям и режиссеру спектакля — тому же Вахтангову показалось, что в моей рецензии о постановке стриндберговской трагедии недостаточно явственно подчеркнут этот отрыв от старых канонов и подход к новым рубежам.

Быть может, это и верно, ибо, говоря о данном спектакле, невольно не так определенно и резко подчеркиваешь то, что становится очевидным после целого ряда наблюдений над явлением одного и того же порядка. Так, после «Эрика XIV» довелось мне видеть пьесу М. Метерлинка в Третьей студии, где эта глубокая и тонкая сатира, углубленная до каких-то мистических прозрений, поставлена в чрезвычайно яркой, резкой и убедительно театральной форме гротеска, что в свою очередь свидетельствует не только о новом фазисе во внутреннем развитии самой студии, но и о несомненном ее отрыве от того обычного психологизма в реальной оболочке, под знаком которого жил Художественный театр.

{55} И сопоставляя эти два явления — попытку дать обобщенную, условную постановку исторической пьесы и чрезвычайно удачный опыт сценического создания гротеска, опять-таки не в традиционно реальной оболочке, — ясно понимаешь, что отрыв от прежних берегов, о чем я указал в рецензии об «Эрике XIV», в самом деле и глубже и значительней.

И вот теперь некоторые особенности в возобновляемом «Ревизоре» в Художественном театре в ряде штрихов, только что указанных, и, главное, появление в этой все же в основном своем тоне реалистическо-академической постановке такого неожиданного Хлестакова, каким был Чехов, и столь ему созвучного по тону высокого комизма, поднимающегося на вершину комического гротеска, каким моментами был И. М. Москвин — городничий, — эти особенности дают право говорить об отрыве от старых традиций и внутри самого Художественного театра.

Я не рецензию пишу о спектакле — да и не в формальном о нем отчете можно было бы исчерпать тему, возникающую в связи со спектаклем, мне хотелось бы сейчас отметить лишь то неожиданное, что было явлено замечательным созданием Михаила Александровича Чехова и что уже одно намечает театру новые возможности дальнейшей революции в его казавшихся застывшими формах.

Но чтобы покончить с общей оценкой спектакля и перейти к тому, что было его такой исключительной частью, нарушающей даже порой впечатление целостности всего плана, — чтобы, говорю я, покончить с оценкой общего, — должно отметить, что все исполнение держалось на уровне очень хорошей, впрочем, обычной для Художественного театра слаженности, не поднимающейся на степень большой яркости, но и не опускающейся до тривиальности шаблона.

Я, однако, уже заметил, что этот ансамбль не слишком сильного, иной раз даже и излишне понимаемого тона (очень, например, вялого первого акта) нарушал не только М. Чехов, но и И. Москвин, городничий которого весь еще в будущем — когда отольется образ в ясной форме, но который уже и сейчас во всех сценах с Хлестаковым как-то преображался, начинал полниться той кипучей жизнью трагикомического гротеска, которой недоставало ему во всех остальных сценах, за исключением, впрочем, последней, проводимой с подлинным трагизмом.

Итак, остается один М. Чехов, Хлестаков которого заставляет признать и весь спектакль МХТ явлением исключительным.

Быть может, в первый раз за все те восемь десятилетий, которые насчитывает сценическая история «Ревизора», на русской сцене явлен — наконец-то! — тот Хлестаков, о котором писал сам Гоголь, что это не «Альнаскаров», то есть из шеренги «водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров».

«Даже пустые люди называют его пустейшим»… «В нем все — сюрприз и неожиданность»… (для него самого. — *Ю. С*.)

{56} Вот та психологическая и — что особенно важно! — сценическая характеристика, которую дает сам Гоголь и которая, повторяю, в первый раз на русской сцене была принята, понята и воплощена до конца.

Не смазливый франтик (в чем повинен был в МХТ даже и покойный молодой Горев), а полное ничтожество, даже и не смазливенькое, вовсе не «хорошенькое», такое пустое, «без царя в голове», без единой задерживающейся дольше, чем на мгновение, мысли, а вместе с тем такое порой наглое, крикливое, все время вертящееся, — вот‑вот подпрыгнет, скакнет на одной тоненькой ножке!.. Очень молодой и не играющий в молодое, а подлинно молодой, такой еще, которому старик отец действительно мог, задравши рубашонку, надавать горячих!..

И это пустое, порой наглое, порой трусливое, лгущее с упоением, все время что-то разыгрывающее — какую-то сплошную импровизацию находящее для оправдания взятой на себя роли важного чиновника — этот Хлестаков был неожиданным, внезапным во всех его словах, мыслях, поступках… То закричит, и крик перейдет в неясное и сердитое бормотание, то полезет под стол — глядеть, какую бумажку уронил опешивший судья, то, бросив взгляд на царский портрет, внезапно и как-то по-обезьяньи остро примет позу и манеру Николая I, то закружится вокруг дочки городничего, запоет ей: «Пошутил, пошутил…»

То… да всего и не перечислишь в этом каскаде хлестаковской болтовни, лганья, наивности, простосердечия — того, что, будучи хлестаковским, все же, по слову Гоголя, является и общечеловеческим… Но, всматриваясь в это ничуть не хорошенькое лицо — едва ли не курносенькое, — замечаешь странные на нем глазки — бегающие, острые, такие, каких у «всех», пожалуй, и не бывает… Но, вслушиваясь в его болтовню, обрывающуюся каким-то порой не совсем человеческим бормотанием, но, вглядываясь в эти его быстрые, быстрые движеньица, прискоки и броски, вдруг вспоминаешь — и внезапно понимаешь смысл гоголевских о нем слов: «Словом, это фантасмагорическое лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой…»

Вот она и разгадка этого «не совсем человеческого» выражения глаз, этих обезьяньих ухваток, этих окриков-взвизгов: перед нами не реальное, а фантасмагорическое лицо.

Хлестаков как образ. Хлестаков как некий чудовищный гротеск. Но символическое это преломление — оно все-таки всеми корнями своими питается реальной почвой, — потому и будучи гротеском, как бы невозможностью, — оно все-таки подлинно и все-таки возможно.

Есть тут, конечно, кое-какие шероховатости у актера, который, так чутко понявший смысл фантасмагоричности хлестаковской сущности, все же порой слишком усердно, как кажется, проштудировал Д. Мережковского с его мистическим приятием Хлестакова как черта, беса «без конца и без начала». Тут и М. Чеховым поставлены лишние точки над и! Ведь и без мистического толкования {57} чертовщины по Мережковскому можно вскрыть образ Хлестакова как фантасмагорию вовсе не потустороннего порядка, а как создание гротеска, вырастающего в символ хлестаковщины как явления жизни.

После Эрика XIV — Хлестаков! Какой огромный внутренний путь проделал этот актер, освобождаясь от плена «Палаты № 6» и подходя к гоголевскому гротеску-символу!

И какие, значит, заложены богатые в нем духовные возможности для преодоления такого пути! Для этого, конечно, мало одной техники, хотя она у Чехова и совершенна, — для этого надо обладать наличием той чудесной интуиции таланта, которая и делает Чехова как актера явлением замечательным и знаменательным!

Ю. Соболев

### **{****58}** … от спектакля к спектаклю

В истории советского театра, пожалуй, не было более шумного и сенсационного спектакля, чем «Лес» в театре имени Мейерхольда. «Возрожденный Островский» — пишет один критик, «плевок в лицо истории русской культуры» — другой. Происходят бурные обсуждения «Леса» в среде ученых театроведов и в рабочих клубах. А спектакль неизменно собирает полный зал в течение десяти лет, насчитывает более тысячи представлений.

Что же вызвало невиданный интерес к «Лесу»? Почему следующий классический спектакль Мейерхольда — «Ревизор» Гоголя — вновь оказался в центре театральной жизни?

Эти работы Мейерхольда выражали поиски советского театра той поры — современного взгляда на классику и ее современной сценической формы. На этом пути были провалы, вульгарно-социологическое осовременивание старых пьес, формализм. Но само намерение по-новому взглянуть на классическое произведение, увидеть в нем то, что раньше никем не было вскрыто, явилось плодотворным и остросовременным.

Ради этого, а вовсе не по формалистическому своеволию режиссер создавал новые композиции текста, гиперболически обострял черты действующих лиц, переводил, как говорил Маяковский, «слово в действие», шел по пути «реализации метафоры».

Через десять лет после премьеры, то есть когда время уже проверило ценность и значение «Леса» для советского театра, П. Марков писал в «Письме о Мейерхольде»:

«Мейерхольд часто делит спектакли на отдельные эпизоды, — в своей совокупности они должны развернуть тему спектакля. Очень редко эти эпизоды следуют строгому сюжетному развитию или последовательно проводят сценическую интригу. Гораздо чаще они построены по принципу ассоциации — смежности или противоположности. Совокупность эпизодов в “Лесе” дает общую тему дореволюционной, помещичьей России.

Мейерхольд даже знаменитый диалог Аркашки и Несчастливцева дробит на отдельные куски. Он хочет с птичьего полета взглянуть на жизнь, которая течет в поместье Гурмыжской. Он смотрит на эту далеко ушедшую {59} и умершую жизнь глазами памфлетиста, сатирика и лирика, он выхватывает отдельные ее куски для того, чтобы или увлечь зрителя мягким любовным объяснением Аксюши и Петра под теплый аккомпанемент гармошки, или для того, чтобы увидеть смешную, преувеличенную до карикатуры фигуру Гурмыжской, или для того, чтобы довести до остроты и резкости памфлета сцену запугивания актером Несчастливцевым купца Восмибратова.

Отсюда смешение трагического и комического, лирического и насмешливого, свойственное Мейерхольду во всех его постановках. Он разгадывает общую атмосферу пьесы — то, что в раннем Художественном театре подразумевалось под понятием “настроение”, — и доводит ее до четкой сценической формы. И эта “атмосфера” не метафизична, а глубоко социальна».

Классика в ту пору стала полем острой борьбы, жарких эстетических схваток. Путь Мейерхольда был далеко не единственным. После постановки «Леса» и незадолго до «Ревизора» в Москве появился спектакль, который дожил до наших дней и стал классическим образцом современного, живого истолкования старой пьесы. Это было «Горячее сердце» Островского в Художественном театре.

Известно, что Станиславский, принимавший активное участие в постановке спектакля (режиссер И. Судаков), не видел мейерхольдовского «Леса». Но близость, перекличка этих явлений — несомненны. Не только в том, что они были отзвуком на знаменитый призыв Луначарского «Назад к Островскому!», но в совершенно новом подходе к классике. Два театра, стоящие на разных творческих позициях, — каждый по-своему — раскрыли драматургию великого русского писателя.

Коренные принципы реалистического искусства Станиславского — верность автору, правда человеческого чувства, точность в изображении быта — сочетались здесь со стихией народной игры, буйной фантазией, сценическим гротеском.

«Горячее сердце» — остросовременный спектакль по своей мысли и своей форме. Была в спектакле особенность, важная для развития всего советского театра того времени: он утверждал первостепенность высокого мастерства актера, которое в «левом» театре порой приносилось в жертву режиссерской воле, он, являясь образцом психологического гротеска, соединял правду чувства и быта с острой социальной сатирой.

## **{****60}** «Горячее сердце»

В том огромном богатстве, которое мы именуем словами «наследие Станиславского», существует часть наименее изученная и меньше всего «унаследованная». Как ни странно, это спектакли Станиславского, создание его режиссерского, постановочного гения. Причин тому много, одна из них — печальный и неизбежный закон, связующий искусство театра и время: жизнь спектакля кончается, когда он сходит со сцены, а иногда и того раньше. Режиссерские творения невозможно изучать и рассматривать спустя десятилетия и столетия так, как изучаются полотна живописцев или создания скульпторов; след, оставляемый в искусстве великим режиссером, равно как и актером, неверен, ненагляден, окружен туманом легенды.

При жизни Станиславского, Мейерхольда, Таирова шла живая борьба и соревнование спектаклей, то есть режиссерского искусства и его живого восприятия современниками. С годами эта борьба переместилась в область теории. Что же касается самой теории, то в ней на первый план выступила «система Станиславского», то есть проблемы методологии, педагогики, актерского творчества. Режиссура Станиславского и его великие открытия в этой области стали забываться.

Сам Станиславский, как нарочно, сделал немало, чтобы педагогическая сторона его деятельности заслонила все остальное. Оставив всемирно известные труды о природе и законах актерского творчества, он, как известно, так и не написал книги о «работе режиссера над собой и над спектаклем» — мысли о режиссуре, свидетельства его собственных режиссерских замыслов рассыпаны во многих работах, но даже для того, чтобы их отыскать, нужно усилие и, добавим, определенное направление ума. Будучи блистательным постановщиком, дерзким выдумщиком, фантазером и экспериментатором, он — так иногда кажется — чуть ли не стыдился этой стороны своего гения (особенно в последние годы жизни) и все внимание окружающих направлял опять же в сторону своих педагогических открытий. Воспитывая около себя режиссеров-педагогов, он сам никому не передал из рук в руки свои заветы в сфере постановочного, режиссерского искусства.

{61} Так стало растворяться, уходить в историю, исчезать в дымке времени великое искусство режиссера Станиславского, а сам он в представлении многих начал приобретать черты мудрого старца — педагога, законоучителя, академика. Вокруг его имени таинственным путем рождалась атмосфера благонамеренной почтительности и скуки.

Эту атмосферу кажется необходимым разрушить. Сделать это трудно, но возможно — путем обращения к живому наследию режиссера.

Другого пути нет, а на этой дороге радостных открытий — множество. Хрестоматийно-академические черты с искусства Станиславского стираются на удивление легко — стоит прикоснуться к живой ткани его спектакля, попытаться проникнуть в его природу, в его ритм, пластику, музыку, в его внутренние закономерности. То, что в книгах о МХАТ и Станиславском казалось общеизвестным и азбучным, нередко предстает совсем в ином свете. В скольких статьях и научных трудах, например, Станиславский противопоставлялся Мейерхольду, «Лес» — «Горячему сердцу»! Но стоит рассмотреть повнимательнее, непредвзято то же «Горячее сердце» и тот же «Лес», как придет на ум мысль, что гораздо плодотворнее не противопоставлять, но объединять, искать общее в этих столь разных созданиях. И покажется даже, что для нынешней практики театра это общее в данном случае важнее, чем противопоставление. Но это частность, хотя и серьезная, требующая отдельного разговора. Мы на нее только намекнем, оставим в стороне и обратимся просто к спектаклю «Горячее сердце» — он дает наглядный пример постановочного искусства Станиславского и подтверждает, что последние его творения не только не уходили в сферу педагогики, но были особым взлетом режиссерской фантазии, искусства вольного, поэтического, безграничного в своем размахе.

Режиссура «Горячего сердца» — это прежде всего высочайшая культура и свобода художественной фантазии. Это умение, соприкоснувшись с пьесой, творить на ее основе свой особый мир, где каждая, самая маленькая деталь неразрывна с целым, как нота в симфонии, а целое, тоже как великая симфония, потрясает мощью своего размаха, соразмерностью частей, логикой развития — логикой не сухой, а особой, исполненной поэзии, неожиданной в поворотах и неуклонно точной в общем направлении.

Под словами «свобода фантазии» мы подразумеваем не только динамику ее размаха, но поразительную ее непредвзятость, то есть безусловную свободу от каких бы то ни было традиций, чужих концепций, моды и прочих привходящих обстоятельств, столь часто определяющих характер режиссерских замыслов. То, что в воспоминаниях современников о Станиславском часто называется «детскостью», «наивностью», при более внимательном отношении предстает той свойственной гениальному художнику независимостью, без которой не создавалось в театре подлинно великого.

В этом смысле отношения Станиславского-режиссера с пьесой поистине уникальны. Все, что окружает пьесу, — исследования историков и теоретиков, общепринятые взгляды, театральные традиции, сценический успех или, напротив, {62} неуспех, — все это легко и просто устраняется, отводится в сторону, не берется в расчет. Станиславский остается с произведением драматурга один на один. Он погружается в пьесу и познает ее сам, чудесным даром художника, аналитика, психолога. Он проникает в самые глубинные истоки авторского замысла, прикасается к ним и вольным движением уходит в ту сторону, куда влечет его собственная фантазия и ощущение современности.

В результате такого соприкосновения и анализа создается замысел — уже не пьеса Островского «Горячее сердце», и не отвлеченная фантазия режиссера Станиславского на тему пьесы, а нечто третье, особый сплав автора и режиссера. Потом в этот сплав войдет еще и природа актерских индивидуальностей, и художника-декоратора, и композитора, — все вместе это образует сплав еще более сложный, но и в этом следующем соединении ведущим началом останется режиссерская фантазия, воля, ощущение целого.

Что же сделал Станиславский этим спектаклем? В какие отношения он вступил с одной из самых трудных и необычных для Островского пьес? Какие авторские стремления он в «Горячем сердце» разглядел и что сотворил на этой основе? И наконец, куда он повернул (или, точнее, хотел повернуть) путь своего театра этим спектаклем?

Станиславский, обратившись в 1926 году к «Горячему сердцу», чрезвычайно легко прошел как мимо устоявшихся критических концепций, так и мимо уже сложившихся сценических традиций. Он раскрыл уникальную природу данного произведения, обнаружил в ней закономерность и органичность тех связей, в которых критикой пьесе было отказано, и ту новизну, что ставила «Горячее сердце» вне ряда традиционно «бытовых» созданий драматурга.

Он разглядел, что в событиях пьесы, в характерах и поступках персонажей есть своя глубокая правда и своя особая логика. Логика уродливая с точки зрения нормального человека. А вся пьеса — это повествование об уродливой, идиотской жизни, царившей на Руси. В этом и заключалось самое существо его замысла.

Островский изобразил быт действительно существовавший, он лишь сгустил, отобрал краски и расположил их особым, контрастным, неожиданным образом. И это понял Станиславский. Социальные уродства имеют свою внутреннюю оправданность. Неестественное для одного человека может быть самым естественным и обычным для другого. Ненормальное с нашей точки зрения — вполне нормально с точки зрения Курослепова. Нам кажется, что выпить одному человеку самовар чаю или съесть сотню блинов невозможно, однако чай именно так пили и блины именно так ели. Кому-то кажется, что копить огромные сундуки платья и не носить его — абсурд, однако именно так добро на Руси копили, да копят и сейчас. И историю героини «Горячего сердца» Станиславский рассматривает как обычную бытовую историю. Сам быт таков, что естественным считается отдать человека в солдаты или провести родную дочь на веревке по городу.

{63} Обычная, вполне бытовая история — при полной абсурдности и идиотизме самого быта. Вот где истоки замысла Станиславского и особой театральности «Горячего сердца». Здесь же истоки необычного на этот раз поворота того психологического искусства, которым в совершенстве владел Станиславский. Он подчинил мастерство психологического анализа стилистике пьесы и наметил тем самым совсем иные, новые возможности трансформации театра такого рода. Мы еще вернемся к этой проблеме, а пока укажем только, что именно здесь, в необычности, резкости внутренних задач и характеристик (при абсолютной точности и логике в их исполнении) следует искать причины подлинной жизненности школы Станиславского; и возможности ее замечательного использования в современном театре.

Д. Тальников писал: «Невероятные события — вот истинный материал чистой комедии, характеризующий и ее положения, и самую композицию, и развитие в ней сценического действия». Никакой «чистой» комедии в «Горячем сердце» Станиславский не увидел. Увидел он там совсем другое — противоестественность, ненормальность реально существовавшего на Руси быта. Увидел он за этой пьесой гигантскую страну, нелепую в своих уродствах, до слез трогательную в своем прекрасном, полную вопиющих контрастов.

Поэтому общее решение спектакля он основывает прежде всего на создании живой атмосферы каждой сцены. Защитники «чистой комедии» прошли мимо этой атмосферы спектакля («Горячее сердце» — это ведь не Чехов!), а она была там, неповторимая, истинно поэтичная и притом самая бытовая. Она звучала то согласно душевным порывам героев, сливаясь с ними и усиливая их, то становилась активным и резко контрастным фоном безобразий Хлынова или самоуправства Градобоева. И всегда она расширяла границы сцены, превращая спектакль чуть ли не в эпическое повествование о Руси.

… Перед нами двор купца Курослепова, огражденный забором. Через забор этот на улицу не посмотришь и с улицы во двор тоже не заглянешь — так крепко он сшит. В ворота эти и кошка не пролезет — они намертво закрыты могучей щеколдой. Посреди двора огромный, в два обхвата, дуб. Во двор выходит крыльцо купеческого дома. Ступени его как для слона — на них свободно могут поместиться человек семь в ряд. Короткие, толстые колонны, обхватом, как тот дуб посреди двора, держат тяжелый деревянный навес крыльца.

Кажется, что они, как и дуб, ушли в глубь земли вековыми корнями. Наглухо отгорожен этот дом от улицы, от мира, и только небо над ним — вечернее, прозрачное — напоминает о том, что где-то всходит и заходит солнце, зеленеет трава, живут люди. Удивительный дом! Он рассказал о своих хозяевах все, хотя никто из них еще не появился на крыльце. «И я Курослепов! И во мне сонная одурь Курослепова», — говорят и крыльцо, и дуб, и ступени. И когда в доме слышится страшный грохот, глухие удары в пол, понятно становится, что идет хозяин — именно так должно ходить существо, ногами которого стоптаны эти гигантские ступени.

{64} Появление Курослепова (В. Грибунин), последующий выход Матрены (Ф. Шевченко), поиски Градобоевым (М. Тарханов) вора и другие сцены спектакля поражают воображение не меньше, чем внешний вид курослеповского двора. Какая-то чудовищная, уродливая и смешная, непостижимая для нормального человека логика есть в поведении Курослепова, Градобоева и Матрены.

Но вот Курослепов ушел, и во дворе начинается обыкновенная, человеческая, простая жизнь. Из‑под крыльца, где он прятался от хозяина, вылезает приказчик Гаврила (В. Орлов). В черной косоворотке и рабочей куртке, с хорошим, добрым лицом, он скорее похож на мастерового, чем на приказчика, каким мы обычно того представляем. Устроившись на ящике, Гаврила с упоением налаживает песню на гитаре. Музыка и стихи — его страсть, им он отдается с душой, с наслаждением. Слова его песни смешные и наивные, а мелодия веселая и свободная:

Ни папаши, ни мамаши  
Дома нету никого…

Откуда взялась эта песня на курослеповском дворе? Откуда эти забавные и милые переборы звуков — будто свежим ветром потянуло с далеких полей… И если, пока сидел Курослепов на крыльце, все казалось здесь незыблемым в своей тупости и нелепости, то теперь от этой песни, от лица Гаврилы, от хитрых глаз дворника Силана (Н. Хмелев) появляется пока чуть заметное новое ощущение — чего-то человеческого, свободного. Каким-то удивительным путем (как опишешь эти пути эмоциональных впечатлений от искусства?) это ощущение связывается с чистотой высокого неба над курослеповским домом и разрывает атмосферу идиотской, тупой незыблемости и прочности, рожденную домом, крыльцом, забором и фигурами хозяев.

Этот момент можно и пропустить и не осмыслить в начале спектакля, ведь пропускали же многие критики не только его, а вообще все, что касается Гаврилы, Параши и их линии в спектакле. Но если вглядеться повнимательнее, станет понятно, что песня Гаврилы — это начало особой, большой темы спектакля, причудливо сплетающейся с его сатирическими образами.

Второе действие начинается с зябкого утра следующего дня. На сцене площадь на краю города, где город переходит в пустыри, а потом в поля и леса. С одной стороны площади — крыльцо дома городничего, с другой — каменный облупившийся сарай-тюрьма. Видимо, уже много лет, дружно делая одно дело, глядят друг другу в окна два соседа — тюрьма и дом городничего. На площади, прямо на земле спят просители, — они провели здесь ночь. Мостки ведут к реке с топкими берегами, а за рекой вид удивительный: поля, леса, болота, перелески — без конца и без краю земля, то черная, сырая, вспаханная полосами, уходящими за горизонт, то нетронутой зеленью исчезающая в тумане. Леса спускаются с обрывов, белеют вдали стены монастыря — не туда ли пойдет Параша, убежавшая из дома отца? И надо всем этим небо, {65} огромное небо, видное на много верст кругом. Кажется, что тучи собрались где-то в одном месте и там уже идет дождь, а рядом лучи солнца прорвались сквозь облака и полились на поля. Воистину удивительное сочетание представляет собой этот трогающий сердце каждого вид русской природы рядом с тюрьмой, часовым около нее и всей этой площадью, где через минуту начнется смешная и страшная беседа городничего с просителями.

Сюда же на площадь прибегает Параша (К. Еланская) повидаться с сидящим в тюрьме Васей. И когда на площади появляется ее фигура в черном платье странницы, совсем по-иному начинает звучать этот русский пейзаж, и опять с новой силой вступает в спектакль поэтическая тема, возникшая в первом действии.

Из ворот тюрьмы вышли и прошли к реке два бледных и худых арестанта под конвоем. С ними выходит и Вася (В. Станицын). Параша бросается к Васе и, прежде чем обнять, кланяется ему в пояс.

— Теперь давай потолкуем о житье-то, Вася, голубчик, Вася! Больно тебя бить-то будут? — спрашивает Параша, прижимаясь к Василию, заглядывая ему в глаза.

В эту минуту где-то на реке тоскливо запели арестанты. Какой грустный и много говорящий ответ на вопрос Параши!

Они возвращаются с реки, неся тяжелый ушат с водой. Уходит с ними и Вася. Параша секунду стоит, словно стараясь понять, что это за ворота захлопнулись перед ней, и вдруг, заломив руки, не обращая внимания на подошедших людей, бросается к тюрьме, бьется о ворота, колотит кулаками, чужим голосом крича солдату: «Погоди, кавалер, погоди!» Потом замолкает и садится на скамью у стены. Не глядя на людей, как бы сама с собой, она не то запевает, не то начинает причитать, как причитают с давних пор бабы на Руси: «Провожу-то ли я дружка далекохонько…»

Она выполняет давний бабий обычай, выполняет его с упоением, самозабвенно, и удивительно звучат ее причитания на фоне этой тюрьмы, далеких полей и монастыря, куда она держит путь.

Но это лишь начало того, может быть, самого замечательного момента спектакля, в котором, как в капле воды, отразился весь замысел Станиславского.

… Причитает Параша, а где-то далеко, на реке, за поворотом, смешиваясь с ее плачем, возникает поразительная по красоте песня, которую выводит сильный и стройный хор мужских голосов:

Ой, да ты не стой-ой, не‑е стой  
 На горе‑е‑е кру‑у‑той…

… Сколько раз ни смотрел бы ты спектакль Станиславского, как громко ни смеялся бы над одуревшим от водки Курослеповым и глупостью Матрены, каждый раз в тот момент, когда с реки, издалека, возникает эта песня, трепетное, неповторимое волнение поднимается в душе. Есть в этом пении и тоскливая {66} страсть, и молодость, и сила, и горечь, и радость слияния с природой, и упоение от самой песни. Далеко за поворотом реки возникает, растет, ширится и, наконец, заполняет собой все вокруг эта удивительная песня.

Появление у пристани лодки-лебедя, в которой стоят двадцать певцов в алых старинных кафтанах и картузах, с крестьянскими лицами и прическами в скобку, а посреди этих певцов — Хлынов (И. Москвин) в медалях по атласному полю зеленого жилета, — появление это производит впечатление ошеломляющее. Такова сила трагикомического сочетания этой площади с тюрьмой, дивной песни, лиц и нарядов поющих, красной морды Хлынова, управляющего хором, и фигуры городничего на крыльце. Удивительная вещь — Русь с ее силой и слабостью, красотой и уродством!

Сумасшедшая вакханалия на даче у Хлынова в следующем акте спектакля происходит на фоне молодого березового леса, внизу сумрачного, вверху залитого лучами заходящего солнца. Безобразная роскошь розово-голубой террасы, ресторанный медведь с подносом, золотой трон Хлынова — все выглядит дико, кощунственно на фоне чистой и целомудренной природы. «Полгубернии радостно и весело гуляют под деревьями, и никому не является дикое и грозящее в сем насильственном освещении, И далеко трепеща листьями в вышине, негодуют суровые вершины деревьев на сей мишурный блеск, осветивший снизу их корни…» — сами собой приходят на ум эти слова Гоголя при виде уродливой оргии, затеянной Хлыновым и его гостями в березовом лесу.

В четвертом действии Станиславский сталкивает этих безобразников лицом к лицу с теми, кто хочет вырвать для себя хоть немного нормальной человеческой жизни. Встреча в лесу хлыновской компании, переодетой разбойниками, с Парашей — наиболее трагическая минута спектакля, спектакля, в котором все время в действенном противоречии находятся человечность и самодурство, природа и мишурный блеск, поэзия и чудовищная пошлость.

Пьеса «Горячее сердце» близка Щедрину и Гоголю по силе сатирического обобщения. Она близка Гоголю по интонации здорового, народного, «восторженного» смеха, звучащего в комедии. И это замечательно понял и раскрыл Станиславский. Он сказал, что понимает и будет ставить «Горячее сердце» как пьесу «гоголевского плана».

Но сатирические образы не заключают в себе, всю поэтику «Горячего сердца». Пьеса просторнее, богаче, чем только сатира, и сценическое решение Станиславского явилось гениальной разгадкой общего большого замысла драматурга. Нам чудится в словах о «гоголевском плане» намек на тот широкий эпический размах, с которым поставлен спектакль.

Подобно тому как в «Мертвых душах» помимо Собакевича, Плюшкина, Манилова и Ноздрева есть русская тройка, несущаяся по бесконечным дорогам, есть маленькие городишки с лавчонками, пыльными улицами, мучными бочками и калачами, есть Селифан, будочник, Петрушка, мужики, есть дороги и шлагбаумы, серые деревни, пестрые поля и колокольный звон, есть то, что {67} называлось Россией и представляло собой явление сложное, трагическое и противоречивое, — так в спектакле «Горячее сердце» у Станиславского помимо Хлынова и Курослепова есть девка в цветном сарафане, есть работники Курослепова, дворники в фартуках из мешковины и будочники, есть просители, зябнущие на площади, и изнуренные арестанты, есть русская песня, то тоскливая, то разудалая, но всегда хватающая за сердце, есть причитание Параши у тюремных стен и трагическая сцена в лесу, есть крики домовых в чаще деревьев…

«На свете дивно устроено, — говорил Гоголь, — веселое мигом обратится в печальное, если только долго застоишься перед ним». Широкая контрастность жизненных явлений, постоянные переходы от комического к трагическому отличают этот спектакль. В художественной ткани его в неразрывное целое сплетены сатира, лирика, эпический размах. Смешное и уродливое так тесно связано с грустным и трагедийным, что его нельзя назвать спектаклем только сатирическим. Это взволнованное эпическое повествование о России, такой большой, могучей и такой уродливой и нелепой. Все это типично и истинно «мхатовские» сцены по силе своего поэтического и одновременно бытового настроения. Атмосферы тут отнюдь не меньше, и она не менее поэтична, чем в чеховских спектаклях. И так же как там, в чеховских постановках, тут, в «Горячем сердце», настроение одной сцены переходит, переливается в настроение другой, и нет между ними никаких «театральных» пустот, а весь спектакль построен на удивительных по своей выразительности сменах и переходах настроений и ритмов.

Кроме того, Станиславский каждого актера как бы окружал плотным кругом бытовых, жизненных видений. Он знал, что это всегда скажется, неуловимо войдет не только в актерское исполнение, но в общую атмосферу спектакля. В работе с актером за каждой мыслью, иногда даже за отдельным словом пьесы он раскрывал живые картины эпохи. Он рисовал монастырь, куда отправляется на богомолье Параша, и рассказывал о том, что часто на богомолье ходили набираться сил перед трудным делом, перед подвигом, и набирались сил не от молитвы, а от общения с природой, с полями, лесами, разливами русских рек… За одним словом «солдатка» он раскрывал целый пласт народных представлений, верований и идеалов. Оказывается, «солдат» — для Параши совсем не позорное слово. Ведь солдат — любимый народный герой, это герой суворовских походов, войны 1812 года, воплощение добра, ума, честности. Вот почему Параша с таким воодушевлением говорит Васе, чтобы он «попросился на сражение», и мечтает, когда он вернется, пройтись с ним гордо под ручку по всему городу… Реальным ощущением жизни и эпохи, как воздухом, наполнялся спектакль, обретая устойчивость и упругость живого организма.

Не было в «Горячем сердце» ни мелочей быта, ни дотошных подробностей обстановки, не было приказчиков, купчиков и купеческих дочек, — не было всего того, что возникает у нас за словами: «бытовая комедия Островского».

{68} Не было штампов, которыми, как корой, обрастает с годами классика. Тем не менее был этот спектакль бытовым в самом прекрасном и высоком смысле этого слова. Более того — именно бытом, то есть реальным смыслом и атмосферой жизни, убил Станиславский «бытовые» штампы спектаклей Островского.

Но, как всегда, в этом — только первооснова замысла Станиславского, только одна сторона его решения. Другая — в том, как на основе бытовой правды он пришел к невиданным по размаху и силе обобщениям. Другая, действительно, — в условности спектакля.

Интересно посмотреть, как рождается эта условность.

Прежде всего она связана с разгадкой природы самой пьесы — не с соблазнами постановочных эффектов, а с драматургией.

Станиславский старается угадать, какими глазами посмотрел Островский на жизнь, если она предстала перед ним именно так, как в «Горячем сердце». И он понял, что в пьесе все Островским доведено до крайности — насмешка над управителями мира сего, любовь и жалость к простым людям, которыми те управляют, — все дается в своем крайнем выражении. Не просто жалость и не просто насмешка, а именно высшая, крайняя степень того и другого. Поэтому одни образы спектакля нужно было довести до гротескового символа — символа безобразия, хамства, самоуправства, а другие поднять до какой-то невиданной, могучей и трогательной песенности и раздолья.

Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой. Спектакль Станиславского «Горячее сердце» тоже можно назвать поэмой. Как в поэме Гоголя в гармоническое единство сливаются сатира и высокая лирика, почти патетика, так они сливаются и в решении спектакля у Станиславского. Мы называем гротеск «Горячего сердца» реалистическим, но точнее его надо было бы назвать психологическим, потому что построен он на раскрытии психологии социального уродства.

Станиславский и к гротесковым фигурам подходит как к живым существам, живущим по законам своей органической природы. Он и в них ищет психологической правды — уродливой, абсурдной, как все абсурдно в жизни этих человекоподобных, но все же правды.

Каждый человек в жизни имеет свою мечту. Направление этой мечты и то, как человек ее осуществляет, собственно, и определяет личность и характер человека. Не случайно в работе с актерами Станиславский на весь период «Горячего сердца» основным законом делает закон «перспективы роли». От исполнителей сатирических ролей он требует перспективы беззастенчивой, наглой, вне каких бы то ни было нравственных границ. Никакой морали, никаких сдерживающих центров — жизнь такова, что человекоподобным дана в руки власть, и мечтать они могут так, как им вздумается. И тут Станиславский, действительно, ломает бытовые рамки и выходит из них.

Если Курослепов будет желать только выспаться, — образ останется где-то в пределах домашнего быта. Это желание Станиславский доводит до гиперболических {69} размеров. Оказывается, Курослепов хочет, чтобы в то время, как он, опившись и объевшись, спит, все вокруг не спали, а умножали его капитал, и чтобы этим занимались не только домашние и не только вся губерния, а весь мир! По праву такая «перспектива» встает рядом с желанием Матрены каждый день менять любовников (а не узаконить связь с Наркисом, как это было бы в бытовой комедии) и с той чудовищно смелой мечтой, которую Станиславский подсказывает Градобоеву — Тарханову. О чем может мечтать эта серая гарнизонная крыса, если даже себе признается в этом шепотком, закрыв все двери? Ни больше ни меньше, как быть… царем. Невероятно глупо. Но, может, если подумать, это не так уж глупо? Станиславский подсказывает даже Конкретный путь «в цари»: «Губернатором легко стать, потом в министры попадете, а потом то да се… Глядь, и в государи выскочили!»

Тарханов — Градобоев, вероятно, действительно поверил в эту возможность. Он и боялся ее, и желал, и страшился, и ликовал, предвкушая будущее. Отсюда родилось отношение ко всему окружающему как к временному, преходящему, появились скучающе-тихие интонации, глаза, устало и значительно прикрытые веками, и вдруг пронзительный вопль: «В остро-ог!», заставляющий окружающих вздрагивать от внезапной силы голоса и сверкающих глаз этого дотоле тихого старичка. В несоответствии серого, казенного внешнего вида с нелепым, страшным содержанием и состояла огромная социальная острота этого образа. В то же время все в нем — и серая, бытовая внешность, и внутренний мир — было от уклада русской жизни. Туда уходило корнями все в спектакле — и гротесковая нелепость одних образов и пассивность других, все краски, все оттенки, все детали.

Стоит посмотреть с этой точки зрения на спектакль, как станет ясно, что нет там чисто условных трюков, о которых с торжеством писали критики 20‑х годов, определяя характер спектакля словами «робкое подражание Мейерхольду». Смешно сейчас говорить о подражании — Станиславский шел своим путем, не отрывался от своих корней, но при этом ясно осознавал необходимость расширения рамок психологического театра и его возможностей. В каждой, самой острой мизансцене «Горячего сердца» лежит глубокое психологическое оправдание. Матрена треплет Гаврилу, сидя верхом на нем, — это не что иное, как точно найденное выражение той крайней степени хамства, подавляющего окружающих, которое есть суть Матрены. Если такая глыба хамства, как Матрена, столкнувшись с Гаврилой, будет вести себя более скромно, — это будет уже не Матрена.

Или танец Хлынова на площади и все другие его дикие выходки, — трюк ли это, если под трюком подразумевать театральный фокус, вставной номер? У Москвина все это было выражением бесконечной скуки, одолевающей человека, пресыщенного до предела. Не случайно вдруг какая-то звериная, пронзительная тоска мелькала в его маленьких жестких глазках. И на полсекунды замирал смех в зале, и тоскливо сжималось сердце за человеческое в человеке.

{70} «Вы хотите эту высшую степень нашего искусства, к которой, поверьте мне, я всю жизнь стремился, совершенно так же, как и вы и другие новаторы, вы хотите такие совершенные художественные создания назвать гротеском, — обращался Станиславский к Вахтангову. — На это я отвечу вам: “Пускай называется!” Не все ли равно! Разве дело в названии? Но только с этой точки зрения мы теперь и будем смотреть на гротеск… Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определенен и ясен… Когда форма больше и сильнее сущности, последняя неизбежно должна быть раздавлена и не замечена в огромном раздутом пространстве чрезмерно великой для нее формы. Это — грудной ребенок в шинели огромного гренадера… Таков… гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания. Такой гротеск — кривляние».

Эти мысли Станиславского во многом раскрывают нам пути его работы над «Горячим сердцем». Когда-то сам Станиславский сыграл Оргона в «Мнимом больном» Мольера и Крутицкого в комедии Островского как раз в том сценическом плане, который он в разговоре с Вахтанговым соглашается назвать гротеском. В «Горячем сердце» гротеск впервые получил законченное выражение в режиссерском решении целого спектакля. Станиславский смело избрал эту форму, не обращая внимания на разговоры о «традициях» МХАТ, и повел к ней актеров, повел изнутри, через психологию, разрушая эти традиции дерзко, принципиально — во имя движения всего искусства вперед.

Н. Крымова

## **{****71}** «Ревизор»

### I. Два слова о прошлом

Видно, мне на роду написано особенно часто расходиться с большинством наших театральных критиков по вопросу о Мейерхольде. Сколько было всяких похвал и восторгов по адресу «Великодушного рогоносца»; мне же этот спектакль показался крайне грубым, его оформление — художественно неоправданным. Я остаюсь на той точке зрения, что «Рогоносец» имел, быть может, значение для внутреннего развития Мейерхольда и в этом отношении был необходимым моментом, но представляет собой и для него нечто безусловно превзойденное. Хотя в третьей «Афише ТИМа» и утверждается, что этот спектакль все еще живой и боевой, но я думаю, что он сейчас может интересовать разве только с «академической» точки зрения.

Начиная с «Леса» я почувствовал благотворный перелом в творчестве Мейерхольда. Этот чуткий человек начал понимать, что новшества и трюки, талантливое, но озорное ломанье во что бы то ни стало старого театра, — все это, может быть, и хорошо, но далеко не то, что, как хлеб, нужно нашей публике. В «Лесе» уже был сделан подход к постановке по-новому старой задачи — выделения социальных типов, типичных положений. Спектакль при всем богатстве находок был, однако, как-то неубедителен, не чувствовалось внутреннего единого стержня. Мейерхольд стоял на перепутье между тем, чтобы «дерзить» старому театру, и действительным созданием нового реализма.

«Бубус» был дальнейшим шагом в этом направлении. Критика его не поняла и разругала. В нем были остроумные выдумки, на которые так плодовит Мейерхольд: бамбук, предыгра и т. д. И если осмеяние, которому хотел подвергнуть Мейерхольд Листа и Шопена, не удалось, то подведение под весь спектакль музыкальной основы придало ему неожиданную ритмическую четкость.

Я должен сказать, что давно уже мечтал, да и говорил (например, моя большая речь «О музыкальной драме»)[[1]](#footnote-2) о подчинении драмы, с ее, так сказать, обывательской рыхлостью, стройным ритмам, какие царствовали в опере и особенно {72} в балете. Если эти два искусства необходимо драматизировать, то есть сделать более реалистически сочными их приемы, то драму, казалось мне, в какой-то осторожной мере необходимо ритмизировать. Ритм движения, определяемый музыкой, вместе с тем сейчас же должен был отразиться и на ритмичности в пространстве, так сказать, на большей графической четкости всей сцены во всякий момент действия. Здесь известное место мог, по моему тогдашнему мнению, занять и конструктивизм.

Продвижение ко всему этому было в «Бубусе» чрезвычайно заметно. И в то же время эта ритмическая композиция во времени и пространстве не убавила внутренней правдивости, то есть социальной карикатуры, которая преследовалась спектаклем. Не удивительно, что на большом диспуте после «Бубуса» я не мог не отметить огромное продвижение Мейерхольда к тому театру, который нам нужен. В свою очередь, Мейерхольд откликнулся на мое тогдашнее заявление и подчеркнул, что он действительно сознательно идет в сторону «социомеханики», как мы тогда с ним выражались.

Параллельно «Бубусу», как во многом весьма совершенная агитка, построенная на тех же началах, сверкнул «Рычи, Китай», все еще чуточку переобремененный, в данном случае — этнографической «китайщиной».

Самым замечательным в «Мандате» было, рядом с замечательным текстом Эрдмана (прекрасный текст, заметьте, комедия же средняя), талантливое соединение в постановке правдивого реализма, одновременно синтезирующего и конкретно живого, с вольной фантазией. Как великий график, беря живые явления действительности, каждое из них доводит до его сущности, не разрывая при этом связи с полнокровной действительностью, и потом, быть может, комбинирует эти вещи и фигуры самым причудливым образом, так и Мейерхольд, разрывая условности сцены и условности действительности, делал гигантский шаг в сторону совершенно свободной театральности. Он жонглировал своими великолепными Гулячкиными и всем их антуражем, он фантасмагорировал, забавлялся ими, но ни разу, особенно же в финале, эта забава не была неоправданна. Самые неожиданные трюки, в том числе и невероятное оформление финала, превосходно подчеркивали обрисовываемую сущность.

Художник-реалист не смеет быть рабом действительности. Это правило столь же важное, как и правило держать тесную связь с этой действительностью, не разрывать с языком привычных для публики явлений.

Конечно, великий реалистический театр прошлого всегда шел по этому пути. Но идти по какому-нибудь пути означает идти вперед.

«Горе от ума», «Ревизор», «Женитьба» предполагают не одну только правду, но и гротеск, карикатуру и вне атмосферы такого гротеска не могут не поблекнуть. Но почему с этими старыми, а также и с новыми произведениями не позволить себе опыта пропустить их через гораздо более толстый слой многоразлично изогнутого рефрактора гротеска? «Ревизор» есть новое завоевание по этому пути.

{73} «Ревизор» — это самый убедительный спектакль Мейерхольда. Здесь он имеет дело с текстом, разумеется, еще более высокого качества, чем текст «Мандата»; здесь он имеет дело с прекрасно развертывающимся действием; здесь он имеет дело с типами, по всей справедливости претендующими на то, чтобы, оставаясь возможно более крепко в лоне своей живописной эпохи, вырастать до общечеловеческих масок — по крайней мере в пределах внимания досоциалистического общества.

### II. Гоголя обидели

Имел ли Мейерхольд право изменять Гоголя, совершенно вольно трактовать его? Конечно, он имел на это право.

Полноте разглагольствовать об этой форме пиетета перед классиками! Кто же не знает, что классиков из классиков, Эсхила и Аристофана, во всех нынешних театрах мира дают так, что не остается и самомалейшего сходства с первоначальным спектаклем, как они его сами видели и, может быть, сами ставили. Кто же не знает, что шекспировские пьесы подвергаются всевозможным переделкам, сокращениям, искажениям и что отдельные постановки какого-нибудь «Гамлета» отличаются друг от друга и от первоначальной постановки театра «Глобус», как совершенно разные пьесы?

Почему никто не возмущается, когда Леконт де Лиль переделывает «Эринний», а Гофмансталь — «Электру»? Почему «Федру» совершенно по-новому писали, только слегка сверяя с шедевром Еврипида, и Сенека, и Расин, и Д’Аннунцио? Почему никто из нас не сомневается, что Пушкин мог бы быть только обрадован «Борисом Годуновым» Мусоргского, хотя Мусоргский прибавил целый ряд сцен, убавил другие, и у него на сцене люди не говорят, а поют под музыку, что, конечно, ни капельки не входило в соображения Пушкина?

Другое дело, что нам необходимо хранить не только самые точные тексты пьес, но и воспроизводить в наших академических театрах в возможно более точном виде старые постановки. Вот с этим я согласен. И я бы задал вопрос, например, Малому театру: уверен ли он, что у него все обстоит благополучно по части действительно талантливого и достаточно точного воспроизведения постановок шедевров русского классического театра в том виде, в каком они были более или менее одобрены их непосредственными творцами? Но ведь смешно же в самом деле на театр Мейерхольда возлагать почтеннейшую обязанность музейного консерватора! Ведь если даже Малый театр, на который эти обязанности возлагаются совершенно законно, рядом со спектаклями старого стиля ставит спектакли нового стиля, то уже совсем безобразно запрещать самые смелые полеты фантазии театру, который целиком является лабораторным, экспериментальным, ищущим.

Пушкин сказал: «Мне не смешно, когда маляр презренный мне пачкает Мадонну Рафаэля»; но если бы кто-нибудь на этом основании заявил, что, оставляя Мадонну Рафаэля в Дрезденской галерее, он желает написать версию, {74} вариант, может быть, даже карикатуру на Мадонну, то, разумеется, не Пушкин стал бы ему запрещать это. Иначе можно было бы сказать: как вы смели, Александр Сергеевич, после Евангелия изобразить по-своему благовещение в вашей пошлой «Гавриилиаде»?

Я бы еще понял, если бы новшествами возмущались консервативные элементы нашего общества, но когда я слышу коммунистов, которые заявляют: но позвольте, это же скандал, это не настоящий Гоголь, — то приходится действительно пожать плечами и признать, что в одном и том же мозгу могут уживаться революционнейшая политика и эстетское мещанство. Хотите «настоящего» Гоголя, так идите в театр, который имеет своим назначением его давать, а к Мейерхольду ходите за современным Гоголем, за Гоголем, отраженным в сложнейшей поверхности зеркала нашего сознания.

Второй вопрос: имел ли право Мейерхольд пользоваться вариантами, которые Гоголь отбросил?

Нам говорят: Гоголь знал, почему лучше отбросить тот или другой вариант, зачем же возобновлять их? Ну, Гоголь даже совсем сжег второй том «Мертвых душ», и мы знаем, что сжег он его под давлением враждебной среды. Кто может поручиться, что тот или другой вариант не были выброшены Гоголем, чтобы не слишком шокировать чопорную публику петербургских чиновников? Кто может поручиться, что соображения о цензуре не висели над ним? Вот мы скоро будем видеть «Бориса Годунова», как его задумал Мусоргский. Мы знаем, что этот гениальный музыкант согласился пропустить его через оформление искусного и светского Римского-Корсакова; но еще огромный вопрос, не потерял ли в этом оформлении первоначальный «Борис» трех четвертей своей титанической мощи?

Оговорюсь. Те варианты, которые дал Мейерхольд, не представляют собой новых открытий, и я вполне представляю, что тому или другому зрителю окончательный текст «Ревизора» может нравиться больше мейерхольдовского; но тем не менее все новые фразы, которые я слышал со сцены, — свежие и забавные, чисто гоголевские фразы, и слышать их было приятно и радостно.

### III. Внешний стиль спектакля

Самое замечательное во внешнем стиле спектакля — это его поразительная художественная законченность. Часто, глядя даже на самые лучшие спектакли в самых лучших театрах, я все-таки чувствовал, как не заполнена, как не закончена вся сцена как картина. Часто вы имеете перед собой большую сцену, в углу которой происходит какой-нибудь диалог. И если вы сосредоточиваете на этом углу ваше внимание, то все остальное просто пропадает, тревожа вас, так сказать, своим присутствием в подсознании и в неясном поле зрения. Если ваш взгляд начинает блуждать по всему целому, которое ведь все-таки есть какое-то художественное произведение, то вы рассеиваетесь по отношению к действию. Я уже не говорю о том, что актеры почти всегда (с этим {75} боролся конструктивистский театр) ползают по полу огромной сцены, так что пять шестых ее остаются совершенно незаполненным пространством. Мало того, чрезвычайно редко режиссура достигает такого совершенства, чтобы решительно каждая фигура, молчащая в данное время, и каждое положение головы, ноги, руки находящегося на сцене были включены в общую композицию. Только тогда картина или, еще вернее, цветная гравюра хороша, если все линии красок соединены в неразрывное целое. Художник ни одной точки не ставит без расчета на всю композицию, как ни одного звука не допускает композитор вне того же тончайшего художественного математического расчета.

Вот это-то и достигнуто Мейерхольдом в его «Ревизоре», по-моему, в совершенно неслыханных размерах. Большая сцена остается в большинстве случаев незаполненной (хотя она и утилизируется в некоторых сценах, но не претендует на интерес). Это большой полукруг из полированного дерева с дверями. Действие же преподносится зрителям как бы в корзине. Выдвигается определенная площадка, где вещи и люди действуют уже закономерно, исходя из данной художественной воли. Эта площадка заливается соответственным светом (с большим искусством) и после этого представляет собой как бы движущийся букет, как бы упорядоченнейший калейдоскоп. Люди и вещи — как бы беспрерывно, в сплошной динамике следующие друг за другом цветные гравюры.

Я утверждаю, что абсолютно любой момент всего этого большого спектакля, заснятый цветной фотографией, представлял бы собой законченную художественную картину, — подчеркиваю, законченную, до самой малейшей мелочи.

Второй оригинальной чертой стиля этой постановки было не только отсутствие декораций, — не в этом дело, и уже, конечно, не в изощрении конструкций в их первоначальных архитектурно-механических формах, а в чрезвычайно удавшейся попытке заставить играть реальные вещи.

Изгнаны не только декорации, но и бутафория на сцене. Это подлинная мебель, подлинные фрукты, гастрономические продукты, как и подлинные люди в подлинных платьях, комбинация людей и вещей, непосредственно взятых у действительности. Тут никакого художественного претворения, по мнению Мейерхольда, не нужно. Тут он в полном смысле слова натуралист. Но эти подлинные вещи поднимаются тем не менее до высокой живописной значимости благодаря композиции и освещению.

Здесь я не могу не сделать некоторого упрека Мейерхольду. Исходя из этого задания и стремления сделать свой спектакль нарядным и радостным, Мейерхольд преувеличил роскошь мебели и роскошь костюмов, в особенности у Анны Андреевны.

Конечно, те прекрасные вещи из красного дерева и карельской березы, которые так удачно отыскал Мейерхольд, превосходны и высокохудожественны; конечно, туалеты Анны Андреевны напоминают прелестные вещи Кустодиева в области купеческого изобилия и сдобности, но тем не менее для среды небольшого провинциального города и небольшого калибра чиновника они {76} художественно не оправданы. Было бы еще интереснее видеть то же усилие Мейерхольда без этого большого количества эстетского сахара. Правда, это превосходнейший рафинад, он, несомненно, доставляет удовольствие зрителю, но мало ли чего! Увлекаться чисто чувственным удовольствием глаза ни в каком случае не следует. Анну Андреевну благодаря этим платьям и преувеличенной обрамленности ее всякими эффектами режиссер выдвинул чересчур на первый, план и нарушил в некоторой степени внутреннюю стройность спектакля. Это — критическое замечание, которому я не придаю чрезмерного значения, и повторяю, что сама идея игры вещами, а не бутафорией прекрасна и очень хорошо использована Мейерхольдом.

### IV. Все наоборот

Критику и публику очень шокировало то, что Мейерхольд сломал все те традиции, в которых обыкновенно дается «Ревизор», и сломал круто. Некоторым показалось даже, что все сделано просто наоборот: например, говорят, Осип должен быть старым, а его делают молодым. По этой логике Хлестакова нужно было бы сделать старым, однако Мейерхольд не сделал этого.

Дело, конечно, не в том, чтобы сделать все шиворот-навыворот, а в том, чтобы постараться сломать традицию и дать совершенно новую, свежую, неиспользованную версию. Это, конечно, право всякого большого художника.

Почему наша музыкальная критика с большим основанием требует, чтобы классики, включая самого Бетховена, находили у наших исполнителей фортепианной, камерной или симфонической музыки новое, соответствующее нашему времени толкование, и почему такое же требование нельзя поставить театральному новатору?

Многие из этих новшеств Мейерхольда вполне оправдываются, например, хотя бы Осип. Правда, вообще фигура Осипа в старых «Ревизорах» богаче, многое из его роли Мейерхольд просто устранил, она стала менее заметной. Но тем не менее фигура продувного деревенского парня, прошедшего через Питер, сама по себе чрезвычайно любопытна. Избегая, как всюду, монолога, Мейерхольд создал премилую сценку интимного дуэта этого парнишки Осипа с какой-то трактирной служанкой, оправдал полностью несколько нелепо звучащие в устах старого Осипа слова о том, как можно шмыгнуть с извозчика в подворотню, придал известную пикантность милостивым ухаживаниям городничихи за молодым и разбитным слугой гостя, заставил несколько раз фыркнуть в очень подходящих местах этого единственного представителя народного здоровья во всей пьесе — вообще дал чрезвычайно любопытный и интересный вариант, за который можно сказать ему спасибо, хотя я не знаю, пойдут ли многие театры по этому пути и отстранят ли приличного, доброго, старого Осипа, освященного традицией и, конечно, превосходного.

Возмущаются также переделкой Добчинского и Бобчинского.

{77} Мне она показалась вариантом также великолепным. Никакой особенной мрачности, каких-то злодейских тонов, которые некоторые критики усматривали в этих двух провинциалах, я в этих фигурах не видел. Комизм, на котором играет Мейерхольд, заключается в следующем: вместо торопливости и суетливости, не совсем понятных на фоне тягучей и медленной жизни вечно сонного провинциального городка, он дает чрезвычайную замедленность в жестикуляции и речи. Это люди, привыкшие рассказывать все обстоятельно. И для такой обстоятельности, такому начинанию от Адама, данным Гоголем совершенно выразительно, я не знаю, что больше соответствует — торопливая ли и захлебывающаяся речь или такое исполненное крайней обстоятельности и неторопливости желание помучить своих слушателей, которым снабжает Мейерхольд свои фигурки. Я радикально не согласен с теми, кто говорит, что Добчинский и Бобчинский вышли неправдивыми. Добчинский и Бобчинский даются в пьесе как две почти клоунские фигуры. Нигде почти у Гоголя нет столько шаржа, как в этих двух фигурах, и как раз впервые у Мейерхольда я увидел на их месте реальных живых людей.

Нельзя перечислить всех тех «наоборот», которые удачно произвел Мейерхольд, давая живую, свежую версию. Но, конечно, есть и неудачные моменты. Так, например, неудачен городничий.

Артист Старковский играет, в общем, очень недурно и достигает в заключительной сцене довольно большой силы. Но весь тип задуман как-то неубедительно. Всегда несколько не доверяя речи, всегда несколько заслоняя ее действием, Мейерхольд доклад городничего в первой картине сопровождает всякими лечениями, манипуляциями доктора, которые отвлекают от главного действия; и вообще стремление изобразить городничего истерио-неврастеником, во-первых, в дальнейшем забывается, а во-вторых, вряд ли подходит к этому толстокожему типу. Вообще трудно сказать, что это, собственно, за городничий, из каких он, каково его прошлое. На мой взгляд, городничий, в этом смысле, не доделан, а поискать и здесь сочную фигуру, которая в то же время отходила бы от традиционного бурбона, очень интересно.

Словом, поискать-то следовало бы, а вот найти пока не удалось.

### V. Логика спектакля

В спектакле Мейерхольда нашли мистицизм. Вот уж истинно, обжегшись на молоке, дуют на воду. Нашли даже двойников! Прочитав несколько рецензий, я так и пошел с недоумевающим любопытством посмотреть, как же это В. Э. Мейерхольд, заклятый враг всякой мистики (недавно он даже психологию отрицал), будет показывать двойников, разводить гофманщину, достоевскую белую питерщину и т. д. Конечно, ничего подобного не оказалось.

Да простится мне это замечание, но ведь в этих самых поисках мистицизма и в испуге перед двойниками сказывается, что не только значительная часть {78} нашей публики, но и значительная часть нашей критики попросту не умеет смотреть на сцену.

Я не беседовал с Мейерхольдом о внутренней логике его спектакля и о причинах, которые побудили его вводить дополнительные лица без слов и т. д., но я совершенно убежден, что то, что я скажу здесь, совпадает с его намерением, потому что все это материалистически ясно, никакими туманами не заслонено.

Мейерхольд исходил из того положения, что монологи не должны быть допускаемы. Можно соглашаться или не соглашаться с этим, но длинный разговор с самим собой показался Мейерхольду вещью неуклюжей и устаревшей. Так как у Гоголя есть сведения о каком-то офицере-попутчике, большом картежнике и выпивохе, с которым по пути встретился Хлестаков, то Мейерхольд и воспользовался этой фигурой. Он заставляет этого самого игрока и пропойцу сопровождать Хлестакова как тень. Из него Мейерхольд сделал настоящий шедевр. Это сине-бледное лицо, эта изломанная бровь, эта провинциальная «роковитость», это беспрестанное непробудное пьянство, молодцеватые танцы под хмельком, эта циничная издевательская усмешка, сменяющаяся трупным выражением до полусмерти напившегося человека, — все это до такой степени превосходно, все это так в стиле эпохи, что, создав партнера, который оживляет игру Хлестакова и дает возможность обогатить мизансцены, Мейерхольд шагнул к личному творчеству, театральному и в то же время не драматургическому. У офицера нет слов, он никак не влияет на ход событий, он поэтому находится вне литературной драмы. Он есть оживленная человеческая мебель, аксессуар. И вместе с тем это незабываемый тип.

С совершенно исключительной талантливостью воспользовался этим офицером Мейерхольд для одного поразительного, глубоко психологически оправданного трюка. Хлестаков заметил, что его приняли за другого. В нем уже смутно, полусознательно зарождается идея использовать положение, раздувшись индюком, поэксплуатировать недоразумение провинциальных пентюхов. Поэтому у своего спутника он занимает шинель и кивер, оставляя ему старую военную шапку и поношенный плащ, и с этой минуты выступает уже действительно как какая-то важная птица. Сама психология его меняется в этот момент. На наших глазах испуганный фертик, чиновник из самых нечиновных, превращается в фантасмагорическую фигуру самозванца. Только это вполне оправдывает все дальнейшее. Малюсенький чиновник, у которого нет никакого гардероба, не может быть, почти невероятен в дальнейшем как Хлестаков. Между тем эта шинель с меховым воротником, этот высокий кивер не могут не ошеломить сразу уездную мелкоту.

Спектакль, разбитый на пятнадцать картин, — прием, который любит Мейерхольд и который заимствован им у кино, — развертывается в таком порядке: первые две сцены с разными вариациями идут без больших сюрпризов; третья картина — «Единорог» — уже вводит то, что часть критиков приняла за мистику. Когда Анна Андреевна остается одна, вокруг нее начинают {79} появляться офицеры — два, четыре, шесть, восемь. Они поют ей комическую серенаду. Из какого-то ящика в конце концов выскакивает еще один, который стреляется из пистолета.

Что это за абракадабра? Правда, офицеры эти — чудесные типы, вполне в стиле эпохи. Правда, серенада эта полна превосходного брио, и вся сцена с шумным одобрением воспринимается публикой. Но все же где это происходит? Реальность это, гофманщина, галлюцинация?

Это ни то, ни другое, ни третье. Это такой же трюк, какой хороший иллюстратор может позволить себе, сделав виньетку. Если, например, автор кончает главу такими словами: «голова ее вечно была полна офицерами в сверкающих мундирах, рассыпающимися перед нею в комплиментах и ежеминутно готовыми застрелиться ради ее глаз», то это самое выражение может быть иллюстратором превращено в виньетку, хотя бы даже столь фантастического характера, что вышеупомянутые офицеры были бы размещены непосредственно в черепе Анны Андреевны. Вот это самое делает и Мейерхольд. Он претендует на то же право, каким пользуется кино, — мечты и всякие другие характерные внутренние переживания инсценировать как фантастическую реальность. Я не знаю, пользовался ли этим кто-нибудь раньше в театре. Я знаю, что в кино это уже теперь постоянный азбучный прием. И Мейерхольд разрешил его на сцене с необыкновенной грацией и убедительностью.

Четвертая и пятая картины не возбуждают особых затруднений. В шестой («Шествие») нельзя не отметить совершенно изумительные мизансцены. Движения самого Хлестакова и всей массы и превосходная игра Гарина образуют исключительное по выразительности зрелище. Нельзя не отметить здесь и прекрасный момент, когда Гарин — Хлестаков поет о цели жизни, которая заключается в срыве цветов наслаждения, и в то же время противно и рвотно плюет. Здесь уже есть одна из тех черт сценически подчеркнутой философии жизни, осужденной Гоголем в «Ревизоре», которая вот этим простым жестом подымается на огромную высоту обобщения. Этот смачный, противный, сопровождающийся отрыжкой плевок при легкомысленно веселом, полупьяном до глубины души убежденном лозунге о срывании цветов наслаждения с какой-то пронзающей силой заставляет вас почувствовать, что такое мещанский гедонизм.

Седьмая картина «За бутылкой толстобрюшки» сделана необыкновенно тонко. В ней Хлестаков пьян, пьян настолько, что действительность представляется ему почти сказочной. Он не только врет, он упивается своей ложью, малейшие его желания кажутся ему исполняющимися моментально. Звучит волшебная музыка, когда это ему нужно. Появляются перед ним те деликатесы, о которых он размечтался, и т. д. Таким образом, картину эту надо принимать не как чистую действительность, а как действительность, окутанную дымкой пьяного полусознания.

Мистика ли это? Да с каких же пор, черт возьми, это мистика? Почему же романист имеет право рассказать, каким представляется мир пьяному человеку, {80} а театр этого показать не может? Правда, до сих пор мы всегда требовали от театра, чтобы нам было показано только то, что видит публика. Исключение делалось для мистических произведений или для псевдонаучных галлюцинаций. А Мейерхольд пошел гораздо дальше: не привидения и не галлюцинации, а действительность, искаженная алкоголическим возбуждением.

Еще больше поражает и возмущает непривычных зрителей и критиков, не умеющих разобраться в совершенно логичных, но новых для театра приемах, картина восьмая — «Взятка».

Но надо же помнить, что предыдущая картина «Слон повален с ног» показывает Хлестакова спящим мертвым, пьяным сном. В течение дня ему уже удалось обобрать чиновников. Во сне носятся перед ним в странном смешении все эти морды. Проходят перед ним вереницей кокетничающие женщины, ему кажется, что к нему так и тянутся дрожащие руки с подношениями, что на него валятся тучи конвертов со взятками.

Оправдана и мысль о сценическом изображении через главное действующее лицо, о том, чтобы показывать нам действительность через глаза Хлестакова.

Мейерхольд использовал это, сначала заставив нас посмотреть на сцену десерта в доме городничего через опьянение, а затем на пережитое Хлестаковым в курьезной стилизации пьяного сна.

Разве это не смело? Разве это не расширяет техники сцены? Разве это не отводит нас от превосходной, но слегка надоевшей и — будем до конца правдивыми! — немножко монотонной сцены с реальным появлением перед Хлестаковым одного чиновника за другим с подношениями? Пусть остается и та версия, но нельзя не приветствовать этой новой, в которой столько фантазии, хотя и нет никакой нездоровой фантастичности, ибо сон есть часть действительности. Сновидения некоторых типов могут лучше характеризовать их, чем их поступки в бодрствующем состоянии.

На такой же поразительной высоте находится небольшая сцена «Лобзай меня». Я уже сказал, что это настоящая комедия любви. Любовь, во всяком случае мещанская любовь, взята здесь в такой крутой критический переплет, прожжена такой азотной кислотой, что невольно волнение охватывает внимательного зрителя. Тут есть все — сладостная музыка, танцы, влюбленность и ревность, непостоянство мужской любви, женское кокетство — те элементы, из которых соткана постоянно возобновляющаяся ткань любовной игры. И посмотрите, каким ужасом веет от всего этого! Этот посоловелый, пьяный «капитан», бренчащий на пианинах, это сентиментальное пение, этот угар, эта фривольность, где скот так близок. Мейерхольд не побоялся даже увести свою очаровательную Анну Андреевну за нуждой и заставить ее так испуганно побледнеть под напористым вопросом Хлестакова: «Куда вы уходили?» Это было бы непристойно, если бы это не было так метко. Это нужно именно для того, чтобы показать, какой ничтожной перегородкой отделено все это мнимое и пошлое «веселье» обывательской эротики от клозета.

{81} Смотря эту сцену, я с некоторой жутью думал: не замахивается ли здесь Мейерхольд вообще на любовь, вообще на всякую эротику?

Но нет, это не надоевшая уже тоже христианская сказка о порочности всякой любви, поскольку она физиологична, и не рассуждение о мнимой декоративности и лживости всей надстройки над физиологией. Не по этой ложной линии идет Мейерхольд, он идет именно по пути размашистого гнева, расшибающего вдребезги издевательством бальную поэзию самцов и самок, прикрывающих свою грубую и грязную похоть шелковыми платьями, контрдансами и слащавыми звуками.

Дальше на некоторое время есть срыв: картина «Господин Финансов» мне не нравится. Она неубедительна. Может быть, следовало бы пойти дальше и изобразить настоящую сцену трагикомического народного горя. Но до этого Мейерхольд не дошел. Сцена с унтер-офицершей очень груба. По-моему, ее следовало бы изменить. Все остальное, повторяю, недостаточно оригинально. Нет в этой, по существу, очень сильно задуманной сцене, которая никогда не была в театре показана с подлинно гоголевской силой, настоящего захвата.

Гораздо лучше «Благословение» и превосходна «Мечта о Петербурге». Это одна из лучших картин. Мейерхольд завалил сцену всякой гастрономической жратвой с иордансовской щедростью: пухлые, сытые, самодовольно тающие супруги — городничие, окруженные всем, что можно придумать на потребу брюха, брюхом грезят о своем будущем. С невероятной выпуклостью, которой я никогда не ощущал при чтении «Ревизора» Гоголя и на спектаклях, сделалось для меня ясным, что Гоголь сквозь сатиру на мелкое чиновничество — конечно, с известными «повестками» всей самодержавно-бюрократической «невестке» — бил глубже, в основное плотоядно-чревоугодное миросозерцание этой «толстозадой» Руси.

Что лежит в основе той непривлекательной редакции буржуазного мира, которую представляла собой эта «кондовая Русь»? — Откровенное и даже не украшенное никакими фиоритурами чревоугодие, жратва. Вот слова, которые сложились Успенским и Щедриным как постоянный фонд печальной российской симфонии: жрать, тискать женские тела, угарно измываться над ближним своим, топтать его ногами, самому самозабвенно угодничать перед вышестоящими, для того чтобы иметь право еще жирнее жрать, еще круче топтать, — вот крепкий каркас миросозерцания и чиновников снизу доверху, и купцов снизу доверху, и, с маленькими исключениями, абсолютно всего общества.

Мейерхольд, со своей стороны, доводит эту сцену до чего-то фламандского по округлости, по изобилию, по каким-то ручейкам топленого масла, которые омывают остров блаженных, где городничий с супругой, сидя между фруктами, окороками и битой птицей, летают на крыльях самой возвышенной плотоядной фантазии. И музыка способствует этому возвышению торжествующей свиной жизнерадостности. Но, с другой стороны, каркас-то этой тупой звериности сквозит здесь, словно вся сцена просвечена лучами Рентгена.

{82} Превосходен и финал. Не говоря уже о великолепной подготовке падения четы городничих с высоты в глубину бездны и о разнообразии типов, о прекрасно сорганизованной суете и толкотне в до отказа переполненной гостиной, не останавливаясь на последних аккордах, — взмахом волшебной палочки гениального режиссера Мейерхольд вдруг показывает страшную автоматичность, ужас наводящую мертвенность изображенного Гоголем, все еще живущего рядом с ним мира. В то время как группа безобразных кукол навек замирает, испуг этих уродов перед какой-то нависшей над ними громовой ревизией, движение, которое их раньше одушевляло, проявляется в механизированном тупом танце, в судорогах которого мечется через зрительную залу гирлянда всей этой человеческой нечисти. Разложив этот мир на покой и движение, Мейерхольд властным голосом художника-ясновидца говорит: вы мертвы, и движение ваше мертвенно.

Со спектакля уходишь взволнованный радостью перед достижениями русского театра и с жутким чувством многообъемлющей сатиры Гоголя на человечество, каким он его знал.

### Послесловие

Говорят о провале «Ревизора». Какие пустяки! Провала здесь быть не может. Это труд, в который крупный художник внес массу старания, таланта, в котором он вступил на новый плодотворный путь.

История отметит этот спектакль. Она справедлива и не позволит отбросить его вследствие неподготовленности части современников. Но есть опасность в другом — есть опасность перелета.

Можно ли ждать, что публика встряхнется, что публика поймет, что ей не хотят дать тридцать первый вариант «Ревизора», чуть-чуть уклоняющийся направо или налево, что ее не хотят попросту позабавить, а что ей предлагают познакомиться с серьезнейшим художественным достижением?

Что бы вы сказали о человеке, который, прочитав первые пять страниц из «Капитала» Маркса или из «Фауста» Гете, сказал бы «галиматья!» и захлопнул бы книгу? Что вы сказали бы, если бы он в оправдание этому поведению привел доказательство: да ведь я не понимаю?

Если ты не понимаешь и если ты хочешь вместе с тем культурно развиваться, то помни, что, когда имеешь дело с крупным добросовестным художником, твоей априорной мыслью должно быть, что он гораздо больше тебя знает и умеет. Предположи о зрителе и критике, что скорее ошибаются они, чем творец. Вспомни, что говорили тебе им подобные о самом произведении Гоголя. Признай раз навсегда, что даже тогда, когда ты досмотрел спектакль до конца, даже тогда, когда ты думал о нем несколько дней, поговорил, почитал о нем, — даже тогда, признав, что ты все-таки ничего не понял, тебе скорее следует прийти в отчаяние от своей непонятливости, чем начать поплевывать на художника.

{83} Пусть мое последнее положение слишком смело. Осуждай, бросай камнем в художника, если после внимательного и любовного рассмотрения его достижений и ошибок ты найдешь, что в общем он не преуспел. Я знаю, что иначе ты будешь жаловаться на то, что тебе не оставляют свободу критики. Но если ты уходишь в первый антракт, как сделали некоторые, и притом не последние, из нашей публики, и уже чувствуешь себя вправе говорить о «провале» Мейерхольда и об убийстве им гоголевского смеха, то позволь мне сказать, что этим ты выдаешь только свою малую культурность, только свой мещанский консерватизм, только свое чванство перед художником.

Вероятно, споры о «Ревизоре» еще продолжатся. Что же — поспорим!

А. Луначарский

### **{****84}** … от спектакля к спектаклю

Революция — вечная тема советского театра. Она вошла на сцену в масках агитационного плаката и космических образах «Мистерии-буфф», в многотысячной толпе массовых зрелищ. Революция и история, революция и народ — таковы главные проблемы ранних октябрьских спектаклей, выражающие пафос горячего, боевого времени. Когда пришла пора мирной, трудовой жизни, когда каждый из людей задумался о том, что произошло в стране и с ним самим, плакат и митинг не могли ответить на эти вопросы. Нужен был театр, раскрывающий людские судьбы в революции. Человек и революция — вот проблема спектаклей середины 20‑х годов. Здесь-то и встретились ранний революционный театр и стойкая реалистическая традиция русского сценического искусства. Они по-прежнему полемизировали, но вместе с тем оплодотворяли друг друга.

На переломе десятилетия — в 1925 году — появился спектакль, в котором особенно отчетливо чувствовалось слияние двух начал в советском театре: «Шторм» В. Билль-Белоцерковского в театре имени МГСПС. Это был спектакль прямого агитационного действия и вместе с тем впервые на сцене зрители увидели в достоверных картинах быта и человеческих характерах — свою, совсем еще недавнюю жизнь.

## **{****85}** «Шторм»

Когда пьесу В. Билль-Белоцерковского «Тиф» впервые прочли в театре имени МГСПС, поклонников у нее нашлось не много. «Серо и мрачно», — шептали одни. «Это не театр», — говорили другие. «Никакой пьесы-то нет», — твердили третьи… «Вошь, тиф, полушубки, смазные сапоги и… никакой интриги, никакого действия. Скука!.. Зритель не примет», — ставили точку четвертые. «Не ошибусь, если скажу, что из всего коллектива вряд ли больше двух-трех человек приняли пьесу», — писал постановщик спектакля Е. Любимов-Ланской в 1934 году в книге «Театр московского пролетариата».

И критика была поначалу не очень щедра на похвалы — даже самые доброжелательные из критиков. На премьере «Шторма» — 8 декабря 1925 года — зал был заполнен немногим более, чем наполовину.

Вошь, тиф, полушубки — все это в самом деле в изобилии имелось в пьесе и в спектакле театра имени МГСПС. И никакой интриги в обычном, общепринятом смысле ни в пьесе, ни в спектакле, действительно, не было.

На заседании укома безымянного уездного городка обсуждаются вопросы о борьбе с тифом, о топливе, жилищный вопрос. Страшная эпидемия обрушилась на городок. Днем и ночью по улицам тащатся сани, доверху набитые трупами. Положение катастрофическое. «Сначала мы отделяли трупы от живых, клали их на пол, потом выносили в коридор. Теперь же мы мертвых кладем на дворе, потому что в коридор приходится класть уже больных. Слишком большая очередь на телеги да на могилы». Нет дезинфекционных камер. Не хватает бань, белья, медикаментов. Не хватает мыла, продовольствия, медицинского персонала. 217 заболеваний в сутки! «Каждый час дорог, ибо в этот час может заразиться человек, а жертвы, когда их революция не требует, полезны только контрреволюции».

Приобретает острое значение вопрос о топливе. Необходимо сломать заборы, старый, ненужный мост, срубить деревья в саду, разобрать разваленные дома и сараи.

Чрезвычайно важно найти выход из жилищного тупика. Ждать, пока начнется мирное строительство, невозможно. До тех пор перемрут все рабочие, {86} что ютятся в железнодорожных вагонах. «Да и тиф поможет… Он тесноту любит». Не до постройки новых домов сейчас, надо уплотнять и выселять. Даешь девичий монастырь на пятьсот человек — обратить в первоклассное помещение для рабочих! И вот уже редактор местной газеты делает пометку в блокноте: надо написать статью о превращении монастырей в рабочие дворцы.

Вошь кажется огромным, почти фантастическим чудовищем, чем-то вроде шакала — будто наступает стая яростных, диких зверей. «А ты бей ее, глуши ее!.. Дубиной по башке!» — орет матрос Виленчук.

И снова заседает уездный совет и обсуждает новые меры по борьбе с эпидемией. Если мыла нет, можно заменить его глиной. А волосы и вовсе стоит срезать. За спекуляцию вшивым бельем, за продажу его в рабочие районы — расстрел на месте! Самое главное — почистить отхожие места и помойные ямы: от них вся зараза идет.

Перед зрителями предстал развороченный, взорванный революцией и войнами быт. Собственно, быта в привычном, дореволюционном смысле вроде бы и не было вовсе. От старого быта не осталось решительно ничего. Люди разучились спать в постелях: если выпадал час-другой, они укладывались прямо на столах в комнатах укома или уездного Совета, прикрывшись тем, что попалось под руку. Они разучились завтракать, обедать, ужинать: когда голод становился нестерпимым, вытаскивали из кармана кусок хлеба и жевали, в лучшем случае запивая кипятком. Шубы, дохи, меховые шапки выглядели анахронизмом, чем-то чужеродным, более того — враждебным революции. Зато совершенно естественными казались стоптанные до дыр, не раз подшитые валенки; изношенные, видавшие виды шинели; какие-то совершенно невероятные, давно утратившие форму шляпенки, повязанные бабьими платками, и куртки, зипуны, то не по росту короткие и узкие, то чересчур просторные и длинные. Стужа, лютая стужа.

Новый, социалистический быт еще предстояло создать. А пока кругом царила разруха. Все вздыблено, все перевернуто. Таким был единственный и неповторимый быт революции, быт гражданской войны.

Ни в одном из сценических произведений 20‑х годов он не получил такого широкого, конкретного и эмоционального выражения, как в «Шторме» Билль-Белоцерковского и Любимова-Ланского. «Вчерашние русские» в «Бронепоезде 14-69» еще судорожно цеплялись за прежнее — пытались организовать привычный уют, даже поселившись в оранжерее последнего отечественного городка на Дальнем Востоке. У героев «Виринеи» Л. Сейфуллиной все же была крыша над головой и какая ни есть похлебка на столе. У героев «Шторма» не было ничего — ни кола, ни двора. Волны революции неведомо откуда забросили их уездный городок, то ли на Урале, то ли на Волге. С какого корабля сошел матрос Виленчук? Где застрелили родителей председателя укома, «его высокородия кочегара»? Откуда родом старый партиец Раевич?

Были ли пьеса и спектакль натуралистичны? Действительно ли автор не сумел отличить главное от второстепенного, увлекся деталями, попал во власть {87} эпизодов и из-за деревьев не увидел леса? Во всем этом не раз упрекали Билль-Белоцерковского и театр имени МГСПС. Критики писали о «стадии наивного бытовизма и жанрового натурализма», о «патриархальном примитивизме», через которые якобы обязательно должны были пройти пролетарская литература и театр. Театр имени МГСПС не раз называли театром «сценического натурализма».

Но, перечитывая сегодня пьесу, восстанавливая в памяти спектакль, удивляешься другому — точности в отборе деталей, умению увидеть и выразить главное в любом, казалось бы, случайном, проходном эпизоде. На субботник, опоздав, прибежала работница. Она вытирает вспотевшее лицо мужской шапкой: «Три версты бежала. Думала, опоздаю, детишки задержали — ревут». «Ох, и тяжела ты, шапка коммуниста», — замечает кто-то. — «Заперла на ключ, а сама драла. Поглядеть некому, мужик мой от тифу помер… Тяжеленько! Уфф!» — соглашается опоздавшая. Поношенная мужская шапка в ее руках превращается в образ большого патетического обобщения. В коротком эпизоде, в двух-трех репликах — драматическая судьба семьи коммуниста, неотрывная от революции, неотрывная от своего времени.

«Мы понимаем наш реализм как правду, обнаженную и преломленную в нашей жизни», — сказал как-то Любимов-Ланской. И обнаженная правда отнюдь не означала случайный набор подвернувшихся под руку наблюдений.

Общую тенденцию спектакля выражало и оформление Б. Волкова. На невысоком станке художник воздвиг своеобразную, легкую и простую конструкцию: два соприкасающихся повернутых ребрами к зрителям куба. Их контуры обозначены светлыми деревянными рамками и отчетливо вырисовываются на фоне темного задника. Избранный Волковым принцип декорационного решения помогал сосредоточенности, целеустремленности действия. Несложная установка обеспечивала бесперебойную смену картин. В то же время содержание отдельных эпизодов, словно вписанных в рамку, приобретало особую завершенность. Сцены спектакля напоминали порой кадры фильма: стенки полых внутри кубов, как рамки экрана, точно очерчивали границы выбранного из жизни материала. А коль скоро действие не умещалось в пределах указанного художником пространства, актеры непринужденно спускались со станка, размещались на авансцене и по обе стороны от конструкции. На маленьком экране появлялись в виде световых надписей названия картин.

Спектакль Любимова-Ланского не был натуралистичен. Скорее, он был романтичен. Все основания для этого дала режиссеру сама пьеса. Ее превращение из «Тифа» в «Шторм» совершилось естественно. В сущности, с самого начала она говорила о шторме — всесокрушающем, могучем шторме, которому надлежало смести с лица земли контрреволюцию. Вошь стала пособником Деникина, вошь стала опорой контрреволюции. И поэтому яростная борьба с ней была частью общей беспощадной борьбы с, контрреволюцией. «Когда шторм надвигается, то заранее снасти крепят», — восклицал матрос Виленчук уже в первом варианте пьесы. И сами собой стали складываться {88} названия картин, отмечающие основные этапы великой народной борьбы: «У руля», «Снасти крепят», «Вошь одолела», «Белые не дремлют», «Шторм продолжается», «Из сил выбиваются», «Налет», «Наша взяла».

Драматург открыл пламенную романтику в самих повседневных фактах, выведенных им в пьесе, — в приеме председателем укома посетителей, в том, как одним субботним утром отправились коммунисты на очистку уборных и помойных ям.

Новаторство заключалось уже в том, что для театрального представления был предложен материал, казалось бы, театру совсем не присущий. Но Билль-Белоцерковский сделал и большее: в революционном, неприкрашенном быте он увидел высокую романтику, в революционном энтузиазме — высокий героический пафос. Все действующие лица пьесы существовали в напряженном, неповторимом ритме борьбы не на жизнь, а на смерть. Внутренняя горячая динамика была присуща действию. Когда открывался занавес в первой картине, председатель укома принимал очередного посетителя; когда занавес закрывался, он ждал следующего.

Исследователи не раз писали о связи «Шторма» с агитационным театром. Эти связи бесспорны. Агитационной призывностью проникнуты речи персонажей. Как лозунги звучат отдельные реплики. «Коллектив — вот моя семья. Революция — вот моя любовь», — «загоревшись», восклицает молодая коммунистка Иванова на субботнике. «Мы не желаем умирать от вши! Мы умрем на фронте!» — «в экстазе» обращается к товарищам вожак комсомольцев Филиппов. Но пафос агитационного театра был грубее и суше. «Шторм» означал новый этап — рождение реалистической драматургии, пронизанной духом революционного романтизма. И это сочетание обнаженной до предела правды быта революции, быта гражданской войны и романтики, присущее пьесе, очень остро почувствовал Любимов-Ланской. Он отстаивал «реализм пристрастный, язвительный, острый, классово-трезвый», «романтику глубочайшего социального смысла». Шероховатая, будто вовсе не тронутая выдумкой правда подлинного жизненного документа и возвышенный романтический пафос предельного напряжения сил, не знающей границ веры в самые высокие человеческие идеалы естественно сосуществовали на сцене.

В оформлении спектакля было не много примет времени. Два лозунга: «Бытие определяет сознание», «Рукопожатия отменяются» да портрет Маркса — в кабинете председателя укома; стол, скамьи — в сценах заседаний; надпись «Батырский уком РКП (б)» над пустой, совершенно пустой конструкцией Б. Волкова — в сцене субботника. Эпоху выражали люди. «Со времени “Шторма” установилось так, что прежде всего мы вскрываем социальную сущность пьесы. Эпоху мы стремимся выявить через человека…» — писал Любимов-Ланской. Время запечатлело себя на бледных, усталых лицах людей. Время звучало в их хрипловатых от простуды и бесконечных митингов голосах. Их глаза, обведенные темными кругами от бессонных ночей, горели огнем великой веры в победу революции.

{89} «“Шторм” полон резко характерных и запоминающихся образов, метко схваченных и разнообразных интонаций и говоров, удачно найденных и не трафаретных гримов и жестов. Профессиональные актеры играют здесь коммунистов, рабочих, крестьян и красноармейцев без фальши и надуманности, верно и просто», — писал критик ленинградской «Красной газеты». «Ряд фигур вылеплен актерами исключительно четко. В ровном ансамбле даже трудно выделить кого-либо особенно. Но, может быть, главной особенностью и пьесы и ее сценической передачи является то, что за фигурами отдельных людей, за сменой отдельных картин чувствуется действительно исторический шторм и его дыхание временами обжигает зрительный зал», — присоединялся к нему критик «Труда».

«Эпоху мы стремимся выявить через человека, который является для нас прежде всего представителем своего класса, той или иной прослойки, той или иной группы», — уточнял свою мысль Любимов-Ланской. Четкое выявление социальной сущности персонажей сплотило коллектив, обусловило стройный, во многом новаторский актерский ансамбль спектакля. Каждый образ сознательно заострялся в сторону той идейной функции, которую он нес. Отдельные персонажи существовали не столько сами по себе, сколько в соотношении друг с другом.

Столь широкой картины столкновения разных социальных сил, как в «Шторме», не было ни в одном спектакле 20‑х годов. На верность революции проверялись разные люди. Верность или враждебность революции — это было исходным, с чего начинали актеры свой путь познания героев. Но мотивы верности или враждебности были при этом весьма различными у каждого из героев.

На сцене действовали истинные коммунисты и примазавшиеся к ним (так и называлась одна из картин — «Примазавшихся долой!»); красноармейцы, крестьяне, рабочие; интеллигенты, плечом к плечу вставшие вместе с народом, и интеллигенты, нашедшие себе место среди контрреволюционных сил; люди старого мира, бывшие торговцы, бывшие офицеры, цепляющиеся за любую возможность вернуть потерянное, и люди нового мира, совсем еще юные и умудренные жизнью, объединенные общим стремлением создать новое общество.

Вернувшийся из деревни продразверстник (на премьере роль его исполнял В. Ванин, затем в той же роли выступил молодой актер Н. Темяков) не мог написать отчет упродкомиссару: он умел писать только цифры. («Цифер? Цифер я умею…») Но со своими заданиями он справлялся превосходно и расстановку классовых сил во вверенной ему волости чувствовал хорошо. «Словом, кулацкая волость. Как бы чего не произошло?» — докладывал он председателю укома. «Ты почем знаешь?» — спрашивал председатель. — «Сердцем чую…» — отвечал продразверстник. У него, как у многих героев «Шторма», с необычайной остротой было развито классовое чувство, классовый инстинкт, восполняющие пока и недостаток образования и небольшой еще опыт организаторской работы.

{90} Молодой рабочий — поэт Васильев — Н. Фирсов посвящал борьбе с тифом свои первые стихи. Он декламировал их на субботнике, не выпуская из рук метлу, обращаясь к товарищам-коммунистам. Это были очень нескладные, но очень искренние стихи. В них звучал дерзкий вызов смерти. Они утверждали жизнь, победу.

Худенький, угловатый подросток Иванова — М. Мравина отвергала мещанскую мораль. «Мещанство — это контрреволюция, эпидемия», — не раздумывая, горячо заявляла она. «Не общество нас, а мы общество должны перевоспитать», — не сомневалась она в своем выводе.

Актеры метко схватывали и передавали разнообразные интонации и говоры, искали острохарактерные гримы, костюмы персонажей. Но в их задачи не входило создание сценических характеров. Они создавали социальные типы. Билль-Белоцерковский лично знал своих героев, ежедневно общался с ними во время своей работы в Симбирске в 1919 – 1920 годах в качестве председателя военной комиссии, затем секретаря и председателя горкома РКП (б). И он изобразил при этом главные, характеризующие их социальную сущность, типологические черты. Так же поступали актеры.

У большинства действующих лиц не было имен — Председатель укома, Матрос, «делопроизводитель, без ноги, с деревяшкой», Комендант станции, Продразверстник, Из центра, Председатель чека, Военком, Военрук и далее, вплоть до первого, второго, третьего и т. д. красноармейца, первого, второго и т. д. инвалида (всего в окончательном варианте пьесы было 50 действующих лиц, в первом — около 70).

Если же у героев и имелись фамилии, то их происхождение было порой очень неожиданным. Так в первом варианте пьесы у Билль-Белоцерковского было обозначено просто — Лектор. В окончательном варианте у лектора появилась фамилия — Штунц. Это была фамилия первого исполнителя — А. Штунца. Актер создал на редкость яркий тип меньшевистствующего приспособленца и демагога. Сухое начетничество лектора резко контрастировало с революционной действительностью, полной героики и огня. Сатирически зло выразил актер социальный смысл образа. Этому соответствовала язвительная внешняя характеристика лектора — понурый, вялый, поразительно скучный, в помятой шляпе с уныло опущенными полями, с такой же грустно поникшей бородой и свисающими длинными жидкими волосами. В память о первом исполнителе, умершем в 1927 году, драматург внес уточнение в список действующих лиц: «Штунц, лектор».

Связь «Шторма» с агитационным театром особенно интересно проявляла себя в создании образа человека. Новый этап в развитии советской драматургии и театра, обозначенный «Штормом», отвергал социальные маски, отрицал условность, отвлеченность и символику. Само стремление Билль-Белоцерковского свести зрителей лицом к лицу с развороченным революцией бытом, бросить в гущу этого быта, раскрыть действительность времени гражданской войны как подлинный исторический документ — в корне противоречило тенденциям, {91} тяготеющим к условности и отвлеченности. От актеров требовалась историческая, жанровая, бытовая конкретность. Но от агитационного театра шла подчеркнутая категоричность в показе классовой сущности персонажей, бескомпромиссность оценки каждого героя, согласно той роли и месту, которые они занимают в классовой борьбе. От агитационного театра шла открытая политическая тенденциозность. Билль-Белоцерковскому нужны были социальные типы. Любимову-Ланскому в спектакле театра имени МГСПС — тоже.

Открытием, главным достижением спектакля было воплощение образов коммунистов, рабочих, крестьян, красноармейцев, глубокая связь этих образов друг с другом, при том, что отдельные человеческие судьбы внешне казались изолированными, даже не соприкасающимися. Его достоинство и новаторство заключалось в создании образа народа.

На прием к председателю укома приходили люди, не знавшие друг друга ранее; на заседаниях выступали ораторы, никогда до тех пор не встречавшиеся. Что связывало их? Что сближало или разделяло непроходимой пропастью? Их сблизило общее революционное дело. Их объединили коммунистические идеалы. Так отвечал театр. Несмотря ни на какие трудности, это были радостно открывшиеся новой жизни люди. Готовые отдать ей безраздельно все, что у них есть. Люди, у которых не было сейчас ничего личного, особого от других, для которых собственным, своим стало всенародное, общественное дело.

Деловито задрав юбку, крестьянка Курилова — К. Яковлева доверительно объясняла членам уездного Совета: «Глиной можно и белье стирать. Во, гляньте. Ей-богу, глиной постирала». Щедро делилась она опытом с товарищами, сознавая: «… мы, беспартейные, конечно, не можем так работать в революцию, как коммунисты, потому они передняя часть народа. Голова, значит… Но и мы помогаем революции». И заканчивала свою, наверное, первую в жизни речь сердечными и простыми словами: «А потом, товарищи, да здравствует Коммунистическая партия вместе с товарищем Лениным и вместе с нами!..»

Вместе… Это значит плечом к плечу, в одном строю, в единой многомиллионной армии. Вместе… Поэтому так тщательно подбирала разорванные военруком бумажки курьерша военкомата товарищ Параша — М. Холина, комментируя: «Что мелко рвется, то секретно… Чека разберет!» Вместе… Поэтому каждый, кто мог держать в руках винтовку, лопату, топор, становился на место умерших, больных. И перекличка на субботнике превращалась в своего рода боевой смотр наличных революционных сил.

«Меркулов! — выкликал председатель Совета.

Голос. Здесь!

Председатель Совета. На конную. Кораблев!

Голос. В тифу!

Председатель Совета. Ковалев за него. Ковалев!

Голос. Здесь!

Председатель Совета. В первый район. Скворцов!

Голос. В тифу!

{92} Председатель Совета. Шаповалова за него!

Голос. Здесь.

Председатель Совета. Второй район. Махметов!» — и т. д.

В массе народных образов, человеческих судеб (из пятидесяти оставшихся в пьесе действующих лиц значительно больше половины было представителей революционного народа) драматург выбрал три особенно важных для него фигуры — Председатель укома, Братишка (по первому сценическому варианту пьесы), или Матрос (по более поздним изданиям), и Раевич.

Известно, что Г. Ковров поначалу не понимал Братишку. Настойчиво отказывался от роли. Роль «пошла», когда однажды перед зеркалом он вздернул себе нос и решил, что у Братишки непременно должно быть чисто русское, здоровое, улыбающееся, курносое лицо, что во всей его внешности должны отражаться воля, упорство. Роль «пошла» после того, как актер уверовал в неистовую, огневую непримиримость Братишки к разбитому, но еще отчаянно сопротивляющемуся старому миру, в его преданность революции, партии, свободе, открывшейся перед русским народом. Большой, плечистый, крепкий Братишка — Ковров легко, стремительно двигался по сцене, не зная ни минуты покоя. Его увечье не чувствовалось. В шторме боев он ощущал себя уверенно, смело. Гневом кипели его шутки по адресу врагов, которых он готов был уничтожить всех до одного. Он походил на факел, пламя которого неугасимо, и больше, чем кто-нибудь другой, вносил в спектакль жаркий романтический пафос. В нем жила такая классовая ярость, такая убежденность, что когда Братишка, обвешанный гранатами, появлялся на пороге казармы, где готов был вспыхнуть бунт, провокаторы отступали при одном его виде: грозный, собранный, он был способен на все ради революции.

Спустя некоторое время в роли Братишки выступил В. Ванин. Он влюбился в своего героя сразу и самостоятельно работал над ролью параллельно с Ковровым. Как и драматург, он щедро пользовался собственными жизненными наблюдениями. «… Братишка мой родился из многих и многих отстоявшихся, ярких впечатлений гражданской войны, — писал Ванин. — … Я знавал немало таких людей и горячо их любил». Актер видел основную трудность роли в том, что у нее не было никакой сценической истории: «Она вся была из жизни, ничего в ней не было от театра, от традиции».

Тех, кто успел полюбить Братишку — Коврова, герой Ванина поначалу разочаровывал. Маленький, даже тщедушный. И улыбка не такая ослепительная. И силы и огня вроде бы на первый взгляд меньше. Романтический пафос спектакля был выражен Ваниным сдержаннее, мягче. Но зато в его исполнении приобрела особое значение такая важная сторона образа, как умение Братишки безотказно отдавать себя людям, его заинтересованность в судьбе каждого.

Образ Братишки растворен в драматическом действии «Шторма» без остатка. У него нет самостоятельных эпизодов, как, например, у Шванди в «Любови Яровой». Он не совершает героических поступков, как Васька {93} Окорок в «Бронепоезде 14-69». У Братишки Билль-Белоцерковского нет своей личной судьбы, своих личных интересов, нет ничего, что не было бы тесно связано с судьбой революции, с ее победой. «Не плачь, Дуня. Я вот не плакал, когда жена меня бросила», — ласково уговаривает он беременную крестьянку, «гладя ее по плечу». И неизвестно, шутит он или всерьез: правда ли, что у него была жена, или он это только что придумал, чтобы утешить огорченную женщину. «Ты парень аховый, маху не дашь, на тещу мою похож», — хлопает Братишка по плечу Председателя. И вновь неизвестно: придумано это или в самом деле была когда-нибудь у Братишки теща. Сейчас у него нет никого и ничего. И вместе с тем он — во всем и всех. «Не мешай, кривой черт!» — прикрикнет иной раз Председатель укома. Но разве он может обойтись без Братишки? Разве может обойтись без Братишки любое заседание, любое повседневное или чрезвычайное начинание Советской власти?

Присущие таланту Ванина необычайная душевность, человечность щедро проявили себя уже в этой роли. Играя Братишку, актер также обнаружил, по словам Любимова-Ланского, свое владение «секретом мудрой простоты и удивительной прозрачности мастерства».

Герои Ванина и Коврова не были похожи. Но при всем отличии творческих индивидуальностей, художественных манер и трактовок роли актеры создавали один и тот же социальный, человеческий тип. Это был обобщенный, очень ясный и четкий в своих основных чертах образ рядового солдата революции. Самого рядового, самого обыкновенного. Но, правда, не считающего себя таким: Братишка сам часто забывал, что он всего лишь делопроизводитель в укоме, и поднимал руку наряду с членами комитета, когда надо было срочно решить какой-нибудь важный вопрос. «А ты чего поднимаешь? Ты ведь не член комитета», — останавливал его в таких случаях, скорее все же по долгу службы, чем по собственной охоте, Председатель укома.

Благодаря таким, как Братишка, силами таких, как Братишка, выстояла, победила революция. Тип или характер? Этот вопрос невольно мог возникнуть, глядя на Братишку Ванина: столь естественно и полно жил актер жизнью Виленчука, чувствовал его сердцем, смотрел его глазами. Но и он не был и не должен был быть драматическим характером согласно эстетическим законам спектакля «Шторм». В образе Братишки на сцену вышел человек — плоть от плоти и кровь от крови нового, свободного мира. Это был словно обобщенный образ самого революционного народа.

Еще в большей степени, чем Братишка — Ванин, проводил через спектакль тему внимательной, мудрой заботы о людях Председатель укома — А. Андреев. Братишка был растворен в судьбах других героев, сочувствовал, помогал, чем умел. Председатель укома решал чужие судьбы, руководил ими. Нередко на его долю выпадала роль судьи, долг которого вынести немедленный, справедливый приговор. И глубокая человечность, присущая созданному актером образу, приобретала при этом большое, принципиальное значение.

{94} Как и у всех, у Председателя укома — Андреева было бледное, небритое лицо. Нечесаные пряди слипшихся волос спускались ему на лоб. Темные круги под глазами делали особенно сосредоточенным его взгляд. Видно было, что по натуре это мягкий, даже добродушный человек. Он думал о людях настоящего и о людях будущего. «Что скажешь, сестра?» — ласково спрашивал он пришедшую к нему на прием беременную крестьянку. «Твой гражданский и партийный долг — поддерживать эту крестьянку, пока она родит, а ребенка своего, пока не подрастет», — гневно обрушивался он на ее мужа, коменданта бани Савандеева. Тот изворачивался, заверял, что ребенок не от него, а от его банщика. Кабинет укома наполнялся криками возмущенной женщины. Предукома решал: «Так как вы оба, не отказываясь от сожительства с этой женщиной, в то же время отказываетесь от ребенка, то поэтому потребовать через нарсуд с обоих по трети жалованья, включая и пайки, в пользу матери и ребенка».

«Кривой черт» — в этом постоянном обращении к Братишке звучала грубоватая нежность. «Отдохнуть надо. Хороший работник, побереги себя», — уговаривал он перенесшего тиф Раевича. «Не беспокойся, друг, понимаю. Поди, выспись хорошенько», — заверял он его. И еще раз напутствовал в дорогу: «Иди, дорогой, иди…» В обилии дел, обрушившихся на него, Предукома — Андреев находил время, чтобы позаботиться даже о крестьянине, явившемся из волости. «Проводи товарища к коменданту дома, пусть отдохнет», — отдавал он распоряжение.

Но революция научила мягкого и обаятельного Предукома — Андреева твердости, непримиримости по отношению к врагам. Он расстреливал сам, на месте, своего прежнего товарища за разложение, пьянство на народные средства, когда все голодают, и за то, что он не сдержал честное слово коммуниста. Он не боялся взять на себя ответственность и за расстрел Шуйского, предавшего революцию. А когда банда белых налетала на город, Предукома брал тачанку, пулемет и шел сражаться с врагом. Он погибал в бою, даже не узнав о его исходе.

В Предукома — Андрееве угадывался простой русский рабочий, революционер-профессионал. Он оставался в памяти как бесстрашный, неутомимый рулевой, ведущий свой революционный корабль сквозь шквалы и штормы. Он олицетворял партию, направляющую силы народа к победе.

Билль-Белоцерковского упрекали в неприязни к интеллигенции. В самом деле, драматург ненавидел всем сердцем интеллигентов, предающих интересы народа, и не скрывал своих чувств. В его пьесе запечатлены разные типы интеллигентов-отщепенцев, интеллигентов-двурушников: разложенец Шуйский, демагог лектор, прямой пособник Деникина военрук и другие. Но в пьесе есть и Раевич. В нем — все лучшее, что свойственно интеллигенции, вставшей на путь революционной борьбы. В этом образе — глубокое уважение, искренняя симпатия и благодарность автора и всех тех, от имени кого он говорил.

{95} Невысокий, худощавый старик, с небольшой бородкой и вдохновенными глазами, Раевич — А. Крамов обладал пылким сердцем и острым умом. Это был человек большой эрудиции и культуры. С людьми он обращался просто, приветливо. Порой проявлял почти детскую восторженность. Он не мог быть один. Едва выкарабкавшись из тифа, являлся на субботник и убеждал товарищей, пытавшихся вернуть его домой: «Нет, нет, товарищи. Я с вами… Не могу без коллектива… Тоска!» — «Наш мудрый старик Раевич», — любовно говорили о нем коммунисты. «Сначала носом засопит, потом пожует, а потом только скажет. Чудной старик», — с сыновней теплотой замечал Братишка. Раевич мыслил широко, исторически. Он сопоставлял явления русской социалистической революции с французской буржуазной революцией. Более всего его страшили перерожденцы, предатели внутри партии: «Жирондисты… меньшевики… Есть и среди коммунистов жирондисты… Есть, есть! Опаснейший народ… Маски! Маски! Долой маски!»

Зря только мелодраматически оборвал драматург жизнь Раевича. И актер в свою очередь не уберегся от мелодраматических нот в сценах безумия Раевича и его смерти.

В отличие от других персонажей, которые появлялись, исчезали, не сталкиваясь друг с другом, очень часто даже не зная о существовании друг друга, эти три героя — Председатель, Братишка и Раевич — неразрывны. Вместе, на одной тачанке, отправляются на разгром белой банды Братишка и Председатель. Вместе возвращаются они в уком, и раненый, с забинтованной, окровавленной головой Братишка склоняется над мертвым Председателем: «Васька, Вась! Очнись, брат, бой идет!..» Сюда же, в уком, в зал заседаний, приносят тело Раевича. Они до конца вместе. Сняв со стены флаг, курьер укома молча накрывает им Председателя…

Напряженное внимание наступало в зрительном зале на премьере «Шторма» с самого начала действия. «Уже первые сцены, — писал Погодин, — ошеломляли тебя грубой силой правды, которая воинственно вела в подлинную жизнь революционной России. Это властно заявляло себя новое слово в искусстве, полное сильным и страшно значительным содержанием, это рождалась новая драматургия и новый советский театр, какого еще не было в мире… Для нас, драматических авторов, “Шторм” — не только первая веха и начало живой истории советской драматургии и советского театра, но еще и начало советской классической школы с ее еще стихийными и порывистыми ростками социалистического реализма».

Истинным же переломом стала сцена коммунистического субботника. В зале вспыхнули долго не смолкавшие аплодисменты. В этой сцене достиг кульминации героический, романтический пафос постановки.

«Когда в одном из актов “Шторма” на площади собираются продрогшие, плохо одетые и плохо обутые коммунисты и, вооружившись лопатами и метлами, в боевом строю с боевыми песнями уходят на борьбу с грязью, зал разражается громом аплодисментов. Почему? Что тут возвышенного и прекрасного: {96} взять в руки метлы, лопаты и идти выполнять обязанности дворников и ассенизаторов?» — размышлял Любимов-Ланской. И сам же отвечал: «Победа над тифом, над смертью, над хаосом» — вот что означал порыв добровольного, коллективного труда. Революционный энтузиазм — вот что заражало зрителей глубоким волнением, вот что рождало в нем радость и заставляло биться в унисон сердце каждого зрителя — пролетария. Это романтика глубочайшего социального смысла, и она совершенно закономерно вытекала из того здорового реализма, которым был насыщен спектакль «Шторм».

«Яркое солнце» — написано рукой Ланского на полях режиссерского экземпляра. Яркое солнце, то есть более яркий, чем в других сценах, свет прожектора, направленный на фигуры актеров. Так, что яснее видны усталость и бледность, морщины и шрамы, ветхость одежды и случайность рабочего инвентаря. Так, чтобы отчетливее предстали глаза людей, выражающие решительность, порыв, непоколебимость. Яркое солнце — это значит контраст со следующим эпизодом, в казарме, относительно которого на полях режиссерского экземпляра рукой того же Ланского написано: «Темно». Солнце — победа революции, вера в нее. Тьма — последний, яростный, но бессильный рывок контрреволюции.

В политическом темпераменте и лаконизме внешних средств сценического решения картины субботника отразились черты, сближающие художественную стилистику спектакля с боевыми революционными плакатами. В этом эпизоде в наибольшей степени проявилась свойственная постановке в целом митинговая призывность. И в финале его единственный раз в спектакль включалась музыка. С боевой песней уходили коммунисты. Они и в самом деле отправлялись на новую битву: «Смело мы в бой пойдем за власть Советов и, как один, умрем в борьбе за это…» «Разве это не величайший героизм? Разве это не начало поворота, имеющего всемирно-историческое значение?» — писал В. И. Ленин о первых коммунистических субботниках в годы гражданской войны.

Не дожидаясь окончания спектакля, зрители потребовали на сцену автора и устроили горячие овации Билль-Белоцерковскому и коллективу театра.

Уже близились премьеры «Любови Яровой», «Бронепоезда 14-69», «Разлома». «Шторм» во многом проложил им путь, будучи в то же время в высшей степени оригинальным, самобытным художественным произведением.

А. Образцова

### **{****97}** … от спектакля к спектаклю

И все же «Шторм» — скорее, панорама жизни революционных лет, ее общий план. А изображение человеческих судеб на историческом переломе, эта трудная задача была решена театрами, которые ставили в центр своего искусства человека, его внутренний мир, психологию, и общее выражали через личное, индивидуальное.

Старые, традиционные русские театры, преодолевая былую растерянность, обрели связи с новой действительностью, и поставили свои первые современные спектакли — «Дни Турбиных» М. Булгакова в Художественном, «Любовь Яровую» К. Тренева в Малом театре, «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова в Художественном и Ленинградском театре драмы.

В ряду этих выдающихся спектаклей о судьбе людей в пору революции стоят и другие работы советского театра, созданные в те же годы. Вместе со «Штормом» появилась на сцене Театра имени Вахтангова «Виринея» Л. Сейфуллиной и В. Правдухина, первый по-настоящему художественный спектакль о людях деревни времен гражданской войны. Вспоминая полнокровный, народный характер крестьянки Виринеи — Е. Алексеевой «с ее трагическим очарованием и мучительной судьбой», Н. Погодин заметил: «Значит, думали мы, можно людей из народа играть так, как играют королей и принцев, утонченных героинь и великих лиц классического репертуара театра». Мысль, очевидная в наше время, в ту пору была необычайно важна, потому что прямолинейность в изображении народной жизни все еще остро ощущалась.

Октябрьский переворот не раз изображался в раннем митинговом, агитационном театре. По прошествии лет революция получила новое художественное истолкование. В пьесе Б. Лавренева «Разлом» — в спектаклях Театра имени Вахтангова, Ленинградского Большого драматического и многих других — переломный момент в жизни страны и человеческих судеб раскрывался одновременно и в массовых, народных сценах на революционном корабле, и в коллизиях семейной жизни. Приведем свидетельство очевидца спектакля «Разлом» в Театре имени Вахтангова (режиссер А. Попов), премьера которого состоялась 9 ноября 1927 года, П. Маркова:

{98} «“Разлом” общества, характеризующий Октябрьскую революцию, автор наблюдает и в среде интеллигенции, и в среде матросов, подчеркивая особенности восприятия ими революции и ставя это восприятие в соотношение с внутренним образом, а каждый образ приводя к действенному столкновению с окружающими. Тогда-то и обнаруживается происходящая в человеке борьба. Приятие или неприятие нового пути становится внутренней проблемой, жизненным выбором и духовной задачей человека — тем, “ради чего” живет человек, в чем заключен смысл его бытия…»

«Разлом» и «Бронепоезд», «Любовь Яровая» и «Дни Турбиных»! — спектакли очень разные по сценической форме, но прежде всего по своей идейной и этической проблематике, по тем коренным вопросам жизни, что решаются в этих произведениях театрального искусства. Настала пора, когда театр сумел взглянуть на революцию в ее сложном и многогранном содержании, а не только в непримиримой схватке двух классов, выраженной с плакатной резкостью.

«Дни Турбиных» в Московском Художественном театре вызвали столь резкие возражения в критике, каких не знал ни один спектакль советского театра. Осуждались не частности, не только традиционная форма психологического спектакля, а его идейное, политическое существо: считалось, что в «Днях Турбиных» театр взял под защиту белогвардейское движение.

Время показало, как жестоко заблуждались ниспровергатели «Дней Турбиных», — спектакль шел в течение десятилетий.

Вот что писал П. Марков об общественном значении «Дней Турбиных»: «С Булгаковым в Художественный театр пришло острое и боевое чувство современности. … Действие “Дней Турбиных” протекало в офицерской среде, но за судьбами этих офицеров, судьбой семьи Турбиных вставали существенные для русской интеллигенции вопросы… “Днями Турбиных” Художественный театр впервые для себя ответил — с кем и куда идти русской интеллигенции. И сказал об этом со всем волнением и со всей искренностью».

В эту пору в искусство пришел новый герой, новый жизненный тип. Открытием стали Яровая и Кошкин, Пеклеванов, Вершинин и Васька Окорок в спектаклях «Любовь Яровая» и «Бронепоезд 14‑69». Можно представить себе, как нелегко было актерам Малого и Художественного театров овладеть образами людей, с которыми прежде им не приходилось встречаться на сцене, да, пожалуй, и в жизни. На помощь пришло чутье художников, их внутренне стремление сродниться с новой жизнью, выразить ее. Показательно для того времени одно суждение Качалова, игравшего в «Бронепоезде» роль партизана Вершинина: «Некоторые критики, — говорил он, — остались мною недовольны, требовали от меня дать романтику, показать вождя. Что же в том неверного, что Вершинин пришел к революции по личным побуждениям, а не от книги?.. И если Вершинин жмется к партизанам, не выделяется из их массы, так ведь в этом его {99} сила. К тому же он не интеллигент, а крепкий, кряжистый крестьянин».

В этом размышлении художника, быть может, и слышится неуверенная интонация (уж очень категоричны были его оппоненты), но в нем ясно различима позиция актера-реалиста, идущего в искусстве не от догмы, а от жизни. Здесь-то и коренилось художественное открытие Качалова, Хмелева, Баталова, Пашенной, Садовского: люди, делающие революцию, захваченные ее ветром, меняющиеся под ее влиянием, — впервые вышли на сцену не как схемы и знаки явлений, а как живые, отмеченные своими личными свойствами герои драматической судьбы.

## **{****100}** «Любовь Яровая»

Успех или неудача каждого художественного произведения помимо таланта его создателя определяется тем, насколько общественно важные вопросы это произведение решает. «Любовь Яровая» К Тренева, впервые сыгранная в Московском Малом театре (22 декабря 1926 года) — один из наиболее показательных примеров.

Очень разные зрители — партийные работники, рабочие, представители старой интеллигенции, служащие советских учреждений, торговцы — спешили в театр, чтобы посмотреть спектакль, имевший в Москве самый большой успех. Уже в первый сезон пьеса прошла 82 раза, то есть ставилась по четыре — пять раз в неделю, и всегда при аншлагах. В следующий сезон пьеса прошла 120 раз.

Конечно, разные зрители по-разному реагировали на события, происходящие на сцене, но спектакль заставлял всех еще раз задуматься о том, почему вооруженный народ сумел победить в гражданской войне технически лучше оснащенную и имевшую обученные офицерские кадры белую армию.

Известно, что события «Любови Яровой» происходят в большом городе на юге России. Под давлением контрреволюционных сил большевики эвакуируются. Город занимает так называемая Добровольческая армия. Но ненадолго. Испытывая жестокие удары и на фронте и в тылу, она стремительно и в панике покидает город.

До «Любови Яровой» были спектакли, обращавшиеся к теме гражданской войны, но они по большей части только констатировали факт победы народа. «Любовь Яровая» давала этому факту объяснение.

Тренев назвал свою пьесу именем героини, это дало основание некоторым утверждать, что основная тема пьесы — вопрос о месте интеллигенции в революции. На самом деле тема пьесы, а тем более спектакля Малого театра намного шире. Там говорилось о разных социальных группах, и наряду с Любовью на первое место выходили Швандя, Кошкин, Яровой. Несколько позже мы вернемся к этому вопросу, а пока остановимся еще на одном немаловажном обстоятельстве, способствовавшем успеху спектакля.

{101} После революции среди части художественной интеллигенции установилось скептическое, а иногда и просто презрительное отношение ко всей старой культуре, в том числе и к театру. Малый театр рассматривался как некий пережиток буржуазно-помещичьего строя, не имеющий перспектив для развития. Говорили, что его постановочные средства архаичны и непригодны для показа революционных событий. Незадолго до постановки «Любови Яровой» А. В. Луначарский выдвинул лозунг «Назад к Островскому!», понимая под этим поворот советского театра от социологических схем, от социальных масок к полноценным, психологически сложным характерам. Выступление Луначарского вызвало жестокие споры. Появление «Любови Яровой» и ее успех были практическим подтверждением правильности и своевременности этого призыва.

Спектакль ставили два режиссера: И. Платон, бывший одним из столпов Малого театра, и Л. Прозоровский, только в 1923 году приглашенный в труппу и тяготевший к современному репертуару.

Такое содружество оказалось плодотворным уже с первых шагов работы над пьесой. Платон, используя свой огромный опыт, помог Треневу почувствовать специфику именно сценических решений, заботился о бытовой правде спектакля в целом и каждого действующего лица, Прозоровский же требовал социальной заостренности конфликта и каждой роли. Так оба режиссера в процессе репетиций дополняли друг друга.

Когда встал вопрос об оформлении, то после некоторых колебаний остановились на конструкции, предложенной художником Н. Меншутиным. Учитывая дробность пьесы, объединяющей девятнадцать картин, необходимость быстрой переброски действия с одного места на другое, иногда при открытом занавесе, он выстроил на кругу дом, который поворачивался то одной, то другой своей стороной. И хотя каждая картина решалась художником традиционно, наличие конструкции, считавшейся, и не без оснований, принадлежностью «левого», революционного театра, рассматривалось как подлинное новаторство.

После премьеры, кажется, не было критика и зрителя, который не дал бы спектаклю высокой оценки. А. В. Луначарский писал, что «“Любовь Яровая” — это настоящая победа левого (то есть революционного. — *Ю. Д*.) театра… Театр заставляет говорить о себе не только как определенное искусство, не только как талантливое, видное, интересное зрелище, а как общественный фактор, как зеркало, отражающее по-своему всех волнующие образы».

Вспоминая сейчас и спектакль и отзывы о нем, надо признать, что актеры получили разные оценки. Абсолютное единодушие восторгов выпало на долю С. Кузнецова, игравшего роль Шванди. Близко наблюдавшие процесс работы над спектаклем, рассказывали, что Кузнецов вошел в роль не сразу, несколько раз он отказывался от нее, заявляя, что в ней нечего играть. А потом создал яркий образ революционного матроса, подчеркнув не только его комическую, но и героическую сущность.

{102} Кто такой Швандя? Матрос, в недавнем прошлом крестьянин, человек неграмотный. Он искренне уверен, что Карл Маркс жив и командует революцией в мировом масштабе. Мало того, он принимает профессора Горностаева за Маркса потому только, что у того борода и зовут его Максом. В словах Шванди много наивного и смешного. И Кузнецов, актер огромного обаяния, любивший иногда поиграть «на публику», не жалел комических красок. Но главным было не это.

В белой бескозырке с надписью «Аврора», с выглядывающим из-под нее чубом, в белой матросской блузе или в черном бушлате, перекрещенном пулеметными лентами, с пистолетом у пояса и винтовкой за спиной — в самых трудных обстоятельствах Швандя оставался нарядным и праздничным. Он был красив, этот матрос, и, наверно, на него заглядывались девушки. И сам он, надо думать, по женской части был парень не промах… Но сейчас он весь пронизан энтузиазмом и пафосом революции, ей на службу он отдал себя целиком, без остатка, потому что она освободила его, потому что она освободила миллионы таких, как он, принесла свет, утвердила Швандю хозяином своей жизни и своей земли. И в этой революции Швандя — Кузнецов стал сознательным бойцом, за нее он, когда надо, ведет умную и тонкую агитацию.

Швандя весь светился радостью торжества свободы. Его великолепная белозубая улыбка, его брызжущие весельем голубые глаза, вся его ладная фигура — передавали оптимизм, несокрушимую уверенность в правде революции и ее победе. С кем бы ни общался Швандя — с крестьянкой Марьей, отыскивающей своих сыновей, с солдатом Пикаловым, с Пановой, даже с конвойными, ведущими его на расстрел, — все равно он не терял своего достоинства, ни перед кем не заискивал и всегда отстаивал свою правду. Сцена с конвойными была одной из лучших сцен Шванди — Кузнецова наряду с той, где он выдавал себя за прапорщика, князя Курносовского.

Смерть стояла совсем рядом со Швандей, но он не только не терял присутствия духа, но и пел во всю глотку. И в то же время одним глазом наблюдал За охраняющими его солдатами, оценивал обстановку. И весь дальнейший разговор был умной и тонкой агитацией, рассчитанной на того конвойного, который из бедняков. Сам крестьянин, Швандя хорошо знал, чем можно взять крестьянина за живое. И его шутки на поверку оказывались очень серьезными. Даже в этой более чем сложной ситуации он нашел союзника, спасшего ему жизнь и вместе с ним ушедшего к красным.

Что касается князя Курносовского, то до известной степени это была пародия, только особого свойства. Именно таким мог представить себе князя и Швандя и особенно тот караульный, который охранял Любовь Яровую. Караульного не смущало, что князь произносил: «Слушать приказу» или «Хронт восстановлен», он и сам так говорил и поэтому не замечал ошибок. Но на него производило впечатление, когда Швандя — Кузнецов кричал: «Должен знать, хам!», подчеркивая последнее слово. И особенно когда он, {103} говоря по телефону, произносил свою фамилию в нос, растягивая букву а: «Курносовска‑а‑а‑й».

Конечно, и до «Любови Яровой» и до кузнецовского Шванди советский театр знал активных и преданных бойцов революции. Но пламя революционных битв отсвечивалось на них по преимуществу суровыми отблесками. Они ощущали революцию как дело трудное, часто жестокое. А Кузнецов с огромной художественной убедительностью показал, что оно может быть делом радостным и даже веселым. Собственно, наметил такой поворот темы В. Ванин, сыгравший Братишку в «Шторме» В. Билль-Белоцерковского в театре МГСПС в 1925 году. Кузнецов же развил эту тему, довел ее до совершенства. Он воочию и художественно убедительно показал, что революция была не только трудом и подвигом, но и огромным счастьем, подлинной радостью для трудовых людей.

Политическим союзником, но до какой-то степени художественным антиподом Шванди — Кузнецова был Кошкин, которого играл П. Садовский. Внешне между ними было много общего: оба они из матросов и до сих пор не расстаются с бушлатами и бескозырками. Кошкин грамотнее Шванди, но тоже малообразован. Оба преданны революции. Оба — мужественные люди, иногда до лихости и даже до бесшабашности. Но Кошкин сдержаннее, собраннее.

Надо сказать, что Кошкин был первым советским героем в репертуаре Прова Садовского. Раньше актер играл по преимуществу романтических героев в трагедии и высокой драме. Не мудрено, что новая роль давалась ему с трудом, и незадолго до премьеры Садовский от нее отказался. Потребовались усилия со стороны режиссуры и дирекции театра для того, чтобы он вернулся на репетиции. В спектакле Кошкин оказался в центре внимания.

Садовский всегда стоял за ясную и несколько выспренную дикцию, за возвышенную декламацию, за пластически четкий жест. Он отбрасывал, все мелкое, бытовое, придавал своим образам особую выпуклость, торжественность. Поэтому кое-кому, особенно в начале спектакля, он казался несколько ходульным, пришедшим не из жизни, а из шиллеровской пьесы. В белой бескозырке и черном бушлате он был картинен. Но вскоре зритель оказывался захваченным. Тогдашний директор Малого театра В. Владимиров — кстати сказать, «Любовь Яровая» была поставлена по его инициативе — дал очень точную характеристику актеру в этой роли: «Это верно, что Садовский не походил на матроса, не было в нем ничего типического, не было и молодости. И было что-то от романтического театра. Но за всем этим было другое, что обеспечивало Садовскому очень большое место в спектакле: благородство внутреннего облика, взволнованного и волнующего».

Садовский изображал своего героя не многоопытным вождем революции, знающим сложные законы материалистической диалектики. Революция для него была и школой и университетом. Диктуя повестку дня очередного заседания, он сам собой немножко любовался и гордился, — вот ведь как, он пользуется всеми этими сложными словами. И заявление профессора Горностаева {104} о том, что он неграмотен, приводило Кошкина в состояние настоящей растерянности. Не обиды, а именно растерянности. Но дело революции для него главное, и потому он тут же приглашал Горностаева в союзники по народному образованию.

Характерно, что деятель тыла Елисатов — его хорошо играл Н. Яковлев — находивший подход к любому и каждому, от протоиерея Закатова и до спекулянтки и мародерши Дуньки, в разговоре с Кошкиным тушевался. Ему нельзя было врать, перед ним не было смысла лебезить. И Панова (Е. Гоголева), кажется, махнувшая рукой и на бога и на черта, встречаясь с Кошкиным, невольно подчинялась его воле.

Лучшей сценой была та, в которой Кошкин, узнав, что его кровью спаянный брат Грозной занимается грабежами, приговаривал его к расстрелу и тут же в коридоре штаба приводил приговор в исполнение. Расстрел в штабе, да еще в то время, когда готовится эвакуация, не был решением продуманным. Но так поступил Кошкин, и Садовский поднимал эту сцену до высот настоящей трагедии. Когда он приказывал Грозному положить на стол револьвер и награбленное золото, когда он командовал: «Ах ты, бандит, Махна! Марш на колидор!» — это делалось на таком высоком и подлинном пафосе, что захватывало зрителей. А когда, вернувшись, огромным усилием воли сдерживая волнение, он продолжал диктовать: «Оставляя город в полном революционном порядке…» — слова эти звучали с необыкновенной силой и убедительностью.

Садовский, как и Кузнецов, сказал новое слово в искусстве складывающегося социалистического реализма, показав не железобетонного героя, но человека с подлинными чувствами и страстями. Духовно очень сильного. Романтизированного и простого.

Новое слово удалось сказать и В. Пашенной, сыгравшей Любовь Яровую. Один из критиков того времени не без оснований написал, что «артистка из небольшой, сравнительно, роли создала образ “ермоловского” масштаба».

Яровая приходит в штаб еще не совсем окрепшая после болезни, устав после дальней дороги. Что-то в этой молодой женщине от курсистки: в ее костюме, манере держаться, стриженых волосах. На Яровой темное платье с белым воротничком, стоптанные туфли, в руках корзинка. Она миловидна, но без тени кокетства. Яровая очень спешила, чтобы сообщить Кошкину, что белые подходят к городу. Но Кошкин занят, и она вынуждена говорить с Пановой. А между тем эта женщина ей омерзительна: ее холеность, самоуверенность, барственность. Впрочем, Яровая достаточно воспитанна, чтобы не показать это. Просто она не хочет с Пановой разговаривать. И только когда Панова задевает самое больное место — вдовство Яровой, она резко бросает: «Вот они моего мужа съели и ребенком закусили». У нее эта рана свежа. В этой реплике вся горечь утраты.

При первом случайном свидании с Яровым, ставшим поручиком белой армии, Любовь произносила три слова: «Миша! Ты? Неправда!» У Пашенной {105} за этими словами стояло все: и удивление от встречи, и радость, что муж, оказывается, жив, и никогда не угасавшая любовь, и страшное потрясение оттого, что ее Миша, которому она так верила, теперь оказался в одном лагере с жандармским полковником Малининым и ведет борьбу против народа, ради которого сам отбывал каторгу. Актриса почти вплотную приближалась к Яровому и тут же, растерянная, отступала, в бессилии опираясь на заборчик.

И еще одна сцена большого драматического, а может быть, и трагического наполнения. Та, в которой Яровая плакала, в последний раз провожая мужа. Плакала, хотя и старалась сдерживать слезы. Позже Пашенной говорили: зачем, мол, она плачет, ведь «Яровой классовый враг, и он не должен вызывать жалости». К сожалению, артистка вняла этим советам — и сцена стала намного суше, жестче, формальнее. Но в первых спектаклях Пашенная плакала, и эти слезы были естественны. Она прощалась с мужем, которого любила, она прощалась с прошлым. А это не просто.

Впервые на сцене советского театра с такой психологической и социальной силой изображался приход интеллигента в революцию.

К сожалению, другие герои, сражавшиеся на стороне революции, — Хрущ, Мазухин — написаны драматургом без сколько-нибудь детальной разработки характеров. И у актеров М. Туманова и О. Федоровского они были только эпизодическими лицами. Мало удались режиссерам и массовые сцены, в которых участвовали рабочие, им не хватало силы, революционной страсти, напряжения.

Большое внимание и драматург и театр уделили лагерю контрреволюции. Особенно интересен был сложный характер поручика Ярового, каким играл его В. Ольховский.

У Ярового нет ни заводов, ни земли. Он человек и смелый и умный и на первый взгляд кажется идейным белогвардейцем, но только на первый взгляд. На самом же деле он в рядах белой армии потому, что обижен на народ, отказавшийся признавать его, Ярового, своим вождем и принять провозглашаемые им эсеровские лозунги. Ему чужды и неприятны все эти генералы, полковники, деятели тыла. Они, в свою очередь, относятся к Яровому с нескрываемым высокомерием. Яровой Ольховского был типичным офицером из демократической интеллигенции. Пенсне, бородка, неумение быть светским, даже когда это нужно, — Яровой Ольховского выглядел студентом, переодетым в военную форму и еще не успевшим ее освоить. Ни в позе, ни в том, как носился костюм, не было ничего от кадрового военного.

Яровой — неврастеник, он постоянно переходил на крик. Объяснялось это отсутствием ясной перспективы и настоящих идей. Трудно сказать, любил ли он по-прежнему свою жену. Но то, что он хотел бы на несколько минут вырваться из хаоса событий, успокоиться в тихом домашнем уюте, — несомненно. И все его призывы к Яровой были искренни, что не помешало ему {106} пойти на откровенное предательство, на арест рабочих и Кошкина, которых Любовь, сама того не подозревая, выдала.

Яровой Ольховского был чужим в обоих лагерях, потому что у него нет никакой программы, никакой идеологии, он обречен. В условиях острых социальных конфликтов вся его деятельность кажется не только отвратительной, но и жалкой.

До известной степени была близка Яровому Панова — Е. Гоголева. Очень красивая, несомненно умная и смелая женщина, она даже не ненавидела, а органически не принимала красных, и дело здесь не в идеях, а просто в неприятии той жизни, в которой, как казалось Пановой, не ценятся женская красота, вкус, изящество, воспитание, в которой все люди становятся равными. Но Пановой противны и белые, так откровенно и похотливо приценивающиеся к ее телу. И она без всякой жалости отдавала смерти обоих претендентов на роли любовников — Грозного и Кутова. И когда в конце концов ей все-таки пришлось пойти на содержание к Елисатову, это ломало ее, лишало той остроты, которая, пожалуй, больше всего привлекала к ней мужчин. Единственно перед кем Панова — Гоголева всегда пасовала — это Кошкин, в нем она чувствовала какую-то высшую правду, и здесь ее цинизм оборачивался мещанской пошлостью.

В игре Гоголевой все было выразительно: слово, жест. Текст вскрывался с чеканной ясностью. Может быть, только на первых спектаклях артистка показала Панову, скорее, внешне, без раскрытия сложных душевных переживаний. Но, как это обычно бывает, у Гоголевой роль росла от спектакля к спектаклю и образ становился все сложнее и интереснее.

Еще один «деятель» белого движения, формально к нему не принадлежащий, господами офицерами презираемый, но действующий с ними заодно и даже, может быть, с особой откровенностью выражающий идеологию этого движения, — это Дунька, бывшая прислуга, ныне же матерая спекулянтка — ее играла артистка М. Дымова. Играла резко, броско, крикливо, иногда впадая в шарж, но очень убедительно. Дуньке, в общем, все равно, какая власть, дали бы ей возможность спекулировать. Безмерно циничная, она готова пойти на все, только бы нажиться. Но ведь, в конце концов, то же самое под внешней благопристойностью отличает и полковника Кутова, и деятеля тыла Елисатова, и протоиерея Закатова, и баронессу. И когда в последнем акте, спасаясь от Красной Армии, они бегут в эмиграцию и профессор Горностаев произносит: «Пустите Дуньку в Европу» — реплика эта всегда покрывалась аплодисментами, потому что буржуазно-мещанский мир и Дунька были неразделимы.

Спектакль «Любовь Яровая» был широким социальным полотном, отразившим разные слои в революции, свое место занимали здесь и те, кто пока не пристал ни к одному из лагерей. Среди них выделялся профессор Горностаев, которого играл Н. Костромской. Профессор попадал в неприятные истории и при белых и при красных. И тем и другим он не стеснялся говорить {107} правду. Рассеянность его была доведена до высшей степени. Но он вызывал симпатию и у Кошкина и у зрителей. Прежде всего профессор был человеком чрезвычайно честным — настоящим бессребреником. Во-вторых, его рассеянность была следствием того, что профессор постоянно размышлял. Он ничего не принимал на веру, всегда хотел добраться до истины. И именно потому умел увидеть за внешним покровом грубости и бескультурья все значение революции для народа и для науки. А за внешней благопристойностью белых — одичание и варварство. И не случайно по пьесе при красных Горностаев народный университет открывал, а при белых сахарином торговал.

Другое дело его жена, ее играла Е. Турчанинова, Во всем ее облике — тонких и злых поджатых губах, в пенсне, в безвкусной шляпе с цветами, в разговорах — ощущалось сознание своего интеллигентского превосходства, а потому решительное неприятие мужицкой власти. Но так как сама Горностаева ничего собой не представляла, была только при муже, то все ее претензии были несостоятельны и производили комическое впечатление.

Очень хорош был солдат Пикалов — А. Сашин-Никольский. В старой шинели, обмотках, в нелепых английских бутсах, тщедушный, он воевал и на стороне белых и на стороне красных, а больше пребывал то в том, то в другом плену. Он весь был поглощен мыслью о своей земле, о павшей лошади и о том, что опять «бабе одной крутись». С каким бы удовольствием бросил он опостылевшую винтовку, взял в руки косу или пошел пахать да боронить. Когда Швандя говорил, что после России война с буржуазией начнется в мировом масштабе, Пикалов только крякал, и было видно, что это заявление совсем выбивает его из колеи. И все-таки он держался ближе к Шванде, это был свой брат мужик. Не то что все эти генералы и поручики.

И еще один персонаж — крестьянка Марья. У нее один сын в белых, а другой в красных, и материнское сердце рвется на куски. Эту роль В. Рыжова сыграла в лучших традициях Малого театра, с огромной эмоциональной силой и подлинной бытовой правдой, органически соединив в ней и трагическое и комическое. Простая русская женщина, смешившая зрителей своим непониманием происходящих событий, своим отношением к сыновьям, она потрясала всех материнской любовью.

Спектакль «Любовь Яровая» раскрывал сущность гражданской войны и правду революции через показ человеческих характеров и человеческих судеб. В спорах о реализме как основном методе социалистического искусства Малый театр сказал свое очень важное, на том этапе, пожалуй, решающее слово. Вот почему «Любовь Яровая» — классическое произведение советского театрального искусства. Вот почему, говоря о социалистическом реализме, мы всегда и с полным правом заявляем, что «Любовь Яровая» в значительной мере способствовала его формированию и утверждению.

Ю. Дмитриев

## **{****108}** «Бронепоезд 14-69»

Перечисляя классические спектакли советского театра, первым мы чаще всего называем мхатовский «Бронепоезд».

Первым, хотя хронологически он был последним спектаклем октябрьского десятилетия: премьера его прошла в ноября 1927 года, через десять лет и один день после штурма Зимнего.

От спектаклей-символов революции — от мейерхольдовских «Зорь» с их величавым пафосом борьбы, от «Мистерии-буфф» с ее веселым озорством победителей — советский театр шел к спектаклям, раскрывающим великую революционную тему в реальных человеческих образах. «Бронепоезду» предшествовали «Шторм» театра МГСПС и «Любовь Яровая» Малого театра, «Барсуки» и «Виринея» вахтанговцев, «Дни Турбиных» — первый спектакль МХАТ, действие которого обозначалось не XIX и не началом XX века, но 1919 годом. «Они были такими, они были именно такими», — подтверждали творцы и участники революции, видя на сцене вчерашних своих сверстников, бойцов и командиров — учительницу Яровую, матросов Швандю и Виленчука, большевика Павла Суслова.

Лучшие театры, лучшие актеры молодого советского театра воплощали бесконечное разнообразие индивидуальностей своих героев и в то же время утверждали единство их в главном — в отношении к великой народной революции. «Бронепоезд» Художественного театра был как бы кульминацией, естественным и художественно совершенным итогом этого общего процесса. По выражению Луначарского, этот спектакль был «подарком МХАТа Первого Октябрю… который свидетельствует о богатстве тех перспектив, которые теперь расстилаются перед нами, когда театры один за другим причаливают к нашему берегу».

Художественный театр показал свой первый спектакль об Октябрьской революции, о народе, завоевывающем свободу, только в 1927 году. Можно сказать, что театр все десять лет готовился к «Бронепоезду», потому что в спектакль вошел весь его опыт психологического театра, театра замечательных исторических спектаклей, раскрывающих тему русского народа. {109} Вошли все раздумья театра о революции и о судьбе народа в революции, сознание неразрывности своей связи с этим народом. Поэтому так закономерно (хотя для поверхностного наблюдателя и неожиданно) было появление этого спектакля на сцене именно Художественного театра.

Жизнь его была к 1927 году очень плодотворной, насыщенной творчески. В полную силу работает первое поколение театра. Великолепно второе его поколение. Ярки новые его классические спектакли: «Свадьба Фигаро» и «Горячее сердце». С огромным успехом идут «Дни Турбиных». Репетируются пьесы молодых писателей: «Унтиловск» Леонида Леонова, «Растратчики» Валентина Катаева — сегодняшний быт, меткие зарисовки характеров обитателей дальнего северного городишка и московских коммунальных квартир… Но театр остро чувствует недостаточность сделанного. Главного — народа, свершившего революцию, — нет еще на его сцене. Есть его предки — пугачевцы-бунтовщики из пьесы К. Тренева. Есть враги — белогвардейцы в «Турбиных». Но «Интернационал» в этом спектакле слышится за кулисами. Унтиловские люди философствуют о конце старого мира, смотрят в окно на комсомольцев; на сцене комсомольцы так и не появятся. Это тоже нужно. Работу над пьесами Леонова и Катаева театр доведет до конца, но потом — после «Бронепоезда», после главного спектакля десятилетия, которому театр отдает все время, все лучшие свои силы.

Правда, времени на него потрачено на диво мало. Весной 1927 года, на встрече театра с молодыми писателями, один из них — Всеволод Иванов — читает два небольших инсценированных эпизода повести «Бронепоезд 14-69».

Летом писатель работает над первой своей пьесой — работает с доброй и умной помощью будущего режиссера спектакля И. Судакова и заведующего литературной частью П. Маркова. Работа над пьесой продолжается и во время репетиций; молодежи помогает Станиславский — помогает освободиться от штампов, полнее и смелее выразить правду жизни: «Нет законов драматургии, когда есть жизнь… Самый главный закон драматургии — побольше правды, побольше жизненности. Остальное придет само собой».

Уточняются образы, напряженней становится диалог, снимаются блестяще написанные сцены, потому что они усложняют, тяжелят действие, уводят от главной темы или повторяют уже раскрытое в ней.

Народ и революция, народ в революции — основа спектакля МХАТ, спектакля, который делается вроде бы старыми, проверенными методами театра. Ставит его И. Судаков; с ним работает Н. Литовцева — актриса и режиссер «первого призыва» МХАТ, ученица Немировича-Данченко по филармоническому училищу. Одиннадцать репетиций (из 72‑х) проводит Станиславский. Оформляет новый спектакль В. Симов — тот Симов, который писал декорации «Чайки», «На дне», «Живого трупа»… Это очень характерно для «Бронепоезда», для образного его решения. Вспомним, как тщательно искал МХАТ живописного решения предшествующих «Бронепоезду» спектаклей, {110} как тщательно подбирал он художников: Н. Крымова для «Горячего сердца», А. Головина для «Фигаро», Н. Ульянова для «Турбиных»; даже неудачнейшее оформление «Пугачевщины» Н. Степановым было отходом от подробного бытовизма, от иллюзорности в изображении природы. А в самом масштабном, самом торжественно-патетическом спектакле — возвращение к тому же «чеховскому» Симову?

Но в том-то и дело, что этот постоянный художник МХАТ изменился, как и сам МХАТ. Симов в совершенстве понял замысел спектакля и воплотил его в живописном решении — абсолютно правдивом и в то же время освобожденном от подробностей, от излишней детализации. Конкретность и точность места, времени действия сочеталась у него с ощущением масштабности, эпичности действия, с лаконичностью, доходящей почти до скупости.

На сцене то, что не просто нужно, но необходимо. Чтобы зритель сразу понял: где и когда идет действие, какие люди ведут его. И ни разу не забыл о величии происходящего, о том, что перед ним проходят главные события русской истории и судьбы главных людей ее. Не личностей исторически достоверных. Не Сергея Лазо, убитого японскими интервентами. Не того реального партизана-китайца, о котором Всеволод Иванов прочитал когда-то в сибирской газете. Герои спектакля — герои не исторической хроники, но произведения, трактующего историю обобщенно и широко. Люди-типы, воплощающие основные черты революционного народа. Люди-характеры, самобытные и цельные. Никаких «частных» перипетий; никакой «любовной интриги». Десятки действующих лиц — не «толпы», не «фона», но действительно действующих и действительно лиц, сливающихся в единый, мощный образ.

Выделить среди них можно двух героев — председателя ревкома Пеклеванова и руководителя партизанского отряда Вершинина. Других персонажей, кажется, можно иногда убрать, иногда заменить нескольких — одним… Но попробуйте сделать это. Попробуйте вычеркнуть из пьесы хотя бы «партию» Васьки Окорока — фигуры колоритной, но к самому взятию бронепоезда отношения почти не имеющей. Или роль офицера Обаба. Или даже — педантичного служаку, машиниста бронепоезда. Или матроса Знобова — ведь он, кажется, только «сопровождает» председателя ревкома. И сразу пьеса лишится не персонажа, но неповторимого человеческого голоса, который, оказывается, необходим в этом мощном хоре, где ни один голос не дублирует другой.

Эту особенность пьесы великолепно понял — и не только понял, но помог автору раскрыть ее — Художественный театр.

Естественный неодолимый поток жизни ворвался на его сцену 8 ноября 1927 года. Поток людей, с которыми театр прежде не встречался: подпольщики-большевики, сибирские крестьяне, матросы, рабочие, рыбаки, солдаты. В этих местах — в дальневосточной тайге, на берегу Тихого океана, в огромных железнодорожных мастерских и китайской фанзе, на церковной крыше и в цветочной оранжерее — никогда не происходило действие прежних {111} спектаклей Художественного театра. И тем не менее новое качество театра выросло из прошлой его жизни, герои его крепчайше были связаны с героями прежних лет. Интеллигенция Художественного театра, чеховско-ибсеновская, горьковская его интеллигенция окончательно раскололась здесь на два лагеря: на тех, кто боролся за новую жизнь, и тех, кто бежал от нее. В сибирских крестьянах-«чалдонах», во всех тех, кто вошел в отряд Вершинина, — видел театр потомков своих пугачевцев, того нищего и порабощенного народа, тема которого так явственно звучала во всех исторических спектаклях МХАТ, начиная с первого из них — с «Царя Федора».

Сейчас эта народная тема ощущается театром как главная, доминирующая над судьбами отдельных людей, вбирающая их в себя.

Так ощущают ее все участники спектакля — Станиславский, Литовцева, Судаков, Качалов, Книппер-Чехова, Вишневский, совсем молодые Хмелев, Кедров, Прудкин, Тарасова, Баталов, Андровская, Раевский, Тихомирова, Комиссаров, Кудрявцев — в ролях центральных и кажущихся второстепенными. Актеры разных поколений сливаются в единой школе, в едином методе работы и являют себя художниками, умеющими видеть и воплощать главные процессы общественной жизни, прослеживая в них отдельные человеческие судьбы.

«Бронепоезд» как бы продолжал предыдущий спектакль театра — «Дни Турбиных», но был не просто шире по охвату событий — он был глубже, мужественней, бесстрашнее, чем «Турбины». Там — интеллигентные, тонкие, честные люди — исключения из правил, лучшие среди белогвардейцев, понимающие гибельность своего пути. Здесь — средние, обычные, ничем не выделяющиеся в белых отрядах, в потоке беженцев от Советской власти. Сегодня, 8 ноября 1927 года, театр судит их уже с высоты октябрьского десятилетия. Он беспощаден к ним во всех «белых» сценах спектакля.

Беспощаден в «Оранжерее», начинающей спектакль. Художник Симов здесь более подробен, чем в других сценах. Стеклянный потолок, решетчатая магазинная перегородка, забытые пальмы и корзины цветов; за окном-витриной — зелень океана. До океана добрались самарские беженцы, заняли оранжерею, начали устраивать уют. Стремянка отодвинута в угол; разнокалиберные стулья окружают стол, покрытый белой скатертью, и на столе уже сияет серебряный самовар, уцелевший в скитаниях. За столом уютно чаевничают добрые друзья, самарские сливки общества. Благообразнейший Семен Семенович — Л. Вишневский похож на портреты писателей-восьмидесятников; галантный подросток-гимназист (А. Комиссаров) ухаживает за прелестной Варенькой в белом платье, с букетом кудрявых хризантем (О. Андровская); хозяйка дома Надежда Львовна Незеласова (О. Книппер-Чехова) — дородная, хорошо сохранившаяся, подтянутая дама — разливает чай и привычно командует безответным денщиком.

Но у зрителя нет уже иллюзии, что он сидит с ними за одним столом, как с Турбиными. Перевоплощаясь в своих героев, актеры не «сопереживают» {112} с ними; элементы «отношения к образам» очень сильны в самом отборе красок, которыми пишутся персонажи. И зритель и театр — отстранены от них, чужды им. Образы реальны совершенно, но театр саркастичен по отношению к Надежде Львовне с ее заботами о свежей редиске, к дураку Семен Семенычу, к нежной Варе, которая говорит, что пожертвовала кольцо на нужды армии, в то время как оно блестит на ее пальце.

Льется традиционная беседа о трудностях жизни и модах, и в то же время все озлобленны, подозрительны — чуждые друг другу люди, сбитые в одну кучу войной и неустройствами. Внешняя воспитанность, манеры — сохраняются, как сохраняется военная выправка капитана Незеласова, который раздраженно пустословит в «гостиной» матери — случайной оранжерее. У этих людей есть образование, есть умение воевать, отличное оружие. Но все они погружены в себя, в свои мелкие заботы, все разъединены, враждебны друг другу. Есть страх смерти, страх бедности. Но нет объединяющей идеи. «Стена, да гнилая»… Бывшие люди — про них сказано. И эта тема бывших людей продолжается в сценах «Станции», «Взятия бронепоезда».

На глухой таежной станции длинная очередь беженцев стоит за кипятком. Стоят длиннобородые господа, гимназисты, дряхлый генерал — осколки разбитого вдребезги прошлого. Радуются, нацедив кипятку в свой персональный чайник. Исполнительные, молчаливые солдаты грузят боеприпасы. Мечется недотепа начальник станции, у которого украли даже сигнальный колокол. Тайга рядом; огромные ели подступают к самым станционным строениям. Слухи о партизанах расползаются; все вглядываются в даль — им мерещится зарево пожаров. Стройный Незеласов в своем живописном черном костюме мечется не хуже начальника станции, отдавая противоречивые, но категорические распоряжения. Судьбы людей вот‑вот оборвутся. Жизнь ничего не стоит, и каждый чувствует, как она дорога ему, и каждый заботится о своей жизни. Смерть случайна, как случайна смерть мужичонки, которого ведут на расстрел по приказу Незеласова.

Сколько таких станций и полустанков видел наборщик Всеволод Иванов во время своих сибирских странствий! О них рассказал он в повести и в пьесе «Бронепоезд». Рассказ этот воплотили на сцене актеры, слившиеся со своими персонажами, перевоплотившиеся в них и — осуждающие их со своей точки зрения, с точки зрения истории. Так воплощают мхатовцы и последнюю сцену белых: сцену «В бронепоезде». Измученные солдаты валяются у пушек в тяжелом сне; Незеласов сам заряжает пушку, сам стреляет, и говорит, говорит — о своей кудрявой невесте, которую он ненавидит, о смерти и о том, как боится он этой смерти.

Прапорщик Обаб — подчиненный его — замахивается на капитана кулаком, передразнивает его, орет на него, ненавидя капитана за трусость, за никчемность, из-за которой погибать и ему — прапорщику Обабу.

Играл Обаба В. Станицын — играл самодовольного и тупого солдафона, фельдфебеля по призванию, с закрученными длинными усами и тупым, тяжелым {113} взглядом. С иголочки одетый, но неуклюжий — каждый жест выдает его мужичье происхождение. Происхождения этого он не может забыть ни в оранжерее Незеласовых, где чувствует себя чужим, ни в разговоре с односельчанином Вершининым, встреченным на берегу моря.

Сцена этой встречи великолепно была сыграна и Станицыным и Качаловым. И когда сегодня мы обращаемся к ней снова, мы, может быть, яснее видим значение ее, чем видели современники премьеры.

Две крестьянских семьи жили по соседству. Из одной семьи ушел мужик в белую армию и тупостью своей, исполнительной жестокостью заработал офицерский чин. Сам выбрал свою жизнь. Определил этим и свою смерть. Второй крестьянин живет в стороне от военных забот. Пашет, сеет, ловит рыбу, строит хозяйство. Ежегодно повторяющиеся крестьянские дела. Патриархальная неторопливость жизни. Вершинин не выбирает пока ничего — он лишь продолжает дело, завещанное ему поколениями. Но бывают времена, когда вне выбора оставаться нельзя. Каратели разоряют хозяйство крестьянина, убивают детей. Узнав об этом, тот делает свой выбор — в партизанский отряд к разоренному народу — мстить за его разорение и строить ему новую жизнь.

Позиции «над схваткой» — нет, есть позиция в схватке, в борьбе, но позицию эту выбираешь ты сам. У каждого человека всегда есть свобода выбора, определения своего места в жизни, а значит, и самой жизни. Историческая необходимость не снимает личной свободы. Поэтому и в пьесе и в спектакле есть концентрация событий и времени, но нет ни малейшей фальшивинки, «допуска» в человеческих характерах — они развиваются и меняются в самом центре борьбы, великого исторического потока.

Очень явственно звучало это у Качалова, игравшего руководителя партизанского отряда Никиту Вершинина.

Неожиданная, казалось бы, роль для тончайшего актера, кумира русской интеллигенции, славного своим Гамлетом, Тузенбахом, Брандом. «Совестливые» потомственные интеллигенты, взыскующие правды, — и почти неграмотный крестьянин. Даже не среднерусский мужик, а дальневосточный «чалдон», которых Качалов и не видел никогда. Чем он привлек, приманил актера, заставил его отстаивать право свое именно на эту роль?

Всеволод Иванов в воспоминаниях своих подробно описывает качаловские поиски внешней характерности образа: «оканья», степенности крестьянина, благообразной его внешности, даже тяжелых сибирских сапог.

Это нашел актер. Но это не было для него главным. Главное то, что Вершинин — правдолюбец, «взыскующий правды» и находящий ее в отличие от прежних качаловских героев. От правды, найденной в труде, он закономерно приходит к правде в борьбе — в борьбе за этот труд, за землю, за крестьянскую волю. «Обаятельно, правдиво, глубока и просто играет Качалов, которого я прежде даже как-то не представлял себе в такой коренной крестьянской роли», — писал А. В. Луначарский после премьеры «Бронепоезда».

{114} Крестьянская роль оказалась для Качалова такой же «коренной», как чеховские герои. В полную силу играл Качалов трагедийную сцену, когда Вершинин узнает о смерти детей, — ни слова не произносит, сидит на скамье, смотрит куда-то потерянными, словно ослепшими глазами. Тяжело возвращается он в жизнь — нехотя начинает разговор с подошедшим к нему спокойным, простым человеком — председателем ревкома. Слушает его все более внимательно, смотрит в лицо Пеклеванову ожившими глазами — и уходит по ночному берегу, властно отвечая на крик патрульного: «Кто идет?» — «Мужик пошел, вот кто!»

Но прозрение, определение жизненного пути не означало легкости этого пути. В следующих сценах Качалов играл прежде всего человека меняющегося — все больше понимающего и завоевывающего свое право руководить вот этим мужицким отрядом. В сцене «Насыпи», где отряд ждет появления бронепоезда, в финале спектакля — Вершинин выходил на первый план; закономерно становился первым среди крестьян. В сцене же «Колокольни» он как бы отходил на время в сторону, уступал место другим — самому отряду, великой народной силе, бурлившей в этой сцене — одной из лучших народных сцен во всей истории советского театра. «Пафос», о котором говорилось в рецензии «Правды», пронизывал сцену, определял ее ритм, жизнь каждого персонажа, а их здесь были десятки, да еще снизу, с земли доносился гул отрядов, которые шли на помощь вершининцам.

Судаков, репетировавший сцену, был очень внимателен к каждому лицу в этой толпе. Сегодня, вглядываясь в фотографии всех этих «третьих партизан» и безыменных баб, мы еще раз убеждаемся, насколько тщательно была проработана каждая роль, как раскрывал грим, одежда, жест душу вот этой голосистой бабы, или заросшего старца, или щербатого мужичонки, который сидит в обнимку с американским солдатом. В толпе — старики, подростки, степенные земледельцы, охотники, китаец Син Бин‑у, бывшие солдаты, среди которых выделяется Васька Окорок — Н. Баталов, как красная его рубаха выделяется на фоне коричнево-серых армяков и азямов.

Николай Баталов играл этого белозубого, цыгански курчавого парня с той же радостью и легкостью, с какой играл Степан Кузнецов Швандю или Г. Ковров Братишку-Виленчука из «Шторма». Каждая реплика словно бы сейчас рождалась актером — а было этих реплик совсем немного. Ощущение воли, свободы захлестывает Ваську. Солдатская шинель еще наброшена на рубаху, солдатская фуражка заломлена на затылок. Но вчерашний солдат — уже не «серая скотинка», а вольный человек, душа отряда. Ему, «Ваське-песне», отдана главная сцена спектакля. Мужики столпились вокруг чистенького американского солдата, живого интервента, схваченного в тайге. Он сидит на скате крыши и через очки испуганно смотрит на бородатых людей, враждебно молчащих. Полная невозможность понимания. Обреченность американца. Растущая озлобленность людей к «человеку чужих земель», завоевывающему их землю.

{115} Васька — Баталов резко меняет все. Он подсаживается к американцу, берет его лицо в огромные свои ладони, смотрит в глаза ему и после паузы тихо, но очень отчетливо произносит в полной тишине, по слогам: «Слухай, парень… ЛЕ‑НИН…» И солдат, как завороженный, так же тихо отвечает: «Льенин, Льенин»… Тишина сменяется ликующим гулом, враждебность — открытым дружелюбием, и все понимают друг друга, продолжая агитировать американца посредством революционного переосмысления евангельских иллюстраций. Так — ликующе — звучит сцена, происходящая в партизанском штабе, на церковной крыше — единственном здании, уцелевшем в сожженной деревне.

Эта радость сцены «На колокольне» сменяется трагической напряженностью сцены «Насыпи», где крестьяне, приникнув к рельсам, слушают нарастающий гул бронепоезда и вежливо-тихий китаец Син Бин‑у ложится на рельсы, чтобы телом своим задержать стальную махину. Сцена была строга и проста. Ожидание было основой ее — нарастающий гул бронепоезда, нарастающее напряжение мужиков, вскинувших винтовки, чтобы не упустить секунды, когда машинист выглянет из окошка: что это лежит на рельсах?

Здесь театр не боится патетики; напротив — сцена исполнена патетики подлинной, суровой и гордой. Но в решении ее театр не повторяет найденных другими приемов, не следует канонам романтического искусства. Он открывает здесь свою патетику, он не подчеркивает, не играет героику, но спектакль пронизан ею — героикой, вошедшей в жизнь, ставшей бытом.

Если попытаться сыграть «Бронепоезд» в канонах героического спектакля, то самой героической ролью должна быть в нем роль Пеклеванова. Подпольщик-коммунист, живущий в старой фанзе на нищей окраине. Человек, голова которого дорого оценена белыми. Центр сопротивления, конспиратор, глава громадного народного движения, поднимающий город на восстание, убитый в канун восстания и похороненный под красным знаменем.

И — полное, почти полемическое в те годы отсутствие патетики в образе, созданном Николаем Хмелевым. Невысокий, незаметный человек с жидкой бородкой, в очках, мятой кепке, дешевом костюме. Тихий голос, обычнейшие интонации. Но после мгновенного удивления — слишком уж был он не похож на «железного комиссара» — полнейшая вера в этого человека у зрителей. Уверенность, что иным он быть не может. Разочарование уходит, интерес к Пеклеванову — растет: в простом разговоре с Вершининым, в сцене «Фанзы», где председатель ревкома склонился над картой города, проверяя заранее все детали завтрашнего восстания. И не такой уж он тщедушный и незаметный, каким описывала его современная премьере критика, пораженная необычностью трактовки.

Всмотримся сегодня в фотографии Хмелева — Пеклеванова — в острый его взгляд, в руку, уверенно вкладывающую револьвер в ладонь Вершинина, в фигуру его, склонившуюся над картой. Четкость, точность движений. «Необходимость» всех его фраз, обращенных к Вершинину, к товарищам, {116} к жене, с которой он тверд и нежен одновременно. Типичный чеховский интеллигент — удивленно констатировала критика 1928 года. Типичный революционер-интеллигент — добавим мы сегодня. В нем сосредоточено все, в чем отказано «потомственным интеллигентам» Незеласовым. За его делом — будущее, его ребенку — расти в этом будущем. Идет народ на штурм крепости; на носилках несут убитого председателя ревкома. Жена идет за носилками, за красным лоскутом материи, которым наспех прикрыли тело. Красный флаг развевается на бронепоезде, стоящем в высоких воротах-дверях депо. Борьба продолжается. Борьба кончится победой.

Об этом спектакле написано много, и сцены эти описаны много раз. В воспоминаниях самого Всеволода Иванова. В статьях об актерах. В современных рецензиях. В статье Луначарского о «триумфальном спектакле». Жизнь мхатовского спектакля продолжается в этих воспоминаниях о нем. Она продолжается и в десятках других спектаклей «Бронепоезда» на сцене советской, на сцене зарубежной.

И не только в этом. Традиции и раздумья «Бронепоезда» продолжаются в «Оптимистической трагедии», в лениниане советского театра, в лучших спектаклях времен Отечественной войны и в сегодняшних спектаклях об Отечественной войне. Спектакль, завершивший первое октябрьское десятилетие, живет в искусстве следующих десятилетий.

Е. Полякова

### **{****117}** … от спектакля к спектаклю

Спектакли 20‑х годов о революции не воспринимались тогдашним зрителем как исторические. Слишком небольшой срок отделял время их действия от времени появления. А главное — они заключали в себе современные общественные мысли. Образы Вершинина, Любови Яровой, Турбиных вызывали живой отклик, спектакли были ответом на многие тогдашние вопросы.

Но театр есть театр — он не может жить без героя нынешнего дня, без современника в точном значении этого слова. Особенно в переломные периоды истории. А середина и конец 20‑х годов были таким переломом: в жизни формировался новый человек, новая, социалистическая нравственность.

Процесс нелегкий, встречавший на своем пути противодействие враждебных, еще не ослабевших социальных сил, которые — порой в открытую, чаще под демагогической маской — стремились опорочить, разрушить идеалы людей, познающих правду социализма В этом смысле весьма примечательны ранние пьесы Б. Ромашова — «Воздушный пирог» и особенно «Конец Криворыльска», — в которых утверждающее начало соседствовало с резкой сатирой.

В пьесе «Конец Криворыльска», поставленной в 1926 году в Московском Театре Революции, в Ленинградском академическом театре драмы, а потом на сценах многих театров страны, драматург с присущей ему резкостью письма воссоздает рождение новой жизни в заштатном, захолустном городке, казалось бы, удаленном от эпицентра социальных преобразований. Но достоинство пьесы — как раз в ее обобщающем значении: в комедии показано, что формирование новой психологии и морали происходило в борьбе со злостными врагами Советской власти, с теми, кто, пытаясь разрушить, растлить души людей нового поколения, по самой логике жизни приходил к собственному краху.

Именно эта мысль была с особенной силой подчеркнута в ленинградском спектакле (режиссер Н. Петров), где роль мимикрирующего, но наглого отщепенца и провокатора играл выдающийся артист И. Певцов. «Человек, лишенный живых чувств и потерявший все связи с жизнью, — писал {118} критик С. Цимбал, — певцовский Севостьянов не умирал, а отмирал на сцене, произнося свою последнюю речь, отмирал, как отмирают, лишенные жизненных соков, надломленные и засохшие ветви деревьев».

В течение многих сезонов шел «Конец Криворыльска» в Московском театре Революции в постановке режиссера А. Грипича.

Одним из самых ранних спектаклей о новых людях был «Чудак» А. Афиногенова в МХАТ 2‑м. Многое примечательно в этом спектакле. Театр, долгое время стоявший в стороне от современности, неожиданно стал разведчиком самой трудной темы в искусстве тех лет.

Но еще важнее другое: «Чудак» в постановках И. Берсенева в МХАТ 2‑м, Н. Петрова в Ленинградском театре драмы стал общественным событием. И это понятно. Дыхание времени, заряд энтузиазма, столь сильные в начале пятилетки, а главное, новый, живой и трепетный герой — все это было не только неожиданностью, но и откровением. Новая жизнь предстала на сцене не только в строительстве заводов и фабрик, а в нравственной позиции человека, строящего социалистическое общество. Мысли о дружбе, о порядочности, о долге по душевному стремлению прозвучали тепло, доверительно, лирично.

Другое дело — следующая пьеса Афиногенова, «Страх», с большой силой сыгранная в Московском Художественном театре и особенно в Ленинградском академическом театре драмы. «Страх» положил начало направлению, которое критик П. Марков назвал тогда искусством политической мысли: «Перед театром, — писал он, — встала задача: сделать мысль образа — политическую мысль — такой же органической и глубокой, как она органична и глубока в окружающей нас жизни у большевиков, у строителей социализма».

## **{****119}** «Конец Криворыльска»

Новая пьеса Б. Ромашова показана в Театре Революции под двумя названиями: «Заре навстречу» и «Конец Криворыльска». И то и другое вполне раскрывает ее сущность. Молоденькая девушка с годичным стажем комсомолки стремится навстречу «заре» — той творчески радостной и самоотверженно трудовой жизни, которая отнюдь не является мечтой-утешительницей, наподобие мечты о символической Москве чеховских трех сестер.

Наталья Мугланова Ромашова (родственница Ирине Прозоровой Чехова) воплощается убедительной реальностью в виде Свердловии и Рабфака в той же «далекой Москве»! Но хватает мертвый живого: уездный город Криворыльск — современная, и весьма удавшаяся автору трансформация щедринского Крутогорска и горьковского Окурова — с искривленными от ярой ненависти рожами царских чиновников и царских полковников, а также всяческого ранга российских обывателей, — этот городок Ромашова, полностью оправдывающий свое криворылье, протягивает грязные щупальца к молоденькой комсомолке, идущей заре навстречу, и обволакивает ее удушьем контрреволюционной интриги.

Наталья Мугланова — сегодняшняя комсомолка, классовым своим происхождением связанная, однако, с криворыльскими «бывшими людьми», чувствует, какой грозный счет предъявляет к ней ее прошлое. Она погибла бы в болоте наглого шантажа, не вступись за ее достоинство местная комсомольская организация. Мугланова оправдана, а городу Криворыльску — конец: он переименовывается в Ленинск. Наталье Муглановой и ее подругам в красных повязках — широкая дорога заре навстречу.

Ромашов этот костяк сценария своей пьесы облек хитро завязанной и искусно распутанной интригой. Установка автора внешне бытовая, но складывается из двух одинаково для развертывания сюжета необходимых основ: явно мелодраматической, насыщенной действием эффектным и держащим в напряжении зрителя, и чисто комедийной — моментами звучащей несколько анекдотически. Чередование сцен высокого напряжения с эпизодами почти буффонными вполне закономерно. Возражения может вызвать лишь {120} некоторая перегруженность анекдотом, отчего, впрочем, постановка уже начала освобождаться. Общая композиция пьесы выиграет после купюры еще двух-трех картин.

Ромашову удалось преодолеть то, что до сих пор оставалось наиболее уязвимым местом в пьесах, черпающих свое содержание из гущи современного быта: его положительные герои — живые люди, а не абстрактные величины. Его комиссары, предисполкомы, военкомы, комсомольцы жизненны и сценически полнокровны.

С большим художественным тактом противопоставляет Ромашов болоту Криворыльска молодую поросль советской общественности. Местная организация комсомола — главнейшее действующее лицо пьесы — вот та подлинно молодая гвардия, которая разрушает устои прогнившего Криворыльского быта. После «Воздушного пирога» Ромашов «Концом Криворыльска» делает шаг вперед, овладевая еще одной позицией: умением показать не только отрицательные явления жизни, но и то ее строительство, которое превращает вчерашний Криворыльск в современный Ленинск.

Пьеса на редкость хорошо разыграна. Создана целая галерея криворыльских рож. Здесь что ни фигура — целый образ. В особенности запоминаются — Зубов (Корзинкин), Орлов (Отченаш), Васильева (Лямберг), Чистяков (Мокроносов), Штраух (Ярыгин). Жуткое, сгущенное до выразительности персонажей Достоевского изображение дает Астангов, играющий бывшего полковника Лодыжкина. Сына этого современного Федора Павловича Карамазова — белогвардейца и шпиона Лодыжкина-Севостьянова играет Терешкович, раскрывающий с предельной глубиной этот образ, выворачивая наизнанку всю его опустошенность и трагическую обреченность. Драма российского интеллигента — потомка лермонтовского Печорина и тургеневского «Гамлета Щигровского уезда», докатившегося до врангелевщины, белой эмиграции и шпионажа, — явлена им с исключительной силой.

Превосходна и вся группа молодежи, все комсомольцы во главе с Розой, для которой у ее исполнительницы Офенгейм нашлось так много свежей яркости и искренней молодости. Необходимо в этом ряду отметить и Белокурова — редактора газеты Рыбакова. Впрочем, пришлось бы выписать всю программу, чтобы указать на счастливые актерские достижения. К сожалению, менее удалась роль самой Натальи Муглановой. Ее играют в очередь Богданова и Карташева. Обе исполнительницы отяжелили образ, сделали его мелодраматичным. А на самом деле Мугланова и проще и непосредственнее. При всем драматизме ее положения она все же очень молоденькая девушка-комсомолка, а отнюдь не эффектная героиня психологической драмы.

Режиссер Грипич и художник Шестаков дали очень остроумное разрешение постановки, может быть, моментами несколько более сложное, чем нужно, но изобретательное и отлично подчеркивающее внутреннее звучание пьесы.

Ю. Соболев

## **{****121}** «Чудак»

После многих туманных или далеких от современности спектаклей МХАТ 2‑й дал постановку увлекательной свежести и театральной заразительности. Спектакль «Чудак» возвращает МХАТ 2‑му его былую трепетность и активность. Он далеко не лишен недостатков и по линии драматургической и по линии сценической. Автору и театру можно сделать ряд упреков, и вряд ли они сумеют их отвести. Но недостатки не могут и не должны заслонить основные достоинства спектакля. Автор пьесы — Афиногенов, ранее показавший несколько пьес на сцене Театра Пролеткульта, У него несомненное чувство драматурга и такое же знание современной жизни. Он не сторонний и не равнодушный ее наблюдатель, а страстный участник. Его мысли о современности и отражение происходящих в стране процессов легко укладываются в драматургическую форму. Оттого-то пьеса привлекательна для актеров и волнующа для зрителя.

Афиногенов в «Чудаке» задумался над ролью интеллигенции в строительстве страны. Такова основная тема пьесы. В ее центре поставлен образ «чудака» Волгина, беспартийного работника фабрики, задумавшего создать некий «Кружок энтузиастов», который должен помочь улучшению производства. Есть острота в самой неуклюжести волгинского замысла, носящего отпечаток романтического идеализма, в выборе названия и формы. Но его энтузиазм настолько подлинен, велик и горяч, что Волгин привлекает на свою сторону наиболее передовых рабочих. Его энтузиазм не беспредметен, а глубоко реален. Борьба Волгина за свою идею, за фабрику, за пятилетку, за новый быт и составляет центр пьесы. Но автор знает, что смысл происходящего — не в декламации. Очень скоро он отводит на задний план декларативные заявления Волгина и погружает зрителя в самую сердцевину реальной борьбы Волгина с подозрениями, с трудностями.

Подобно тому как «чудак» Волгин нарисован со всеми своими слабостями, точно так же и противостоящие ему косность и бюрократизм администрации и фабзавкома связаны со сложным психологическим рисунком. И директор фабрики и председательница фабзавкома показаны не в качестве отрицательных {122} типов: за их делячеством и формализмом чувствуется добрая, но неверно направленная воля, и их ошибки — результат заблуждения, а не преступления. Может быть, эти черты необходимо было еще сильнее подчеркнуть. Но автора спасает чувство, объединяющее всю пьесу: чувство общего дела — строительства страны, фабрики, чувство товарищества и совместной увлеченной работы. Не декламируя, он рвет с обычным схематическим делением и наполняет свои образы теплом, кровью, жизнью — нервом современности. Оттого недостатки пьесы (формальный и растянутый последний акт, крупные упущения в обрисовке руководства заводских организаций) не могут заслонить основной направленности автора.

Эту основную направленность хорошо почувствовал театр. Он дал оптимистический спектакль, хотя в пьесе есть тяготение к чрезмерному лиризму, к «настроенчеству», к повторению «чеховских» приемов. МХАТ 2‑й предпочел яркость и силу и вышел победителем. В этом смысле совершенно первоклассно исполнение С. Бирман, которая сумела за всей суматошливостью председательницы фабзавкома — в чертах обостренной характерности — раскрыть и ее веру в страну и прекрасное сердце, — и потому ее раскаяние в последнем акте не было ни неожиданным, ни фальшивым. Безусловно удался А. Азарину образ «чудака» — он играет без чувствительности, но с большой внутренней четкостью. Хорошее исполнение А. Чебана (директор фабрики) нуждается в некотором смягчении: еще слишком двойственна линия, по которой развивается образ, и правильнее выделить положительные его черты. Да и все остальные исполнители — С. Гиацинтова, М. Дурасова, И. Берсенев, А. Благонравов, В. Смышляев — заслуживают полноты признания: они уловили, как играть эту пьесу, не впадая ни в нудную чувствительность, ни в мелкий бытовизм, как сочетать театральность, внутреннюю правдивость и современность. Оттого и театр и драматург заслуженно впишут этот спектакль в список своих побед.

Я перечел свою давнюю и забытую рецензию о «Чудаке» в МХАТ 2‑м и вряд ли могу что-либо прибавить к ее критической сущности. Но мне кажется, что она не передала той теплой волны, которая наполняла тогда зрительный зал. Я до сих пор вспоминаю то ощущение от спектакля, которое живет во мне где-то рядом с «Днями Турбиных» — не в силу похожести этих спектаклей или пьес, а по той душевной пронзительности, которой каждый по-своему был наполнен. И приемы не совпадали, и играли, как всегда, каждый следуя своему театру, его принципам, — но удивляло и поражало проникновение в душу современного человека — ненавязчивое, порой дерзкое, порой скромное — и безошибочное.

Спектакль, поставленный Н. В. Петровым в Ленинградском академическом театре драмы, был в чем-то ярче, и играли там превосходно, но все же в целом, я думаю, побеждал МХАТ 2‑й. За исключением двух исполнителей. Я очень ценил А. М. Азарина в роли Волгина, но ленинградский исполнитель, {123} тогда никому не ведомый А. Ф. Борисов, был более непосредствен, как-то внутренне более наивен; в нем было больше какой-то пленительной грациозной несуразности и неповоротливости, чем в тогда уже овладевшем тайнами актерского мастерства Азарине. В Азарине все время чувствовался великолепный мастер, четко выверивший даже свои импровизационные сцены; Борисов никаким мастером не был — была в нем и неуклюжесть, и струящаяся доброта взахлеб; но и у того и у другого Волгин покорял зрителей внутренней чистотой, — оба они овладели этой стороной образа полностью. Очень хороша была в ленинградском спектакле Е. П. Корчагина-Александровская, обладавшая удивительным даром сразу побеждать зрителя. В роли Добжиной она создала новую вариацию хитровато-добродушной старухи.

Многие спектакли игрались в обоих этих театрах иногда хорошо, иногда просто отлично, но ни один из них не воздействовал с такой силой, как «Чудак». И здесь прежде всего заслуга Афиногенова. В этой пьесе советская действительность с ее поэзией, мечтой, обыденностью, пафосом пришла на сцену. Если в ленинградском театре ключ к исполнению давал Борисов, то в МХАТ 2‑м его давала Серафима Бирман, ибо в основе этих столь противоположных, по существу, полярных образов и драматургом и актерами была схвачена основная черта тех лет — какая-то пламенная, безоговорочная, заражающая вера в действительность. В этом-то и заключалась сложность замечательного образа, созданного Серафимой Бирман. В этой на первый — лишь на первый — взгляд туповатой, загнанной (самой собой загнанной), торопящейся, физически вспотевшей женщине была такая чистота. Трощина не на своем месте, но у нее хорошее человеческое существо — вот почему вместо презрительного смеха, несмотря на всю парадоксальную смелость сценических приемов актрисы, эта женщина вызывала искреннее сочувствие. «Чудак» был одним из редчайших тогда спектаклей, ставивших политическую проблему в теснейшей связи с моральной. Он был спектаклем лирическим, что было тогда, нужно откровенно признаться, внове. И лиризм спектакля отнюдь не приуменьшал его внутренней положительности — напротив, он ее всеми силами утверждал, показывая, какими сложными путями развивается человек. Сейчас слияние лирики и общественной масштабности привычно на нашей сцене. В конце 20‑х годов лирический, внутренний ход был почти новаторским, как новаторскими были начавшие этот путь «Дни Турбиных» и «Бронепоезд 14-69». Но «Чудак» сделал это на материале ярко современном. И актеры МХАТ 2‑го взялись за эту задачу с полной искренностью и воодушевлением.

П. Марков

## **{****124}** «Страх»

Со времени первых постановок «Страха» А. Н. Афиногенова прошло около сорока лет. С тех пор пьеса не появлялась на сцене, однако спектакль Ленинградского академического театра драмы оставил глубокий след в истории нашего театра.

Профессор Иван Бородин, научный руководитель некоего Института физиологических стимулов, оказался окруженным людьми глубоко чуждыми науке и злобно ненавидящими, открыто или тайно, Советскую власть. Секретарь института Варгасов, аспиранты Бородина карьерист и провокатор Герман Кастальский, ловкий приспособленец Николай Цеховой, пролезший в партию, провоцируют Бородина, привыкшего экспериментировать с кроликами, на создание «лаборатории человеческого поведения», главная задача которой доказать, что «система советского управления людьми никуда не годится». Профессора Боброва, зятя Бородина, выступающего против создания этой нелепой лаборатории, из-за происков провокаторов отстраняют от руководства экспериментальным кабинетом института, но он вместе с молодыми аспирантами-коммунистами Еленой Макаровой и Хусаином Кимбаевым продолжает борьбу.

И вот что интересно: чем сильнее упорствует Бородин, тем сильнее и энергичнее сплачиваются живые силы института — Макарова, Кимбаев, Бобров, — в пьесе это было показано очень убедительно. «Ну вот и кончилось мое одиночество» — восклицает Бобров, окончательно уверившись в том, что только рука об руку с коммунистами он сможет добиться успеха в борьбе с Кастальскими и варгасовыми. Между тем враги усиливают свою деятельность и все яснее обнаруживают свою антисоветскую, контрреволюционную сущность.

Кастальский уже прямо готовится привлечь к «защите» Бородина зарубежных реакционеров, заранее сочиняет соответствующий «протест», но как раз тут-то и возникает в сознании Бородина первое сомнение. «Герман, — обращается он к Кастальскому, — заступаетесь вы за меня, документ написали. Это благородно, но только… не нравится мне, незачем в наши дела Лондон {125} ввязывать. Не хочу». С этого короткого разговора, собственно, и начинается трудное, порой мучительное прозрение профессора. Правда, он еще настаивает на своей теории «безусловных стимулов», но перспектива стать предателем, пусть даже невольным, своей родины заставит его сделать выбор.

Смысл теории Бородина сводится к тому, что человеческими поступками управляют те же первичные инстинкты, которым подчиняется поведение животных. Законы общественного развития, борьба классов, высокие идеалы, ради которых люди жертвовали жизнью, для него не существуют. Пройдет немного времени, и он на собственном опыте сможет убедиться, что люди не только «боятся» и «голодают». На его долю выпадет трудная задача победить в самом себе проклятый инстинкт страха и со всем мужеством заклеймить собственные заблуждения. Таков в своей основе замысел «Страха», одного из самых сложных и интересных созданий Афиногенова.

Успех драматурга и театра больше всего зависит от того, сумели ли они отыскать героев, в характерах, в психологии, в живой плоти которых воплотились бы неповторимое своеобразие и социальное содержание эпохи, ее сложность и простота, противоречивость и цельность.

В жизни каждого зрелого театрального коллектива случалось, что ту или иную пьесу режиссер и актеры как бы предчувствовали задолго до ее появления. Еще автор не успел написать ее, а они уже догадывались, какой именно она будет, каковы будут коллизии и характеры, составляющие ее содержание. Нечто подобное произошло со «Страхом».

Может статься, что именно поэтому Илларион Николаевич Певцов уже после первой читки пьесы счел роль Бородина написанной, как он однажды выразился, «специально для него». Такой близкой оказалась ему сама природа драмы, пережитой ученым, таким естественным и, может быть, знакомым представилось ему выпавшее на долю его будущего героя испытание. Афиногенову важнее всего было показать и объяснить заблуждения Бородина, Певцову — актеру-аналитику — не менее важно было, поверив в Бородина, всеми доступными ему средствами подтвердить его подлинность.

Еще до того как автор закончил работу над «Страхом», вокруг пьесы уже возникла атмосфера сенсации: велись разговоры о «законности» или «незаконности» ее сюжета, делались прогнозы касательно ее судьбы. Кто-то загадочно предвещал: «рождается жанр философемы», кто-то заранее уверял — с необыкновенно дружеской по отношению к Афиногенову интонацией — «пьеса все равно не пойдет».

Помню, с каким волнением слушали мы в квартире М. О. Янковского, на Дворцовой набережной, авторскую читку «Страха». Это был, если не ошибаюсь, один из самых первых вариантов пьесы, который заканчивался эффектной драматической кодой, впоследствии автором отмененной. Бородину, насколько я помню, ставились три условия его возвращения к научной работе. Поначалу он сопротивлялся, по очереди отвергая их, потом наконец принимал первые два условия, однако с третьим, теперь уже не помню с каким именно, {126} дело явно не ладилось. Только под самый занавес, как бы заранее готовый к бурным аплодисментам, профессор картинно объявлял: «Я принимаю ваше третье условие».

Мы сказали Афиногенову — в этом слушавшие были единодушны, — что такая чересчур эффектная концовка явно мельче поднятой в пьесе проблемы, и он сразу, что называется, с ходу согласился. Сочиненный им несколько позже новый финал оказался гораздо проще, человечнее, на первый взгляд наивнее, а на самом деле глубже первого.

В том, как, обращаясь к своему недавнему оппоненту, Кларе, произносив Певцов простые человеческие слова: «Мы с вами еще на что-нибудь пригодимся», было столько пробудившейся молодости, задора, подлинного достоинства, что трудный путь, пройденный Бородиным в спектакле, снова представая зрителям во всем его действительном значении.

Упрямым заблуждениям и политической близорукости Бородина в пьесе противостоят революционные убеждения женщины, вся биография, вся многотрудная жизненная судьба которой определила ее мировоззрение. Это старая большевичка Клавдия Васильевна Спасова — «Клара». В театре с этой ролью произошло нечто прямо противоположное тому, что случилось с ролью профессора Бородина.

То, что и образ Клары имел решающее значение для всего идейного звучания спектакля, никем, разумеется, не оспаривалось. Ведь вся пьеса могла, в конце концов, рассматриваться как поединок Бородина с Кларой, диалог страха с бесстрашием. От того, в частности, окажется ли речь Клары — в центральной сцене диспута — сильнее, глубже, убежденнее «научного доклада» Бородина, зависел прямой вывод, следовавший из спектакля. Все это было понятно, и тем не менее никто еще не мог сказать точно, какого типа актриса призвана была воплотить этот образ на сцене.

Здесь требовалось все сразу: интеллигентность, простота, страстность, внутренняя сила, волнующая душевная непоколебимость, затаенная материнская боль. Кто-то посоветовал режиссеру Н. Петрову поручить эту роль В. Мичуриной-Самойловой, ссылаясь на ее безукоризненный артистизм и многогранное мастерство. Это предложение было сразу же и решительно отвергнуто. Очевидно было, что в Кларе должна была воплотиться особая по своему характеру интеллигентность старой революционерки-большевички, ее несгибаемая вера в дело революции.

Все это навело и самого автора и режиссера на мысль поручить роль Клары Екатерине Павловне Корчагиной-Александровской, Если когда-нибудь будет написан своеобразный научный труд — история распределения ролей в советском театре, — а такую историю написать надо было бы, — выбор Корчагиной на роль Клары должен быть назван там одним из самых смелых и проницательных режиссерских решений. Для того чтобы понять трудность и вместе с тем точность этого решения, достаточно было бы самого поверхностного знакомства с артистической биографией Корчагиной. В ее {127} послужном списке много лет главенствовали роли комических и «острохарактерных» старух, подлинными шедеврами были в ее исполнении Пошлепкина из «Ревизора» и Улита из «Леса», Феклуша из «Грозы» и Кукушкина из «Доходного места», Анфуса из «Волков и овец» и Матрена из «Власти тьмы». Повторяю — в большинстве своем роли Корчагиной были отмечены печатью бытовой характерности.

Впрочем, о том, что и подлинно трагическое доступно удивительному таланту Корчагиной, было известно раньше. В «Пугачевщине» К. Тренева она сыграла эпизодическую роль старухи, которая шла по берегу, сопровождая плот, на котором был повешен ее единственный сын. Ее щемящее материнское признание — «Идти-то уж моченьки нет. И отстать моченьки нет» — надолго запомнилось всем видевшим замечательную актрису в этом спектакле. Но дело было не в одном только трагизме этого образа. Тут еще выступала на первый план народность характера, освобожденная от наслоений быта.

Народность — вот что должно было доминировать в сложном характере Клары.

После трагически покорной и безысходной самоотверженности старухи из «Пугачевщины» Корчагиной представлялась возможность показать другой образ матери, воодушевленный высокой революционной верой, мужественный и бесстрашный. Теперь уже не горькое старушечье терпение, а суровая готовность к борьбе должна была стать темой творческого поиска актрисы. Клара как бы принимала эстафету революционного мужества от горьковской Ниловны.

Так фактически судьба спектакля «Страх» вручалась драматургом и режиссером двум актерам, исполнителям ролей Клары и Бородина. Но это не значило, что для успеха спектакля не имело значения исполнение других ролей пьесы. В подлинность Бородина трудно было бы поверить, если бы рядом с ним не оказался такой реальный и достоверный в своей спокойной непринужденности человек, как профессор Бобров, роль которого исполнял Л. Вивьен. Актер очень тонко подчеркивал подлинную, а не мнимую внутреннюю независимость этого человека, качество, более всего обескураживавшее потерявшего точку опоры Бородина.

Если бы мы судили об актерских работах, руководствуясь только нашими сегодняшними представлениями о людях, многое вызвало бы, возможно, наши сомнения. Мы сочли бы, вероятно, слишком наивной запальчивую прямолинейность Елены, роль которой увлеченно исполняла Н. Рашевская, или не оценили бы должным образом чрезмерную горячность Кимбаева — Н. Вальяно. Нам показалось бы, вероятно, что слишком уж откровенно оголяют свою сущность Варгасов (В. Воронов) и Захаров (Я. Малютин). Но нельзя судить о правде характеров, не пытаясь встать при этом на реальную историческую почву. Как раз исторически персонажи Афиногенова были охарактеризованы в спектакле точно.

{128} Актеры дополняли роли сложными и разнообразными средствами своего искусства, психологически обогащали их, обнажали сущность, беспощадно судили. В Цеховом — М. Романове, этом лжеце и хамелеоне, поражала почти физически ощутимая внутренняя бесхребетность. В этом долговязом, бесцветном и наглом человеке все вызывало чувство брезгливости и отвращения; но актер достигал этого эффекта без малейшего нажима. В других случаях использовались резкие сатирические краски и откровенные преувеличения. В такой манере исполнялась А. Есипович роль Амалии, матери Цехового, разоблачающей своим появлением в доме Бородина его происхождение. Комически высокопарная, она бесшумно двигалась по дому Бородина и действительно могла сойти за призрак, явившийся из старого мира.

Художественная достоверность, к которой стремились исполнители, была достоверностью особого рода, далекой от какой бы то ни было поверхностной фотографичности.

… Первое представление «Страха», поставленного Н. Петровым и оформленного Н. Акимовым, состоялось 31 мая 1931 года. Заранее наэлектризованная, подогретая всяческими толками и пересудами, слухами и догадками, аудитория первого спектакля с нетерпением ждала начала. Занавес поднялся. Атмосфера на сцене была подчеркнуто мирной: аспирант Герман Кастальский, не то напевающий, не то декламирующий за роялем романс «Я помню чудное мгновенье», картинно разглагольствующий о любви Бородин («… ничего не поделаешь, вечный, безусловный стимул!») — атмосфера весьма интеллигентных размышлений и рассуждений и столь же интеллигентных несогласий, когда разговор заходит о скульптурных новациях дочери профессора Бородина и жены профессора Боброва — Валентины (Е. Вольф-Израэль). Но зато сразу бросалось в глаза, что мир, созданный на сцене художником спектакля, был демонстративно, почти вызывающе условен. Сейчас, вспоминая об акимовском оформлении, я больше всего думаю о том, как неожиданно и, в конечном счете, выгодно соотносилось оно с реалистической манерой игры исполнителей.

Гостиная в квартире Бородина, институтская библиотека, зал, в котором обычно заседает руководство института, кабинет следователя — все это воссоздавалось при помощи очень лаконичных (я бы сказал — вполне современных даже, с нашей сегодняшней точки зрения) декоративных элементов, аппликаций и транспарантов. Комнату Елены Макаровой обозначал фрагмент стены, гладкий, безузорный, подобный нынешним сборным панелям.

Жилище профессора Бородина Акимов увенчал витражным, светопроницаемым потолком. Благодаря этому потолку «гостиная» по ходу спектакля превращалась еще и в мастерскую Валентины. Несколько работ скульптора были установлены тут же, на высоких деревянных консолях. Эти странные скульптуры (в духе пародий на абстракционистские скульптуры наших дней) публика встретила дружным смехом.

Зрительным центром главной картины спектакля, в которой Бородин произносил свой сенсационный доклад и объявлял господствующим стимулом {129} социальной среды страх и в которой Клара давала профессору уничтожающую отповедь, становилась обычная, ничем не примечательная кафедра-трибуна, с неизменным графином и стаканом, полукруглая, красновато-коричневая, точно такая же, как сотни и тысячи подобных кафедр. Интересно, однако, что в спектакле с ней происходило чудодейственное превращение. Когда, высветленная прожектором, возникала на ней респектабельная, удобно и привычно расположившаяся фигура профессора (сколько раз в жизни поднимался он на такие вот кафедры), она казалась устрашающим и величественным символом ораторского превосходства и какой-то отчужденности.

Слова Бородина как бы витали над аудиторией, не опускаясь до ее уровня, не достигали человеческих сердец не потому, что сердца были далеко, а потому, что, как говорится в «Фаусте», «без любви и помыслов высоких, живых путей от сердца к сердцу нет». Округлые, отполированные фразы не заполняли и не могли заполнить окружающего пространства — они были слишком холодны для этого и, прибавлю, много холодней самого человека, произносившего их. Зато когда на той же трибуне оказывалась Клара, становилось понятно, что и трибуна не так уж высока и что, стоя на ней, вполне можно найти общий язык и взаимопонимание со слушателями.

Принцип условности лежал в основе всего пространственного решения сцены. В середине ее была сооружена игровая площадка с довольно крутым уклоном в сторону зрительного зала. В этом был свой резон. Ракурс, в котором представали зрителям стены, двери, потолки, не мог миновать и пола, по которому двигались актеры. Странно выглядел бы скошенный потолок, нависающий под большим углом над ровнехоньким полом. Повинуясь геометрической логике, Акимов и построил свою кособокую площадку, внешне очень выразительную, но для актеров мало удобную. Двигаться естественно и непринужденно по этой площадке было действительно очень трудно. На одной из репетиций Певцов объявил несколько раздраженно, что не может понять смысла и назначения скошенной площадки, что едва ли его герой, почтенный ученый, окруженный общим уважением и привычный к старомодным удобствам, стал бы жить в квартире с таким дурацким (он именно так и выразился — дурацким) полом. Высказав бушевавший в его душе протест, Илларион Николаевич прекратил репетицию и удалился.

Но вот спустя несколько дней актер появился в театре в отличнейшем расположении духа и объявил как ни в чем не бывало, что «все в порядке» и он готов продолжить работу. По окончании репетиции партнеры обступили его и стали просить, чтоб он объяснил им тайну происшедшего. Тайна оказалась очень простой.

— Я не мог репетировать, — сказал он, — потому что не в состоянии был оправдать хотя бы для самого себя жизнь в этой странной квартире. Мне требовалось объяснение, и в конце концов я его нашел. Представьте себе — нашел! Подробно об этом инциденте он рассказывал после премьеры, на одном из обсуждений спектакля.

{130} — Я долго обдумывал эту штуку, — говорил он (речь шла об «установке» Акимова, которая, по его словам, «в целом совершенно очаровала его»), — и пришел наконец к следующему: мой брат, оригинал-архитектор, умерший двадцать два года назад (заметьте — двадцать два, ни больше и ни меньше), выстроил мне особняк с покатым полом, и я вынужден ходить по этому полу двадцать два года. Я, профессор Бородин, хочу идти не в театр, а к себе домой и ступать на привычный для меня покатый пол, не раздумывая при этом о своей походке, не рассчитывая каждый свой шаг.

После того как появился на свет чудаковатый профессорский брат, архитектор с явными странностями, Певцов почувствовал себя на покатом полу свободно и легко. Он прохаживался по нему привычной академической походкой, вперед-назад, вперед-назад, и теперь можно было подумать, что по любому другому полу он вообще не смог бы ходить.

В своих воспоминаниях о Певцове постановщик «Страха» Н. Петров отмечал между прочим: «… Певцов сумел найти замечательный образ — образ наивного, жизнерадостного, близорукого в жизни и дальнозоркого в науке ученого. Он временами был даже комедиен. И это было совершенно правильно. Даже на кафедре, во время своего доклада, он был радостно наивен. Он был убежден, что иначе и нельзя мыслить, и это давало ему радость и уверенность».

В певцовском Бородине не было и в помине той пресловутой характерности, которой иные актеры прикрывают внутреннюю безликость своих персонажей. На глазах у зрителей человек, чем-то хорошо нам знакомый, один из тех, кого мы, вероятно, встречали, но по-настоящему так и не сумели разглядеть, открывался во всем истинном и довольно печальном нагромождении ошибок, совершенных им. Продолжая мысль Петрова, можно было бы сказать, что чем-то грустна была эта жизнерадостность Бородина, противоречива сама его наивность.

Он всегда старался выглядеть — и в известной степени это ему удавалось — ученым, давно успевшим овладеть истиной или, во всяком случае, нашедшим кратчайший путь к ней. А на самом деле оказалось, что не он овладел истиной, а заблуждения овладели им. Старомодное пенсне и традиционная профессорская бородка как бы подчеркивали незыблемость отстаиваемых им жизненных позиций. Но в действительности этого не было. Бородин метался в поисках собственной правоты, хорохорился, возмущался и, несмотря ни на что, в конце концов окончательно порывал со своим прошлым.

При этом драматичность ситуации была не в акте капитуляции. Драматично было противоречие между масштабом заблуждений ученого и его убежденностью в своей правоте. Жизнь наступала на него, ставила перед ним все новые и новые вопросы, а он стремился оправдаться перед самим собой в своем упрямстве — вот что особенно важно было увидеть в человеке, воплощенном Певцовым.

{131} В одном из эпизодов спектакля Бородин — Певцов кричал Кастальскому — Лаврову, угрожающе размахивая газетой: «Верить некому. Друзья — и те предают. Котомина судят. Во вредительской партии состоял… Такой милый человек — и тот мерзавец!» Слова «такой милый человек» Певцов произносил со столь неожиданным простодушием и ребяческим удивлением, что нельзя было не улыбнуться им. Такими благодушными и архаическими мерками мерил профессор жизнь.

Кастальский — эдакий чуть раздобревший Растиньяк из современных — неуклюже подогревал разгоравшееся недовольство учителя: «Мир ждет обличающего слова науки» — и тут же, ради вящего эффекта, добавлял с сочувственной интонацией опытного провокатора: «Советские журналы не напечатают вашей работы». И Бородин попадался на удочку, заброшенную его учеником. В ответ на пророчества Кастальского он взвивался: «Я выйду на площадь и закричу… Я доклад сделаю, черт возьми! (Певцов кричал “черт меня возьми”.) Доклад о стимулах современного поведения…» Все это выкрикивалось торопливо, возбужденно, воинственно, и только последние слова выдавали зревшую в нем горькую тревогу: «… только меня арестуют, пожалуй, а?» И снова солидный и вовсе не трусливый по характеру ученый (если бы Бородин оказался трусливым обывателем, о нем вообще не стоило бы говорить) превращался в обиженного ребенка, которого ненароком обманули.

Однако ребячество Бородина было ребячеством особого рода. Его породили долгие годы замкнутого кабинетного труда, привычка добросовестного исследователя отдавать себя всего во власть фактов, документов, так называемых «объективных данных». Пытаясь вырваться за пределы своей науки — физиологии — и стать социологом, профессор забыл, по несчастью, что людей нельзя мерить мерками, пригодными для кроликов и собак. Его наивность распространилась на его научное мышление, и настоящий крах терпел прежде всего ученый, который, сам того не подозревая, превратился в шарлатана. Разрабатывая концепцию страха как «главного стимула современного поведения», Бородин видел перед собой, в сущности говоря, одних только обывателей и мещан, то есть тех, кого ему выгодно было видеть ради подтверждения его схоластической и нелепой доктрины. Увидеть что-либо дальше этой искусственно созданной им тезы Бородин сумел не сразу.

В кульминационной сцене спектакля, в сцене доклада, ученый бросал откровенный вызов, а чтобы бросить его, требовались решимость и мужество. В давно отработанной позе, в которой сливались воедино непринужденность и сознание собственной значительности, стоял Бородин — Певцов, на трибуне. С чисто профессорской небрежностью перечислял одно за другим имена научных авторитетов, нанизывал одно умозаключение на другое, внезапно останавливался, словно проверяя произведенное его словами впечатление. При всем этом он с явным удовольствием слушал самого себя — ему нравилось, как аккуратно ложились в ряд его слова, как легко ему удавалось тянуть в докладе свою логическую ниточку.

{132} Вслед за Бородиным на трибуну поднималась Клара — Е. Корчагина-Александровская. Это была миниатюрная, строго одетая, седая женщина, которой, быть может, впервые в жизни пришлось выступать в такого рода аудитории и поднять свой голос против ученого с мировым именем.

Об ораторской дуэли Клары и Бородина написано было в свое время очень много. Не однажды рассказывалось о неловко повязанном мужском галстуке Клары, о папиросе, которую Клара редко выпускала из рук и держала по-мужски, крепко зажав в пальцах, о Кларином взгляде исподлобья, прямом, настойчивом, требовательном. Вспоминая о работе над ролью Клары, Екатерина Павловна подчеркивала, что ей «хотелось найти ту правду жизни, которую открыли для себя славные представители нашей старой большевистской гвардии, становясь на путь революции».

В образе строгой, подтянутой, но полной жизни женщины воплощалось — и в большей степени благодаря поразительному проникновению актрисы в характер — могучее и неразрывное единство революционных поколений, та великая «связь времен», благодаря которой человечество неуклонно движется вперед. Именно Корчагина придала Кларе необходимую психологическую конкретность, сделала ее реальной и живой.

В идейном споре, который разгорелся в «Страхе», старая Клара оказывалась в одном ряду с молодыми. Надо сказать, что в первоначальном варианте пьесы была сцена, в которой эта мысль подчеркивалась. После выступления Клары Кимбаев объяснял, что сказанное ею выразило и его собственные чувства. Но сцена эта оказалась ненужной. И без нее молодость старой Клары была бесспорной в образе, созданном Корчагиной-Александровской.

Выступая с институтской трибуны, Клара отчитывала Бородина, отчитывала как школьника — столько было в ее словах нравственного превосходства и живого человеческого возмущения, такой неопровержимой и убийственной правотой была проникнута ее речь.

По поводу диспута Клары и Бородина высказывалось и до и после премьеры «Страха» множество сомнений, сомнений в известной степени резонных. На одной из открытых репетиций Корчагина так разволновалась, что совершенно утратила найденный ею в процессе работы над ролью тон. От этого речь как бы размякла, приобрела чуждую ей сентиментальную окраску. Случилось именно то, чего многие опасались: в поединке на кафедре побеждал Бородин. Побеждал, разумеется, не доводами, не своей хваленой научной аргументацией, а, что называется, нервом, напряжением, страстностью, которых на упомянутой репетиции явно не хватило Кларе.

Услышав об этой неудаче Корчагиной и тем самым о неожиданном и ложном результате спора, С. М. Киров решил сам посмотреть последнюю генеральную. На этот раз Корчагина — Клара взяла, как говорится, полный реванш. Актрисе удалось самое трудное — завоевать безграничное зрительское доверие к своей героине, доверие к прожитой ею жизни, доверие к выбранному ею жизненному пути. «Молодчинище», — сказал тогда о Корчагиной — {133} Кларе Сергей Миронович. Это относилось и к самой актрисе и в такой же степени к воплощенному ею образу старой большевички.

Увидев несколько позже другую Клару — на сцене Московского Художественного театра, — Киров заявил решительно: «Наша ленинградская Клара лучше… Она настоящая, убедительная»… В таком же духе высказался о Кларе — Корчагиной и А. М. Горький: «Опасная роль, а как отлично играет!» Признание великого писателя было тем ценнее, что поначалу и он, по его собственным словам, «как будто и сопротивлялся» афиногеновскому замыслу, и именно театром это сопротивление было сломлено. На театральных подмостках выигрывалось трудное идейное сражение. Вышедший на передний край современной темы, маститый академический театр снова, в который уже раз, показывал свою творческую боеспособность.

Спектакль, честно и горячо говоривший о современниках и современности, вошел в число лучших спектаклей советского театра.

С. Цимбал

### **{****134}** … от спектакля к спектаклю

Новое в жизни, особенно во внутренней жизни современника, нелегко запечатлеть в искусстве. На рубеже десятилетий, в пору, когда социализм стал не только планом, а делом, театр одолел сложную задачу. Лишь принимая в соображение особый счет времени в нашей стране, можно правильно понять, почему Н. Погодин устремился на заводы и стройки пятилетки — он хотел увидеть, ощутить тип нового рабочего человека в самом его зарождении. Так появились «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг».

Театр Революции смело пошел по неизведанному пути. Вместе с писателем на место действия «Поэмы о топоре» направился режиссер А. Попов, артисты. То не было обычное изучение жизни. Художники встретились с героями, которые раньше не выходили на сцену, и надо было не только познакомиться с их бытом, делом, но понять, в чем драматизм судьбы обыкновенного сталевара и почему о топоре можно писать поэму. Они поняли это, а главное, рассказали об этом зрителям.

Одним из самых значительных спектаклей тех лет стал «Мой друг» в Московском Театре Революции. Открытие Погодина, Попова, Астангова, играющего роль крупного хозяйственника, Штрауха в роли Руководящего лица заключалось в том, что в спектакле возник образ времени — энергичного, радостного, драматического.

## **{****135}** «Мой друг»

Ночь. В неровных отсветах костра виднеется голый остов недостроенного цеха. Впереди — наспех сколоченный из досок стол. За ним — маячат силуэты людей. Поднятые воротники, нахлобученные шапки. Лица темные, словно закопченные, вспыхивают огненными бликами, блеском глаз. Изо рта валит пар. Морозной ночной порой прямо под открытым небом идет яростный спор — летучка командиров строительства. Один, тот, что справа, с худым, скуластым лицом и живыми, умными глазами, горячо рубит воздух рукой, что-то отстаивает, не помня себя, не чувствуя, не замечая ни темноты, ни холода, ни усталости…

Гай! Сходство с ним обожгло мгновенной догадкой, когда в кинофильме «Русское чудо» вдруг промелькнул на экране этот забытый кадр какой-то старой хроникальной ленты. Промелькнул и ушел, оставив в душе надолго поднятое волнение. Как будто документ вырвался из прошлого, чтобы на секунду оживить, удостоверить, строго напомнить — вот такими были лучшие люди 30‑х годов, строители первой пятилетки, вот таким был погодинский Григорий Гай. Не забывайте о них! Вспомните.

Вспомните, как выходил на сцену Московского театра Революции в 30‑х годах Михаил Федорович Астангов. — Гай. Он шел широкой, размашистой походкой в увесистых белых бурках и защитной гимнастерке бойца по доступной ветрам, беспотолочной площадке. Шел как на бой. В тех людях не было, просто еще не могло быть ни малейшего фермента кабинетного начальства, отгороженного от строительной площадки плотным заслоном. «Кабинет» Гая не имел даже стен: всякий мог переступить границу в любом месте, в любой час дня и ночи, где и когда угодно. Вот так и переступали, и шли к нему вереницей — у всех до него было дело. Требовали, теребили, просили, умоляли, отчитывали. Гай за все был в ответе. Его буквально разрывали на части. Но из самого тяжелого дня он выходил живым.

«Я жив, друзья мои, я жив!» — протягивая руки к зрительному залу, кричал с какой-то трагической радостью Астангов — Гай. И зал всегда отвечал ему здесь аплодисментами, испытывая потребность поддержать своего {136} героя, своего друга. Так самая отчаянная, безвыходная минута жизни становилась моментом высшего подъема образа. Вот эта нота какого-то почти трагического энтузиазма и была, пожалуй, особенно волнующей, новой и неожиданной в спектакле, поставленном А. Д. Поповым к 15‑летию Советской власти и показанном впервые 7 ноября 1932 года.

Действительно: погодинский герой уникален, он как бы вобрал в себя и сконденсировал обобщенный образ эпохи первой пятилетки. Эпохи, когда идея строительства социализма из книг переходила в жизнь, в быт.

Овладевая массами, эта идея выдвигала героев, рождала безоглядный фанатизм, радостную жертвенность. Над коммунистом, идущим впереди массы, властвовал суровый закон: максимум самоотверженности и ни секунды передышки, ни тени человеческой слабости. И этот закон был для него не жестокостью, а необходимостью времени, в котором «принципы сметают сердечность». Более того: чем труднее Гаю в этом царстве необходимости, чем больше его бьют, тем активней, крепче, цельней становится он. «Как слиток хорошего металла», он не дает под молотом трещины. Эти люди в борьбе закалялись. Слишком жива, свежа, увлекательна была идея, вера, цель. Ради нее можно было вынести все. И выносили действительно все.

Почему же погодинский образ исполнен такого истинного драматизма? Почему Гаю так трудно? Кто его бьет? И отчего у него «земля под ногами горит»? Ведь, казалось бы, у Гая нет равных противников в пьесе. Погодин их просто не написал. Даже самые злокозненные из них тут же сдаются на милость победителя. Случайно ли это? Нет, конечно. В лучших традициях драмы XX века писатель дал своему герою условия внеличного конфликта. Гая окружает «море бед», сливающееся из тысячи каждодневных, вновь возникающих, непредвиденных трудностей. Не только потому, что в пьесе взят тот момент, когда полуголодная страна, еще не оправившаяся от разрухи, не набравшая достаточно сил и средств, с ходу приступила к гигантской индустриализации. Не только потому, что люди не владели еще опытом мирного строительства и должны были волей-неволей брать методы гражданской войны, тем более что лозунг «Выше бдительность — между нами орудует классовый враг!» — отнюдь не затухал в эти годы, но разгорался с новой силой. И не только потому, наконец, что всегда тяжело преодолевать собственное невежество, азиатчину, неквалифицированность.

Все это — одна сторона процесса, естественная, исторически вполне объяснимая, преходящая. Как тогда говорилось, — «болезнь роста». Но есть в этой пьесе и другая сторона исторического процесса начала 30‑х годов, гораздо более сложная, также выступающая антагонистом героя. Чаще всего ее объясняли (да и сейчас еще по привычке объясняют) цепкостью «пережитков капитализма в сознании людей». И как-то мало задумывались о том, что если даже самую великую идею проводить с жестокой прямолинейностью, без диалектической мудрости, то это может породить не только высокие свершения, но и низкие. Ведь, по совести, вряд ли можно списать по статье {137} «пережитков» ту показную, парадную шумиху, тот «партийный» бюрократизм, которым одержим в пьесе секретарь ячейки Елкин, или ханжескую, бесчеловечную мораль «образцово-показательной» жены — Эллы Пеппер, или ловкий рабочий карьеризм Граммофонова, или же то трусливое холуйство, которое толкало инженера Белковского в страхе пресмыкаться перед тем, кто нынче в силе, лишь бы не разоблачили, не вычистили, не выгнали!

Вот, оказывается, какого широкого охвата противник дан Погодиным Гаю. Удивительное чувство времени, всю жизнь отличавшее писателя, здесь сказалось, быть может, наиболее ярко. Такого крупного современного героя в столкновении с таким крупным современным противником он не писал ни до, ни после этого уже никогда. Пьеса была создана летом 1932 года, непосредственно после известного решения о ликвидации РАПП. Это многое объясняет. И прежде всего — ту творческую раскованность, которая сквозит в каждой фразе свободного, дерзкого, неприглаженного произведения. (Недаром и тогда и позже узкомыслящая критика обвиняла пьесу во многих смертных грехах, но так и не смогла поколебать ее жизнестойкости!)

Сам Погодин размышлял об этом в те годы так: «РАПП сделал все, чтобы великолепное и живое многообразие диалектического материализма уничтожить и оставить для обихода — схему, догму, канон.

Это очень легко, как “точно так”. Но творчески-прекрасно, жизнедеятельно, плодотворно раскрыть величие идеи в ее многообразии».

Погодинский антидогматизм и сказался здесь в том, что писатель взял жизнь великой идеи в ее сложных диалектических противоречиях. В ту пору Ю. Юзовский, оценивая спектакль, писал, что Гай, в отличие от Чацкого, не противопоставлен своей среде. Это верно, разумеется, поскольку Гай един с тем, что составляет гордость его среды. Но он бьется со всем тем, что только есть подлого, лживого, бесчеловечного в его среде. И в этом смысле он противопоставлен ей. Вот в чем диалектичность мысли драматурга. Вот истоки подлинного героизма образа Григория Гая.

Начальник строительства возвращается на пароходе из заграничной командировки и по дороге узнает, что он — снят. Так завязывается первый узел пьесы «Мой друг». «Уезжают начальниками, а приезжают свободными гражданами» — так звучит рефрен пролога к спектаклю. Во тьме слышится рояль. Вспыхивают иллюминаторы. Угадывается кусок верхней палубы. Прочеркнуты поперечные поручни, тонкие линии легких стульев и столика. Они выступают из черноты белыми штрихами. Стиль черно-белой графики обозначен художником И. Шлепяновым уже в увертюре. Дальше, на стройке, где на вертикальных тросах повиснут фотопанорамы, его графическая четкость утеплится желтым мотивом дерева. Здесь же стиль холодно отчужден, так же как отчужден Гай от дружески льнущего к нему мистера Генри, директора американских заводов, что за рюмкой вина откровенно хвастает перед ним своей «деловитостью». Или от вынырнувшей из мрака утлой физиономии Неизвестного, что жаждет навязать ему свои эмигрантские слезы {138} «Слушайте, дайте ухо», — с озорной злостью командует Гай — и посылает того подальше с таким ожесточением, что тот отскакивает в черноту, как пробка.

Холодно, зябко Гаю на краю палубы — в этом огромном черном пространстве. Но особенно холодно оттого, что подали сейчас радиограмму: «Третьего дня тебя сняли…» Прервана «песнь ямщика», уже не «гремит колокольчик», заглохли мечты о сыне или «какой-нибудь Майе», которая «по всей арифметике» должна у него родиться. Поднят воротник пальто, надвинута широкая клетчатая кепка. Гай задумался, вглядываясь в темное море: «Дал телеграммы, а подадут ли мне теперь машину на вокзал?.. Может, в квартире живет другой директор?.. Может, и жена ушла?..» Музыкальный порыв ветра заглушает слова. И когда стихает, до зала доносится вновь отчетливый погодинский афоризм, сказанный Астанговым почти с гамлетовским раздумьем: «Уезжают директорами, а приезжают свободными гражданами…»

… Машину Гаю действительно не слишком торопились посылать. После музыкальной паузы из темноты выезжает фурка со столиком дежурного по заводу. Стол заставлен телефонами. «Алё! Алё! Дайте хараш! — надрывается сиплый голос с украинским выговором. — Какой хараш? Ауто-мобильный!!!» Дежурный по заводу Кондаков (И. Агейченков) охрип от негодования. Но совсем не потому, что директору не успеют подать машину на вокзал. Вовсе нет: «Пошли там телегу на вокзал, — хрипит он в трубку. — … Какой там лимузин! Фордика…» Ненавистна ему вся эта культура, — прокисай она совсем! «Наставили телефонов — заблудишься! — ворчит он. — Понапридумали культуры, а она портится!.. На фасон бьем. Вот за это вас и снимают, товарищи. Мало снимать! Из партии гнать надо!» И, подвязав носовым платком беспрерывно звонящий над головой колокольчик, составив на пол всю телефонную батарею, Кондаков умиротворенно укладывается калачиком на столе. Он доволен — совладал-таки наконец с этой проклятой культурой. «Ну‑ну, дрыгайся!» — злорадно грозит он беззвучно дергающемуся колокольчику. Теперь можно и соснуть… Но соснуть не удалось. В дежурку врывается Гай. Ставит чемодан на пол и сразу замечает белую тряпку, что беспомощно дергается на столбе. «Это зачем?!» Мгновенно сообразив, хватает телефонную трубку: «В заводе пожар!»

На заводе действительно бушует пожар — и в прямом и в переносном смысле. За те восемь месяцев, что Гай странствовал по заграницам, «все его распоряжения ставились вверх ногами», против него поднялись прежние друзья и помощники, даже собственная жена пришла, чтобы упрекнуть мужа в искривлении «генеральной линии партии». Утром, проведя остаток ночи на жестких стульях своего рабочего кабинета, Гай вытирает усталое лицо одеколоном. За этим занятием его и застает жена.

Элла Пеппер только что с грузовика — ездила на заготовку дров. Маленькая фигурка Е. Страховой облачена в мужскую куртку и мужские ботинки. В руках — жесткий пустой портфельчик. На голове — заячий треух, {139} длинные уши смешно болтаются. Тон — спокойного превосходства, в круглых глазах — презрение к «мещанской сентиментальности» Гая. Категорически объявляет, что ребенка «не будет», что «проблема топлива для жены важней, чем поцелуи мужа». И когда Гай, взорвавшись, яростно кричит, что он будет гнать отсюда всех, «не считаясь ни с женами, ни с друзьями!», Пеппер по-детски упрямо, сухо напоминает ему, что его самого — гонят. По-прежнему абсолютно уверенный, ханжеский тон, и только замок на портфеле никак не застегивается, не слушается маленьких дрожащих рук. Так с незастегнутым портфелем, с развевающейся ушанкой она и вылетает из кабинета.

Хотя Гай сгоряча и собрался сам гнать, разоблачать, «бить направо и налево», поступает он иначе. Очень скоро мы понимаем, что сила астанговского Гая вовсе не в жестокой непримиримости, не в желании свернуть всех в бараний рог, не в умении заставить, подчинить.

Нет. Тезису принуждения Гай противопоставляет тезис человечности и веры. Веры в человека, доброе желание вытащить из него все хорошее, несмотря ни на что.

Едва исчезла Пеппер, как Гай сокрушенно усмехнулся в усы: «Дурак ты, Гришка! Разве можно так говорить с детьми?!» А когда в кабинет вполз инженер Белковский (П. Терновский), бия себя в грудь и слезливо каясь, для Гая сразу же главным стало не то, что тот изменил, а то, что честно в этом признался. Через минуту он уже пожмет ему руку. Войдет секретарша Ксения Ивановна и от неожиданности уронит графин. Появится старичок с веником Зуб и неодобрительно вздохнет: «Эх, те‑те, те‑те». Близкие друзья — тетя Соня и Максим будут убеждать Гая: дело, мол, гиблое, не стоит и бороться — «Снимают? Ставь магарыч тем, кто тебя снимает!» Но Гай уже не может отступиться: «Я должен… должен распутать все узлы. Я… и никто другой».

Не рубить узлы, а распутывать их — так рождается новая мораль, метод, идеология. Легче всего было бы сейчас попросту выгнать с завода вот этого ничтожного Семена Елкина (С. Киселев). Ведь и правда — путается под ногами этакий газетный червяк — в длинной серой фуфайке, с набитым портфелем под мышкой и карандашом за ухом, вынимает какие-то папки, трясет перед глазами какими-то справками, пугает «неясностями» в «личном деле». Нос картошкой, глазки едва видные, ежик топорщится. Так бы и шуганул его сейчас. Но нет. Гай сдерживает себя, собирает в кулак темперамент, цедит лаконично, как на допросе. Поначалу даже шутливо: ведь допрос-то ведет «свой». А внутри — все кричит. И под конец — срывается: «Зачем бежал?!» — «От преследований охранки!» С силой режет воздух рукой. И тут же властно: «Исчерпано. Едем в обком». Уходя, по пути все-таки снимает остроту гнева насмешкой: «Я не сержусь, Сеня. Ты голову свою в портфеле носишь». И зал поддерживает его смехом.

Дело, конечно, не в Белковском и не в Елкине — в этом Гай был заранее уверен. Так в чем же, в ком? Шаг за шагом Погодин расширяет круг противоречий, {140} опоясывающий героя. Сначала невежда Кондаков, потом эта маленькая ханжа Элла, потом склочник Белковский и безнадежный тупица Елкин. Это все — свои, местные, заводские. Гай поднимается выше. В коридоре «высокого хозяйственного учреждения» он — один из многих командиров пятилетки, «миллионщиков». Оказывается, его беда, его трудности, его нужды — общие. Погодин не страшится об этом писать, а Попов — показывать. Ключ оба избирают комедийный (кое-кто из критиков даже поругивал за это режиссера — не проявил, дескать, должного уважения к «крупным советским хозяйственникам»).

«Высокоответственная» белая дверь закрыта. Перед ней толкутся «миллионщики» — «Днепрострой», «Магнитострой», «сверхударные киты». Каждый из них — «пятьсот восемнадцать», о каждом из них есть «особое постановление». Но здесь, в этом предбаннике, им не до чинов: всякий и страшится переступить порог высокой двери и норовит пробраться туда прежде другого (может, ему пофартит получить необходимую ссуду на металл, раз всем все равно не хватит!). Атмосфера дружеской перепалки, сочувствия и хитрости, взаимопонимания и насмешки. Никакой чинности, никакого бюрократического порядка!

Могло статься, что все эти люди десяток лет назад вот так же поспешно циркулировали по коридорам Смольного, выпрашивая боеприпасы. Теперь у одного выросло брюшко, другой облысел и отпустил рыжую бородку. Но так же, как и тогда, — нельзя рассиживаться, все — на бегу, словно перед боем. Движения стремительные, реплики короткие. Группы, позы, выражение лиц — мгновенно меняются. Если кто и присядет, то на секунду. Лишь один настроен меланхолически, тот, в синем френче, что примостился в глубине, уткнув острый носик в газету (этот эпизод играл Д. Орлов). У него есть на то свои причины: его «сняли». «За что?» — спрашивает только что вошедший Гай. Тот угрюмо пресекает его любопытство: «“Правду” читай». Но когда самого Гая спрашивают о выговоре, только что полученном им в ЦКК, и «снятый» поднимает голову: «А в чем дело?» — Гай насмешливо парирует: «“Правду” читай!»

Тревожит Гая не столько выговор, сколько то, что каждому входящему за дверь — отказывают. Металла нет, денег нет. «Хозяин» строг и непреклонен. Однако Гая встречает ласково, даже подбадривает: «Какой порядочный хозяйственник у нас не имеет выговора?»

Гай стоит на пороге кабинета Руководящего лица. За его спиной — высокая дверь. Перед ним — большой стол с чернильным прибором, из-за которого поднимается ему навстречу «хозяин». Позади стола — громадный в шесть метров фотощит: панорама новостройки и на ней полупрозрачный знакомый силуэт Ленина с рукой, простертой вдаль. «Хозяин» дружелюбно шутит, глаза за очками тепло поблескивают. Невысокий, коренастый, бритый, с курчавой темной бородой, он говорит без всякого «восточного» акцента (в те годы еще не принято было «воплощать» портреты, и потому М. Штраух вовсе не старался {141} здесь копировать Орджоникидзе). Особый говор сквозит лишь в приеме повторов, нагнетающих темперамент мысли:

«— Если тебе будет мешать профсоюзный работник — пусть это будет уважаемый товарищ, хороший товарищ, — отнимем партийный билет, выгоним из партии. Если тебе будет мешать партийный работник — пусть это будет старый товарищ, уважаемый товарищ, — отнимем партийный билет, выгоним из партии. Если товарищ Гай, очень уважаемый товарищ, хороший товарищ, нам не пустит завод по плану, — отнимем партийный билет, выгоним из партии».

Этот рефрен все время висит над Гаем, как дамоклов меч, пока он силится уговорить Руководящее лицо дать ему денег для станков первой очереди (вместо них на завод по ошибке прислали станки второй очереди). Но уговорить того нельзя. Гай подступает и так и эдак, просит, настаивает, клянчит, требует. Тот по-прежнему добродушен, но в его шутках постепенно проступает беспощадная злость. Штраух словно обращается не к одному только Гаю, но и ко всем тем, кто ждет в коридоре, кто летит сейчас на самолете, кто еще только собирает чемодан, чтобы нагрянуть в Москву: «Вы приходите сюда, как бояре… Вы думаете, что государство — это золотоносная жила…» Но Гай уже не слушает: слово «бояре» больно ударило его — ведь не о себе же он печется! Возмущенно вскочил, широко развел руками: «Это мы-то бояре?! Это я-то боярин?! Ну, спасибо, товарищ!» С каждым слогом негодование его нарастает. Руководящее лицо, почувствовав, что пересолил, утихомиривает его, мягко подталкивает к двери: «Иди домой, Гай». Но Гай уже закусил удила: «Не уйду» — и плотно сел на стул.

Хозяин выпроваживает гостя, но тот упрямо держится за стул. Короткие, как молнии, реплики летят через стол: «Пойми!» — «Понимаю». — «Рассуди!» — «Рассудил». — «Войди!» — «Вхожу». Гай первый не выдерживает, срывается: «Н‑нет?! — кричит он резко. — Тогда я завод не пущу!!» И здесь Руководящее лицо снова повторяет свой рефрен, но теперь жестко, чеканно, с нешуточной угрозой: «Отнимем партбилет, выгоним из партии!» Тогда Гай, лихорадочно срывая пуговицы гимнастерки, лезет в нагрудный карман и со всего маху шлепает партбилетом об стол: «Тогда нате, чем отнимать! Чем выгонять меня из партии за то, что я не могу пробить лбом стены!!!» Трагически-отчаянный крик замирает. Наступает пауза. Тихо на сцене и в зале. Не глядя на стол, Руководящее лицо тяжело поднимается и сутуло идет к двери, на ходу с трудом попадая в рукава шинели и надвигая фуражку на лоб: «Я не видел этого, Гай… Я стрелял за такие слова…» Гай один. Он медленно, качаясь, обходит стол и падает на место «хозяина», запустив руки в темные, распадающиеся волосы. Потом поднимает голову, и глаза его потерянно бродят по залу, «Друзья мои, что же это? — спрашивает он тихо, словно с недоумением. — Я тоже стрелял за такие слова». Рука механически шарит по столу и сует партбилет за пазуху. А к зрителям летит доверчивое и горькое признание: «Вот куда зашло, друзья мои…»

{142} Все второе действие — Гай на заводе. Казалось бы, после такого удара он не выдержит сразу навалившейся груды заводских бед, мелких и крупных. Но Гай — двужильный. Пусть в кабинете-доте, забаррикадированном газетными тюками, Елкин с помощью Пеппер и Кондакова планирует избрать Анри Барбюса «почетным литейщиком». Пусть бригадир Иван Граммофонов, самодовольно развалясь на ящиках, вырезает ножницами и лепит в альбом свои фото, а про крановые устройства всем подряд врет. Пусть инженеры один за другим бросают на стол заявления об уходе. Пусть жгут руки телеграммы. Гай на все находит быстрый ответ, высмеивает, грозит, приказывает. А неприятности ползут со всех сторон — только успевай поворачиваться. Едва отобьешься от одной, как уже другая валится на голову. Новая беда — друг умирает, Андрон. Прислал записку, нацарапал в горячечном бреду. Жена принесла. Стоит старая, плачет, платок сполз на шею. Этот последний удар словно замыкает цепь. Гай вдруг застывает, с трудом выключая свой внутренний мотор.

Он один, а против него — «сомкнутый фронт Елкиных, Кондаковых, Володей Монаенковых, Белковских». Вырвавшись из кабинета, Гай идет к Андрону и по дороге все твердит себе: «Завода нет. Завода нет». Но так и не доходит до больного. Покружив по строительной площадке, возвращается к своей «тачке» — надо срочно разомкнуть цепь, найти слабое звено, перетянуть на свою сторону. И в этот момент на него набрасываются жены. Они уже давно, упорно ждали его у дверей кабинета, эти «несчастные жены», мужья которых «мыкаются» по командировкам.

Входят все четверо сразу. Пестрые, разномастые, но одинаково агрессивные. Берут приступом кабинет начальника. Он поначалу шутит, для него это даже разрядка, подобный «спектакль»: «Вы — несчастные жены. Я — несчастный муж». Но они не намерены шутить. Установив очередность, наседают — каждая по-своему, в соответствии со своим характером.

Высокая брюнетка (ее отлично играла О. Пыжова), стриженая, в строгого покроя костюме, она не просит. Она требует и грозит. Чуть картавя, требует вернуть ей «немедленно» мужа — «он развратился в этой проклятой Европе!» Грозит быть «беспощадной». Гай занял оборону за столом. Брюнетка наступает с текстом телеграммы и пером в руках: «Подпишите!» Гай ретируется. Тогда, овладев позицией за столом, брюнетка выпускает в него пулеметную очередь слов: «Вы — моральный садист!» И, пока та не вышла, Гай с опаской жмется к сторонке: «Она, пожалуй, меня изобьет».

Второй появляется старушка. Махонькая, в узком пальтишке, платке и огромных подшитых валенках (ее играла ныне несправедливо забытая, замечательная актриса-травести Театра Революции — Н. Иванова). Она бредет, с трудом волоча за собой кошелку. У порога спотыкается и рассыпает картошку по кабинету. С неловкой поспешностью крохотная старушка ползает на коленях по полу, собирая укатившиеся картофелины, а Гай помогает ей. За этим занятием та все причитает про своего Леонтия Афанасьича: у него {143} же «природная грыжа», а он «по Уралу мыкается», «мяталл добывает», и «желудок больной»… Ее круглое, как печеное яблочко, лицо морщится, белые ресницы робко моргают. «Мы не против пятилетки, но дайте послабление…». (Невозможно здесь было удержаться от смеха и аплодисментов!) Гай тоже не выдерживал, сдавался, обещал вызвать старика. Но, подумав, записывал — «через месяц».

Третьей входила М. Бабанова — Колокольчикова. Пушистая кошечка в меховой курточке и шляпке, кокетливо посаженной на золотистые локоны. Маленькие ножки каблучками стремительно отщелкивают ритм. Вот сейчас она разразится потоком приготовленных фраз. Вот сейчас она покажет. … Но поток внезапно прерван. Мы слышим лишь клокотанье слез, сквозь которые проскальзывают коротенькие, как всхлипы, словечки: «Что я… что он… что он…» Пушистое существо задыхается, почти падает. Гай растерянно хватает стакан, но в это время плачущая беспомощно приваливается к его плечу, шляпка съезжает набок… Как ребенка, он усаживает ее за свой стол, поит водой, зубы ее смешно стучат по стакану. В смущении она вертит ручку ящика. Ручка ломается. Гай досадливо, как у девочки, отбирает у нее обломок.

Бабановская Колокольчикова и в самом деле еще девочка. Видно, только недавно выскочила замуж, хотела сыграть роль «жены» перед начальником мужа и — не справилась. Сидит маленькая, жалкая, кудряшки повисли. И когда Гай вдруг преподносит ей нежданный подарок — письмо мужа, она восторженно подпрыгивает и по-детски чмокает «начальника» в щеку. Выхватывает письмо из конверта, роняет фотографию. Гай тянется поднять. Быстро шлепает его по руке. Торопливо прячет карточку. Вскакивает и опрометью бежит из кабинета. По дороге спохватывается, что так и не сыграла «роль», и, «по-взрослому» поджав губы, выговаривает свою единственную приготовленную фразу: «И все-таки я вас терпеть не могу, товарищ Гай. Да‑с».

Последней в кабинет вваливалась Рыжеволосая (ее смачно, эффектно играла Н. Тер-Осипян). «Вы думаете, что я вульгарная женщина? Вы глубоко ошибаетесь!» — гремел ее голос, медные волосы пылали, перо на шляпе воинственно торчало, плотная, квадратная, ярко-зеленая фигура надвигалась на Гая с разъяренной, неукротимой силой. «Поймите меня, как мужчина мужчину», — интонации гудели басами и без всякого перехода залезали на верхи: «Поймите меня, как женщина женщину». Гай пугливо шарахался от обоих предложений. Наступательный порыв Рыжеволосой дамы крепчал с каждым словом, взвивался до экстаза, до пароксизма: «Я вам, гражданин Гай… ухо откушу! Я вас…» И обрывался обмороком. Дама падала навзничь. Зеленая шляпа с пером катилась по полу. Входил Зуб, подымал «сомлевшую дамочку» под мышки, выдворял из кабинета и попрекал Гая: «Эх, те‑те, те‑те… Обижаются на вас дамочки. Пожалеть надо. Люди…»

Пожалеть надо — люди. «Мы не против пятилетки, но дайте послабление». Вот истинный, серьезный, человеческий смысл всех этих смешных, {144} эксцентрических эпизодов. Вот почему А. Попов поручил все эти роли «без ниточки» лучшим актрисам театра, и каждая роль превращалась в блистательный концертный номер. А главное — точно работала на общую мысль спектакля, расширяя его звучание. За каждой из «жен», так же как прежде за каждым из «хозяйственников», возникали десятки, сотни других, смешных и трогательных, нелепых и агрессивных, в чью жизнь вторглось время.

Так надо. Некогда жалеть их. Можно только посмеяться. «Меня ведь никто не жалеет?! Люди! А я — не человек?!» «Довольно! — кричит Гай за дверь кабинета. — Меня нет! К черту!» В дверь еще рвутся какие-то дела, срываются планы, лезут неприятности, несут телеграммы, бумаги — к черту, ничего не читаю! В «ответственном работнике» вдруг взбунтовался человек. «Земля под ногами горит» — ты не имеешь права! «Ты, коммунист, — сиди в келье автомобиля!.. Гай — ответственный работник? Гай не может пойти к Ксении Ионовне и целоваться. А конторщик Тюшкин может?!»

Бунт Гая нарастает. Человек рвется из тенет долга. И вдруг слышит робкое признание краснеющей секретарши: «Я вас люблю, Григорий Григорьевич…» Гай растерян, не знает, как ответить. Словно разучился быть просто человеком. Нет, не разучился! Широким, небрежным жестом, каким актер-романтик запахивает плащ, Астангов накидывал пальто. «Пойдемте, Ксения, бродить по вечеру…» И, подняв вверх обе руки, бросал в зрительный зал словно поэтические вдохновенные строки, словно стих Маяковского:

«Даже из такого дня  
 я выхожу  
 живым!  
Я жив,  
 друзья мои,  
 я жив!»

После этого никто уже не мог сомневаться в том, что такой Гай вырвется из окружения любых бед. Любым способом. Собственно, Погодин с Поповым даже не настаивали, что Гай должен был жить так, а не иначе, как живет в третьем акте. Мог так, а мог и совсем по-другому. Мог пить по ночам и по ночам же переделывать станки, мог с детской хитростью втирать очки начальству и с детским восторгом получать долгожданную ссуду… Все это лишь внешние технические подробности, в сущности. Они и мелькали в спектакле быстро, в легком комедийном ритме, не задерживаясь, не завершаясь… Главной, ключевой сценой последнего акта становилась та, где Гай представал победителем, капитаном корабля, после шторма входящего в гавань. Он шел по строительной площадке, лавируя среди досок, цементных бочек, ящиков, и стремительно, весело, «с огоньком» бросал направо и налево приказания. А за ним бежали люди — инженеры, прорабы, рабочие, секретарши и на лету подхватывали, на колене записывали приказы, чтобы тут же пустить их в ход. Каждому он находил дело, даже Елкину. Словно {145} умело и радостно заводил огромный часовой механизм, и от его руки начинали цепляться друг за друга колесики, стучать, где надо, молоточки. И в этом музыкальном ритме деловой горячки чувствовалось приближение победы.

Победа на сцене Театра Революции праздновалась не в полыхании знамен, не в митинговых лозунгах. Нет. Просто перед пуском завода на стройплощадке появлялось Руководящее лицо и предлагало Гаю ехать на новое строительство — в десять раз больше этого! Но эпилог решался Погодиным и Поповым со Шлепяновым не как информация, а как сборы в дорогу. Страна не может позволить себе остановки. Она в движении, в бою. Сегодня свернули нечеловечески трудное, завтра нужно свернуть нечто в десять раз более трудное. Вот закон, рождающий энтузиазм. Герой еще не успевает опомниться и понять — чего бы ему сейчас больше всего хотелось? Может быть, в Сочи? А страна за него решает: «Мы знаем, чего ты хочешь! Собирай чемоданы!» Некогда раздумывать! Некогда отдыхать! Ты — нужен, позарез. Дан приказ. И ток передается по цепочке — сверху вниз. Руководящее лицо исчезло. Прямо на Гая выезжает фурка. На ней — Максим. «Чего ты хочешь? — спрашивает его Гай и сам за него отвечает: — Собирайся! Через три дня едем!» Нет Гая. К. Максиму выезжает другая фурка. На ней — Андрон. «Я знаю, чего ты хочешь! — кричит ему Максим. — Собирайся!» Закрутилась машина! Справа, слева, из глубины выезжают быстро, одна за другой фурки с героями, словно вся сцена, весь завод встал на колеса, пришел в движение. Цепная реакция в действии. Последними выезжают Ксения Ионовна с Зубом. «Через три дня едем!» И даже Зуб свое сокрушенное «Эх, те‑те, те‑те» приговаривает на бегу.

Потом на зрителя выезжали одновременно все фурки, со всеми героями. В зале зажигался свет. И к авансцене подходил Астангов — Гай. «Ну, а вы чего хотите?» — просто и дружелюбно спрашивал он зрителей. И отвечал за них: «Вы хотите создать замечательное человеческое общество. Бесклассовое общество». Его голос, раздумчивый и веский, был не только голосом друга. Он был голосом человека, героя, подвижника, энтузиаста, который только что у нас на глазах выстрадал свое право на высокие слова.

М. Строева

### **{****146}** … от спектакля к спектаклю

В нашем обиходе есть такое понятие: советская классика. Иногда столь обязывающее определение применяется неточно, чересчур легко. Но есть художественные произведения, которые бесспорно выдерживают сравнения с самым большим, что было создано в искусстве, и потому действительно являются классическими. К таким явлениям театрального творчества принадлежит «Егор Булычов и другие» М. Горького, поставленный в 1932 году в театре имени Вахтангова.

Речь идет не только о пьесе великого писателя. Вахтанговский спектакль, образ Булычова, созданный Б. Щукиным, сохранились в памяти и в истории искусства как художественное открытие нового, глубочайшее постижение жизни человеческого духа на сцене.

«Егор Булычов» стал произведением сценического искусства, в котором с наибольшей полнотой раскрылись главные черты социалистического реализма. Вот когда мы увидели крепкий сплав социальной философии, жизни, изображенной в историческом движении, правды быта и чувств, резко выраженной индивидуальности артиста.

## **{****147}** «Егор Булычов и другие»

События в доме Булычова имели место в конце 1916 – начале 1917 года, накануне и в первые дни Февральской революции. Все, что происходит за окнами булычовского дома, отражается внутри его. Вахтанговский театр, ставивший пьесу, усилил, и подчас очень выгодно, этот внешний фон: в прологе спектакля действующие лица читали газетные сообщения и речи в Государственной думе, причем пристрастные интонации чтецов выдавали их политические взгляды, политические симпатии. Театр даже собирался решительно сгустить этот фон, перенести центр тяжести «на улицу», опасаясь, что «домашняя» обстановка уведет «за пределы эпохи», изображаемой в пьесе, добиваясь, чтобы происходящее внутри объяснялось тем, что происходит снаружи.

Театр намеревался, например, перенести первую сцену в лазарет, о котором говорится в пьесе, и, видимо, надеялся, что автор пойдет навстречу и допишет несуществующую сцену. Однако Горький, ознакомившийся с планами театра, возражал против этой сцены, так же как против введения других внешних событий. И возражал потому, что смысл пьесы заключается в обратном, то есть в том, что происходящее внутри объясняет происходящее снаружи.

И зритель, глубоко понявший трагикомедию булычовского дома, увидевший распад и разложение, бесперспективность и тупик, перед которыми оказался этот дом, невольно захочет выглянуть в окно: не слышно ли песен революционных демонстраций? И когда в финале за окнами проходит демонстрация, она воспринимается не как фон, а как результат всего, что происходило внутри. Поэтому изображение этих внешних событий не должно потерять значения вывода, к которому ведет вся пьеса. Иными словами, разыгрывающаяся за окнами революция появляется как нечто неотразимое и неизбежное: капиталистический мир разъедают внутренние противоречия, и он падает под ударами своего могильщика — пролетариата.

Вахтанговский театр не нуждался в этом фоне, он настолько широко и остро раскрыл пьесу, что его интермедии казались не обязательными. Метания щукинского Булычова больше объясняли время и обстановку действия, {148} чем все интермедии, взятые вместе. Социальное освещение обнажает содержание пьесы, которое заключается в том, что буржуазному господству приходит конец. Капитализм не в состоянии дольше руководить жизнью России, он отрицается как строй жизни общества, наступает время для другой общественной формации.

Конфликт между Егором Булычовым и другими завязывается вокруг этой мысли. Булычов находит, что буржуазный строй, созидателем, опорой, деятелем которого он был, идет к гибели, «другие» самоуверенно утверждают, что сейчас только и наступает время для расцвета этого строя. Они не понимают, что суд истории уже произнес над ними свой приговор, который вскоре будет приведен в исполнение. Егор Булычов чувствует всю тяжесть этого приговора, о котором он говорит библейскими, эпическими словами: «… Погибнет царство, где смрад».

Щукин глубоко понял страстную булычовскую душу. Страсть — лейтмотив щукинского исполнения. И булычовское разоблачительство у Щукина — страсть, и вражда к «чужой улице», тоска по «своей улице» — страсть, и желание добраться до «корня» — страсть, и любовь к жизни и ненависть к смерти — страсть. Все это вместе в щукинском исполнении может быть выражено одним словом — одержимость. Одержимость мыслями и чувствами, не прозябание, не будничный ход жизни, но сгущенное, напряженное, яркое горение, которое только смерть может прекратить, и сама неизбежная смерть вызывает наружу эту жизнь, которая сразу вся расходует себя, прежде чем угаснуть. Это погружение себя целиком в бурлящий поток жизни, а приступы болезни — только усталость пловца, собирающего все силы, чтобы достичь берега. Болезнь Булычова служила Щукину для подчеркивания здоровья Булычова. Болезнь равнодушно наносит свои раны, с каждым актом Булычов все слабее, бледнее, изможденнее, все ближе к смерти, но тем самым ожесточеннее, отчаяннее разгорается в нем жизнь.

У Булычова, которого мы знали по другим исполнениям, было постепенное угасание, замирание жизни во всех ее проявлениях. Речи Булычова становились вялыми, движения — апатичными, слабели мысли и коченели чувства. Говорил Булычов нехотя, как бы отмахивался от наседавших на него «других», медленно переходил от бытия к небытию, смерть приходила естественно. К щукинскому Булычову смерть приходила неожиданно, не было у него этого постепенного умирания, он был подкошен смертью, сражен на ходу. Даже когда болезнь делала свое дело, во втором и особенно в третьем акте, Булычов — Щукин начинал говорить слабым голосом, но постепенно голос крепчал, возвышался, Булычов как бы вдруг выздоравливал, возрождался, вспыхивал полным и ярким накалом, чтобы затем вдруг сразу ослабеть и осунуться. Эти резкие переходы от слабости к силе и снова к слабости, и снова к силе, вместо постепенного убывания сил, больше соответствовали образу Булычова, хотя, вероятно, и расходились с клиническими данными.

{149} Такая исходная позиция определила характер щукинского Булычова. Булычов думает о боге, о душе, о жизни и смерти, но это не философская беседа, когда он разговаривает с окружающими, и не философское «размышление», когда он наедине с собой. У многих исполнителей Булычов, заговаривая о боге, о силе, охотно поддерживал спор, сам не проявляя особой активности. Он не отказывался от размышления, но и не инспирировал его, он отдавался этим волнам мысли, как бы шедшим извне. Щукинский Булычов сам ввергал себя в пучину этих волн. Во всех случаях была активность, агрессивность мышления, постоянное приближение к той грани, когда кажется — вот‑вот будет уловлено неуловимое; эта жажда уловить, схватить то, что ему важно и что сразу не дается, досада, когда это не удается, радость при успехе заполняют все его существо.

Щукин так рассказывал об обстановке, в которой складывался образ Булычова:

«По счастливой случайности я уехал в отпуск… На Волгу… Волга с крутыми берегами, богатые, крепкие дома, крупные неторопливые люди, волжский говор на “о”, широта, простор, тишина… Первые несколько дней я беседовал с местными жителями, прислушиваясь к их говору, к их ладной, ритмичной, музыкальной речи. А потом стал с самого утра уходить в лес с пьесой… Я приходил домой только к обеду и потом снова уходил с пьесой на высокий берег Волги. Я срезал себе толстую можжевеловую палку и с ней совершал все свои лесные приволжские путешествия. Эта тяжелая, толстая палка во многом мне помогла. Она много дала в ощущении руки, кулака, в походке, в ритме, в движениях. Иногда я бродил по берегу до утра…»

И в своей беседе с вахтанговцами Щукин возвращается к этой своей можжевеловой дубине. «Я — все мечтал с этой палкой играть: ведь он — лесовик, он должен с палкой ходить; но режиссура не дала ей места. Так она в углу у меня и стоит — любимая палка на всю жизнь».

Хочется сказать, что эта палка стояла в углу не только щукинского, но и булычовского дома, палка, с которой, если бы не болезнь, Булычов пошел бы бродить и бродить; да и теперь, глядя на него, кажется, что он только что вернулся с дальней прогулки. Видны за Булычовым русские просторы, Волга, перед которой он останавливался, не уставая ею восхищаться, ветер, которому он с наслаждением подставлял свое лицо. В нем нет ни малейшего отпечатка ни «домашности», которая так видна на лицах Ксении и Башкина, ни «комнатности» Антонины и Тятина, ни «гостиной» Варвары, ни «кабинетности» Звонцова. Даже в этом они чужие.

Внешность Булычова, как она традиционно привилась на сцене, — крупный рост, рыхлость, объемность, полнота, солидность, короче — как можно ближе к… купчине. У Щукина он прежде всего очень ладный, кряжистый, крепкий, невысокого роста, широкоплечий и главным образом пластичный. Размах, широта в движениях, какая-то русская щедрость во всей его натуре, — дескать, «вот я какой», некоторая похвальба, любование собой, без {150} всякого, однако, достигаевского самодовольства. У Булычовых, «купчин», эта бравада возникала больше за счет самодурства, у Щукина — за счет «земного». Булычов ходит у Щукина так, словно ему тесно в доме, хочется распахнуть окна, да и самому выйти наружу. Любимая его поза — сложить руки за спиной под пиджаком, слегка откинуться назад, — так он и ходит немного с перевальцей, но удивительно грациозно. Он очень ритмичен и эту ритмичность ощущает в себе как нечто такое, что доставляет ему удовольствие. Он хорошо, удобно, свободно чувствует себя в своем теле, и даже европейский костюм — пиджак, жилет, галстук — сидит на нем по-булычовски, не стесняя, а подчиняясь своему владельцу. Он подлинно, можно сказать, владелец своего тела, своих рук, своих плеч, и это все идет от «земного» в нем. Он сидит раскинувшись, заполняя собой все кресло; ему свойственна пластичность, даже когда он наедине с собой. И эта внешняя свобода и раскованность есть выражение, воплощение его внутреннего склада.

Разговаривая с Павлином, наклоняясь к нему, он сползает на кончик стула, почти вплотную к собеседнику, но спокойствие Павлина не дает ему перевеса над беспокойством Булычова. Спокойствие Павлина — от равнодушия, самодовольства и сытости. Беспокойство Булычова — от чувства, которого в нем пропасть; он как пружина, которая не может развернуться. Потребность в движении выражается в нем не как суетливость, а как энергия, она не от «нервов», а от «здоровья». Он разговаривает и в то же время думает, диалог есть главная форма, в которой воплощается его потребность думать. Он прикладывает руку ко лбу, то одну, то обе, то крепко сжатые кулаки, стремительно растирает лоб, всю голову (он всегда немного взъерошенный), словно помогает рождению в себе мысли. Ему не сидится на месте, ему нужно вскочить, пройтись по комнате, и эта энергичная разрядка обнаруживает лихорадочный ритм его мысли, толкающий его к действию. В глазах вспыхивает огонек, заражающий собеседника, огонек, за которым угадывается ум — острый, непоседливый, насмешливый. Этот огонек в булычовских глазах Щукин, если позволительно так выразиться, все время поддерживал, спасительный огонек, юмористическое ощущение окружающего, всегда держащее Булычова на поверхности той пучины, в которую он мог бы погрузиться… Вскинутая голова и прищуренный, задирающий озорной взгляд — главное в щукинской внешности Булычова. Даже когда Булычов отходит от основного рисунка, когда драматически переживает свои неразрешимые вопросы, когда бешено ссорится с «другими», — все равно проглядывает этот силуэт.

Щукин нашел и естественный грим. «Грим, — рассказывает Щукин в тех же беседах, — я искал задолго до отъезда в отпуск… Грим в грубых чертах был нарисован, а потом изменен. Когда стали пробовать грим, то получились неожиданности, парик получился противный, потом сделали бороду — плохо, затем ее обрезали несколько раз все короче и короче, потом парик совершенно остригли, остался один кок».

{151} Судя по этому высказыванию, грим вначале был таким, какой мы впоследствии видели у большинства Булычовых, грим по Островскому: ветхозаветная борода, густые подстриженные волосы, добросовестное следование за бытом без проникновения в характер. Щукин ни в чем не отступил от быта и не поступился характером. «Кок» очень шел щукинскому Булычову — независимый, своенравный, петушиный хохолок и острая рыжая бородка, которую он вскидывал озорно и насмешливо.

Разница между Булычовым и «другими» в Вахтанговском театре сказывалась и в различной манере речи. И здесь быт не решал всего. Разные речевые манеры как бы скрещивали шпаги в происходящей борьбе. Когда Щукин нашел ритм булычовской речи, «появилось и нужное “о” (в другой беседе он определил этот звук как среднее между “о” и “а”), широта и некоторая музыкальная напевность, и громкая смелая хозяйская речь без излишних интимных полутонов, без случайных интонаций и перебоев». Булычов действительно говорил у Щукина не только как хозяин, привыкший приказывать, привыкший, чтобы его слушались, но и как человек, который «говорит, что думает», нарочито вызывающе говорит то, что думает, — отсюда смелая громкая речь, «без излишних интимных полутонов».

У Достигаева — Басова не было смелости даже в «хозяйской» речи, на которую он имел право, сам способ его хозяйствования требовал иной речи, и Басов ее обнаружил: его речь самоуверенно-покровительственная, ласково-загадочная, с неуловимыми жуликовато-интимными, «подмигивающими» интонациями.

И у Ксении (А. Запорожец) была «хозяйская» речь, вернее — с симуляцией в ее речи хозяйской власти, что сказывалось в бабьей капризности, томной претенциозности, бессмысленно-туповатой строптивости.

И у Варвары (Д. Андреева) была «хозяйская» речь, без излишних «полутонов», и тоже, можно сказать, прямолинейная, но черствая, автоматическая, холодная.

У Башкина (И. Лобашков) был намек на «хозяйскую» речь, что выражалось в интонациях «достоинства», — дескать, мы тоже не последняя спица в колеснице. Эти интонации уживались с оттенками заискивания, униженности, вкрадчивости, тут было довольно много «полутонов» и «перебоев».

У Мелании (Н. Русинова) также не было «интимных полутонов»: интимность подрывала бы ее авторитет, она ведь носительница «страха божия» и поддерживает эту свою репутацию властно-велеречивым тоном речи.

Напевность, музыкальность были в речах Павлина, но это была фальшивая позолота, так же как у Звонцова (Л. Русланов) с его ораторско-адвокатской манерой. Звонцов говорил так, будто перед ним аудитория, оттого казалось, что у него всегда какой-то чужой голос, но и этот чужой голос настолько стал чужим, что Звонцов сам уже не разбирает, что и как нужно говорить, и даже в самой интимной беседе может заговорить чужим, ораторским голосом и не заметить этого.

{152} Вообще у всех «других» язык соответствовал их двуличной жизни, поэтому в их речах было много интонаций, выражающих не сложность души, а ее лживость, желание укрыться, увильнуть, прибегнуть к обиходным движениям, добиться того, что им нужно. Язык их — оружие обмана.

Речь Булычова не знает этих околичностей, у него нет задних мыслей, и, чтоб вытащить правду, спрятанную за словами, он хватает ее за шиворот. Вот его реплики в разговоре с Башкиным. «Несчастная война?» «Для кого несчастная?» «Для кого — для нас?» «А какая другая правда есть?» «Ну, а что — все-таки?» А в репликах Башкина — полутона, перебои, оттенки, под прикрытием которых он отступает. Здесь понятен смысл этого языкового контраста, подчеркнуть который — значит подчеркнуть важную тему пьесы: обман и правду. Щукинский Булычов выкладывал все, что у него есть, без всяких передаточных интонаций, без замедляющих тормозов, — он шел прямо к цели и кратчайшим путем. И голос его был громкий, насыщенный, густой, мужественный, красивый, от бытового волжского говора шла музыкальность и красота этого голоса.

В Булычове еще сильны следы его молодости, он выглядит моложе своих лет, если считать, что ему примерно пятьдесят. «Молодой — я любил в трактире с музыкой сидеть». Был он, видимо, удалец, первый парень на деревне, гармонист и сердцеед. Даже Ксения и та без оглядки пошла за него. «А он-то какой орел был, — говорит она Мелании, — ты сама завидовала…». После женитьбы на Ксении он и не думал остепениться. Он и сейчас не прочь музыку в трактире послушать, песни петь, плясать; он завзятый охотник, жалеет, что не может пойти на медведя.

Он любит Глафиру и хвастает, что «баб любит» даже сейчас, когда, по заключению Павлина, ему «уже не о земном думать надо бы». Он просит Шурку привести молодежь и, вероятно, чувствует себя среди молодых куда лучше, чем среди своих домашних. Мелания укоряет его: «Эх, Егорий… много еще в тебе… осталось!» И Булычов отвечает: «Вот то-то и есть, что много…» Все дело в том, что много, а больше было бы — еще бы лучше. Он бережет в себе свою молодость и как воспоминание о своей улице, и как выражение своего жизнелюбия, и как земное в себе. Всем своим видом он говорит: хорошо бы все начать сначала. Ни наступающая старость, ни приближающаяся смерть не могут укротить его.

Щукин пользуется любым поводом, чтобы доказать, что в Булычове «много еще осталось», да и пьеса на каждом шагу идет ему навстречу. Возьмем две сцены — с Меланией, где Булычов настроен враждебно, и с трубачом, где он настроен дружественно, — в обоих случаях видно, что в нем «много еще осталось».

Разговор с Меланией вначале довольно миролюбивый. Мелания торжественно восседает, опираясь на посох. Булычов сидит в глубоком кресле, скосив на Меланию один глаз: он не то что смотрит — он наблюдает, он обозревает ее, теребя бородку. Уже сама эта наблюдательная поза не предвещает {153} Мелании ничего хорошего, но Булычов пока ничем не выдает себя, — он ждет, когда Мелания сделает первый шаг, первый ход обмана, он, можно сказать, предвкушает его. Мелания не заставляет себя долго ждать.

«Мелания. Пора. Напиши! Вдруг — позовет господь…

Булычов. А зачем я ему?»

Это встречный ход Булычова. Он вскидывает бородку и говорит шутя и всерьез, но еще откровенно не дразнит, и только вдруг блеснувшие глаза, свидетельствуют, что в нем проснулся Булычов. «А зачем я ему?» — спрашивает он с наивным, простодушным любопытством. В самом деле, зачем он «ему»? Мелания возмущена этим кощунственным тоном.

«Булычов. А ты — полно, Малаша! Мы друг друга знаем и на глаз и на ощупь».

Щукин говорит эти слова нарочито прозаически, в пику величию Мелании, дружески-домашним, панибратским тоном, а «Малаша» — фамильярно растягивая, мягко-миролюбиво, он почти зевает.

В этом диалоге идет борьба: Мелания предлагает «возвышенный» тон, а Булычов — «низменный»; она ведет к «небу», он сворачивает на «землю»; она подсовывает обман, он вытаскивает правду.

«Мелания. … Люди — не простят, а бог — милостив. Сам знаешь разбойники, в старину, как грешили, а воздадут богу богово и — спасены!

Булычов. Ну да, ежели украл да на церковь дал, так ты не вор, а — праведник».

Щукин словно заканчивает мысль Мелании, только с противоположным смыслом. Поэтому его «Ну да» — не возражение, не вызов, а видимость согласия, он подтверждает: «Ну да» — спокойно, рассудительно, «ежели украл да на церковь дал» (ты, дескать, в самом деле права, Мелания), «так ты не вор, а — праведник». Щукин даже руками разводит: иначе и быть не может.

Всю эту фразу Щукин произносит, словно он осмысливает ее для себя, он даже подчеркивает рифму «украл» — «дал», чтобы придать круглый, плавный оборот своей речи. В такой невинно-издевательской, простодушно-озорной манере он пародирует правду Мелании, самым тоном обнаруживая ее обман.

Мелания предпочитает «божественные» речи, и Булычов охотно идет ей навстречу. Он начинает почти эпически.

«Булычов. Ты вот богу служишь днем и ночью, как, примерно, Глафира — мне.

Мелания. Не богохуль! С ума сошел? Глафира-то как тебе по ночам служит?

Булычов. Рассказать?»

У Щукина даже глаза загорелись от внезапного прилива озорства, ему надоело вести беседу в благодушно-ироническом духе, ему хочется «поразмяться», просится наружу то, чего в нем «много осталось». Он даже приблизил к Мелании лицо с каким-то свойским выражением. «Рассказать?» — он {154} произносит с такой готовностью, что вот‑вот, не дожидаясь, все и выложит. Он и в самом деле рассказал бы, чтобы побесить старую ханжу, но по некоторым причинам воздерживается. Если у Мелании есть к нему дело, то и у него есть дело к Мелании — ему нужен ответ на мучающие его вопросы. Однако надолго его терпения не хватает, открытый и циничный обман Мелании приводит в бешенство Булычова.

У Щукина это — взрыв, возникающий почти без перехода, почти без подготовки (подобное же происходит у него и в разговоре с Павлином и с Башкиным) — неожиданно разражающаяся буря. У многих Булычовых приступ гнева в этой сцене часто выглядит как проявление безнаказанного хозяйского самодурства. У Щукина здесь все: и обида на даром прожитую жизнь, и неразрешимые вопросы, — все это скопляется в нем, и естествен взрыв как выход этой мучительно и бесплодно томящейся мысли. В этой сцене достигает кульминации борьба между «небом» Мелании и «землей» Булычова.

В начале сцены, чем возвышеннее и величественнее была Мелания, тем прозаичнее, обыденнее был Булычов. Сейчас, чем отчаяннее защищает Мелания свой сан, тем более свирепо срывает Булычов с нее мишуру. Мелания кричит о «страшном суде», Булычов ей: «Ступай, поезжай в свою берлогу с девчонками, с клирошанками лизаться». «Мелания. Летишь в пасть адову! Булычов. Глафира — блудодейка? А — ты? Ты кто? Мелания. Антихристово племя…» Булычов прямо в лицо Мелании сует кукиш.

Здесь в спектакле имеется расхождение с текстом, в общем плане не существенное, но все же различимое. В пьесе Булычов кричит: «Прочь! Уходи от греха…», кричит исступленно, он, пожалуй, и пришиб бы чем-нибудь Меланию, если бы та поспешно не вынеслась… Для щукинского исполнения, для соответствия характеру его игры в этой сцене нужна была другая разрядка, ее нашел ставивший спектакль Б. Захава.

Булычов задевает рукавом граммофон, раздается русская, а Булычов пускается в пляс. Он идет на игуменью, плавно покачиваясь, широко расставив руки, вскидывая головой: «Эх, пропадай моя телега…», отступая по ходу пляски и снова наступая, весь отдавшись наслаждению пляской. Он как будто и сейчас продолжает свой богохульный разговор. Игуменья в ужасе от этой пляски, она видит бесовский танец, греховный соблазн, дьявольское наваждение. И воистину каждое движение в этом народном танце, рожденном на «своей улице», и есть «дьявольское» начало жизни, земли, плоти, «греха», буйной игры сил. Действительно, каждый жест в этом танце направлен против одетой в черное игуменьи, олицетворяющей христианское начало отрешения, покаяния, безгрешности, мертвящее все земное. Игуменья выпрямляется во весь рост, лицо ее искажено ненавистью. Потрясая посохом, она разъяренно поднимается на Булычова, а Булычов несется на нее в безудержной пляске, и игуменья в страхе отшатывается, открещивается, кричит: «Дьявол! Змей!» Кажется, что она завопит: «Сгинь… сатана!» А Булычов {155} еще более дерзко в ответ, весь внутренне ликуя, что попал в родную стихию, несется на нее. Деться ей некуда, она спасается бегством. Весь подспудный смысл разговора Булычова с Меланией внезапно раскрывается в этой яркой театральной метафоре.

Такой же яркой метафорой является сцена с трубачом Гаврилой, лечащим все болезни пожарной трубой. При одном взгляде на Гаврилу Булычов приходит в веселое настроение, не покидающее его до конца сцены. Гаврилу у вахтанговцев играл В. Кольцов. Этот кольцовский Гаврила, так же как вся сцена с трубачом, очень понравился Горькому: «Очень хорош пожарный. И нос у него хороший, и весь он правильно тощий… Так все просто у него. Это и хорошо, что так просто». В ремарке о трубаче сказано, что он «смешной, тощий, жалкий». В театре он одет в выцветший пожарный мундир, очень узкий, он явно вырос из него и стал еще более долговязым и тощим. Из рукавов, коротких для него, вываливаются руки, такие же нелепые, как он сам. Плешь, усики, уныло опущенные вниз, и нос его, какой-то не свой, еще более усиливают комическую унылость. При всей его беззащитности в нем проглядывает не то что хитрость, а пугливая и жалкая надежда: а вдруг здесь повезет? Он весь на виду: ничего, кроме того, что видишь. Он весь тут.

И трубача Булычов старается объяснить себе. Он входит во вкус этого познания, поскольку ему доставляет удовольствие понять человека. В нем он обнаруживает то, что ему нравится, что ему близко, и сразу проникается к нему расположением. Когда Гаврила со своей трубой уселся на кончик стула и уставился на Булычова своими унылыми глазами, в которых все можно прочесть, Булычов, рассматривая его нескладную фигуру, усмехается и покачивает головой: «Н‑ну… неказист…» На что трубач как-то мнется, дескать — что тут скажешь. И Булычов в ответ тоже как-то поводит плечами: да, брат, ничего не скажешь. И у них сразу устанавливаются хорошие отношения. Булычов и на него смотрит сверху вниз, — да он и на себя иногда так смотрит, — но как-то по-дружески, по-свойски, поощрительно: не робей, мол. «А вылечиваешь?» — спрашивает он доверительно. «Сотни вылечил», — уверяет лекарь. «Не разбогател, однако», — говорит Булычов с добродушно-насмешливым сочувствием. Трубач объясняет, что трубой надо пользоваться «четыре раза в сутки по пяти минут и — готово!» И Булычов в тон ему будто продолжает: «Выдыхается человек? Умирает?» Здесь та же булычовская манера «перевернуть», походя на место лжи поставить правду, но ложь Гаврилы настолько невинная, что Булычова она совсем разоружает.

В подобных случаях с Павлином, Башкиным, Меланией он разговаривает зло, издевательски, оскорбительно, а здесь почти ласково: у Гаврилы ведь все наружу. «Ах ты, Таврило, Таврило!» Полюбилось Щукину это имя, он произносит его чаще, чем указано в тексте. Говорит укоризненно-добродушно: «Ах, ты, Таврило, Таврило», и удивленно-добродушно: «Таврило?!», и совсем по-свойски, фамильярно: «Таврило!!», и восхищенно: «Гаврило‑о!!!» Он смотрит на Гаврилу подобревшими, смеющимися глазами, он все больше любуется {156} им: ведь вот человек — не умеет скрыть обмана, и даже не понимает, что надо скрывать! Булычов приходит от этого открытия в возбужденно-веселое состояние, он помолодел, стал подвижнее, обращается то к Глафире, то к Шуре, то снова к Гавриле. «Гаврила‑о!» — кричит он восторженно. Вся эта сцена у Щукина проходит в смехе, и скрытом и явном, то пробивающемся наружу, просачивающемся в интонации, просветляющем лицо, то все более открытом, все более от сердца. Все смеется в нем тем смехом, в котором до конца виден человек. Трубач, осмелев, вдруг выпаливает: «Шешнадцать рублей дадите?» Булычов разражается смехом так, что и Шура, и Глафира, и сам трубач начинают улыбаться, он смеется так, что ему уже невмоготу, и сквозь смех выговаривает: «Почему… — опять смеется, — почему шешнадцать?..» У него слезы на глазах от смеха. «Шешнадцать рублей» — в этом весь Гаврила, весь его жалкий неуклюжий обман, который выглядит как уморительная карикатура на солидный, почтенный, торжественный обман Павлинов, Достигаевых, Звонцовых, Меланий.

«Трубач. Сами знаете: без обмана — не проживешь.

Булычов. Вот это — верно! Это, брат, нехорошо, а — верно!

Шура. Разве не стыдно обманывать?

Трубач. А почему стыдно, если верят?

Булычов *(возбужденно)*. И это — правильно! (“Правильно!” — еще раз добавляет от себя Щукин.) Понимаешь, Шурка? Это — правильно! А поп Павлин эдак не скажет! Он — не смеет!»

Щукин взволнованно жестикулирует на словах «верно», «правильно», как человек, которому отвечают на его скрытые мысли и который приходит в радостное возбуждение от такой неожиданной поддержки. «А поп Павлин эдак не скажет!» — восклицает он с веселым злорадством. «Он не смеет!!» — почти кричит Булычов.

Трубач, можно сказать, наглеет, но и это происходит у него откровенно. Сначала он просит рубль, а когда Булычов замечает: «Дешево берешь», он простодушно предупреждает: «Это — для начала». Затем он требует «шешнадцать» и, видя, как это принимает Булычов, печально произносит: «Ошибся! Надо было больше спросить», — и не скрывает своей печали, неудачи своей. Наконец он объявляет, что ему «за правду… прибавить надо».

«Булычов. Верю, — двадцать пять дай ему, Глаха. Давай еще. Давай все!»

Щукинскому Булычову здесь, так же как в сцене с Меланией, нужна была разрядка, которую нашел для него Горький и великолепно воплотил Вахтанговский театр. Можно сказать, что у Булычова сегодня праздник. Правда, которую он вырывал у других в ожесточенной схватке, здесь, безоружная, идет ему навстречу. Непреднамеренность, с какой эта правда раскрывается в незадачливом лепете Гаврилы, как бы свидетельствует о правоте Булычова. Это как бы награда для него. И он спешит поделиться с «другими», ведь о них, «других», все время шел разговор с Гаврилой. Он указывает Гавриле на трубу: {157} «Ну‑ко, действуй! Да — потолще!» Гаврила оглушительно трубит. Булычов взмахивает кулаком: «Сади во всю силу!» Здесь в Вахтанговском театре вступают еще трубы, трубный раскат сотрясает булычовский дом. Спектакль резко переходит в символический план: из всех закоулков дома выбегают растревоженные Башкины, Достигаевы, Звонцовы, и, видя их, Булычов ошалевает. Он вскакивает на стол и вопит, захлебываясь от хохота и гнева: «Глуши их, Гаврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!.. Светопреставление! Конец миру… Труби‑и!..»

«Я знаю, кто ты мне… — говорит Булычов Глафире. — Ты да Щурка, вот это я нажил, а остальное меня выжило». Е. Алексеева в Вахтанговском театре очень хорошо объясняет, почему Булычов «нажил» Глафиру, почему она ему родная так же, как собственная дочь. Глафира любит Булычова глубоко и сильно. Но преданность Глафиры и признательность Булычова имеют у Щукина и Алексеевой более глубокую почву, питающую их взаимоотношения. В Глафире — Алексеевой есть «своя улица», и это потянуло к ней Булычова. И Глафира любит, жалеет Булычова за то, что он чужой в собственном доме; к чувству Булычова примешивается благодарность за это понимание и сочувствие. Вот почему он ее «нажил». «Волга», которая есть в Булычове, «Волга» эта сильно чувствуется в алексеевской Глафире, и это общее между ними, вероятно, определило и их физическое влечение. Красота алексеевской Глафиры — чисто русская женская красота, покойная, величавая, как сама природа. Походка неторопливая, жест плавный, взгляд из-под ресниц строгий, и голос ее — алексеевский голос — пластичный, грудной, музыкальный, сильный. «Эх, Глаха, до чего ты хороша!» — восхищается Булычов. Она любит постоять, сложив руки на груди, — вот так она могла бы выйти навстречу Булычову — плясать русскую, чуть улыбаясь, недоступная, горделивая, сознающая свою красоту. Она даже с Булычовым сохраняет некоторое расстояние, не потому, что он — хозяин, а она — прислуга, наоборот, она поддерживает в себе чувство независимости, причем нельзя сказать, что она его отстаивает или противополагает, — она его естественно проявляет. В ней чувствуется сила — подспудная, почвенная, черноземная, в которой она черпает уверенность в себе, здесь источник ее покойной повадки.

Могут быть разные варианты изображения этой силы: просто сильный человек, уравновешенный, собранный характер. Возможно и обобщение — изображение самоценности этой силы, бессознательно пребывающей в этом неторопливом самосозерцании — «как равнодушная природа красою вечною сиять». Такова может быть цель изображения этого характера. У Горького и Алексеевой это исходная точка. Смысл этой позиции, скрытой в «Булычове», становится очевидным в «Достигаеве», когда Глафира выступает активным участником революционных событий. Но это начало потенциально чувствуется и сейчас. Здесь вообще характерная для Горького черта; ему недостаточно любования этой силой, ему важнее проследить ее подспудное набухание, ее скрытое движение, которое в свой час покажет себя.

{158} У Глафиры есть эти неожиданные выходы из ее покоя, эти предвестия грозы, которые сейчас проявляются в бытовом и психологическом плане. «Брось все, уйди от них. Сожрут они тебя, как черви… заживо сожрут!» «Ну — что ты здесь, зачем?» Она не уговаривает, не умоляет, — это неожиданный, не свойственный ее уравновешенности взрыв. Она вдруг «припадает к нему» и всем своим существом говорит: «Горе ты мое… Да — не хворай ты, не хворай…» — и затем «оторвалась, убежала». У Алексеевой это не интимная нежная сцена, но неожиданный порыв страстной натуры, еще не подозревающей, что в ней заключено.

Вот эта сила, родственная Булычову, и поддерживающая его в борьбе, тоже определяет их близость. Вот почему Булычов «нажил» Глафиру.

Он «нажил» и Шурку, он гордится, что отстоял ее от «других», что она не превратилась в Варвару, что похожа на него. В ней тот же булычовский нрав, та же неугомонная булычовская кровь. Она так же неукротима, своенравна, неподатлива, как Булычов. Ксения, Варвара, Звонцов пытаются «укротить» ее, но она стряхивает с себя эту руку «чужой улицы». В Булычове его характер как бы осознан им, он порой нарочито озорничает, чтобы поддержать в себе, что в нем «еще осталось» и что пытаются обуздать в нем. У Шурки все это пока бессознательно, она не ведает, что творит, и чувствует себя привольно. «Рыжая коза», она инстинктивно уклоняется от всех попыток приручить ее. В Вахтанговском театре Шуру играла Мансурова.

Шура и «другие» — это «своя» и «чужая» улица; между ними ведется борьба, и борьба по идейным, а не только по бытовым мотивам, которые возобладали, например, в мхатовском спектакле. В Вахтанговском театре Булычов и Шура — это друзья, которые не могут обойтись друг без друга и друг в друге черпают поддержку для своей борьбы. Кроме того, мансуровская Шурка «приспосабливается» к щукинскому Булычову. Павлин говорит о Шурке: «Выровнялась как, отроковица…» Она только выходит из переходного возраста, в ней только формируется девушка, и процесс этого формирования происходит в ней бурно, по-булычовски. У Мансуровой она больше поглощена своей пробуждающейся молодостью, игрой сил в себе, еще только наступает тот момент, когда она осознает себя в мире. Возможно, что следовало бы сделать ударение на этом моменте осознания или, во всяком случае, уравновесить оба мотива. Но у Мансуровой в ее понимании есть определенный смысл — игра сил выглядит у нее как продолжение того, что «осталось еще» в Булычове, что должно остаться и на что покушаются «другие».

В ней та же булычовская манера речи, не знающая обходных путей, вонзающаяся в самую суть вопроса. «Слушай: революция будет?» «Что такое Тятин?.. Он честный?» «Звонцов — жулик?» «Тятин, вы — правдивый человек?» «Нет, вы… замечательный! А может быть, вы — хитрый, да? Вы играете на правду? Чтобы околпачить меня?» «Тятин, вы — молодец! Или — страшная хитрюга…» «Вы очень смешной, Тятин!»

«Шура. Тятин! Вам нравится Антонина?

{159} Тятин. Да. Очень.

Шура. А — я?»

Мансурова задает вопросы с интонацией неожиданности, с места в карьер, вдруг с восторгом: «Тятин, вы — молодец!», вдруг с подозрением: «А может быть, вы — хитрый, да?», вдруг с нежностью: «Перестань, милый», вдруг с гневом: «Не финти, Яшка», — и смотрит на собеседника в упор, выставив вперед свою рыжую взлохмаченную голову, так что Тятин, например, теряется, его слабоволие еще больше обостряет в Шуре ее булычовскую стремительность. С такой же напористостью она обращается к Лаптеву, когда спрашивает, будет ли революция, или к Донату — что он думает об ее отце. Спрашивает нетерпеливо — ей нужен ответ сейчас же, всякое промедление она склонна воспринимать как обман, как подвох, она недоверчива в этом смысле. В такой чувствительности к обману тоже видно ее булычовское происхождение.

Есть, правда, здесь различие. В Шуре нет отцовской горечи, трагической досады из-за ошибочно прожитой жизни, нет язвительности и уличающего тона. В ее отрицании преобладают задор, свежесть и непосредственность уже потому, что Булычов все же в прошлом, а она вся впереди. У нее есть надежда, которой не может быть у отца, оттого она чувствует себя более жизнерадостно. Но ей передалась его неудовлетворенность. И то, что делается вокруг, грызня «других», цели которых она понимает, и беззащитное, по существу, положение отца, и ее собственная неопределенность — все это скапливается в ней. Шура продолжает Булычова: что не удалось совершить ему, жаждет совершить она, бороться за «свою улицу», отомстить «чужой улице».

Ю. Юзовский

### **{****160}** … от спектакля к спектаклю

Да, конечно, «Егор Булычов и другие» — спектакль, который обозначил магистраль нового, советского театра: мощный реализм, психологическая глубина, внутренний темперамент искусства, и прежде всего искусства актера. Но социалистический реализм включает искусство разных стилей и форм, в него по праву входит и романтическое русло художественного творчества.

Вскоре после вахтанговского «Булычова» на московской сцене появился спектакль, который захватил зрителей своей монументальной символикой и романтической устремленностью. Это была «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского в Камерном театре.

Помнится, даже самые зоркие и многоопытные люди (в их числе Горький) считали неправомерным соединение двух начал: оптимизма и трагедии. Однако жизнь опровергла эти сомнения. Спектакль, поставленный А. Таировым, потрясал трагической гибелью комиссара, всей своей накаленной атмосферой, и вместе с тем он звучал как громкое и торжественное утверждение жизни.

Посвященная пятнадцатилетию Октября, «Оптимистическая трагедия» не была данью юбилею. Ее грандиозный успех у зрителей объяснялся тем, что советский театр поднялся до вершин трагического искусства. «Новой, незнакомой и неизведанной была тональность спектакля — скорбная, героическая, суровая, а вместе с тем лиричная и песенная, — писала А. Коонен. — Как музыкальное произведение звучит в контрастах и столкновениях своих тем, так герои Вишневского шли на сцене от хаоса к гармонии, от отрицания к утверждению, от смерти к жизни. Это было патетично, но ничуть не помпезно, а предельно просто».

Новое художественное осмысление революции было вместе с тем чутким выражением времени. В боевой, суровой интонации спектакля слышалась тревога лет, когда в Германии фашизм пришел к власти и угроза войны становилась реальностью.

## **{****161}** «Оптимистическая трагедия»

«Дорогая моя Муха… Ну, вот я и на месте. Здесь здоровый климат, и моим легким, наконец, вздохнется. Народ трудноватый. Откровенно говоря, не сплю ни одной ночи…».

Чей это голос звучит в эфире? Неужели это Алиса Георгиевна Коонен читает письмо Комиссара из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского?

Магнитофонная лента продолжает свой бег, и сомнений уже не остается. Конечно, это Коонен, ее голос, ее неповторимые интонации. Да и само начало письма — обращение к «дорогой Мухе», петроградской подруге, — было только в Камерном театре, оно не вошло в окончательный вариант пьесы.

Вот вступает еще один голос — и теперь его уже совсем нетрудно узнать. Это, несомненно, Михаил Иванович Жаров, исполнитель роли матроса первой статьи Алексея.

Что же сейчас передавалось? Уникальная запись спектакля Камерного театра, извлеченная из архива Радиокомитета, или реставрация одной из главных сцен этой первой постановки «Оптимистической трагедии»?

Что бы там ни было — большое спасибо тем, кто сохранил или восстановил этот эпизод, так живо, так ярко напоминающий об одном из самых сильных и глубоких театральных впечатлений моей юности.

Однажды на утреннем шефском спектакле для бойцов Красной Армии перед занавесом внезапно появился невысокий коренастый человек в морской форме и обратился к зрительному залу: «А вы готовы к борьбе за революцию как тот морской полк, с судьбой которого вы познакомитесь сейчас?» И он стал говорить о гражданской войне, о Мадриде, за который тогда шли бои, бросая в зал энергичные фразы и сопровождая каждую из них сильным взмахом руки, как будто для того, чтобы слова летели дальше, дальше — дальше самых последних рядов балкона.

— Кто это? — спросил один из бойцов капельдинершу, когда моряк так же стремительно, как и появился, исчез в расщелине занавеса, состоявшего из двух огромных раздвижных щитов.

— Автор пьесы — Всеволод Вишневский, — ответила она.

{162} А вместо моряка в командирской форме на авансцене уже стояли два молодых матроса и один удивленно и радостно спрашивал другого:

«— Кто это?

— Публика. Наши потомки. Наше будущее».

Словом, уже начался спектакль. Тот запал, та страстность, та огневая романтика гражданской войны, которые были у автора пьесы, нашли свое полное выражение в спектакле Камерного театра…

В те дни, когда на страницах газет появилось незнакомое раньше слово «гестапо», первые сообщения о гитлеровских концлагерях, среди честных людей нашей страны не было равнодушных. У каждого при слове «фашизм» яростно сжимались кулаки.

И хотя герои «Оптимистической трагедии» сражались и умирали на полях и дорогах гражданской войны, — пьеса меньше всего была памятником, торжественным повествованием о подвигах минувших лет. Не почтить вставанием память погибших за революцию призывал автор пьесы, но, подняв их винтовки, двинуться в бой.

Нельзя понять «Оптимистическую трагедию», не вспомнив фильмов «Броненосец “Потемкин”» и «Арсенал», не упомянув добрым словом их создателей — основоположников эпического стиля советской кинематографии Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко. Нельзя потому, что в этих фильмах — истоки и «Оптимистической трагедии» и всей драматургии Всеволода Вишневского.

Со всей категоричностью молодости — своей человеческой молодости, художнической молодости и молодости революции — они отвергли даже лучшие образцы, предлагаемые искусством прошлого. Они отбросили как устаревшее то, что составляло самое большое завоевание и краеугольный камень искусства XIX века — человеческую личность, индивидуальность. На смену индивидуалистическому принципу они выдвигали коллективистический, на смену герою-одиночке XIX века приводили коллективного героя — народ, класс.

Здесь могут возразить: а Комиссар? Ведь основной конфликт пьесы — столкновение Комиссара с зараженным бациллой анархии матросским полком. Значит, Комиссар не только не сливается с коллективом, но противостоит ему?

Вспомним эпизод первого акта, когда, оставшись вдвоем с финном Вайноненом на палубе, на вопрос этого единственного коммуниста: «Ты одна, Комиссар?» — женщина отвечает: «А партия?» И это для Вишневского не фраза. Сила Комиссара не только и даже не столько в ее личных качествах — уме, опыте, обаянии, воле, — сколько в ощущении себя частью огромного и несокрушимого коллектива, называемого партией. Именно это делает непобедимой женщину, оказавшуюся в отряде анархиствующих матросов.

Таким образом, Комиссар выступает в пьесе не от своего лица, а от лица самого сплоченного и монолитного коллектива — партии. И конфликт развертывается не в столкновении героя-одиночки с массой, а в столкновении большого, {163} огромного коллектива — партии, народа — с малым коллективом — полком, судьба которого вливается в большую судьбу революционного народа.

Таиров по-своему решал сложную задачу, поставленную перед ним автором. Он в своей постановке пьесы тоже шел от того, что герой спектакля — полк, его основа — жизнь полка, массовые сцены. Но вместе с тем режиссеру было ясно, что жизнь коллектива должна быть выражена через столкновение живых и сложных человеческих характеров, которые несут в себе мечты, сомнения, стремления массы, но преломляют их через свою крупную и своеобразную человеческую личность.

Такими характерами, такими героями в спектакле Камерного театра оказались Комиссар — А. Коонен и Алексей — М. Жаров.

С Алексеем, вернее, за матроса первой статьи Алексея, в чьей душе, как в фокусе, собрались самые острые, кричащие противоречия, сомнения и вопросы моряков, вела основной бой Комиссар.

О вдохновенном исполнении Алисой Коонен роли Комиссара написаны статьи и исследования. Неверно, однако, когда в суждениях о постановке «Оптимистической трагедии» на сцене Камерного театра все сводится только к одному образу Комиссара, который оказывается как бы в безвоздушном пространстве. А ведь таировской постановке в высшей степени было свойственно то, что на театральном языке называется «атмосферой». И эту накаленную, героическую атмосферу гражданской войны несли в себе прежде всего Комиссар и Алексей.

Не знаю, был ли Алексей — Жаров выше всех моряков ростом, но в толпе анархистов он сразу привлекал к себе внимание, казался крупнее, значительнее других. Его походка, с ленцой, чуть-чуть враскачку, как у человека, привыкшего чувствовать под ногами палубу; его неторопливая, «вкусная», поблескивающая юмором русская речь; и даже то, как он стоял на палубе — руки в карманы, легко откинув плечи и как будто немного пружиня на носках, — все рождало ощущение сдержанной, не растрачивающей себя по пустякам силы, которая «по жилушкам переливается».

В нем была настоящая русская широта натуры, способной и на удаль и на озорство — иногда веселое, просто от избытка сил, иногда злое, от отчаяния и неуемной тоски. Была в нем и подкупающая наивность большого талантливого человека, порой доходящая до детскости.

Вероятно, можно играть Алексея иначе. Более нервно, напряженно, оттеняя в нем жгучие метания мысли, зашедшей в тупик, метания интеллекта. В жаровском герое это был порыв не столько мысли, сколько самой натуры его, слишком крупной, слишком сильной, чтобы мириться с мелкими уловками лжи. Это был страстный бунт всего его существа против пут, держащих человека в плену проклятой и рабской старой жизни.

Театр искал в образе Алексея почти эпического размаха, и Таиров просил Жарова играть на огромной амплитуде чувств — от безысходного, казалось, {164} отчаяния до дикой, безудержной веселости; от слепящей ярости до простодушной доброты.

Отказался ли Жаров в этой роли от привычной ему комедийной характерности? Нет. Он играл свободно, щедро, сочно, вызывая порой взрывы хохота в зрительном зале. Но вся эта характерность была взята на таком широком, большом дыхании, что в ней не было и намека на мелкий жанризм.

В том и была сила эмоционального воздействия жаровского Алексея, потому и плакали многие в зале, слушая прощальные слова моряка умирающему Комиссару, что артист, ничего не «разделывая», вызывал глубокое уважение к своему герою. Он сумел добиться органического слияния элементов бытовых, характерных, комедийных — с драматическим, героическим началом. С мучительными поисками моряком правды, сущности жизни.

Стремясь передать богатство натуры, человеческий масштаб Алексея актер и постановщик не сглаживали, не пытались утихомирить противоречия, заложенные в нем. Наоборот. Они их предельно подчеркивали, обостряли. Когда жаровский Алексей врывался на палубу с предостерегающим криком: «Военные моряки! Опасность. Назначен нам Комиссар!» — то чувствовалось, что его, анархиста, приводила в ярость сама мысль, что в их вольный отряд, живущий по своим законам, может быть кто-то «назначен». С требовательным ожиданием, с явной досадой обращался он к Вожаку. Ему казалось, что тот не понимает всей меры оскорбления, нанесенного отряду, что он недопустимо медлителен и благодушен.

Это, конечно, еще не был конфликт двух противников, раскол в тройке, захватившей власть в «свободном анархо-революционном отряде». То был лишь спор единомышленников, из которых один — более горячий, экспансивный — не понимал раздумчивой и коварной медлительности другого.

В спектакле Камерного театра агрессивнее и неприязненнее всех встречал Комиссара Алексей. Именно он, не пряча своего возмущения и насмешки, выступал с открытым забралом против новой власти в отряде. И как ни парадоксально, именно это давало Комиссару надежду завоевать на свою сторону моряка.

Сейчас при постановке «Оптимистической трагедии» в большинстве театров спор Комиссара с Алексеем заканчивается уже в сцене штаба, где происходит их решающее объяснение. Таиров с Жаровым погрешили бы против истины, если бы поставили здесь точку. Столь драматично, остро начатый конфликт требовал такого же драматического разрешения.

Спор Комиссара с Алексеем разрешался в Камерном театре лишь в финале второго акта, когда Комиссаром был прочитан по чистому листу бумаги смертный приговор Вожаку, а Алексей, в чьих руках оказалась эта бумага, засвидетельствовал перед полком: «Написано, как сказано».

В этом эпизоде, начинавшемся с допроса и расстрела Вожаком двух офицеров, возвращавшихся из немецкого плена, Алексей появлялся в глубине сцены. Вначале безучастный к тому, что происходило перед ним, он по ходу допроса все ближе и ближе придвигался к столу, за которым зловеще восседал {165} Вожак. Придвигался… Нет, это не то слово. Как будто какая-то сила толкала его все вперед и вперед, чтобы он своими глазами увидел, к чему приводит анархия. «Я бросаю тебе в морду, в рожу: ты предатель и изменник!» — эти слова вырвались у Алексея значительно позже, но убедился он в страшной для него, побратавшегося с Вожаком на фронте, истине сейчас. Эта горькая убежденность и заставила Алексея заявить, глядя в чистый лист смертного приговора Вожаку: «Написано, как сказано».

Нелегко было жаровскому Алексею произнести эти три слова, обрекавшие на смерть Вожака. Теперь ему необходимо было остаться наедине с собой, подумать, разобраться. Но только двинулся он прочь по дороге, как вдруг, словно выстрел над самым ухом: «Я думаю, что товарищ Алексей мог бы все устроить».

Мало того, что Алексею пришлось своим словом подтвердить смертный приговор Вожаку, — Комиссар требует, чтобы он же и привел его в исполнение.

Эта мизансцена принадлежала к лучшим находкам Таирова. Круто сламывался путь Алексея. Словно подкошенный на ходу словами Комиссара, он стремительно поворачивался и шел на нее, глядя тяжелым взглядом. Он ненавидел женщину в эту минуту, как ненавидит больной хирурга, оперирующего без обезболивающих средств, чувствуя только острую, невыносимую муку и забывая об облегчении, которое должно наступить потом.

«Мой Алексей, — говорит Жаров, — прекрасно понимал решительный ход Комиссара, откалывающего его от анархистов “через кровь”. Сейчас он оказался словно в тисках… Как быть?»

Вот почему такого напряжения достигал в Камерном театре момент, когда Вожак обращался к матросу: «Алексей… брат!» — и кричал: «Да здравствует революция!» Как же поступит, с кем пойдет Алексей? — спрашивал себя зрительный зал.

Отвечая на этот молчаливый и требовательный вопрос, герой Жарова приближался к Вожаку и сильным ударом плеча отшвыривал его на дорогу: «Брось трепаться!» Злая фраза, которой Алексей сопровождал свой удар, всегда покрывалась аплодисментами. Нужно сознаться, что в пьесе стоит лишь одно слово: «Брось». Но актеру, право, можно простить эту вольность, потому что в грубоватом, тяжелом слове «трепаться» для его героя был итог мучительных раздумий о бывшем боевом друге.

Но почему расстреливать его должен именно он, Алексей? Этого матрос не мог простить Комиссару. И если сейчас в ряде постановок Алексей выходит после расстрела Вожака, как герой, явно рассчитывая на поддержку полка и сочувствие зрительного зала, то жаровский Алексей в этот миг, быть может, больше чем когда-либо, ненавидел Комиссара, самого себя, весь мир. Он яростно швырял оземь фуражку и кобуру маузера — все, что осталось от Вожака, и с угрюмой стремительностью спешил прочь.

Было ясно, что правда Комиссара, правда коммунизма победит — уже победила — в его душе, но это была мучительно доставшаяся победа.

{166} Как же пришла она? Как удалось Комиссару вывести из хаоса анархии Алексея и весь морской полк? Чтобы понять это, необходимо вспомнить, какой представала на сцене Камерного театра героиня «Оптимистической трагедии».

Молодая интеллигентная женщина, гладко причесанная, в потертой, видавшей виды кожаной куртке, со скупой, четкой речью, с руками, привычно заложенными за спину, несколько даже прозаичная в своей сдержанности — ничуть не оратор, не трибун. Неужели это трагическая актриса Алиса Коонен, создательница мятущейся Федры? Да, это Коонен, и это Комиссар из «Оптимистической трагедии» Вишневского.

Казалось бы, именно в образе Комиссара — женщины, не побоявшейся прийти на военный корабль, захваченный буйной ватагой анархиствующих моряков, — должен был достигнуть наивысшего накала романтический пафос спектакля. Казалось бы, именно в ней должна была выше всего взметнуться стихия революции. И вот — никакого пафоса и никакой стихии. Строгость, сдержанность, простота, проза.

В этом видимом парадоксе было, быть может, одно из интереснейших открытий Таирова в этом спектакле. Там, где разгул разбушевавшейся человеческой стихии достигал своего апогея, нужен был разум, чтобы направить его в верное русло. Этот высокий и ясный разум, эту науку революции приносила в спектакль Коонен.

Здесь интересно вспомнить, что когда актриса получила роль Комиссара, то она, по собственному признанию, растерялась, немного перепугалась, не знала, как быть? Как играть? «Мне хотелось огненных монологов, — вспоминает Коонен, — Таиров же тогда сказал: “Ты не волнуйся, а когда выйдешь на сцену — слушай, что вокруг тебя делается, и находи свою жизнь на сцене, атмосферу, в которую ты попала”».

Автор и режиссер отняли у актрисы последний ее патетический монолог в сцене с Алексеем и дали взамен трезвый и точный анализ исторической обстановки. Они поняли, что того Алексея, которого играл Жаров, — недоверчивого к громким словами и неукротимо правдивого по натуре, — пафосом не возьмешь. Слишком много он наслышался всяких речей. Его возьмешь только правдой. И если Алексей в этом спектакле как бы олицетворял стихийное начало революции, ее ненависть к прошлому, ее безотчетный порыв к будущему, то Комиссар олицетворял ее прозорливый и ясный разум.

Это вовсе не значит, что актриса играла холодно, но ее темперамент был темпераментом мысли прежде всего. Она покоряла не силой пафоса, не романтической приподнятостью, а диалектикой мысли, ясностью логики, обаянием высокого интеллекта. Для ее героини коммунизм был не верованием, а наукой и руководством к действию.

Яхонтов, вспоминая о рождении своей литературной композиции «Ленин», рассказывает, как его, художника, взволновала мысль Владимира Ильича о том, «что революционер должен быть профессионалом, “мастером” своего дела».

{167} Эта же ленинская мысль легла в основу таировского истолкования образа Комиссара. Героиня Коонен была именно профессиональным революционером, и притом «мастером» своего трудного дела.

Сила Комиссара — Коонен была в умении понять, оценить каждого человека, найти ход к его сердцу и душе, а главное, убедить не митинговой страстью, не словами, а ясностью доказательств, логикой фактов, которые, как известно, — упрямая вещь.

Решающей проверкой этой тактики большевистского Комиссара, этой агитации без агитации, была сцена в штабе, когда, беседуя по очереди с Боцманом, с финном Вайноненом, Командиром и Алексеем, — Комиссар, по мысли Таирова, глубоко, «артезиански» сверлит внутреннюю сущность каждого собеседника. Он здесь почти ученый, производящий в своем кабинете эксперименты над человеческим материалом и распознающий всех тех, с кем ему надо и придется иметь дело.

Но только ли силой логики, ясностью, целеустремленностью, столь противоположной анархическим, стихийным метаниям Алексея, был отмечен образ Комиссара?

«Работая над ролью, — вспоминает Коонен, — я отказалась от игры “под мужчину”, практиковавшейся в те годы на сцене в подобных случаях. Мне хотелось показать свою героиню женственной, лиричной, человечной».

Каждому, кто видел «Оптимистическую трагедию» в Камерном театре, запомнилась, конечно, светлая, открытая улыбка Комиссара, искорки юмора, неожиданно вспыхивающие в умных, напряженно думающих глазах, стройная женская фигура, на которой так ладно сидели даже кожаная куртка и сапоги.

Но женственность героини Коонен тесно переплеталась с суровостью, лиризм — с непреклонной волей бойца, до последнего вздоха преданного революции.

И здесь приходит на память финал спектакля. Темные рваные облака, бегущие по ночному небу, все нарастающий и нарастающий победный гул матросских батальонов, пробившихся на помощь захваченным в плен морякам, и хрупкая фигура женщины среди скорбно склонивших головы мужчин.

Комиссара выносили на руках двое рослых моряков. И оттого, что кожанка ее, как всегда, была строго застегнута на все пуговицы, и оттого, что даже в эти истекающие минуты своей жизни женщина не позволяла себе обмякнуть, склониться, оттого, что тело ее было напряжено и выпрямлено последним усилием воли, — казалось, что Комиссар все еще стоит в строю.

«Держите марку военного Красного флота», — делала она шаг вперед и так же прямо, не согнув колен, падала навзничь, чтобы уже никогда не подняться. Это была суровая и мужественная смерть, достойная ее мужественной и суровой жизни.

{168} А по свинцовому небу все бежали и бежали дымные клочья облаков, и на их фоне еще более монолитной и грозной становилась громада полка, ощетинившегося штыками и прикладами винтовок, поднятых над головами.

И казалось, что бесконечны ряды моряков, уходящие в темнеющую даль, что нет и не будет конца и счета бойцам революции, отдающим последний долг павшему товарищу. И там, вдали, на горизонте, их фигуры вырастали до огромных размеров. И казалось, что не только земля, но и это сумрачное, грозовое небо ощетинилось лесом винтовок против каждого, кто смеет посягнуть на кровью завоеванную свободу.

Этим forte в музыке и во всем строе спектакля, этой молчаливой клятвой моряков держать марку военного Красного флота заканчивался спектакль.

Так завершался спор большевистской партии с анархией. Так, «смертью смерть поправ», побеждал Комиссар. Так неразрывно сливалась судьба одного из центральных персонажей трагедии с судьбой ее главного героя — морского полка.

Когда говоришь о создателях «Оптимистической трагедии» в Камерном театре, то рядом с драматургом, с исполнителями, с постановщиком А. Таировым необходимо поставить имя художника В. Рындина.

Он играл в этом спектакле огромную роль. Необычная пьеса требовала особых приемов оформления. Ничего лишнего, отвлекающего внимание зрителя — уже в самом оформлении должен был содержаться образ спектакля.

«Хотелось сделать спектакль на самой высокой ноте, очень патетический и приподнятый, — вспоминает Рындин. — Небо, Земля, Человек — к такому триединому символу стремился Таиров, этого добивался и я в своем оформлении».

На самой высокой ноте. Именно так были решены режиссером и художником сцены ухода полка на фронт, прощального бала, боя и, наконец, финальной клятвы моряков, когда в предрассветной дымке вырастали балтийцы с винтовками, молчаливо и грозно поднятыми над головами. И это ощущение эпичности, масштабности фигур на горизонте, это ощущение множественности бойцов достигалось особым приемом освещения, найденным Таировым, Рындиным и художником по свету Г. Самойловым, которому в успехе спектакля тоже принадлежала немалая роль. Положив в основу оформления оголенную конструкцию, когда только одна-две детали напоминали, что действие происходит на линкоре или на Украине, охваченной огнем гражданской войны, создатели спектакля широко использовали принцип кинопроекции.

Перед нами то вырисовывались бегущие вдоль дороги стройные линии телеграфных столбов, как бы обозначающих долгий и трудный путь морского полка на фронт, то взметывались вверх черные столбы земли, развороченной снарядом, то возникали огромные и грозные силуэты бойцов.

Рындин, по меткому замечанию Абрама Эфроса, «дал один разворот конструкций на весь спектакль. Это была как бы воронка, образовавшаяся от удара снаряда в землю и разбежавшаяся винтом площадок по сцене».

{169} Удача этой конструкции была в том, что она своим рядом площадок, возвышающихся ступенями, давала возможность динамически построить массовые сцены, причем динамическим элементом, как правило, был полк — люди, В финале, когда моряки отдавали последний долг Комиссару, мизансцена была неподвижной, но вся картина не казалась статичной; на этот раз динамическим элементом оказывалась декорация. Мчащиеся по небу разорванные клочья облаков рождали ощущение тревоги. Казалось, что полк остановился лишь на короткое мгновение в своем неотвратимом движении вперед, навстречу грозным событиям.

Большинство современных постановок «Оптимистической трагедии» завершается апофеозом, в Камерном же театре спектакль кончался на высокой, напряженной ноте. Финал не рождал успокоения.

Апофеозом таировской постановки был, по существу, пролог. Между этими двумя полюсами — прологом и эпилогом — и развивался весь спектакль. Эти две сцены как бы символизировали диалектическую борьбу противоположностей, заложенную в самом названии пьесы: «Оптимистическая трагедия».

В начале спектакля мощно и властно звучала торжественная и мажорная нота — в конце его даже, движение полка к гибели не было ни безнадежным, ни пессимистичным. Наоборот. Оно давало ощущение героического звучания, рождало подлинный, а не барабанный оптимизм, оптимизм преодоления полком всех препятствий, даже смерти.

И оттого, что финал спектакля не был статической, застывшей картиной, оттого, что весь он был в устремлении вперед, наша мысль невольно обращалась к прологу, когда занавес открывал огромную палубу корабля, на которой, словно на боевом смотру, застыл матросский полк. Слепяще-яркий луч прожектора перебегал по обветренным, мужественным лицам моряков.

И это яркое дневное солнце, и ослепительно-белая форма, и золото на лентах бескозырок, и величаво-торжественный строй балтийцев рождали у каждого, кто находился в зрительном зале, не скорбь о погибших, а светлое чувство гордости, радости, ликования: были такие люди и будут — непременно будут еще!

Недаром этот пролог к трагедии — этот парад бессмертия — стал классическим в истории нашего театра, и сколько постановок пьесы Вишневского начинаются теперь именно с него!

Эта диалектика героического, которое понимается не как статически монументальное (что подчас бывает в наших спектаклях), а как преодоление, движение вперед, через трудности, легла в основу решения массовых сцен в спектакле.

Таиров в беседе с актерами театра Ростова-на-Дону (где он ставил «Оптимистическую трагедию» вместе с М. Герштом, в точности придерживаясь решения Камерного театра) говорил: «Мы не будем давать ни одного актерского образа, уже раз и навсегда установленного к моменту поднятия занавеса. Нет, мы будем давать его в движении всех находящихся в нем внутренних {170} сил, в борьбе этих внутренних сил между собой, в борьбе их с внешними обстоятельствами и силами, в победе тех сил, которые являются силами революционными, ведущими к новой, революционной гармонии».

В этой связи интересно обратиться к одной из ключевых сцен спектакля Камерного театра — прощальному балу и уходу полка на фронт.

«Бал. Прощальный флотский бал. Сколько их было в те годы!» С первыми волнами вальса где-то на самой верхней площадке сцены, в дымном конусе отвесно падающего света, возникала первая одинокая пара — совсем юный моряк и девушка в простеньком платье. И когда в ритме, чуть замедленном печалью, они делали первые несложные па своего танца, — на следующей площадке появлялась вторая такая же молчаливая пара. И третья — еще секундой позже, площадкой ниже — три пары, как три голоса в фуге, вступающие один за другим. И вот уже вся палуба заполнена парами, медленно кружащимися под музыку вальса, и «в ритмах чуть сдавленная грусть, которая может длиться упоительно долго, пока рука чувствует руку, и тело чувствует тело, и глаза не отрываются от глаз».

И вдруг безжалостный пронзительный сигнал фанфары прорезал незатейливую мелодию вальса (автором вальса, как и всей превосходной музыки к спектаклю, был композитор Лев Книппер) точно так же, как цепочка матросов с винтовками и пулеметом деловито пересекала по диагонали медлительный танец кружащихся пар. Сигнал! Боевой сигнал! Секунда — и уже на палубе ни одной бескозырки, ни одного бушлата, а только женщины, как будто забывшие окончить па танца, и особенно сиротливые оттого, что сразу стало так пусто на огромной палубе корабля.

И когда прощальные такты вальса сменялись чеканными ритмами походного боевого марша и женщины бросались в глубь сцены, чтобы там, на парапете набережной, сгрудиться, сбиться, слиться в одно тело, в одно сердце, сжатое тоской и надеждой, из-за поворота, печатая шаг, появляются первые ряды полка. И платья женщин казались вдовьими, и многие из них простоволосы, но в их взглядах, провожающих моряков, не только печаль, тревога и страх, а и невольная гордость. Разве можно без гордости смотреть на стройные и строгие ряды балтийцев, когда в походном боевом марше, разворачиваясь на ходу в колонну по четыре, они стремительно и неотвратимо низвергаются по крутому наклону дороги. Они шли прямо на нас — моряки — и, кажется, не рванись им навстречу занавес, они шагнули бы через оркестр — прямо в зрительный зал — и шли бы, шли, шли до той самой поры, пока на земле остается хоть один враг.

«Надо уметь, — призывал Таиров актеров, — передавать в этом танце не только его ритмику, но и его пафос, его мелодику прощания, но прощания не слезливого, а полного порывистости, полного любви, овеянной и омытой, вечно живой, никогда не засыпающей, всегда активной, всегда неизбежно прибывающей морской волной. Нужно, чтобы зритель почувствовал запах стихии, которая воспитала и закалила этих людей…».

{171} Таиров не раз повторял актерам, что на долю массы выпадает «главная часть тяжести во всей архитектонике спектакля». Масса, по его мысли, должна была служить не аккомпанементом к центральной теме, а вести «один из основных голосов в этой мелодии».

И режиссер вместе с исполнителями стремился «дифференцировать эту массу, показать различные прослойки, различные течения, различные волевые стремления, различные привязанности и мировоззрения».

Так, если в первые мгновения моряки представляли собой единый в порывах, устремлениях, в четком ритмическом рисунке массив анархистов, то под влиянием Комиссара от него шаг за шагом отходили, отслаивались, откатывались целые группы, чтобы потом слиться в единое целое, но уже на новой основе революционной сознательной дисциплины.

Когда задумываешься о принципах таировской постановки, то обращаешься не только к опыту Камерного театра, но и к практике советского кино 20 – 30‑х годов, к первым фильмам Эйзенштейна и Довженко о революции.

Взгляните только на фотографии массовых сцен «Оптимистической трагедии». Разве не напоминают они кадры из революционных фильмов тех лет своей динамичностью, математической точностью и предельной выразительностью, с которой раскрыто поведение массы? Здесь в построении массовых сцен господствовал принцип иной, чем в Художественном театре, где каждый человек из толпы интересовал режиссера как личность и для него искалась жанровая характеристика, создавалась биография. В этой работе у Таирова, как и у Эйзенштейна, в массовке не прочерчивались индивидуальные судьбы. Им важно было другое: передать состояние всей массы, всего народа в данной ситуации, в данный момент. И если режиссер выделял из массы того или другого человека, то он был ему важен не сам по себе, а как доминанта выражения настроений всего коллектива.

Возьмем хотя бы фотографию сцены спора Алексея с Вожаком. Разве нельзя здесь по лицам, позам, даже, если можно так сказать, по выражению рук участников прочитать, что происходило тогда в морском полку? И нервные, встревоженные руки двух офицеров, которых уже окружает конвой, чтобы увести на расстрел, и тяжелые, властные, будто набрякшие злобой лапы Вожака, и широкий, гневный жест Алексея, взывающего к совести главаря анархистов, и — главное — руки тех моряков, что сгрудились вокруг спорящих. Они сжаты сейчас в кулаки, эти руки прежних вольных или невольных пособников Вожака, сейчас увидевших и понявших, куда их завела анархия. Здесь — используем снова музыкальный термин, потому что спектакль, несомненно, отличался строгой музыкальностью построения — была как бы делая «симфония кулаков». Они еще прячутся под бушлаты, в карманы, эти непроизвольно сжатые кулаки. Они еще заносятся осторожно, вполовину. Жесты моряков не свободны, руки их кажутся связанными страхом перед Вожаком. Но полукольцо этих гневно сжатых рук все более тесно в угрожающе {172} охватывает Вожака, и на груди Сиплого, бросившегося было ему на помощь, уже откровенно сошлись узловатые пальцы двух матросов.

Это бунт, еще подавленный, еще скованный страхом. Но в следующее мгновение эти кулаки уже открыто и яростно могут взметнуться над головой Вожака.

И как бы продолжением и завершением этого нелегкого процесса формирования нового, истинно революционного мировоззрения балтийцев была сцена последнего боя моряков с интервентами.

В военной науке есть термин: круговая оборона. Это тот случай, когда противник наступает со всех сторон, когда драться нужно до последнего патрона.

Если можно говорить о сценическом образе круговой обороны, то им был несомненно окоп, в котором при наступлении интервентов укрывались моряки в спектакле Камерного театра. Поворот воронки, составляющей центр конструкции, образовывал полукружие высокого, почти в человеческий рост, бруствера окопа.

Прожектор выхватывал из тьмы винтовочные дула, хмурые лица балтийцев, прижатых шквальным огнем противника.

«Первый… второй… третий…» — электрическим током пробегало по цепи моряков последних остатков батальона. И как бы на гребне этой волны бескозырок и бушлатов вырисовывалась знакомая кожанка Комиссара с пистолетом в руках и вырастал Алексей, с отчаянным вызовом игравший на гармони величавую и грозную мелодию «Варяга».

А когда уже не оставалось ни одного патрона и интервенты шли врукопашную, то даже гармонь «из музыкального инструмента, — как говорил Таиров, — становилась инструментом боя». Алексей, широко размахнувшись, глушил ею по голове одного из солдат противника.

… Почему же сейчас, тридцать лет спустя, так хочется говорить о рождении «Оптимистической трагедии», о ее первой постановке, перебирая в памяти эпизод за эпизодом? Да потому, что она напоминает о благородной традиции советского искусства, когда спектакли не только воспитывают, поучают зрителя, а и потрясают его. Потому что в центре своих стремлений театр поставил требование Вишневского, сформулированное им на той памятной встрече с будущими участниками спектакля: «В трагедии нужно найти общую тему — Человек».

Бор. Медведев

### **{****173}** … от спектакля к спектаклю

Середина 30‑х годов — примечательная пора в пути советского театра. Пожалуй, никогда не появлялось столько — один за другим! — спектаклей, становившихся событиями, на них трудно было попасть, о них повсюду говорили, спорили.

Откровением стали «Аристократы» Н. Погодина, поставленные Н. Охлопковым в Реалистическом театре.

Сейчас нам видны некоторые просчеты погодинской пьесы о людях Беломорско-Балтийского канала. Кажется невероятным жанр, который для этой темы избрал режиссер: спектакль-карнавал, театральная игра. Но тогда, в 1935 году, «Аристократы» воспринимались как праздник возрождения человека, в спектакле слышался пусть наивный, но искренний энтузиазм. Поэзия времени прозвучала и в другом, совсем не похожем на «Аристократов» спектакле — в «Глубокой провинции» М. Светлова, поставленной А. Диким в театре имени ВЦСПС в том же 1935 году. И в этом случае драматург не отразил всей сложности процессов, происходивших в действительности. Но режиссеру и актерам удалось с такой силой раскрыть поэтическое начало светловской пьесы, что спектакль «Глубокая провинция» вошел в сознание современников как спектакль-песня, спектакль-поэма. Он поражал угаданностью лирического светловского начала и земной щедростью и мощью таланта Дикого. В своеобразном соединении этих начал и заключался секрет успеха «Глубокой провинции».

## **{****174}** «Аристократы»

Удар гонга. Тухнет и мгновенно загорается свет. Дюжина затянутых в голубое фигур рассыпается по сцене, Не давая опомниться, они забрасывают публику и друг друга тучами белого конфетти. В музыке — вьюга. В воздухе тысячи белых кружочков. Фигуры беснуются все больше. Музыка тоже. Из‑за густого мелькания кружочков ни зги не видно. Метель. Она стихает. Мы оглядываемся по сторонам. Весь зрительный зал в снегу.

У зрителя в ресницах застряли два кружочка. Он соглашается вообразить, что это снежинки, так что они даже начинают таять. А когда на площадке появляются застигнутые метелью, жмущиеся друг к другу фигуры, он верит, что им холодно. Что это север. Что это дикая местность между Белым и Балтийским морем. Что это ссыльные, приехавшие на стройку канала. Для доказательства северного пейзажа рядом с площадкой выросла сосна. Белка взбежала по ней и остановилась, оглядываясь по сторонам. Это не чучело. Зритель воображает, что она живая. Зритель фантазирует.

Гонг. Лыжница. Она стоит на куске густого и белого, как снег, ковра! Пьексы, лыжи, спортивный костюм, выбившийся из-под шапочки локон. Девушка перебирает лыжами на месте, мимо нее пробегают те же голубые фигуры, пригнувшись, один проносит мимо нее веточку елки, другой ветку сосны, третий, задевая ее шапочку, ветку туи, и вот перед вами огромный северный лес, сквозь который навстречу ветру мчится молодая физкультурница.

Аплодисменты. Зритель благодарен не только за поэтическую картину. Он благодарен за то, что он, так сказать, участвовал в лыжном пробеге. Что он не только наблюдатель, но и в каком-то смысле его участник.

Гонг. Два чекиста. Старый и молодой. Старый выговаривает молодому за какой-то проступок. Голос строгий, официальный, железный, «Слушаю», отрывисто отвечает молодой, кру‑гом, поворачивается на каблуках. Старый сзади по-отечески поправляет пояс молодому, тихим дружеским голосом произносит: «Приходи ко мне завтра утром, поговорим». Все. Зритель полон ассоциаций. В мгновении дана жизнь. Картина жизни чекистов на канале, железной дисциплины и горячей дружбы. Зритель фантазирует.

{175} Зритель получает эстетическое удовлетворение оттого, что он воображает, получает крылья для полета своей фантазии, наслаждается не только эмоционально, но и интеллектуально. Зритель хватает на лету брошенный ему театром намек, чтобы развернуть его в блистающую красками картину. Это театр. Это истинный театр.

Конечно, такая игра, такие загадки и разгадки могут превратиться в чисто эстетическую игру, какой она является, например, в старинном японском театре Но или в японском же Кабуки. И возможна опасность, что сам процесс игры, фантазирования может отодвинуть в сторону содержание, мысль. Значит, нужно быть на страже, чтобы не попасть самому в плен этой игры.

Но в спектакле, быть может, не идеально, но бесконечно больше, чем в прежних спектаклях, выступило вперед содержание. Оно дало толчок великолепной игре, творческой фантазии Охлопкова. Здесь Охлопков перекликается с Погодиным. Содержание — Беломорско-Балтийский канал, люди, собранные со всех концов страны, человеческий материал, извращенный, изгаженный, в процессе социалистического труда очищаемый от этой грязи, спасаемый для страны.

Погодин стремится к широким и ярким событиям, людям, фактам. Ему не сидится на одном месте. Ему скучно, когда герои, запершись в комнате, заговаривают друг друга до бесконечности.

Он хочет показать деятельность сегодняшних людей. Но эту деятельность он боится подменить скрибовским действием или чеховским бездействием старых драматических героев.

И Охлопкову не сидится на месте. Ему становится не по себе, когда герой боится высунуть голову из комнаты, дабы, не дай бог, не простудиться. Его тянет к широким эпическим полотнам. Эпическим, народным, то есть таким, где дана картина человечества, завоевывающего или строящего себе жизнь. Поэтому он очертя голову, но верный своей волнующей идее, кидается в такие, казалось бы, необъятные эпопеи, как «Железный поток» Серафимовича или «Разбег» Ставского. Он то и дело тонет в этом потоке, то и дело, если так можно выразиться, делает только разбег, не достигая своей заветной цели. Он сознает это и каждый раз настойчиво заявляет о своих спектаклях: «Это не спектакли, это только этюды к спектаклю, только легкие наброски чаемых мною театральных зрелищ». Но в каждом таком наброске вы видите огромную жажду дать выражение сегодняшней эпохи.

Поэтому знаменательна встреча Охлопкова и Погодина. Мы можем сказать в упрек Погодину, что его широкая, добродушная манера показа образов мешает ему дать более углубленный анализ человеческой психологии, что он бывает поверхностным и что это видно в «Аристократах».

Можно сказать Охлопкову, что опасно смотреть на создаваемое эпическое полотно только снаружи, как смотрит живописец на картину. Здесь подбросит краски, там уберет, то поразит бурным контрастом, то умилит нежной идиллией. Не только снаружи, но и изнутри, то есть с точки зрения актера. Это значит, {176} что при самых бурных, эпических сценах никогда нельзя выпускать из руки нить, которая движет образ, героя, актера. Да, мы говорим о сквозном действии. Нет, не подсознательное держание себя в образе, которое нельзя расплескать, лишь бы донести осторожно до финала. Не в этом смысле, а в смысле самого движения образа, его развития, его роста, дабы не было разрывов, неоправданных скачков, вызываемых, скажем, непомерной и неоправданной кадрировкой. В «Железном потоке» актер бывал часто погребен в мизансценах. Он испуганно отступал под градом мизансцен. Не успевал он показаться зрителю, завязать с ним какие-то дружеские отношения, как его куда-то уволакивали в сторону и ломали в самом начале такую важную дружбу. Быть может, — просим прощения за дружеское подозрение, — режиссер опасался, что за спиной актера не будет видно постановщика. Но оттого, что страдал актер, страдал и постановщик. Такова логика театра. Сейчас Охлопков буквально совершил прыжок от «Железного потока», и он выиграл. И как выиграл! Сейчас, больше чем когда-либо, виден актер, но потому виден и Охлопков. Когда заключенный Алеша, касаясь полотнища знамени, говорит о новой жизни, мы думаем не только: «Рязанов», но и «Охлопков». Когда Костя Капитан, прерывая свою беседу задумчивой гармошкой, произносит: «Кто за человеческое отношение к товарищу?» — мы говорим не только: «Аржанов», но и «Охлопков».

Как сильно, просто, мужественно, любовно показаны чекисты — молодой в исполнении Абрикосова и старый в игре Новикова. Ни капли фальши. А ведь бывает эта сладковатая фальшь, когда показывают коммуниста, эта лицемерная улыбка автора по их адресу, это желание польстить им. Нет этой недобросовестной лести ни у Погодина, ни у Абрикосова, ни у Новикова, ни у Охлопкова. Здесь терпит крушение та странная теория, что жизненность положительного героя создается за счет его недостатков. Спрашивали: «Почему наши положительные герои схематичные и неживые». И отвечали: «Потому что они беспорочные, без недостатков. Позвольте добавить и герою немножко порока, ну там пьянства, разложенчества, хоть один процентик оппортунистичности, и мы вам выведем роскошного положительного героя». Чекист Громов живой, вот он сойдет с площадки в зрительный зал, сядет со мной, и я поверю, что это настоящий живой чекист. Каким образом это сделано? За счет пороков? За счет его положительных качеств. Сама деятельность этих людей есть источник их жизненности. Она и показана.

Варвара Беленькая играет бандитку Соньку. Она дает образ прекрасной женской души, но изломанной и искалеченной, мучающейся от этого противоречия, но скрывающей его от постороннего взгляда и поэтому всегда повышенно гордой, независимой, самолюбивой… Старый чекист нашел для нее такие простые слова, которые ужалили ее в самое сердце. Слова эти она хочет забыть, но не в силах, они совершают в ней благотворный переворот, и вот она готова идти за идеями этого встретившегося ей человека… Беленькая играет образ Соньки вдохновенно, она придает спектаклю тот элемент пафоса, {177} которого могло бы быть в нем еще больше. Мы только посоветовали бы Беленькой, особенно вначале, не злоупотреблять этим метанием, слишком внешним выражением своих чувств. Это придает образу излишний налет истеричности, чрезмерно повышенной впечатляемости. Это опасно. Может показаться, что завтра она забудет то, что сегодня ее волновало. И реакция ее на слова чекиста быстро улетучится. Значит, ее надо дать сдержанно, внутренне, в самих ее метаниях должна быть мера.

Аржанов в роли Кости дает большую теплоту и умеет показать ту волю, которая подчиняет себе его соратников. Но материал Погодина позволяет актеру шире развернуть свой образ, показать Костю как большую и выдающуюся индивидуальность. В этом главный интерес погодинской пьесы.

Целая толпа человеческих уродов топчется у порога пьесы — бандиты, воры, вредители, проститутки, убийцы. Они пришли на строительство отнюдь не с благими намерениями. Они даже не нейтральны. Нет, они настроены воинственно, они и здесь намерены оставаться бандитами, насильниками, пьяницами, вредителями. Автор, незримо присутствующий среди них, добродушно усмехается, видя их намерения, слыша их угрозы. Он знает, чем все это кончится. Он любит этих людей, если хотите, даже восхищается ими. Он относится к ним хорошо не только потому, что они, мол, пролетарского происхождения и, увы, исковерканы капитализмом. Он любит их за творческую потенцию, яркую индивидуальность, за личность, за силу, которая хоть и шла до сих пор по ложному направлению, но сама по себе существует. Поэтому глупо решать, что Погодина воодушевляет их блатная сущность, специфический язык, бандитский романтизм. Погодин не боится ни этого языка, ни этих псевдоромантических поз. Он видит за ними деятельную душу, их прямоту, их горделивую осанку, которую они ценят превыше всего, хотя, опять повторяем, в ложном деянии.

Он видит в этих признаках ту зацепку, которая может спасти людей для плодотворной социалистической деятельности. И оттого, что он видит эту цель, он не впадает в апологию их бандитской экзотики. Он восхищается ими потому, что они — люди. Поэтому пьеса человечна в лучшем смысле этого слова. Но самое важное для охлопковского театра, что к нему впервые пришел драматург. И принес именно такой материал, о котором театр мечтал и до сих пор в поисках его обращался к второсортному жанру инсценировки. Театр — Беленькая, Аржанов, Абрикосов, Новиков, Князев, Карликовский, Рязанов, Репнин и другие — и руководитель театра создали спектакль, который можно назвать праздником.

Странное чувство овладевает тобой, когда видишь спектакль, окруженный со всех сторон зрителем. Будто впервые ты действительно захвачен стихией театра. Будто впервые с неожиданной радостной тревогой прозреваешь истинные секреты театра, магии театра, всего того, что вложено в слово «театр». И когда актер вдруг окружен зрителем, он приобретает какую-то необычную, особую власть над тобой, и ты над ним, и возникает между вами связь исключительной {178} близости, интимности, понимания, так что ты сам готов невольно подняться на сцену и согласиться быть его партнером.

Быть может, спорна такая архитектура сцены.

Но что бесспорно в этом спектакле — это настоящая брызжущая здоровьем театральность. Как стосковались мы по такой театральности! Как утомляет, не волнуя, эпидемически распространенная украшательская театральность. Как выдыхается штампованная ироническая театральность, понятая как самоцель. Сколько театров и в Москве, и в Ленинграде, и в провинции до сих пор продолжают хвататься за длинный шлейф «Принцессы Турандот». Как они успели его затрепать. Как мало видят, кроме этого шлейфа. Как дискредитировано само слово «театральность». Театральность в этом спектакле — это не просто тенденция дать нарядное и эффектное зрелище и не тенденция гротеска во что бы то ни стало. Это стремление театрально выразить самую сущность фактов, событий, людей, выразить положительно. Такая театральность плодотворна. Вот почему охлопковский спектакль — праздник. Он показывает, как движется вперед искусство нашего театра, не успокаиваясь на достигнутых результатах. И, кажется, «Аристократы» получают сейчас такое же значение для нашего театра, какое имела некогда вахтанговская «Турандот». Значение это заключается в том, что дискредитированная театральность, потому что она служила для иронии или для украшения, реабилитирует себя, доказывает, что она может служить для утверждения, что ею можно выразить и пафос жизни, и страсть, и деятельность. Спектакль ставит весьма серьезные вопросы и обязывает с большим вниманием и заботой относиться к молодому охлопковскому коллективу.

Ю. Юзовский

## **{****179}** «Глубокая провинция»

Есть спектакли, которые запоминаются как мелодия. Еще и теперь, через тридцать лет, во мне звучит «Глубокая провинция» М. Светлова в постановке А. Дикого (режиссеры Б. Тамарин и И. Виньяр). Звучит не только в том смысле, что там были песни дорогого мне композитора В. Оранского, которыми был насыщен спектакль. Его музыкальность шла гораздо дальше непосредственных музыкальных мотивов, будь то голос, гитара, гармонь или рояль.

Оглядываясь на свой полувековой зрительский опыт, я мало могу назвать спектаклей столь музыкальных по внутренней сущности, по слаженности всех частей, по полноте согласия между автором, режиссером художником и композитором.

«Лирическая пьеса в 3‑х действиях» — так скромно был обозначен спектакль в афише театра имени ВЦСПС, сыгравшего премьеру в конце 1935 года.

Что скрывалось за этим обозначением, слишком скупым для того, чтобы выразить своеобразие спектакля Дикого? Образное решение большой художественной силы и точности. Богатство сценических приемов, многие из которых сегодня прочно вошли в обиход, а тогда поражали свежестью и оригинальностью: они родились впервые именно в этом спектакле и раскрывали суть светловской пьесы.

Интересно, что к тому времени, как Дикий принялся за «Глубокую провинцию», она успела провалиться (это точное слово) в ряде других городов, в том числе таких крупных, как Ленинград и Киев. Перечитывая пьесу сейчас, я догадываюсь, что тут произошло. По-видимому, ее восприняли как бы буквально, в бытовом соответствии со всем тем, о чем в ней говорится, и это помешало проникнуть в природу светловского мышления. Колхозная пьеса казалась делом знакомым, вот ее и ставили как колхозную, с оглядкой на бытующий сценический канон.

А Алексей Дикий, у которого была в те годы репутация режиссера не только дерзающего, но и охотно дерзящего (это он пустил по Москве эпатирующую фразу о том, что берется поставить телефонную книгу), отнесся к «Глубокой {180} провинции», первой пьесе Михаила Светлова, с удивительной бережностью. Все его усилия были направлены к тому, чтобы выразить Светлова, донести до зрителя его слова и мысли, особенности его драматургического почерка, его поэтичность и его театральность. И на этом пути самого Дикого ждал шумный режиссерский успех.

Это казалось странным потому, что Дикий был совсем иным художником, чем Светлов. Режиссер «земной», он любил быт на сцене, густой и пряный, любил яркие краски, насыщенное до предела действие. Таким я запомнила Дикого в его лучших спектаклях — «Блохе», «Леди Макбет Мценского уезда», «Смерти Тарелкина», позже — «Тенях». Но именно Дикий оказался замечательным толкователем светловской пьесы, поняв ее неожиданно верно и тонко.

Как пьеса, рассказывающая о колхозной деревне середины 30‑х годов, «Глубокая провинция» разочаровывает. В ней нет сюжета, она распадается на отдельные, слабо связанные между собой звенья, каждое из которых может быть, а может его и не быть, и все завершается как будто бы банально и счастливо — праздником изобилия. Герои пьесы лирически расслабленны, их мечтательность кажется беспредметной, дан сами они не слишком-то характерны для колхозного житья-бытья — не те фигуры, как говорится: ущербная старая дева, в прошлом борец; музыкант, прижившийся в сельской коммуне и рассуждающий о «божественном Бетховене»; друзья-интернационалисты, венгр и немец — явно комическая пара — в качестве председателей колхоза; какие-то допотопные старички-мужички, колхозные ходатаи; «шесть пудов любви», по большей части неразделенной. Словом, некий лирический винегрет из куплетов, острот и прочувствованных монологов.

Не так увидели «Глубокую провинцию» Алексей Дикий и художник Н. Шифрин.

Прежде всего мне хочется сказать — я не найду более точного определения, — что это был городской спектакль о деревне. Спектакль по пьесе драматурга-горожанина, поставленный режиссером-горожанином, в оформлении художника-горожанина на сцене столичного театра.

Под руками Дикого «лирическая пьеса в 3‑х действиях» обратилась в свободный поэтический рассказ с переходом от прозы к стихам, с элементами сказочности, метафоричности образного языка. Самую застенчивость, драматургическую угловатость Светлова Дикий сумел сохранить как чудесное сценическое качество. Он нашел тонкую, верную интонацию для этой юношески свежей пьесы, и все в ней стало и привлекательным и стройным.

Спектакль Дикого звал к поэтическому восприятию жизни. Герои жили словно в двух измерениях: в сегодняшней бедной и трудной реальности (эти трудности не были смазаны — они весьма ощущались в спектакле) и в мире грядущего, ими предугадываемого. Как говорит героиня Светлова Сима: «Мы спать не будем, но видеть будем с тобою розовые сны». Этот характер грезы, возвышенного мечтания приобретали многие эпизоды спектакля, в особенности {181} стихотворные, как бы адресовавшие весь спектакль «будущему гражданину». Там были, помнится, и такие строки:

Он посмотрит впереди себя —  
Сколько воздуха и сколько света!  
Свой подол зеленый теребя,  
Перед ним смущенная планета…

И увидит он во мраке дней,  
Как мы верили и воевали,  
Как покой для будущих детей  
Работяги-предки добывали…

Этот чисто светловский образ — планеты, очищенной и омытой благородной мечтой поэта, помолодевшей, смущенной, в зеленом переднике, — был тонко и артистично воплощен в спектакле. Вспоминая спектакль, я словно вижу в нем насмешливый светловский глаз, его характерный прищур, тот юмор, который никогда не покидал поэта. В другой пьесе — «Двадцать лет спустя» — Светлов говорил о своей комсомольской юности как об «очень трогательной, чуть смешной». Это вот сочетание смешного и трогательного жило в спектакле, придавая ему неповторимое светловское обаяние.

Здесь я позволю себе одно отступление.

Я поздно подружилась с Диким — в 50‑х годах, когда он был уже серьезно болен. Я приходила к нему домой, он лежал на тахте, прикуривая папироску от папироски, уговаривал меня ставить «Иванова» в театре имени Пушкина (что потом и осуществилось), мечтал о «Фальшивой монете» Горького, читал монологи Бориса Годунова — этот образ преследовал его до конца дней. Я присматривалась к нему — художнику и человеку, и постепенно постигала то, что казалось мне странным в 30‑е годы: почему именно Дикому удалась «Глубокая провинция».

Была в нем обостренная болезнью, но, очевидно, присущая ему душевная уязвимость, от которой он защищался юмором. Была доверчивость, тяга к доброму слову, дружескому рукопожатию. Была, как ни странно, детскость, наивность цельного, духовно здорового человека. Была неожиданная в этом возмутителе общественного спокойствия, каким он виделся многим, деликатность. А насмешливая стойкость, с которой он сносил свое положение больного, догадываясь, как безнадежен финал, вызывала у меня чувство глубокого уважения.

Меня не покидает одно печальное сопоставление.

Тридцать лет назад, в «Глубокой провинции» Светлова, поставленной Диким, где-то за сценой умирал от рака директор МТС Петрович. Забота героев о нем сводилась к одному: «Пусть он жизнь свою весело доживает». И он старался дожить ее весело, комически утверждая, что у него просто-напросто корь и ему бы «на детской коечке полежать». Потом настал черед при аналогичных обстоятельствах «весело доживать» Алексею Дикому, а вот {182} уж в наши дни — Михаилу Светлову (предсмертные остроты которого ходили по городу; осмеивая свой недуг, он как бы нравственно его побеждал). Здесь нет случайности: в самой смерти своей Светлов и Дикий оказались неожиданно схожими. В чем-то важном, существенном они были близки — иначе не возникло бы такой полноты взаимопонимания между ними.

Но то бросающееся в глаза различие, которое существовало между плотным, кряжистым, ширококостным Диким и узким, тонким Светловым, между фламандским духом творчества одного и пастельной палитрой другого, не могло не сказаться и в «Глубокой провинции». Чутко следуя за автором, Дикий вовсе не отказывался от себя. Он был узнаваем и в этом спектакле. Его рука, его почерк, крупный и размашистый, угадывался в контуре многих фигур, в том, что они были какими-то первобытными, раскоряченными, будто мохом поросшими. Очень колоритные лица. Очень дремучие бороды. Самые скрипучие сапоги. Самые мохнатые из всех возможных шапки. Самые бурные темпераменты.

Это был типичный для мышления Дикого ход — предельно земного в предельно поэтическом спектакле. Но это был одновременно и способ иронически опрокинуть понятие «глубокая провинция», вынесенное в заголовок светловской пьесы. Перед нами представало село, кипящее в котле исторических преобразований. Еще вчера эти люди были задавлены мелкими интересами деревенской жизни, сегодня же они жадно тянутся к свету, культуре. Зреют новые чувства, вырисовывается новая психология свободного человека. Наблюдательность Дикого насыщала спектакль теплыми красками новой жизни.

Сам Дикий определил жанр «Глубокой провинции» как спектакль-концерт (так сказано в его интервью о спектакле и в ряде позднейших статей).

Спектакль-концерт! В одном этом определении уже заложен отказ от фотографической иллюзорности, обещание сценического лаконизма и возможность более непосредственного, чем в обычном спектакле, контакта со зрителем.

Лаконизм — модный термин. В наши дни он в ходу, но как часто за ним скрывается лишь нейтральность формы и ее, в сущности, неугаданность. Пустая сценическая площадка еще ничего не говорит, она возможна и в современной пьесе и в античной трагедии — это оголенный прием, часто подменяющий образное решение. Форма же «Глубокой провинции» выросла из сути светловской пьесы и выражала именно ее своеобразие.

Дикий нашел себе на этом пути замечательных союзников в лице художника Н. Шифрина и композитора В. Оранского. Я встречалась в работе с обоими и по личному опыту знаю, как они были чутки к «лицу автора», как восприимчивы к замыслу режиссера. «Глубокая провинция» родилась под счастливой звездой. Это был спектакль единомышленников, что всегда способствует успеху произведения.

«Глубокая провинция» была решена условно. «Натуральный» колхоз на сцене не возникал. Была центральная площадка, очень красиво, я бы сказала, музыкально изогнутая, выступавшая к зрителю плавным языком, и две боковые {183} площадки поменьше, на которых (теперь трюизм, а тогда открытие!) были установлены два черных концертных рояля. Пол сцены был паркетный: отлично обработанный, он блестел, как зеркало. Об этом много тогда говорили (только Дикому с его парадоксами могло прийти в голову играть колхозную пьесу на паркете), но, в общем, говорили восхищенно, ибо паркет в «Глубокой провинции» не был манерничаньем: он точно выражал режиссерскую мысль.

Я уже писала о том, что это был городской спектакль. Встав на путь рассказа зрителю о колхозной жизни со слов поэта, Дикому было важно установить, что дело происходит не там, в деревне, а здесь, в Москве, в зале театра, куда силой воображения поэта и участников спектакля вызываются картины колхозной жизни.

Для той же цели — быть связным между зрителями и возникающими из дымки воспоминаний персонажами действия — понадобился ведущий или конферансье спектакля-концерта (артист В. Пестовский, позже сыгравший Петруччо в «Укрощении строптивой» в ЦТСА). Этот интеллигентный человек в нейтральном черном концертном костюме выходил на пустую сцену и читал пролог-обращение к потомкам, мною уже цитированный. Кроме того, он много раз вмешивался в действие, перехватывая у героев инициативу поэтического общения со зрителем. Помню, с каким тактом и внутренней музыкальностью вел свою трудную роль Пестовский.

Из внесценических персонажей в спектакле был еще аккомпаниатор — тоже в черном костюме. Он появлялся за роялем в тех случаях, когда песня не имела оправданного сюжетом сопровождения, но выносилась на авансцену, как концертный номер. Так было, в частности, с песенкой Шульца о храброй Гретхен («Ночь спускается в Курфюрстендамм…»).

О концертной форме спектакля напоминали и некоторые другие элементы оформления, в частности — черный, резной, полированный стол и венские стулья, переходившие из картины в картину. Ясно, что они не были принадлежностью политотдела или шалаша тракториста. Они были частью обстановки данного концертного зала, убранством эстрады. Эти изящные, художественно выполненные вещи хорошо отвечали тому духу поэзии, которым был напоен спектакль. Стильный стол в шалаше — нонсенс с точки зрения натуралистического спектакля. Но настоящего шалаша на сцене и не было. На черном фоне три скрещенные жерди — так Шифрин и Дикий решали это место действия. Не было и дождя, от которого Бутылкин и Женя укрываются под одним плащом. «Дождь» делали актеры за кулисами, постукивая кончиками пальцев по листу фанеры.

Кроме стульев, стола и еще некоторых предметов на сцене была только ширма, цвет которой менялся, отвечая эмоциональному движению спектакля, да задники, пастельные, легкие, вдохновенно написанные Н. Шифриным.

Ах, эти задники! Какое незабываемое впечатление они оставляли! Как хорошо отвечали они духу поэзии Светлова своей интимностью, простодушием! {184} Как четко и в то же время нежно проступало в них белое на белом, что казалось непостижимым живописным фокусом!

В архиве Н. Шифрина (не знаю, было ли это опубликовано) я прочла следующую запись, относящуюся к «Глубокой провинции»:

«На белых занавесах, полотнищах, как стихи на белой печатной странице, то рисунком, то акварелью, занимая лишь небольшую часть и оставляя небольшие поля, изображалось метафорически состояние действующих лиц или среда».

Что там возникало? Даль полей, уходящая за горизонт, очень русская, бескрайняя линия высоковольтной передачи, проступавшая сквозь марево, кусок пашни, на котором стояли вышки. Двухствольное деревцо на круглой, как чаша, подстилке из мха — так рисуют природу дети; а на деревце не листья, а венки, венки, венки — символ Симиных спортивных побед (воображаемых, как это доходило в спектакле). Наконец, березки в сцене колхозного праздника, памятные всем, кто видел «Глубокую провинцию», лучшее, что было сделано Шифриным в спектакле: тоже условные — одни стволы, изогнутые, парящие в воздухе, — и лишь кое-где промелькнет опадающий лист, признак осени. Это был сказочный, прозрачный лес, который дышал поэзией.

Так же условно была решена сцена погрузки хлеба в вагоны железной дороги. Не было мешков и не было массовой сцены. Дикий и Шифрин использовали обыкновенный брезент и подперли его в разных местах деревянными костылями: получилась гора мешков, выпиравших своими углами и натягивавших брезент. Вся погрузка шла за кулисами — по ходу дела убирались костыли и спадал брезент, так что казалось, будто гора хлеба тает на глазах у зрителя. Только один мешок (снова обозначение, символ погрузки) лежал отдельно, на самой сцене. Его с усилием, кряхтя и тужась, поднимал предколхоза Прохоров и, тяжело ступая, уносил за кулисы, откуда раздавалась аккомпанировавшая работе песня — «Сквозь глухие полустанки, сквозь большие города по республике проходят золотые поезда…» — и т. д.

Наконец, день урожая, праздник осени: во всю сцену фронтально располагались столы, заваленные откровенно бутафорской снедью; там были арбузы, жареная птица, яблоки, румяные калачи — все вкусное, яркое, и это тоже было образной стихией праздника, красивый, нарядный натюрморт.

Но Дикий не был бы Диким, если б во всю эту легкую, концертную образность не вторглось нечто свойственное только ему одному. В своем полемическом задоре он утверждал как раз в те дни, что можно вывести на сцену живую лошадь и никого не шокировать, стоит лишь «провести это через искусство». И вот в «Глубокой провинции» он ее вывел!

Живая лошадь! — казалось бы, натурализм высшей марки, эффект сомнительного свойства, применявшийся разве что в пышных оперных постановках Большого театра. Но в «Глубокой провинции» лошадь становилась искусством! Дикий выводил ее на паркет, ставил в самый центр сцены, вороную, красивую, сытую, она была иронически увенчана гирляндами роз, и на ней восседал {185} мальчишка в белой рубахе. Возникала парадоксальная смесь натурального и условного. И все это непостижимым образом переплавлялось в искусство и «вписывалось» в этот удивительный спектакль.

Несколько слов о финале, следовавшем за колхозным праздником: Сима с Прохоровым, а затем Женя с Бутылкиным отправлялись «по грибы» в ту самую березовую рощу, которую написал на тюле Шифрин. У автора ремарка: «Сцена третья; Ау! Ау! Ау!» Дикий развернул это указание в большую пантомиму, по поводу которой немало было сломано критических копий. Дикого обвиняли в том, что в этой сцене он ушел от темы спектакля, увлекся самодовлеющей театральной игрой. Я с этим никогда не была согласна. Поэтичность среды, в которой развертывалась пантомима, поражала чистотой и лиричностью. Многоголосие «Ау! Ау! Ау!» звучало на редкость музыкально. Выбегали молодые пары — их было много, десять, двенадцать, — кружились, брались за руки, исчезали в вечерней дымке. И все это подчинялось общему ликующему настроению финала.

Впрочем, это был еще не самый финал. После сцены «Ау! Ау! Ау!» шла песенка тракториста, завершавшая спектакль неожиданно тихо и удивительно скромно. Собственно, тракторист уже был в этот момент не трактористом. Он подменял ведущего, которого в финале не было, — по-видимому, Дикому хотелось, чтобы в финале колхозный «Беранжу» то ли спел, то ли вымолвил слова о том, как, в «предутреннем небе над землею горя, на красивой телеге выезжает заря», — и утвердил под занавес идею-мечту Светлова: «На веселой планете замечательно жить!»

Песни входили в спектакль как внутренняя потребность. Они отвечали состоянию души героев и пелись доверительно и интимно. Так читал свои стихи сам Светлов, да и музыка В. Оранского была такова, что требовала именно этой манеры исполнения.

Как писать о композиторе, сумевшем так органично слиться с замыслом спектакля? Пожалуй, после Ильи Саца я не могла бы назвать ни одного композитора, который был бы так чуток к драме, как Оранский. Музыка в спектакле была очень красива и скромна. Она идеально отвечала характеру творчества Светлова, его детскости, иронии. Она была прозрачна и легка.

Наконец, актеры. Я не знаю, как этого добился Дикий, но не слишком-то сильная труппа театра имени ВЦСПС жила в спектакле одним дыханием.

В одной из рецензий о «Глубокой провинции» критик А. Гурвич писал о том, что Светлов там «поет свои лучшие песни под гримом каждого из своих персонажей». Это было действительно так, и, несмотря на всю условность спектакля, верилось, что люди на сцене — живые. Хотелось их узнавать, с ними дружить, учиться у них любви друг к другу, к родине.

Помню тракториста — П. Никандрова, который поверяет свою биографию мальчугану; он понимает, что мальчуган не в силах проникнуть в то, что волнует его — взрослого человека, но мальчик слушает — и тракторист, не торопясь, взвешивает свою жизнь, просматривает, что было в ней правильно, {186} что неправильно, — и вот эта сосредоточенность, умение погрузиться в свои мысли делали внутренний мир тракториста — Никандрова необычайно привлекательным. Сима откровенничает с бухгалтером на лужайке — это два разных человека; они говорят, но друг друга как бы не слышат, каждый занят своим, существует в своем. Перед нами обнажается большое сердце некрасивой женщины, и мы тянемся к нему.

Все они, светловские люди, были красивее душой, чем телом. Дикий сознательно нагнетал внешнюю несуразность, усиливая контраст. Вот тощий, длинный донкихотистый венгр Керенеш (Н. Сергеев) и немец Шульц (В. Штейн), маленький, толстобрюхий бюргер. В своем комическом несходстве они напоминали популярные некогда киномаски Пата и Паташона. Они бесконечно запальчиво ссорились, смеша публику, но по сути это была трогательная пара. Преданная друг другу, стране, которая их приютила, идее интернационализма, мечте о свободе своего народа.

Дикий никогда не шел в искусстве банальным ходом. Жизненная неожиданность была его девизом. Тракторист написан Светловым лириком. Вот он сидит в шалаше, тихонько наигрывает на баяне и грезит о девушке, которая «в соломе ночевала», о прекрасной девушке, которой он был бы счастлив понравиться наяву. Дикий дает роль П. Никандрову, актеру с юмором, круглолицему крепышу с залихватским чубом, косая сажень в плечах.

Урядников, по автору — преподаватель музыки, энтузиаст, осевший в сельской коммуне. Легко было увидеть здесь интеллигента, утонченную личность. В спектакле Урядников (В. Уральский) напоминал «не то конюха, не то сторожа», как выразился один из рецензентов. Высоченный мужик в дохе, осыпанный сеном (видно, ехал в телеге), рыжая борода воинственно задрана, большие руки энергично рубят воздух. Но его артистизм угадывался, он ощущался во всем поведении Уральского. Верилось, что «искра божия» живет в этом крупнотелом, ироническом чудаке.

Но самым рискованным ходом А. Дикого был выбор А. Пановой на роль Серафимы. О Серафиме у автора сказано: «Огромная. Лицо перекошенное. Лет 37». Известно также, что она была когда-то борцом и обладает избытком физической силы. Панова же — хрупкая, небольшого роста, с мелкими чертами лица. Она меньше всего подходила для роли Симы, но Дикий настаивал: ему виделись в этом несоответствии данных какие-то интересные возможности.

Слова Серафимы о ее спортивных успехах, так же как и признание, что в ней «бушует плоть», не вымарывались, но доходили как выдумка обиженного природой существа, стремящегося хоть чем-то выделиться. Сама она верила в то, о чем говорила, как горьковская Настя верит в сочиненных ею Раулей и Гастонов, нам же, зрителям, становилось грустно от этого то ли мечтания, то ли хвастовства (недавно я узнала, что так и было задумано. Панова рассказывает, что Дикий говорил ей о Серафиме — «Она все врет!»).

Нельзя сказать, что Серафима была в спектакле некрасива. Скорее, она казалось до удивления стертой, блеклой. Маленькая, серая, стареющая мышка. {187} Лицо без запоминающихся черт, брови отсутствуют, цвет губ сливается с кожей. Была она странно, безобразно одета — длиннейшая юбка, спортивного типа зеленая куртка, наглухо схваченная огромной английской булавкой у ворота, волосы прилизаны, стянуты в узел-кукиш.

Я долго не могла понять, чем это достигалось, откуда шла эта тусклость. И вдруг сообразила: у Пановой просто-напросто не было грима. Никакого, даже самого минимального. Рядом с яркими, характерными лицами других героев, рядом с черноволосой, румяной красавицей Женей (В. Елисеевой) Серафима воспринималась именно так, как хотелось Дикому: существом без лица. Такова была внешняя сторона. Что касается внутренней, то здесь Панова талантливо раскрывала нам щедрое сердце Симы, ее женственность, ее умение быть нужной людям — и все это умеряло личную драму Симы. Серафима — Панова была бы очень несчастна в старое время, несостоявшаяся женская доля означала бы для нее конец всего, жизненный тупик. Сейчас же она почти во всем счастливый человек, отсутствие личного счастья восполняется счастьем работы, общения с людьми. Панова доносила все эти нюансы с удивительной тонкостью.

Не забуду, как в первой сцене (столовая МТС) двадцать минут, пока шло совещание работников политотдела, Серафима — Панова сидела в уголке и слушала, только слушала, не произнося ни слова. Может быть, это высшая похвала актрисе, когда запоминаешь сцены, в которых она только слушала! И вот эту Симу автор награждал в финале запоздалым приходом любви. Все такая же нелепая: в светлом платье с оборками, на высоких каблуках, отчего Серафима ходила трудно, сгибая коленки, с огромным гребнем в жидких волосах, она хорошела на глазах, когда Прохоров — первый в ее жизни мужчина — обращался к ней, как к привлекательной женщине. Серафима расцветала, как бы внутренне освещалась. Только потом я узнала, что это достигалось не только умением актрисы поверить во все происходящее, но и тем, что, по замыслу Дикого, она впервые появлялась на сцене в гриме.

В Серафиме Пановой, как в фокусе, сосредоточивались лучшие черты спектакля Дикого: глубокая искренность, яркость переживания, юмор, возвышенное «направление ума».

Главный урок спектакля «Глубокая провинция» заключается, пожалуй, вот в чем: ничего не получится, если на поэтический лад будет настроен кто-то один — драматург, или режиссер, или художник, или даже актеры. Лишь все вместе создают произведение искусства. В связи с «Глубокой провинцией» не только Светлова, но и Дикого, и Шифрина, и Оранского называли поэтами театра. Они ими и были — и потому одержали такую значительную, вошедшую в память моего поколения художественную победу.

М. Кнебель

### **{****188}** … от спектакля к спектаклю

В эти же годы неожиданно, а на самом деле закономерно Шекспир стал любимым драматургом. «Ромео и Джульетта» в Театре Революции, «Король Лир» в Московском еврейском театре, «Много шума из ничего» у вахтанговцев, «Укрощение строптивой» в Центральном театре Красной Армии привлекали не только яркостью театральной формы, но мощной идеей гуманизма, силой мысли и страсти. На первом месте здесь «Отелло» в Малом театре, где Остужев возродил в новом качестве романтизм русского искусства.

Неожиданность на сцене молодого театра, у дерзкого художника, стремящегося доказать свою правду, — не удивительна. Другое дело — неожиданность в творчестве умудренного опытом артиста, прошедшего громадный путь в театре. Тогда это подвиг. Именно такой подвиг совершил в том же 1935 году старый артист Малого театра Александр Остужев.

Ученик Ленского, партнер Ермоловой, прославленный исполнитель героических ролей в Малом театре, Остужев надолго словно бы ушел в тень, о нем почти не знали. Сверстники и сверстницы много играли, а он, актер-романтик, молчал или выходил в малозаметных ролях.

И вдруг, на шестидесятом году жизни, Остужев сыграл Отелло, сыграл так, что созданный им образ открыл новую страницу в сценической истории шекспировской трагедии и стал крупнейшим явлением советского искусства.

## **{****189}** «Отелло»

Из пятидесятилетия, о котором пишется в этой книге, я хожу в театр сорок восемь лет. Из спектаклей, шедших в Москве, ни одного сколько-нибудь значительного, кажется, я не пропустил. Моя духовная жизнь во многом питалась тем прекрасным, что создавали наши театры. Я благодарен всем им за те часы радости, которая откладывалась в душе, навсегда оставляя в ней свою печать. Но если меня спросят, какое из моих театральных переживаний било самым сильным, я не колеблясь отвечу: Остужев.

Современная теория оспаривает мнение Аристотеля о том, что театр должен полностью овладевать душой зрителя и потрясать представлением трагедии настолько, чтобы произвести полное очищение ее от дурных страстей. Действительно, этого как будто не происходит со зрителями. Я счастлив сказать, что я это пережил, пережил в полной мере. И дважды. Оба раза на спектаклях, где играл Остужев: «Отелло» и «Уриэль Акоста» в Малом театре.

Я нарушу одно из принятых в книге правил и буду говорить не о спектакле в целом, а лишь об одном исполнителе. Это не следствие моего личного пристрастия к актеру, а отражение реального факта: оба спектакля, в которых играли сильные актеры, жили и светили именно творческим гением Остужева. Его роли в этих же постановках потом играли другие выдающиеся актеры. У них было мастерство, но не было того огня, который зажигал всю публику, когда на сцене выступал Остужев.

Общее направление развития театра в нашей стране, начиная с прихода К. С. Станиславского, заключалось в том, чтобы уничтожить систему «звезд» и создать ансамблевый театр. Это было достигнуто. В театре восторжествовал режиссер. Он мог быть Станиславским, Мейерхольдом, Вахтанговым, и именно он стал первой фигурой в театре. Не тот, кто был перед нами на сцене, а невидимый нам мастер, построивший спектакль.

«Отелло» ставил С. Радлов, энтузиаст и знаток Шекспира, один из культурнейших режиссеров нашего театра. Он находился тогда в расцвете сил, и никто не предполагал даже возможности того нравственного падения, которое произошло с ним в годы Отечественной войны.

{190} У Радлова был театр в Ленинграде, в котором он подряд ставил трагедии Шекспира. Его спектакли были интересны по замыслу, но не слишком значительны по выполнению. Они были несомненно серьезным культурным явлением, представляли принципиальный интерес режиссерскими решениями, нарушавшими шаблон шекспировских постановок.

О совместной работе Остужева и Радлова можно сказать словами поэта:

Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень  
Не столь различны меж собой.

Остужев был романтик, Радлов — рационалист. Это сочетание было особенно заметно при сравнении героя и его окружения. Больше всего оно проявилось в контрасте Отелло и Яго. Об этом я еще скажу потом.

Постановка «Отелло» в Малом театре (1935) стала событием огромного масштаба, она переросла рамки театральной жизни, превратившись в событие общекультурного и идеологического значения. Недаром спектакль вызвал дискуссию о самом смысле трагедии. Она велась на страницах журнала «Литературная критика». В споре столкнулись режиссер спектакля С. Радлов и переводчица «Отелло» Анна Радлова, с одной стороны, а с другой — критик Ю. Юзовский. Спор этот лучше всего показывает, что не Радлов был истинным создателем спектакля, ибо его концепция трагедии Шекспира бесконечно уже, чем то, что играл Остужев.

Итак, то был спектакль, созданный великим актером, — не в одиночку, не без помощи постановщика, режиссера (С. Алексеев) и остальных исполнителей, но творцом спектакля стал сам Александр Алексеевич Остужев.

Он обладал теми качествами, которые невосполнимы никакой самой совершенной театральной системой, и прежде всего голосом невыразимой красоты. Все, что он произносил, звучало музыкой. Его речь имела мелодию, ритм, и это придавало возвышенность и значительность всему, что выходило из уст Остужева.

Мимика, движения, малейшие жесты актера отличались той пластической выразительностью, какой мог бы позавидовать любой мастер хореографии.

Прекрасные артистические данные сочетались с исключительной работоспособностью. Остужев любил ссылаться на пример Сальвини, который на вопрос о том, как он добился одной из своих потрясающих интонаций, ответил: «Очень просто. Я прочел эту фразу восемьсот раз и тогда ее понял».

Умение, мастерское владение техникой для великого актера лишь предпосылки. Главное же качество, возвышавшее Остужева, встречается редко не только в актерской среде: он был личностью, человеком с огромным внутренним содержанием, со своим мироощущением. Именно это позволило ему стать больше, чем талантливым исполнителем. Остужев был самостоятельным художником, подлинным гением нашего театра.

{191} Спектакль Малого театра выделяется из всей нашей театральной культуры за последние полвека тем, что он был не ансамблевым, а спектаклем великого трагика, актера-«звезды», наподобие тех, которыми славился театр XIX века.

Остужев определил дух и смысл всей трагедии. Он достиг этого не без помощи режиссуры, но больше вопреки ей. Остужев создал самую глубокую общественно-философскую и психологическую трактовку трагедии Шекспира на нашей сцене, надолго определившую наше понимание «Отелло», повторенное затем в десятках постановок других театров.

Впрочем, я хотел бы сразу оговорить, что Остужев не был художником-мыслителем, умевшим теоретически формулировать то, что он играл. Существует экземпляр «Короля Лира» в переводе А. Дружинина, на котором великий актер делал свои пометки, готовя роль Лира. Они ограничиваются такими ремарками: «Встает», «Топает ногой», «Садится», «На коленях».

Сначала я был разочарован скупостью этих замечаний. Потом я понял: Остужев мыслил пластически, он видел себя в образе и обозначал душевные состояния героя через жесты и движения. Менее всего хочу я сказать, что Остужев не понимал Шекспира. Вероятно, он понимал его так же, как и первый исполнитель этих ролей, работавший рядом с Шекспиром, — понимал всеми пятью чувствами, нервами, телом, кожей. Поэтому-то на сцене перед нами был не актер Остужев, игравший Отелло, а сам благородный мавр, которого мы, зрители, любили с первой минуты его появления.

Остужев показал своим исполнением, что полное перевоплощение в образ достигается не только по системе К. С. Станиславского. Правда, некоторые критики и театроведы пытались впоследствии утверждать, что не будь «системы», Остужев никогда бы не сумел сыграть свою роль так, как он ее сыграл. Ссылались на то, что несколько десятилетий существования МХАТ не могли пройти бесследно для Остужева.

Конечно, общий подъем театральной культуры, стимулированный деятельностью МХАТ, косвенно отразился и на Остужеве. Но в те годы был жив дух творческого соревнования различных систем, и победа Остужева тогда воспринималась как доказательство того, что в традициях Малого театра есть свои неисчерпанные возможности артистического мастерства. Более того, успех Остужева воспринимался как некий противовес всем новейшим системам и, может быть, даже в большей степени теории и практике Мейерхольда, чем Станиславского. То был триумф актера-романтика, потрясшего зрителей шекспировской трагедией так, как это не удавалось никому с того времени, как ушел из нашего театра М. А. Чехов.

Отелло Остужева был прекрасен. Таким божественно красивым человеком на сцене из наших актеров мог быть еще только Качалов.

Белая чалма и бурнус резко контрастировали со смуглым лицом и темными руками Отелло. Он был похож на бедуинского шейха из Аравии. Самый костюм резко выделял его из всего венецианского окружения. Мы видели: он не был «своим» в этой среде.

{192} В его походке была кошачья мягкость, в движениях плавная медлительность, но все это до тех пор, пока им не овладела темная страсть. Тогда он как бы сбрасывал личину обходительности, и перед нашим взором возникал человек, в котором кровь взыграла настолько, что он потерял рассудок.

В такие моменты Остужев тоже был прекрасен. Он, конечно, знал совет Гамлета актерам: «Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность». Гнев, отчаяние, злоба, ненависть, даже эти уродующие человека эмоции в Остужеве — Отелло проявлялись так, что не искажали его человечного облика. Вот уж поистине: он человек был, человек во всем.

Всю силу его обаяния зритель чувствовал впервые в сцене ночного заседания у дожа, когда Отелло отвечал на обвинение Брабанцио, будто бы Дездемоной он овладел посредством колдовства. Монолог Отелло о его путешествиях, об опасностях, которые он испытал, звучал как гимн жизни, человеку — открывателю нового и борцу. Мы, сидевшие в зале, именно в этом видели существо личности Отелло и понимали, что Дездемона полюбила его не за «бранный труд», как перевела это место речи героя Анна Радлова, а за то, что он был живым воплощением идеала человека не только для эпохи Возрождения, но и для нашего времени.

Но были и чары, было колдовство. Голос Остужева обладал магической силой. Этого Отелло Дездемона (и мы с нею) полюбила не только за то, что он говорил, но и за то, как он говорил. Гармония его души звучала в музыке речи Остужева — Отелло.

Остужев обладал редким умением быть на сцене счастливым, радостным, любящим. Оно у него развилось смолоду, когда он играл романтических влюбленных героев. Но не одно мастерство проявлялось в этом. В Остужеве — человеке и художнике — жила вера в красоту жизни, вера в ценность ее великих радостей. Поэтому он стал в нашем театре актером — творцом прекрасного.

Если его герой — Теодоро, Ромео, а потом Отелло — любил, то мы, видевшие Остужева в этих ролях, понимали: вот она, красота любви. Профессор В. А. Филиппов сделал любопытное наблюдение: «На одном из спектаклей, слушая грозные нападки Брабанцио, Остужев — Отелло взглянул с лучезарной улыбкой на Дездемону и, почувствовав, как ей мучительно больно, что отец оскорбляет любимого ею человека, нежно прикрыл ей уши». Такое мог понять и почувствовать только человек с душой Остужева.

Казалось бы, весь романтический облик Остужева, его колдовской голос должны были мешать ему быть на сцене думающим актером. Но актеры-романтики были отнюдь не только людьми чувства. Они тоже умели мыслить на сцене, и в этом мы убеждались, когда видели Остужева. Только мысль его была неотделима от чувства, от всей его страстной натуры.

У Остужева была одна особенность, как будто сама собой разумеющаяся, а на самом деле редкая. Он жил всем, что происходило на сцене, видел каждого, {193} кто на ней находится, и на все реагировал. Для него не были безликими сенаторы, солдаты, киприоты, не говоря уже о тех, с кем он все время общался. Он видел каждого — и в каждого вглядывался по-особому — в Дездемону, Яго, Кассио, Эмилию.

Эта его чуткость ко всему особенно проявилась в третьем акте — в сцене «искушения».

Отелло только что отослал Дездемону, так как ему нужно заняться делами. «Отелло счастлив. И отблеск этого громадного счастья падает на отношения его со всеми окружающими. Он ласково улыбается Яго, шутливо передразнивает аффектированные интонации его вопросов и, подойдя, нежно похлопывает его по щеке свернутой в трубочку бумагой».

Яго издалека начинает подтачивать доверие Отелло к Дездемоне. «Окольными путями осторожных намеков Яго приводит Отелло к нужной ему мысли, и она возникает, когда Отелло готов уже оставить Яго. Взор Отелло, все время устремленный на Яго, отстраняясь от него, падает в направлении ушедшего Кассио, и вдруг страшная мысль внезапной вспышкой озаряет Отелло до того непонятные слова Яго. Вздрогнув, как от удара электрического тока, Отелло отступает, хватаясь за руку Яго; дыхание его прервалось, в широко раскрытых глазах — ужас и недоумение, левая рука судорожно вытянулась вперед; он медленно поворачивается в сторону, куда только что убежала Дездемона, как бы мысленно спрашивая себя:

“Он и она?.. Он?.. и она?..”

И глухой стон изумления вырывается из его груди».

Запись А. Д. Готлиба, из которой я взял приведенные выше наблюдения, — бесценный документ. В нем шаг за шагом прослежена вся гамма эмоций Отелло, когда Яго отравляет душу благородного мавра ревностью. Читая ее теперь, видевшие спектакль снова переживают вместе с героем смену настроений: сомнение, неуверенность, инстинктивное чувство, что Дездемона не может быть неверна, вместе с тем ощущение убедительности доказательств, приводимых Яго. Любовь к Дездемоне и сомнение в верности любимой сменяют друг друга, пока не сливаются в страшный клубок: «… достаточно ему видеть ее, чтобы внушения Яго возникли в нем с новой силой. И теперь, чем более привлекательной кажется ему Дездемона, тем большую убедительность для него приобретают возникшие подозрения, чем ближе Отелло к любимой, тем сильнее он отстраняется от нее, страдая от мысли, что обаяние ее скрывает за собой ложь и обман».

На наших глазах Отелло постепенно преображается. Он, раньше весь светившийся нежностью к Дездемоне, теперь дышит ненавистью к ней. Как раньше любовь, так отныне гнев выражается в каждом его взгляде на нее, в каждом слове, сказанном ей, и мы понимаем, как мог он дойти до того, чтобы дать ей пощечину.

Но не только гнев владеет душой Отелло. Боль охватила все его существо, боль за поруганную любовь, за обманутое доверие. Отелло — Остужев {194} ревнует, но не как дикарь, а как человек высочайшей духовной культуры, чья личная обида сочетается с горестным сознанием, что измена любимой больше, чем личная обида для него, — это попрание идеала человечности.

Оттого так страшен гнев Отелло. Это гнев разумного человека, гнев справедливый, можно сказать, праведный гнев, будь Дездемона в самом деле неверна. Нас охватывает сознание глубочайшего трагизма всей ситуации. Мы думаем о том, как ужасно, что возможны такие положения.

Измена Дездемоны не разрушила, однако, веры Отелло в его идеал человечности. Он считает, что неверность Дездемоны — исключение. Она нарушила естественный порядок вещей, но этот порядок существует. Он воплощен в нем самом, в честном Яго, и Отелло намерен восстановить нравственный порядок. Во имя высшего идеала любви и доверия между людьми он берет на себя миссию судьи. Остужев — Отелло судил Дездемону не как ревнивый муж, которому наставили рога. Он гуманист, стремящийся утвердить в жизни новые нормы отношений между людьми, и во имя этого готов пролить кровь своей жены, убить ее ради утверждения высшего нравственного идеала.

Однако он был не из тех, кто легко жертвует чужой жизнью, дрожа за свою. Узнав, что он совершил роковую ошибку, Отелло столь же сурово судит себя и приговаривает к смерти. Остужев — Отелло, творя суд над собой, и перед смертью выглядел просветленным. Он понял весь ужас своего безумия, но главное, во что он верил, — любовь Дездемоны — оказалась нерушимой. Поэтому перед смертью Остужев — Отелло выглядел каким-то необыкновенно просветленным, он умирал с улыбкой радости на устах и, падая около бездыханной Дездемоны, как бы снова соединялся с ней.

Режиссер, исполнитель главной роли, вся критика признали, что особенность спектакля Малого театра была в воплощении на сцене пушкинского понимания характера героя: «Отелло по природе не ревнив, — напротив, он доверчив». С тех пор стали отвергать старое определение «Отелло» как трагедии ревности и создали формулу: «Отелло» — трагедия доверия. Мы все верили в это, считая, что принцип важнее каких-то там личных чувств. Считать «Отелло» трагедией ревности, думалось тогда, значит принижать героя. Им руководит не личный интерес, а гуманистическая мораль.

Так полагали и так писали тогда критики. И я, грешный, когда писал и читал лекции о трагедии в ту пору, утверждал то же самое. Пусть осудят меня теперь, но должен признаться, что я разделял многие убеждения, предубеждения и заблуждения того времени, в которое довелось жить. Что касается теории, то это уж во всяком случае. И пусть бросит в меня камень тот из сверстников, с которым не происходило то же самое.

Теоретически — да. Но да позволено мне будет в этот исторический сборник вставить кое-что не только из большой истории нашего искусства и нашего народа, но и нечто сугубо личное.

Когда я смотрел «Отелло», мне было двадцать пять лет. Мне не стыдно признаться перед всем светом, что я переживал тогда первую мужскую страсть {195} и безумно ревновал. Вместе с тем я уже был искушен в некоторых премудростях наших гуманитарных наук и знал, что «Отелло», великое творение эпохи Возрождения, не трагедия ревности. Вместе со всеми нашими литературоведами и театроведами я считал, что такое понимание трагедии слишком узко, и только буржуазные критики могли так пошло трактовать ее. В театр я пошел смотреть трагедию доверия, предупрежденный о том рецензиями на спектакль. Как раз тогда я переживал кризис в личной жизни, страдал из-за самой вульгарной ревности, которую не должен был бы испытывать, будь я человеком, свободным от собственнического отношения к женщине.

Пока шли первые два действия, я находил подтверждение теоретическим положениям о гуманизме эпохи Возрождения, о противоречиях двух тенденций в то время — гуманистической и буржуазно-хищнической морали. Но вот Яго растравил душу Отелло, и кувырком полетела вся теория. На сцене происходило то самое, что переживал я. Мне казалось, что нет рампы, отделяющей меня от героя трагедии. Это я корчился от боли, обида была во мне, не было лишь той силы характера, той убежденности в праве осуждать других, которые толкнули Отелло на его роковой поступок.

Когда он взял на себя смелость судить, я почувствовал всю дистанцию между героем и собой, обыкновенным человеком, не управляющим ни собой, ни своей жизнью, ни тем более жизнью других.

Но все равно я жил вместе с Отелло, поражаясь ему, чувствуя, что он в тысячу раз выше меня, что только в боли и страдании я равен с ним, но не в величии души. И когда пришла развязка, кровавая катастрофа, когда Отелло в смерти нашел искупление своей мучительной и великой страсти, я испытал то, что Аристотель назвал ученым словом «катарсис» — «очищение подобных страстей». Потрясение, которое я испытал, было одним из самых сильных в моей жизни.

И я навсегда храню как одну из святынь моей жизни память не о той любви, которая заставила меня страдать, а о великом искусстве артиста, который дал мне испытать великую и редкую радость очищения. Когда я вспоминаю об этом, я почти физически ощущаю то состояние необыкновенного просветления, которое овладело мной от пережитого потрясения.

Как мелко и пошло мы рассуждаем подчас об искусстве, ставя его ниже жизни, отводя ему служебную роль, тогда как редко в действительности люди поднимаются до такой глубины чувства, до таких высот духа, каких они достигают в искусстве и при посредстве искусства.

Шекспир знал это. Вспоминая Остужева, нельзя не поразиться тому, как этот актер, говоря словами Гамлета, —

В фантазии, для сочиненных чувств,  
Так подчинил мечте свое сознанье,  
Что сходит кровь со щек его, глаза  
Туманят слезы, замирает голос  
И облик каждой складкой говорит,  
Чем он живет.

{196} Моя исповедь может натолкнуть на мысль, будто для переживания очищения нужно находиться на спектакле именно в том душевном состоянии, которое изображается на сцене. Это не так. То, что у меня происходило именно это, — чистая случайность. В тот раз в театре были сотни людей, пришедших в совершенно спокойном состоянии, возбужденных лишь ожиданием интересного спектакля. Они также были захвачены страстью Остужева — Отелло. Весь зрительный зал жил единым порывом, искусство Остужева покорило всех. Спросите любого, кому выпало счастье видеть его в роли Отелло, и вам ответят, может быть, даже с большей страстью, чем на это способен я.

Длительность сценической жизни постановки определялась не только гениальной игрой Остужева. Трагедия, в которой зло одерживало такие страшные победы, в которой прекрасные люди запутывались в сетях чудовищной лжи и погибали, глубоко потрясала нас своим общим духом.

Наши тогдашние чувства нельзя понять вне обстановки, в которой мы жили, вне тех катастроф, которые происходили на наших глазах, и тех, приближение которых мы предчувствовали.

В Германии тогда свирепствовал фашизм. Изуверство нацистских расистов возмущало весь цивилизованный мир. Мое поколение было свидетелем того, как целый народ был осужден на истребление. И когда Остужев показал, каким прекрасным может быть человек черной расы, которую расисты считают низшей, мы видели в этом наш ответ фашизму… Мы были также свидетелями того, как истребили целую революционную партию, и тысячи подлинных коммунистов расстреляли в застенках, а остальных обрекли на смерть через каторгу и голод, побои и унижения. Мы наблюдали, как в государстве с многовековой духовной культурой душили всякую свободную мысль. Страх и отчаяние воцарялись в третьей империи, и то, что происходило там, кровавой тенью ложилось на весь мир.

Жертвами фашистской агрессии становились целые народы. Эфиопия и Испания героически сопротивлялись, но подлые политики, прикрывавшиеся красивыми словами, предали их свободу, как они предали независимость Австрии и Чехословакии.

Лилась кровь, грохотали танки, пикировали самолеты, на наших восточных границах вспыхивали настоящие бои. А в истории это время называется «мирным», потому что не вся земля еще охвачена войной. Мы жили в состоянии огромного напряжения душевных сил, и это делало нас особенно восприимчивыми к трагическому искусству. Все, о чем мы знали, не породило отчаяния. Были опасения, тревоги, недоумения, но не было пессимизма.

Это определило наше тогдашнее понимание «Отелло». Мы хотели видеть в произведении не трагедию гуманизма, а торжество, несмотря ни на что, несмотря на гибель невинной Дездемоны и благородного, хотя и заблуждавшегося Отелло.

Вот почему все мы переживали на спектаклях Остужева катарсис, очищение страхом и состраданием. Трагедия благородного мавра служила {197} оправданием жизни, даже такой, которая была окрашена трагизмом, она рождала в нас высокие мысли и чувства.

Я не смею сказать, что после этого представления я стал как человек лучше, но где-то внутри прибавилось душевного богатства, пусть невидимого другим, но несомненного для меня самого. И, думая об этом, я не могу не задаться вопросом: а что за человек он, этот гениальный артист, наполнивший наши души таким трепетом, таким горением, страстью, любовью к лучшему?

Нередко приходится убеждаться в том, что в своем творчестве люди выше, чище, прекраснее, чем в повседневной жизни. Я не был знаком с Остужевым. Но мне довелось беседовать с людьми, знавшими его более или менее близко. Меня не удивило, когда я узнал, что и в жизни он был так же прекрасен, как в своем творчестве. Я имею в виду не мещанские представления о том, что такое красота. Все, что я слышал, говорит о высоком подвижничестве художника, о его человеческом героизме, о такой высоте духа, которая подтверждает, что истинно великий художник должен быть прекрасен и как человек. В нем самом было то душевное благородство, которое он так вдохновенно воплощал в исполняемых им ролях.

А. Аникст

### **{****198}** … от спектакля к спектаклю

Остужев — не единственный художник старшего поколения, к кому в середине 30‑х годов словно бы пришло второе дыхание. Такую же эпоху переживал тогда старейший деятель советского театра Вл. И. Немирович-Данченко. Ему было около восьмидесяти лет, когда он поставил в Художественном театре «Враги» и «Анну Каренину», на девятом десятилетии жизни режиссера появились «Три сестры» и «Кремлевские куранты».

Немирович-Данченко считал «Враги» «лучшим современным драматическим спектаклем и одним из лучших в истории Художественного театра». Не будем корить маститого режиссера за нескромность — он имел на то право. Тем более что «Враги» действительно стали явлением первостепенного значения.

Со страниц статьи одного из старейших советских театроведов С. Н. Дурылина встает живой образ этого спектакля. Дурылин обладал умением не только воссоздать актерский образ, но довести простое описание спектакля до его реконструкции.

В одном, однако, ошибся С. Н. Дурылин в статье, отрывок из которой мы поместили в книге: критик не почувствовал громадной внутренней силы, с какой играла Татьяну А. К. Тарасова, не разглядел в этом характере всей его человеческой сложности, не воздал должное замечательной актрисе за одну из лучших ее ролей. В пору появления «Анны Карениной» не было в Москве спектакля более популярного, столь влекущего к себе самых различных зрителей. Именно тогда у подъезда Художественного театра по ночам стояли очереди в кассу, попасть на «Анну Каренину» означало примерно то же, что впервые побывать в Третьяковской галерее или Эрмитаже. В чем причины такой, почти сенсационной судьбы спектакля? Ведь не все в нем было совершенно, и, казалось бы, история Анны Карениной была далека от действительности тех лет. Но в том-то и дело, что мир толстовских героев, раскрытый искусством Художественного театра (прежде всего в игре Хмелева и Тарасовой), как каждое истинно классическое произведение, — прорывал границы истории и путями, ведомыми только искусству, обращался к современникам спектакля.

## **{****199}** «Враги»

Многие театры до МХАТ трактовали «Врагов» как историческую пьесу, как спектакль из истории русского рабочего движения, и подобный историзм лишал пьесу ее подлинного сердцебиения, до сих пор живого, волнующего, и превращал в поучительный, но суховатый документ, полезный при занятиях по истории рабочего движения.

МХАТ отказался от мысли строить «Врагов» как исторический спектакль. С точки зрения постановщиков спектакля Вл. И. Немировича-Данченко и М. Н. Кедрова, основная познавательно-театральная ценность пьесы Горького в том и состоит, что она смыкает прошлое с настоящим.

Старый рабочий Левшин говорит у Горького: «Там народ, который разозлился, говорит: сожжем завод и все сожжем, там одни угли останутся. Ну, а мы против безобразия. Жечь ничего не надо… зачем жечь? Сами же мы строили, и отцы наши, и Деды… и вдруг жечь!»

Это слова мудрого строителя жизни, который хочет быть борцом и строителем, а не бунтарем. В 1906 году, когда написаны были «Враги», в этих словах звучала великая надежда на то, что когда-нибудь все строительство жизни перейдет в руки рабочих; теперь, в 1938 году, эти же слова волнуют, как сбывшееся предвидение.

Старика Левшина, произнесшего эти слова, нет уже в живых, но его сын, его внук — теперь подлинные хозяева жизни.

И таких прочных нитей, связывающих прошлое с настоящим, в пьесе Горького имеется множество: она жива предчувствием будущего, которое в наши дни стало настоящим.

В пьесе двадцать шесть действующих лиц, и только шестеро из них — рабочие. Им дано Горьким мало слов и еще меньше внешнего действия. Все «события», и в общем и в драматическом смысле (выбор и посылка рабочими делегатов к хозяевам, бурное объяснение с директором и неожиданное его убийство, возбужденная рабочая сходка, обыски и аресты и т. д.), происходят за сценой, вне поля зрения зрителей. Вынести эти напряженно-драматические события из жизненного закулисья на сцену невозможно.

{200} Горького упрекали за то, что его персонажи слишком много «говорят». Эти упреки, настойчиво повторявшиеся буржуазными критиками, актерами и режиссерами, не совсем умолкли и в советскую пору. При постановке «Врагов» в Малом театре (1933) постановщик К. П. Хохлов должен был признать: «Вначале, когда только решено было начать работать над “Врагами”, кое-кто в театре побаивался, что пьеса якобы тяжеловата, что в ней мало действия».

Руководитель театра имени МОСПС, ставившего ту же пьесу в том же году, заявлял еще решительнее: «В своей новой постановке мы должны пересмотреть текст Горького, не нарушая стройности языка всей композиции». В результате этого «пересмотра» пьеса Горького была разбита на ряд отдельных эпизодов.

Эта разбивка трехактной пьесы на произвольное число эпизодов, производившаяся во многих театрах, была попыткой «драматизировать» «разговоры» Горького подачей их зрителю враздробь, в разных сценических оформлениях. Увы, от этого зритель видел пьесу не лучше, а слышал ее хуже. Иные режиссеры пытались поправить мнимую беду сплошной разговорности пьесы тем, что, начав с красной строки все «выигрышные» моменты пьесы, красным карандашом подчеркивали в них все годящееся для звонкого политического плаката: в результате в пьесе шумели слова — и исчезали живые люди. Третьи постановщики запасались двумя палитрами с разным подбором красок и выстраивали на сцене две шеренги «врагов»: густо сатирическую (капиталисты и их приспешники) и приподнято-романтическую (рабочие). От этого не увеличивалась действенность пьесы и убывала ее правдивость.

Постановщики «Врагов» в МХАТ чужды какого бы то ни было испуга перед «разговорностью» пьесы Горького. Как раз наоборот: в слове Горького они видят сильнейшее орудие его драматургии. Слово Горького в спектакле полнозвучно: в него, как в почерк, всегда включено живое лицо, со своими особенностями его жизненной походки и социального самочувствия. Задача мизансцен у Немировича-Данченко и Кедрова — обратная той, которую ставили себе прежние постановщики «Врагов»: эти последние стремились сложностью мизансцен сгустить действенность пьесы и разрядить ее «разговорность». Наоборот, задача скупых и простых мизансцен в МХАТ в том и состоит, чтобы как можно полнее и яснее донести до зрителя слово Горького: через слово зритель должен воспринять образ, через образ должен увидеть действие, хотя бы его и не было на сцене.

Мы привыкли к спектаклям, где режиссер хочет говорить за автора, действовать за актера, где он желает, чтобы в каждой бутафорской вещи было зеркало, в котором зритель видел бы отражение лица режиссера. Режиссеры «Врагов» в МХАТ держатся иного воззрения: режиссер необходим спектаклю, как воздух, но, как воздух же, он должен быть невидим. Плохо, если воздух, сгущаясь до едкого тумана, извращает облики людей и пропорции вещей, покрывая их своей обманчивой тканью. В спектакле «Враги» ни на людях, ни на предметах нет ни клочка режиссерского тумана. Все ясно, четко, просто. Вот она, {201} жизнь, во всем многообразии ее явлений, в теплоте ее красок, в яркости ее звуков.

Шапка-неведимка — только на режиссере, но ее нет на актерах.

Им великолепно дышится в этом незаметном, не сгущающемся в туман режиссерском воздухе. У каждого из них есть свой собственный пульс, свое дыхание. У каждого из двух враждующих станов горьковской пьесы есть свое классовое существо. Оно ничем не подчеркнуто, но явно чувствуется во всем.

Когда-то Гоголь учил Щепкина, что лучшее средство представить на сцене плач состоит в том, «чтобы зритель видел, что вы стараетесь удержать себя от того, чтобы не заплакать, а на самом деле заплакать, впечатление будет от этого в несколько раз сильнее».

Совершенно так, на мудрой скупости слов, на упорной сдержанности чувств и порывов, строит МХАТ изображение великой силы и праведного гнева рабочих, и чем скупее здесь слова, чем сдержаннее движения, тем доходчивее до зрителя это могучее дыхание пробуждающегося класса. И когда в конце пьесы, в сцене допроса рабочих, два стана врагов сходятся в открытом столкновении, зритель уже подготовлен к нему: зритель сам теперь живет чувствами рабочих, героев пьесы.

Разительная и непримиримая противоположность двух станов врагов достигается не их внешней режиссерской раскраской, не подчеркнутой контрастностью в их группировке, а верно найденной противоположностью их поведения.

«Но почему они так просты?.. Так просто говорят, так просто смотрят и страдают? Почему? В них нет страсти? Нет героизма?» — мучительно спрашивают про рабочих те, кто отошел от стана «хозяев жизни» и не вошел еще в стан зачинателей новой жизни. — «Они спокойно верят в свою правду».

В этом ответе заключена лучшая характеристика рабочего стана. Здесь ключ к построению образов рабочих в этом прямом и правдивом спектакле.

«Мне наша жизнь кажется любительским спектаклем. Роли распределены скверно, талантов нет, все играют отвратительно. Мы портим пьесу. Однажды прогонят нас со сцены».

В этом признании — такой же ключ к построению сцен в капиталистическом лагере.

Вся пьеса Горького, в передаче МХАТ, и есть напряженнейший диалог между этими двумя действующими лагерями.

Как проходит этот диалог, поглощающий все внимание зрителя, обогащающий его незабываемыми волнениями мысли и чувства?

Par spro toto — в одном отрывке этого диалога легко усмотреть весь его внутренний смысл во всем богатстве его познавательного и театрального содержания.

Михаил Скроботов смертельно ранен. Он сейчас умрет. Около кресла, в которое его положили, Николай Скроботов, его брат. Он спрашивает умирающего:

«— Ты видел, кто стрелял?»

{202} Михаил стонет в ответ.

«Я устал… О, я устал!..

Николай *(настойчивее)*. Ты заметил, кто стрелял?

Михаил. Мне больно… Какой-то рыжий… Положите меня… Какой-то рыжий».

Если бы эту сцену ставил старый МХАТ, эпохи «Детей солнца», он, вероятно, сыграл бы здесь со всем психологическим богатством деталей умирание Михаила Скроботова и тем разорвал бы сюжетную и идейную цепь драмы Горького.

Теперь, в 1938 году, МХАТ играет здесь нечто совсем другое: он играет допрос потерпевшего. Не важно, что допрос снимает брат потерпевшего, важно, что прокурор стремится не упустить показание, которое необыкновенно важно для политического следствия, и он упорно торопится вырвать это показание из уст умирающего, хотя этот умирающий — его брат. Умирающий (М. Прудкин) поборол в себе умирающего, чтобы покорно, на четверть секунды, превратиться в отвечающего прокурору (Н. Хмелев).

Что страшней и — одновременно — что омерзительней: этот прокурор, принуждающий умирающего брата к даче показаний, или этот полумертвец, тратящий последнее дыхание жизни на удовлетворение запросов политического сыска?

«— А! Теперь все равно, — умирающим шепотом, как предсмертную икоту, выдавливает он из себя последние слова: — у него [у убийцы] зеленые глаза…»

Старый рабочий Левшин (А. Грибов) не выдерживает и пытается прекратить это полицейское бесстыдство перед лицом смерти: «Вы бы не тревожили его в такую минуту», — усовещивает он прокурора.

«Молчать!» — обрывает Николай Скроботов старого рабочего. В этом окрике у Хмелева кипит не только злость на вмешательство человека в ремесло прокурора; в этом окрике слышится еще досада — подозрение, что своим вмешательством рабочий Левшин нарочно срывает допрос, не давая умирающему высказать какую-нибудь подробность, полезную при розыске рабочего, стрелявшего в Михаила Скроботова.

Но умирающий уже ушел из-под власти допрашивающего. Он еле слышно стонет: «не кричи… Мне больно… Дайте отдохнуть».

На этот человеческий, уже только человеческий стон откликается один только Левшин: «Отдохните, Михаил Васильевич, ничего! Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из‑за копейки пропадем! Она и мать нам и смерть наша…»

Грибов произносит эти слова с удивительной проникновенностью.

До МХАТ Левшина изображали как добродушного, но не сознательного рабочего. Его играли чуть ли не толстовским Акимом в рабочей блузе. Он‑де просто душевный человек, без мысли, без сознания: оттого он одинаково душевен и к рабочему Рябцеву, берущему на себя чужую вину, и к раненому фабриканту Скроботову. У него-де нет классового чутья.

{203} Это неверно. Оно у него есть — есть широкое, могучее, богатое чутье. Левшин ведь знает (и Грибов превосходно это показывает), что рабочий класс освобождает не только себя, — он освобождает все человечество от лжи собственничества, от насильничества копейки.

И в этих словах слышен укор.

Глубокая и крепкая правда мудрых и простых слов старого рабочего жжет глаза прокурору.

«— Урядник! — кричит он. — Попросите удалиться отсюда всех лишних!»

Громадного захвата, великого трагического смысла сцена!

Такой она является при самоотверженном режиссерстве Немировича-Данченко и Кедрова, которые единственным ключом к сценическому раскрытию пьесы избирают философскую мысль автора. Умная и емкая простота мизансцен позволяет актерам полностью развернуть богатейшее внутреннее действие в слове и через слово — действие, потрясающее и обогащающее зрителя.

Из таких отдельных сцен (правда, не всегда подобной же яркости и силы) выткана вся драматическая ткань спектакля. В ней нет прорывов, в ней нет «пустых мест», — одна сплошная добротная ткань, без всяких мишурных нашивок и бисерных украшений.

Как сказано, актеру привольно дышать в этом спектакле, и в истории советского театра это один из тех спектаклей, по которым познается правда: театр — это актер. Это актер, отдавшийся мысли Горького и верный его слову.

Никто не спорил и не спорит, что Захар Бардин — одно из самых блестящих, самых неожиданных созданий Качалова. Обаяние как орудие сатиры — этого еще, кажется, никогда не бывало в театре. А именно этим орудием вооружается Качалов для Захара Барлина.

Сначала Бардин — Качалов почти пленяет своим, каким-то чеховским уютом: какая наследственная (сто лет культурной истории!) мягкость, какая культурная доброта! Подслеповатая наивность, барская (вспомните Гаева!) беспомощность (не умеет хорошенько очки протереть, не способен удержать куска сыра на вилке!) — только в помощь нашему доверию: «добрые», от Обломова до Гаева, всегда нерешительны, слабы, наивны, неумелы, «злые», от Собакевича до какого угодно буржуазного X, решительны, умелы, опытны и т. д. и т. д. В самом голосе Бардина — Качалова есть какая-то липкая уверчивость (пушкинское слово): скажет несколько слов — точно лавровишневых капель накапает вам в душу: хоть кого успокоит. Насилие над рабочими? Скверное ремесло капиталиста? Но посмотрите, как в его руках дрожат часы, как растягивает он минуты, чтобы замедлить согласие на закрытие завода, смотрите, как протирает он упорно очки, чтобы увидеть «все высокое, все прекрасное», а не необходимость пустить рабочих по миру, посмотрите на все это — ну, как же не поверить, что он в душе «ужасный либерал», что он добр, мягок, как сладкий сироп! Поверили. Совершенно поверили. И пожалели, как ему «трудно» {204} с его «мирным обновлением» среди таких неумолимых блюстителей жандармского закона, как прокурор, среди таких беспокойных элементов, как Синцовы и их компания. Поверили и пожалели, «вошли в его положение», и вдруг оказывается, что по паспорту «либеральнейшего» помещика проживает кто-то другой. Полслова; четверть жеста; брезгливые подергивания верхней губой; злая вспышка в левом зрачке; серая пыльца двух-трех слов, которой он осыпает милую и честную Надю; еще что-то, и вы без всякого удивления соглашаетесь с жандармским ротмистром Бобоедовым: «А милый человек здешний хозяин… очень! У нас о нем думали хуже!» И когда в последней сцене Захар Бардин через толпу любопытных, через голову Клеопатры безмолвно и внимательно любуется на жандармскую расправу с рабочими, спокойно поблескивая золотыми очками (их стекла теперь достаточно ясны, их не надобно протирать!), вы присутствуете при великолепном историческом эпилоге российского либерализма: он сам разоблачает себя до конца, до голого тела, до непристойных частей.

В Захаре Бардине Качалов — не сатирик и не памфлетист: он великолепный реалист, показывающий истинное становление образа, выкристаллизовывающий его «быть» из его «казаться». Качаловский Бардин достоин стать безукоризненной иллюстрацией к известным словам Ленина о русском либерале-гуманисте: «Он сам не участвовал в порке и истязании крестьян с Луженовскими и Филоновыми. Он не ездил в карательные экспедиции вместе с Ренненкампфами и Меллерами-Закомельскими. Он не расстреливал Москвы вместе с Дубасовым. Он был настолько гуманен, что воздерживался от подобных подвигов, предоставляя подобным героям всероссийской “конюшни” “распоряжаться”… Разве это не гуманно в самом деле: посылать Дубасовых “насчет Федора распорядиться” вместо того, чтобы быть на конюшне самому?.. Золотой был человек, мухи не обидел! “Редкий и счастливый удел” Дубасовых поддерживать, плодами дубасовских расправ пользоваться и за Дубасовых не быть ответственным».

У Горького образ либерала Захара Бардина двулик: его второе лицо — Полина, его жена (О. Книппер-Чехова). У нее нет своего «я»: оно растаяло в сладком «я» ее мужа-либерала. «Книппер-Чехова играет Полину по Чехову! — шепнул мне с возмущением сосед на премьере. — А ведь это Горький!» Мой сосед жестоко ошибся. Артистка незаметно, верно подводит Полину к горьковскому итогу: к развороту внутренней дрянности и дряблости этой интеллигентной дамы.

Наоборот, у прокурора нет ни дряблости, ни вялости, никаких личин либерального благообразия: у Н. Хмелева этот образ умного хищника очерчен острейшим пером.

Вглядитесь в этот образ — вот он, развалившись в кресле, нога на ногу, только прислушивается к спору брата с Захаром. Он высасывает из папироски дымок так же медленно, систематически и хищно, как высасывает признание из уст подсудимого. А ухо его делает свою работу, всякая реплика спорящих {205} для него — частица какого-то показания, которую надо хорошенько уловить и запомнить. Глаза его тоже в привычной работе: он с зоркой колючестью впивается ими в либеральствующего Бардина. Все это так, между прочим: ведь он отдыхает, а не допрашивает. Но это все делается у него само собой, потому что в этом — он весь. Я назвал его губы, уши, глаза. Я упустил самое главное: нос. Наклоняясь над умирающим братом, он выслеживает убийцу; в третьем действии он нюхом — каким-то особым расширением ноздрей, удлиняющим и обостряющим обоняние, — вызнает, что Рябцев не убийца, и ведет своим нюхом тупого жандарма на верную дорогу. Нюхающей делается у прокурора самая походка. Прокурор — убежденный активист реакции: как пса, высылает он вперед свой нюх за добычей… Прокурор малоречив: в его немногих словах (так делает Хмелев) просторно его злобе и холодному, жестокому себялюбию. Великолепный образ с исторически верным классовым костяком!

М. Тарханов, художник сочной и пышной палитры, превосходно пользуется всем богатством своих красок для изображения генерала Печенегова, этой запоздалой помеси престарелого Скалозуба с князем Тугоуховским, но великолепное изображение замыкается в рамку обособленного портрета, а не входит в густую толпу, шумящую жизнью на широком полотне большой горьковской картины. Образу генерала у Тарханова (как и яркой фигуре жандарма Бобоедова у В. Ершова) не хватает внутреннего движения, каким так богат Захар Бардин у Качалова.

У М. Прудкина, изображающего Михаила Скроботова, и у В. Соколовой, играющей его жену Клеопатру, ущерб приметен в другом: они увлечены драматизмом положения; у одного — это столкновение с Захаром Бардиным и предсмертные минуты Скроботова, у другой, совершенно параллельно, — это переживание смерти мужа, враждебные чувства к Бардиным и кипящая злоба к рабочим.

Между двумя станами врагов в пьесе Горького есть лестница: на разных ступенях ее стоят Татьяна (А. Тарасова), Яков (В. Орлов), Надя (В. Бендина).

Все они тревожно и пристально всматриваются в то, что делается в стане рабочих, и всех троих ждет различная судьба: Яков не знает ничего об исходе борьбы между двумя станами; у него нет сил примкнуть к рабочим, но буржуазный лагерь он презирает; выход для Якова один — в смерть. Татьяна, наоборот, знает, чем кончится борьба. «Эти люди победят», — говорит она о рабочих, но примет ли она участие в организации этой победы — неизвестно: может быть, да, а может быть, и нет. Надя же не только знает, что «эти люди победят», — она уже любит «этих людей», и любит не за их будущую победу только; она любит их такими, каковы они теперь, когда еще так далеко до победы. Нет сомнений, что Надя навсегда свяжет свою жизнь с «этими людьми» и их великим делом.

Передает ли МХАТ то внутреннее движение — больше того: то растущее волнение, — которым у Горького охвачена эта группа людей, стоящих между двумя станами врагов?

{206} Лучше всего эта тревога передана В. Бендиной — Надей. Этот полуребенок крепкими, верными шагами идет к будущему, и чем уверенней ее юный шаг, тем презрительней относится к «девчонке» буржуазный стан и тем ласковей ловят весенний гул ее шагов в рабочем стане. В горячей отповеди Нади ее опекунам из буржуазного стана, в ее сердечном восторге перед людьми из рабочих подвалов слышится шум весны. Ее мысли, слова, шаги, улыбки, протесты — все это:

Идет, гудёт зеленый шум,  
Зеленый шум, весенний шум…

Он пугает кротов, забивающихся от него в свои темные норы, и ему радуется все, что на земле живет и славит жизнь.

У Горького есть песня о соколе, есть песня о буревестнике. Надя во «Врагах» — это песня о первом жаворонке над еще дремлющими полями, и Бендина превосходно поет эту песню.

Окрыленности, устремленности к будущему не хватает Татьяне в исполнении А. Тарасовой. Все, чем Татьяна связана с буржуазным станом: ее ленивую красивость, ее презрительную пресыщенность успехами на сцене у публики, которую она не уважает, — Тарасова отлично передает. Но ведь у Татьяны есть еще острое любопытство к людям, идущим на смену, она неутомимо сталкивает в своей мысли оба отряда врагов и, как вывод из этих столкновений, решает: «Эти люди победят». В вывод этот (а он сделан в самом конце пьесы) Татьяной вложено много мыслительной работы и сердечного труда. Этого не чувствуется у Тарасовой…

Если взять чеховских Иванова, дядю Ваню и Астрова и слить их в один образ, получится примерно тот Яков Бардин, каким изображает его В. Орлов, — получится чеховский неудачник — интеллигент, отплывший от одного берега и не могущий пристать к другому. Это верно и неверно: верно потому, что Яков Бардин находится в несомненном кровном и идейном родстве с чеховскими лишними людьми. Но когда, слабовольный и больной, Яков Бардин решается на самоубийство, это не только уход от самого себя, — это уход и от собственного класса, который он презирает больше, чем самого себя. Этот мотив ухода Якова из жизни не звучит достаточно полно ни у актера, ни у режиссеров.

Рабочую группу «Врагов» нельзя рассматривать как сумму отдельных исполнителей. Да, у каждого из рабочих, ее образующих, есть свое лицо, свое сердцебиение, своя поступь, запечатлевающиеся, как лицо мудрого старика Левшича (А. Грибов) или умная, жизненная поступь Синцова (М. Болдуман), но важно совсем другое. Важно то, что у старых и молодых, у опытного партийца-организатора и у юноши, почти мальчика (Рябцев), чувствуется единый закал, единый твердый шаг. Нужно сказать больше: МХАТ удалось при обрисовке рабочей группы во «Врагах» отбросить все трафареты несносных кожаных и блузных штампов, выработанных для «рабочего» и «рабочих» в обычной практике наших театров. Рабочая группа во «Врагах» объединена общим {207} кровообращением, спаяна единством жизненного пульса. Удары этого пульса в третьем действии становятся почти ощутимыми. Дружное биение единого сердца, заключенного в этих простых и почти безмолвных людях, воспринимается как радостная весть о жизни, восходящей к расцвету. Вот почему финал пьесы, сюжетно говорящий о поражении рабочих на заводе Бардина, на деле возвещает их победу. На слова Татьяны: «Эти люди победят» — зритель отвечает одним словом: «Победили!»

В этом единодушном ответе зрителя, в этом включении его, как живого, в цепь пьесы заключена лучшая оценка спектакля.

«Враги» в МХАТ — политический спектакль в лучшем, полнейшем значении этого слова, и именно потому он подлинно горьковский спектакль, что театр Горького всегда был, есть и будет политическим театром.

Для МХАТ спектакль «Враги» явился поворотным спектаклем, определившим значительный шаг вперед этого великолепного театра по дороге социалистического реализма.

«Для того чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе уменье смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего».

Так учит сам Горький в статье «О социалистическом реализме», и вся победа МХАТ в спектакле «Враги» была обусловлена тем, что театр «развил в себе уменье» смотреть на прошлое, «каторжная мерзость» которого показана в пьесе, с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего.

С. Дурылин

## **{****208}** «Анна Каренина»

Еще до премьеры горьковских «Врагов», в августе 1935 года, Немирович-Данченко в письме к Сахновскому из Берлина изложил план постановки «Анны Карениной». Письмо это много раз потом печаталось, цитировалось, и мы не станем его пересказывать. Напомним только о некоторых соображениях режиссера относительно характера будущей инсценировки. Вкратце они сводятся к следующему: поскольку роман в его всеобъемлемости нельзя перенести на сцену, нужно идти на жертвы, и в громадности толстовской картины, в этом захватывающем масштабами мироздании, определить свою тему и сосредоточиться на ней, отсекая все, что впрямую с ней не связано. («В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны»). По такому принципу избирательности и экономии строилась мхатовская инсценировка. Несомненно, это была умелая композиция, но, перечитывая ее теперь, спустя тридцать лет, испытываешь чувство недоумения — как удалось театру на основе текста, взятого у Толстого, что называется, на выборку, вне полноты всех связей романа, в оторванности и замкнутости одного сюжета, создать свой знаменитый спектакль?

В разгар работы над «Анной Карениной» (в апреле 1876 года), словно предостерегая будущих инсценировщиков, Толстой писал Страхову (слова эти хорошо известны, но я напомню их): «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится».

Чтобы отыскать «сцепление», в театре нужно было прежде всего восстановить толстовские характеры в их утраченной подлинности, чему Немирович-Данченко посвятил много репетиций. Он держал в памяти весь роман, и его режиссерский комментарий опирался на авторитет заново прочитанного Толстого. Задача, которую ставил перед собой театр, была в равной мере аналитической и информационной — расширить содержание инсценировки до границ книги, заимствуя не слова, а скрытый в них смысл.

{209} Примером такого обогащения текста может служить пятая картина инсценировки, в которой Анна сообщает Вронскому о своей беременности. Слова здесь подлинные, толстовские, но, взятые вне «сцепления» романа, они казались вписанными чужой рукой. И этому прозаическому и поверхностному диалогу влюбленных театр вернул драматизм первоисточника. Ведь что, собственно, означала легкость мыслей Анны в этой сцене? Из романа мы знаем, что Вронский несколько раз пытался вместе с Анной обсудить ее положение и как упрямо она тому противилась: «… ей так становилось страшно за то, что она сделала, что она не рассуждала, а как женщина старалась только успокоить себя лживыми рассуждениями и словами»… Эта толстовская ремарка и подсказала «второй план» роли Тарасовой в пятой картине. Немирович-Данченко справедливо указывал, что психологическое состояние Анны нельзя свести к какому-либо одному признаку, одновременно она испытывает «чувство стыда, радости и ужаса», но ее сильная и честная натура в эти минуты более всего боится правды, непреложности фактов, с которыми не может справиться. Невозмутимый, легкомысленно несмешливый тон, как будто безразличный к себе и ко всему вокруг — это только защитная реакция, выражающая крайнюю степень душевного смятения Анны. Толстой очень любил Анну и восхищался нравственной свободой и незамутненностью ее внутреннего существования, но его пророческое ясновидение оказалось сильнее этой любви. «Он имел привычку, — писал Тургенев, — необыкновенно проницательным взглядом своих глаз насквозь пронизывать человека, когда ему казалось, что он фальшивит». Этот безжалостный суд не пощадил и Анну, и Немирович-Данченко придавал большое значение ее наигранному тону и неестественному оживлению в важной для дальнейшего развития драмы пятой картине. По мысли Владимира Ивановича, слияние контрастных красок — характернейшая черта толстовского реализма, и поиски этого синтеза проходят через все репетиции «Анны Карениной».

В романе Левин, восхищаясь красотой Анны, ее умом, образованностью, правдивостью, простотой, чувствует к ней одновременно нежность и жалость, удивляющие его самого («Какая удивительная, милая и жалкая женщина»). Восхищение и жалость — чувства, плохо уживающиеся друг с другом, но Немирович-Данченко относился к Анне именно так, по-левински. И заметьте, сила духа толстовской героини в театре только еще больше оттеняла ее беззащитность. Правда, в мхатовской Анне была не только одухотворенность, в ней было еще плотское, земное начало. Нельзя забыть, например, как, отвечая на реплику Вронского, укоряющего себя в том, что он причинил Анне столько горя, Тарасова, мягко улыбаясь, чуть задумчиво говорила: «Я — как голодный человек, которому дали есть. Может быть, ему холодно, и платье у него разорвано, и стыдно ему, но он не несчастлив»… В глазах Анны было такое «сияние счастья», а в словах такое сознание осмысленности, насыщенности и физиологической полноты жизни, что это даже шокировало некоторых строгих судей-моралистов 30‑х годов. Мотив не новый в отношении критики {210} к толстовскому роману. Еще в 70‑х годах Катков, редактор-издатель «Русского вестника», на страницах которого печаталась «Анна Каренина», считал чрезмерным и хотел бы притушить реализм сцены физического сближения Анны с Вронским. Толстой отверг эти притязания: «В последней главе (имеется в виду XI глава второй части романа. — *А. М*.), — писал он Каткову, — не могу ничего тронуть. Яркий реализм, как вы говорите, есть единственное орудие, так как ни пафос, ни рассуждения я не могу употреблять. И это одно из тех мест, на котором стоит весь роман. Если оно ложно, то все ложно». Немирович-Данченко, давнишний сторонник «яркого реализма» Толстого, реализма без прикрас и смягчений, и теперь видел в нем единственно надежный путь реконструкции романа на сцене. И поэтический образ Анны очень выигрывал оттого, что она была совершенно земной женщиной. Это плотское начало со всеми его человеческими греховными инстинктами придавало особую остроту ее нравственным страданиям.

Обращали на себя внимание и контрасты в образе Каренина. На одной из репетиций Немирович-Данченко сказал Хмелеву, что Анна в лице Каренина встречает «гранитные набережные Невы», поясняя свои слова: «Я хочу, чтобы все мысли Каренина были крупные. Это ходит свод законов, прописная мораль, катехизис». — «Вы, — указывал он актеру, — всегда носите в себе эту мораль, не играете закон, а сами закон». Хмелев так и вел эту роль, с той только поправкой, что рядом с силой Каренина показывал его бессилие. Уже в самом начале спектакля выяснялось, как не подготовлен этот влиятельный сановник, по роду своих государственных занятий привыкший иметь дело с «отражением жизни», к встрече с самой жизнью. Когда Анна в сцене «Шпильки» (во время разговора с Карениным она вынимала из волос шпильки, приготовляясь ко сну) не пожелала даже выслушать его веские доводы, он понял, что отныне их отношения будут развиваться независимо от его воли и намерений. Правда, того тупого отчаяния перед будущим, о котором Толстой говорит в романе (см. X главу второй части), у него не было. Каренина в МХАТ угнетала пока заметная только ему искусственность и стесненность поведения Анны, и их растущее отчуждение, и непонимание того, что из этого может произойти, и чувство беспомощности перед новыми и непредусмотренными обстоятельствами, которые, видимо, круто повернут его жизнь. Человек, олицетворяющий идею и незыблемость закона, он со страхом теперь думал о том, что теряет всякую точку опоры. И это на фоне импозантной мощи императорского Петербурга, его высшей и всесильной бюрократии, его торжественно незыблемых форм жизни, соединивших в себе черты новой цивилизации и старого крепостничества.

Еще острей прозвучала тема закона и его носителя в сцене у адвоката. Ее смысл в том, что адвокат пользуется теми же приемами мышления, что и Каренин, только в торгашеской, вульгарной оболочке. Каренин у адвоката опять встречается с жизнью не в условной сфере отражения, а в самой ее подлинности. В ранней работе Маркса «К критике гегелевской философии права» говорится, {211} что «так как бюрократия делает свои “формальные” цели своим содержанием, то она всюду вступает в конфликт с “реальными” целями. Она вынуждена поэтому выдавать формальное за содержание, а содержание — за нечто формальное». Иными словами, действительная жизнь представляется бюрократии мертвой, ибо мнимую она принимает за сущность. Каренин — классический пример такой подмены понятий, такого антагонизма реальности и мифа, такого слияния палача и жертвы в одном лице. Эта двойственная природа толстовского героя с его контрастами сути и формы и нашла выражение в игре Хмелева. Критика много тогда писала о знаменитой фразе Каренина: «Я муж твой и люблю тебя», о его признании в любви, прозвучавшем как злая угроза. Вот мера «братания невозможностей» в этом мхатовском спектакле.

Если по стенограммам репетиций попытаться восстановить режиссерский замысел «Анны Карениной» в его развитии, то окажется, что по тенденции он близок к авторской редакции вариантов романа, впоследствии опубликованных в 20‑м томе Полного собрания сочинений (1939). В завершающей этот том статье Н. Гудзия мы читаем, что эволюция главных героев романа по мере развития творческого процесса сказывалась в том, что «Анна постепенно Толстым морально повышалась, а Каренин снижался. В известной мере такое снижение характерно и для образа Вронского». Точно такую же картину мы наблюдаем и на репетициях в Художественном театре. Так, в ранних вариантах романа подчеркивалось беспечное начало в характере Вронского, его «моцартианский дух». В последующих переработках от этого мало что осталось и явственно проступили прозаические черты блестящего флигель-адъютанта, например его педантизм. И в театре от веселой жажды жизни красавца конногвардейца мало что осталось, для этого мхатовский Вронский был слишком серьезен и слишком озабочен сперва своим чувством, а потом всякими невзгодами, связанными с этим чувством. С другой же стороны, в его любви было мало и вертеровского, несмотря на трагически жертвенный характер событий. Вронский ради Анны идет на многие испытания и потери, и в театре считали, что не следует преуменьшать тяжесть этих испытаний. Но поступает он так в последнюю, самую трудную, кризисную полосу их отношений, по голосу долга, а не любви, в силу свойственного ему взгляда на то, как должен вести себя порядочный мужчина из общества, оказавшись в его положении. Этому моменту нравственной обязанности, «повышенного джентльменства», рыцарства Вронского мхатовская режиссура придавала большое значение, что и отразилось в роли Прудкина.

Реконструкция романа на сцене потребовала долгих репетиций, в которых помимо Немировича-Данченко приняли участие В. Сахновский — серьезнейший знаток творчества Толстого, В. Дмитриев, к тому времени прочно связавший свою судьбу с МХАТ, и прекрасно подобранный актерский ансамбль, начиная со старейшей Лилиной и кончая недавно вступившим в труппу Петкером. Но представить зрителю 30‑х годов Толстого во всей мощи его художественного гения — это значило дать ему свое современное толкование. И не {212} только в смысле остроты изображения «верхов» старой России с их растленностью нравов и фарисейством. В конце концов, это была вполне очевидная задача, и речь могла идти только о том, чтобы сразу же с «первого занавеса» ввести зрителя в атмосферу императорского Петербурга с его мертвящим величием и духовным запустением. Здесь ничего не надо было выдумывать, шел двадцатый год революции, и советский театр уже создал свою традицию в искусстве «расчета с прошлым». Гораздо трудней было, сохраняя историческую дистанцию, повернуть моральную проблематику толстовского романа к текущему дню. Но ради этого Вл. И. Немирович-Данченко ставил «Анну Каренину».

В дневниках С. А. Толстой (март 1877 года) приводятся слова Льва Николаевича, однажды сказавшего, что в «Войне и мире» он любит мысль народную, а в «Анне Карениной» мысль семейную, понимая под этим весь комплекс нравственных вопросов, связанных с частной жизнью человека. В искусстве 30‑х годов «мысль семейная» не пользовалась расположением авторов и критики. Шумные дискуссии предыдущего десятилетия с их скандально-люмпенски-анархистскими лозунгами бесконтрольной свободы личности теперь казались смешным анахронизмом. А новая мораль, если брать ее семейный аспект, складывалась медленно, и от крайностей мелкобуржуазной распущенности пришла к другой крайности — мещанскому пуританизму и грубой регламентации интимной стороны жизни человека. Между тем новое общество, достигнув высокой степени зрелости, нуждалось в самопознании и выработке импонирующих ему нравственных норм. Опыт великой русской литературы XIX века был здесь как нельзя более кстати, и «Анна Каренина» с ее трагедией высокой и непонятой любви стала одним из самых популярных спектаклей второй половины 30‑х годов. Толстовскую «мысль семейную» Немирович-Данченко решил так: он рассматривал Каренина и Вронского как характернейших представителей своей эпохи и класса, требуя, чтобы при всей резкости портретов в них заметно проглядывали черты типа, нечто «гуртовое, оптовое, дюжинное» (Герцен). В противоположность тому в образе Анны, которая ведь тоже суть «плоть от плоти и кровь от крови» высшего русского дворянства, он искал беспокойное индивидуальное начало, подымающееся над границами обязательной типичности. Семейная драма строилась на столкновении неумолимости быта и нерасчетливости мечты, или, как говорил Немирович-Данченко, конфликта торжественного рабства и натуральной свободы. Здесь надо сказать несколько слов об идеализации и объективности в мхатовском спектакле.

Сперва по поводу объективности.

В письме к зрителю, написанном вскоре после премьеры «Анны Карениной», Хмелев, отстаивая право актера на «партийно-пристрастное» отношение к роли, между прочим упоминает, что является сторонником мудрого правила, когда-то сформулированного Станиславским: «Если играешь злого, ищи, где он добрый». В этом сближении тенденциозности и объективности не было противоречия. {213} Для Станиславского, например, не существовало никаких сомнений, что в искусстве хороша только та тенденциозность, которая опирается на беспристрастное исследование. А Немирович-Данченко на репетициях 30‑х годов постоянно доказывал, что зло в чистом, так сказать, беспримесном виде — это область старой мелодрамы, современному же психологическому театру в образах, олицетворяющих бесчеловечность, будь то и в шекспировском репертуаре, обязательно нужны диссонирующие человеческие краски. Так строилась центральная в спектакле сцена «Примирения», в которой Каренин, подавленный открывшейся ему картиной страдания Анны, падал к ее ногам, давал волю слезам и не стыдился их. И мы, зрители, понимали, что если «злая машина» еще и чувствительная, ждать от нее можно самого худшего. Так очеловечивание гротеска стало одним из приемов реализма МХАТ.

Строго объективной была позиция театра и в отношении Вронского. Немирович-Данченко признавал многие достоинства этого влюбленного офицера, и прежде всего искренность его чувства. И тем решительней сравнивал его с Анной, говоря о них как об антиподах, как о людях «разных измерений». Будто угадав эту мыль режиссуры, Шкловский в рецензии на мхатовский спектакль остроумно писал, что Анна была бы счастлива в любви, если бы Вронский был похож на Маяковского. А он был похож на самого себя в толстовском романе: человек уравновешенный, чуждый крайностям и романтической экзальтации, оберегающий порядок вовне и внутри себя как высшую ценность жизни. Что же касается Анны, то не зря ведь Немирович-Данченко назвал ее любовь «пожаром страсти». Так сталкивались в спектакле рутина и благоразумная умеренность с поэзией свободного чувства, поднявшейся над предрассудками века и трагически за это расплачивающейся.

«Пожар страсти» театр не обставлял аксессуарами романтики. В роли у Тарасовой было несколько вспышек-кульминаций в критические минуты драмы, но сама драма развивалась в психологическом русле. У Немировича-Данченко были на этот счет интересные соображения; он говорил, что порой даже в счастливые минуты Анна ходит как по краю пропасти, у нее нет иллюзий, и она хорошо понимает, что ждет ее впереди. И тем не менее ее цельная натура не раздваивается, Анна не сожалеет ни о чем случившемся и без колебаний идет навстречу своей судьбе, хотя у нее бывают приступы слабости и упадка воли (например, в пятой картине). Возможно, что Художественный театр, развивая эту идею самоотверженного чувства, пошел дальше романа; Но ведь и Толстой сравнивает Анну с мореплавателем, который «видит по компасу», что движется не в надлежащем направлении, и не может, да и не пытается остановить неотвратимое движение. Впоследствии, возвращаясь к истории толстовского спектакля, Немирович-Данченко и Сахновский признавали, что в их трактовке проницательность и мудрое всеведение Анны — одно из необходимых условий трагедии. По логике мхатовской режиссуры на такой интеллектуальной высоте обостряются все чувства, и в самых обыденных словах неожиданно открывается «разящая жесткость жизни» (Сахновский), чего театр {214} с его эстетикой «художественного максимализма» и добивался. Недаром, по свидетельству Петкера, однажды на репетиции, услышав фразу Анны: «Няня, что же мне делать?» — Немирович-Данченко так разволновался, что смахнул слезу и назвал игру Тарасовой «великим праздником артиста». На такие похвалы он был не слишком щедр в свои преклонные годы.

С постановкой «Анны Карениной» Немирович-Данченко связывал давно задуманные им художественные реформы, и в первую очередь «борьбу с рыхлыми темпами», заштамповавшимися в театре, «под углом зрения неверно понятой чеховщины». В духе этих новых требований была поставлена, например, сцена скачек с ее острой характерностью типажа, с ее напряженным, напоминавшим федотовскую живопись драматизмом заключительного прохода Анны и Каренина, с ее резкими переключениями от праздничной пестроты и нарядности вступления к холодной, мертвой пустоте финала. Понятие темп на репетициях «Анны Карениной» включало в себя много аспектов: насыщенность действия психологическими мотивами, остроту актерских реакций, порядок мизансцен и т. д. Особенно энергично режиссура МХАТ выступала против всякой сознательной недоговоренности, многозначительных намеков и умолчаний, которые в острых ситуациях пьесы открывали простор для душевной расслабленности. Убирая эти «сентиментальные многоточия», рассчитанные на повышенную нервную отзывчивость, Немирович-Данченко отстаивал идею и плоть толстовского реализма — безжалостно-мужественного и не приемлющего нарочитой медлительности и эффекта затянутых пауз. «Это получается рыхло. Эта фраза у вас вне крепкого стального стержня сцены…». «Вы не должны терять времени…». «Нигде не теряйте своей активности…». Приведенные здесь слова в тех или иных вариантах часто повторялись на репетициях «Анны Карениной». Исполнителю роли сановника (сцена во дворце) режиссер говорил: «Надо пользоваться каждой минутой, чтобы усилить сквозное действие пьесы». Сквозное действие в его толковании — не идеальная прямая, устремленная вперед; при всей своей целеустремленности оно может быть и чаще всего бывает «ветвистым», то есть не однолинейным. Художественные идеи, как правило, вырастают из сложных ассоциаций, толстовское «сцепление» лучшее тому доказательство, но сложностью этой можно управлять. Немирович-Данченко обладал таким талантом управления, и, может быть, самое замечательное в записях репетиций «Анны Карениной» — это самоотверженность, с какой он отказывается от своих открытий во имя гармонии спектакля в целом, в интересах «сквозного действия» с его обязательным чувством перспективы.

В «Анне Карениной» театр отказался от своей обычной техники детализации, предпочитая ей крупные планы, обобщающие и подчеркнутые до плакатной резкости мизансцены. Я напомню, например, сцену «Портрет» (в кабинете Каренина висел портрет Анны в золоченой раме) с ее реализмом, сгущенным до степени символа. В такой же обобщающе-лаконичной манере были выдержаны и декорации Дмитриева с их неожиданно смелыми, немыслимыми в старых бытовых павильонах ракурсами, с их сменяющимися, как в кинематографе, {215} планами, с их строгой цветовой гаммой (синие бархатные занавеси, и на их фоне резкими большими пятнами — окна или двери), декорации, по поводу которых Немирович-Данченко говорил: «… Вагон поезда окружен синим бархатом. Одна дверь, одно окно и больше ничего! Но я ни от кого не слышал, что это не реально, и вы, вероятно, не услышите». Большие перемены мы наблюдали и в композиции массовых сцен «Анны Карениной». Немирович-Данченко выступал здесь против традиции изображения «живой толпы», сложившейся еще со времен «Царя Федора». На протяжении десятилетий мхатовская режиссура одну из своих задач видела в том, чтобы каждый участник толпы на сцене жил своей особой жизнью, демонстрируя тем безусловную истинность своего существования. Теперь Немирович-Данченко ищет в массовых сценах центр, направляющую ось, вокруг которой должно группироваться действие в его главном потоке, не распыляясь по периферии. (Несколько лет спустя, на репетициях оперы «В бурю», он скажет еще более категорически: «Это очень дурная натуралистическая манера, что в толпе каждый живет какой-то своей жизнью».)

Реформы в «Анне Карениной» выходили далеко за пределы чисто технических новшеств, в них отразились художественные искания Немировича-Данченко 30‑х годов, его формирующаяся эстетика «высшей простоты». Теперь, пройдя через школу Толстого, поставив его трагедию о рабстве и свободе, он был готов к новой встрече с Чеховым.

А. Мацкин

### **{****216}** … от спектакля к спектаклю

Мы ведем рассказ о лучших спектаклях за пятьдесят лет. Их было много, гораздо больше, чем вошло в эту книгу.

Готовясь к двадцатилетию Октябрьской революции, театр встретился с неслыханной сложности задачей: воплотить на сцене образ В. И. Ленина. Ленин живет не в легендах и былинах, он наш современник, у каждого свое, личное отношение к Ленину. Где найти художественные пути к тому, чтобы выразить ленинский образ в тех исторических обстоятельствах, которые, как и сам Ленин, прочно живут в нашем сознании? Как решить то, чего никогда не приходилось решать ни одному художнику: создать образ исторического героя в его крепчайшей общности с народом? Как соединить в этом образе историческое и человеческое? Наконец, одно дело запечатлеть Ленина в скульптуре, или на полотне, в поэме и совсем другое — показать на театральной сцене живого Ленина…

Множество вопросов стояло перед драматургами, режиссерами, актерами. Ответом на них были первые опыты сценического воссоздания образа Ленина, опыты, которые положили начало театральной лениниане: «На берегу Невы» К. Тренева в Малом театре, «Правда» А. Корнейчука в Театре Революции и — наибольшая удача, спектакль, вошедший в историю, — «Человек с ружьем» Н. Погодина в Театре имени Евг. Вахтангова.

## **{****217}** «Человек с ружьем»

Те, кто был в зале Вахтанговского театра 13 ноября 1937 года на премьере пьесы Погодина «Человек с ружьем», никогда не забудут то чувство, которое овладело ими, когда впервые — впервые! — на сцену вышел бесконечно близкий и дорогой человек и, чуть склонив голову вправо, засунув левую руку в карман брюк, а в правой зажав газету, стремительно пошел прямо на нас, на зрителей. Еще не было сказано ни слова, но мы уже поверили в то, что перед нами Ильич. Мы вскочили со своих мест, все, сколько нас было, зал разразился аплодисментами. Шла минута, другая, третья, а мы все стояли и все аплодировали.

О чем мы думали тогда? О разном, очевидно. Я думал о Надежде Константиновне Крупской, которая, я это знал, была в этот вечер в театре. И еще мне вспомнился зимний январский день 1924 года. Я — ученик третьего класса ярославской шестой единой трудовой школы; в класс к нам вошел человек в кожаной куртке и сказал: «Дети, вчера в Горках умер Владимир Ильич Ленин». Сказал — и заплакал. Нам, детям, странно было видеть, как плачет этот взрослый дядя, мы еще не могли тогда постичь всей огромности постигшей нас всех утраты.

Я стоял, аплодировал вместе со всеми, смотрел на человека с газетой и человека с ружьем и думал о том, что Ленину было бы сейчас всего только шестьдесят семь лет, если бы он был жив. Если бы он был жив… В зале было немало старых большевиков, близко знавших Ленина, а многих не было и уже не могло быть.

Большинство, как и я, никогда не видели Владимира Ильича, но в каждом из нас жил образ Ленина. Наше представление о Ленине было уже тогда неотделимо от того, что сумели открыть в ленинском облике Горький в своих воспоминаниях, Маяковский в своей поэме, Андреев в своей скульптуре.

Чему же мы аплодировали в тот вечер? Чуду. Чуду, которое может совершить только театр. Скульптура ожила; мы увидели Владимира Ильича не глазами мемуариста, а своими глазами; поэтическое представление о Ленине воплотилось в самого Ильича, вот сейчас, вот сию минуту живущего перед нами.

{218} Точнее было бы говорить; пожалуй, не о чуде, а о предчувствии чуда. Именно в этом предчувствии чуда, вероятно, и состоял, так сказать, эстетический эквивалент того потрясения, которое мы пережили в тот вечер. Для этого надо было поверить в то, что это не артист Щукин в роли Ленина вышел из-за кулис, а что это сам Владимир Ильич только что вышел из своего кабинета и идет… не по сцене, нет, а вдоль коридора в Смольном. Надо было на какой-то миг забыть, что мы в театре, и почувствовать себя в Смольном тех дней, которые потрясли мир.

Как достиг этого театр? Умением режиссера Р. Симонова передать лихорадочно-напряженный и вместе с тем деловой ритм жизни штаба революции? Да, разумеется. Удивительной внутренней целостностью и сосредоточенностью Щукина, сумевшего в этом коротком проходе Ленина передать энергию и сосредоточенность, стремительность и деловитость, озабоченность и вдохновенность вождя революции в дни революции? Конечно. Конечно! Но надо, непременно надо сказать еще об одном художнике, которому мы в громадной степени были обязаны в тот вечер предчувствием чуда и уверенностью, что чудо сбудется. Я говорю об артисте И. Толчанове в роли Ивана Шадрина, «человека с ружьем».

«Бородатый солдат» появлялся лишь в финале горьковского «Достигаева», «парень в обмотках» — лишь эпизодический персонаж поэмы Маяковского о Ленине; в погодинской пьесе в вахтанговском спектакле «человек с ружьем» стал не только заглавным, но и главным героем.

К тому моменту, когда на сцене впервые появился Ленин (восьмая картина!), Шадрин уже успел прожить на наших глазах целую жизнь. Мы видели его в окопах и в барском особняке; мы знали, как осточертела ему солдатчина и как он рвется к дому; только что мы были свидетелями того, как потряс его, мужика, ленинский декрет о земле. «Чайку бы мне достать… Гуляй, мое почтение». И вот он идет с чайником по коридору Смольного в поисках чайку…

Одним словом, мы уже успели до конца поверить в реальное (а не условно-сценическое) бытие Шадрина. И именно поэтому, главным образом поэтому мы были эстетически подготовлены к тому, что с живым Шадриным может встретиться только живой Ленин.

В том-то все и дело, что на наших глазах с Лениным встретился не некий отвлеченный «человек с ружьем» («бородатый солдат», «парень в обмотках»), а реальный, вот этот, своей жизнью живущий, своего пути в жизни ищущий Иван Шадрин. Не просто ходячее олицетворение одной из движущих сил революции, не вообще «представитель народа», не символическое обозначение союза крестьянства с рабочим классом, — нет, не олицетворение, не представитель, не символ, — человек. Человек, который достаточно интересен театру (и нам, следовательно) не только тем, какую позицию он займет в революции, но и сам по себе. Не только возможный участник революции, но и один из тех, ради которых совершается революция.

«Тут Шадриных тысячи», — говорит матрос Дымов Наде, разыскивающей в Смольном своего мужа. «Шадрин один», — откликается Надя. Толчанов только {219} потому и сумел вслед за драматургом показать тысячи, стоящие за Шадриным, что ему удалось показать одного из тысяч.

Правда, артист создает характер своего героя, проявляющийся в обстоятельствах предельно типизированных. Типизированных даже не художником, а самой жизнью, самой историей. Война предельно обезличила личность, свела бесконечное разнообразие человеческих желаний и эмоций к немногим, но зато разделяемым каждым солдатом из мужиков, устремлениям. Скажем так: мир, земля, воля. Для толчановского Шадрина это не отвлеченные политические лозунги, а единственная возможность выжить и жить по-человечески. На этом сходятся тысячи Шадриных, и поэтому, чем полнее удалось артисту выразить эти устремления своего героя, тем полнее выразил он устремления стоящих за Шадриным тысяч и тысяч.

И вот идет по коридору Смольного солдат Иван Шадрин, в руках у него чайник, а за спиной винтовка. Не бутафорское ружье, а настоящая винтовка образца 1891 года. Много лет спустя Толчанов подтвердит: «Это настоящая солдатская винтовка, с исправным затвором и примкнутым штыком. Она, очевидно, выслужила свой боевой срок и теперь в реквизите театра. Она увесистая. Я люблю ее, как хорошего партнера». В тот памятный вечер мы это почувствовали, — не то, как обжил артист свой реквизит, а то, как сжился солдат со своей винтовкой, которую ему «боязно бросать».

Идет солдат, а навстречу ему — Ленин, лидер партии, возглавившей революцию, премьер революционного правительства. Но Шадрину невдомек, что перед ним сам Ленин…

Крайне важно, что мы в зрительном зале увидели в этот момент Ленина как бы двойным зрением, и это придало образу особую стереоскопическую объемность. Мы узнали и признали знакомый по портретам облик вождя, и одновременно нам было дано увидеть его заново, впервые, глазами Ивана Шадрина.

Каким же увидел Ленина толчановский Шадрин? Предоставим еще раз слово самому артисту: «… идет по коридору человек. Он среднего роста, лысый, с бородкой, в штатской одежде. Он похож на людей, виденных Шадриным в уездном городе на суде, куда был однажды вызван в качестве свидетеля по делу о порубке леса, к нему бы обратиться…»

И Шадрин обращается к нему:

— Уважаемый, где бы тут чайку мне?

Щукинский Ленин шел очень быстро, напористо, — такой уж стремительный характер, да и срочных дел невпроворот: третий день революции! Мог он пройти мимо солдата? Или ответить, не поворачивая головы: «Не знаю»? Или на ходу бросить: «Чай там, наверху?» Мог, очевидно. Но Ленин остановился:

— Соскучились по чаю… а?

Этот солдат, в котором он сразу признал фронтовика, его заинтересовал. Представился случай поговорить с человеком из окопов, прощупать солдатские настроения, а заодно помочь вот этому бородатому человеку с ружьем найти {220} свое место в революции. И в первой же реплике Ленина, такой простой, Щукин: раскрывает не только участливость Владимира Ильича, готовность посочувствовать другому человеку, но и его наблюдательность, его знание солдатской жизни: на фронте чай — редкость.

Толчанов рассказывает в своих воспоминаниях, как после одной из репетиций Щукин сказал ему:

— А ведь ты не любишь чай пить!

— Нет, почему же, — ответил он, — люблю, в общем.

— Вот то-то, что в общем…

Щукину важно было для верного сценического самочувствия до конца поверить в то, как много значит чай для этого солдата. «Соскучились по чаю?» — это ведь не о чае только, это о том, что солдат соскучился по нормальной, человеческой, мирной жизни. Это начало беседы, которую затевает Ленин с солдатом, сразу же расположив собеседника сочувствием к солдатской доле.

Ленин начинает расспрашивать Шадрина. Несколько вопросов — и он уже знает имущественное и семейное положение этого человека с ружьем, который третий год воюет и всего несколько дней как оставил окопы. Щукин вкладывал в ленинские запросы огромную заинтересованность и исключительную пытливость. Ведь наблюдения и настроения такого человека представляют для Ленина первостепенную важность. Готов ли такой вот человек с ружьем, уставший от войны, рвущийся ко двору, воевать за Советскую власть? Это вопрос вопросов, тут решается, если хотите, судьба пролетарской революции в крестьянской по преимуществу стране.

Я не стану описывать эту знаменитую сцену реплику за репликой, о ней много писалось. Но вот на что хочется еще раз обратить внимание: Шадрин не знает, что он говорит с самим Лениным, а Ленин не спрашивает у солдата его имени. Это вполне естественно, не так ли? Шадрин ведь сам говорит, что Ленина он «даже на картинке не видел». Вполне оправдано и то, что Ленин не спросил имени солдата, с которым случайно столкнулся в коридоре, ведь его имя ему наверняка ничего не скажет и вряд ли их еще когда-нибудь сведет судьба.

Однако в вахтанговском спектакле за этой бытовой мотивировкой приоткрывалось поэтическое обобщение: вождь революции встретился с рядовым солдатом революции. У одного — правда, у другого винтовка; союз ленинской правды и человека с ружьем непобедим.

Но этот второй, поэтический, символический, если хотите, план спектакля только потому и возникал, что мы до конца поверили в правду этих двух характеров.

В коридоре Смольного Ленин встретил живого человека, — вот что важно, вот без чего не зажил бы в спектакле и образ самого Владимира Ильича. Шадрин не «подставлен» театром Ленину как партнер в диалоге, чтобы было кого расспрашивать и на кого влиять, он понадобился драматургу и театру не просто как повод для демонстрации тех или иных черт ленинского характера, — {221} нет, он полноправный участник драматического действия, составляющего содержание этой сцены. Театр как бы уравнял вождя и солдата, проявив в этом не только художественный, но и политический такт.

Именно в этом состоит принципиально важное художественное открытие драматурга и театра в решении образа Ленина.

«Я понимал, — писал Погодин, — что при всем высоком трепете перед личностью Ленина я должен обращаться с образом Ильича как с любым другим литературным образом, — иначе ничего не получится…». По этому пути пошел и Щукин. «Ленина, — говорил он, — можно и нужно представлять чисто художественными средствами». У Погодина и у Щукина получилось именно потому, что они не стали измышлять какую-то особую поэтику, специально предназначенную для изображения вождя, и решились (а на это надо было решиться!) обращаться с образом Ленина как с любым другим литературным — и сценическим — образом. Как с образом Шадрина, например.

Щукин был подготовлен именно к такому подходу к решению ленинского образа всей своей жизнью в искусстве. Прежде чем сыграть Ленина, он многие годы играл ленинцев, он одним из первых создал замечательные образы большевиков на сцене и на экране — Павел Суслов в сейфуллинской «Виринее» (1925), товарищ Антон в лесковских «Барсуках» (1927), комкор Малько в афиногеновском «Далеком» (1935), революционер Михайлов в фильме «Поколение победителей» (1936). Для того чтобы приступить к созданию ленинского образа, нужно было постичь души не только тех, кто вел на штурм, но и тех, кого повела за собой революция, — он проникновенно сыграл старого морского офицера Берсенева в лавреневском «Разломе» и крестьянина-сезонника Ермолая Лаптева в погодинском «Темпе». Нужно было, наконец, иметь за спиной опыт создания образа громадного философского обобщения, — он до дна исследовал горьковский образ необычайной глубины, гениально сыграв Егора Булычова.

Но и это еще не все. Так сыграть Ленина мог только ленинец, только единомышленник, только художник, который проникся великой правдой ленинских идей, которому бесконечно дороги идеалы революции, который по-ленински любит людей и не ведает другого счастья, кроме счастья служить людям. «Актер, — говорил Щукин, — обязан впитать в свое сознание, в свой ум, в свое сердце все, чем живет, о чем страстно мечтает народ, среди которого он живет». Сам он был именно таким актером.

В пору репетиций «Человека с ружьем» Щукин записывает в своем блокноте мысли о Ленине: «Гениальный ум. Ильича. Великое сердце Ильича. Воля Ильича… В нем сочетаются нежность и суровость». Заслуга артиста в том, что он не стал демонстрировать нам черты характера, — вот здесь Ильич нежен, а вот здесь он суров, нет, артист создал удивительно цельный образ живого человека, человека гениального ума и великого сердца. Он зажил на сцене ленинской жизнью, в его глазах светилась ленинская мысль, в его голосе звучали ленинские интонации, то властные, то участливые, то саркастические, в его жесте воплотилась ленинская энергия и непосредственность.

{222} На одной странице щукинского блокнота мы читаем: «Вера в народ, Любовь к народу». На другой странице артист возвращается к этой мысли: «Самая большая любовь к народу. Самая большая вера в народ». Очень характерно это усиление, это нарастание. Актер как бы говорил себе: крупнее, смелее, ярче! Не просто вера, — а самая большая вера; не просто любовь, — а самая большая любовь. Так он понимал Ленина, и так он его сыграл.

Вера Ленина в народ и любовь Ленина к народу — самое главное в образе, созданном Щукиным. Чтобы оценить в полной мере современное значение именно такого толкования образа вождя, достаточно вспомнить, что спектакль «Человек с ружьем» был создан вахтанговцами в 1937 году. Вся стилистика этого мужественного и правдивого спектакля подтверждала, что истинная масштабность не нуждается в помпезности, подобно тому как истинное величие не нуждается в возвеличивании.

За началом последует продолжение. Погодин напишет еще две ленинские пьесы — «Кремлевские куранты» и «Третью, патетическую». Щукин создаст образ Ленина в двух фильмах — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918‑м году». Это будут зрелые работы, куда более значительные, чем первая попытка писателя и артиста создать образ вождя. Но начало есть начало.

Потом вы прочитаете другие пьесы, увидите другие спектакли и фильмы, на афише будут значиться другие авторы и другие актеры, вы по достоинству оцените писательские открытия и актерские откровения. Но когда вы захотите представить себе, насколько точен в этих спектаклях и фильмах образ Ленина, вы всегда — вольно или невольно — будете сопоставлять этот образ с погодинским и щукинским созданием, не замечая при этом, что вы сравниваете между собой работы художников, и искренне думая, что вы сравниваете такого-то актера в роли Ленина с самим Лениным.

И к какой из ленинских работ вы б ни обращались, читаете ли вы его философские труды или его письма, его газетные статьи или его речи, — ленинское слово будет неотделимо для вас от ленинского облика, сила его мысли будет приумножена для вас обаянием его личности; каждое решение вождя будет освещено для вас характером человека.

Вы, быть может, не вспомните при этом спектакль вахтанговцев «Человек с ружьем», который, скорей всего, вам даже не довелось увидеть на сцене. Вы, быть может, не вспомните при этом ни о драматургии Николая Погодина, который написал эту пьесу, ни об артисте Борисе Щукине, который сыграл в ней — впервые! — роль Владимира Ильича Ленина. Но именно этим двум людям вы во многом обязаны тем, что Ленин для вас — как живой.

Е. Холодов

### **{****223}** … от спектакля к спектаклю

Одним из примечательных спектаклей конца 30‑х годов — на первый взгляд неожиданно, а по существу, закономерно — оказалась «Таня» А. Арбузова, поставленная А. Лобановым в Московском театре Революции в 1938 году. Появился спектакль о судьбе доброй, любящей, ничем особым не примечательной молодой женщины, о том, как она почувствовала призрачность комнатного счастья и ушла в трудную большую жизнь.

Драматург, режиссер, артистка М. Бабанова, исполнявшая роль Тани, вызвали у зрителей думы не только о судьбе героини, но о себе, о своих близких.

Негромкое, но убежденное утверждение мысли о ценности каждого человека, о доверии людей друг к другу, интимная, душевная интонация спектакля определили общественное значение «Тани» и дали ей большую сценическую жизнь: «Таня» — один из немногих современных спектаклей, который шел в течение десятилетий и был сыгран более тысячи раз.

Созвучие чувств сценических героев и зрителей выдвинуло этот скромный спектакль на первый план искусства тех лет. В этом смысле с «Таней» перекликался другой, совсем не похожий спектакль — «Город на заре» в театральной московской студии, поставленный незадолго до начала войны.

Об этой студии и ее единственном спектакле рассказывает в нашей книге один из ее участников, режиссер и драматург И. Кузнецов. Здесь хочется подчеркнуть вот какую мысль: «Город на заре» был точным выражением духа молодежи тех лет, с ее уверенным максимализмом и романтической устремленностью.

И второе: само появление студии, коллективность ее искусства, наивность художественного языка были сродни молодым зрителям, воспринявшим новый театр как свой, совсем не похожий на другие, несколько торжественные в своей официальности театры. На спектаклях «Города на заре» создавалась атмосфера прекрасной общности зрителей и актеров. В памяти тех, кто его видел, и в сознании нового поколения молодежи этот спектакль живет как театральная легенда.

## **{****224}** «Таня»

Своей «Тане» Арбузов предпослал эпиграф из сонета Микеланджело: «Так я родился и явился сначала лишь скромной моделью себя самого для того, чтобы явиться снова более совершенным творением».

У нас не приняты эпиграфы к пьесам, но этот Арбузов педантично переносит из издания в издание: он настаивает на том, чтобы еще до знакомства с героиней читатель встречался с этой мыслью — о модели и более совершенном творении. Ясность авторских намерений здесь завидная, что, казалось бы, исключает возможность толковать пьесу по-разному.

Однако на деле получилось не так. О «Тане» спорили ожесточенно и долго, ошибались в оценке качества пьесы, не предвещали ей долголетия и уж меньше всего могли ожидать, что сама она изменится в гибком соответствии с требованиями времени. Единой точки зрения на пьесу не существует, пожалуй что, и сегодня. Но без малого тридцать лет жизни — солидный аргумент в пользу произведения. Все эти тридцать лет «Таню» играли и смотрели, — очевидно, вопросы, в ней поднятые, продолжают волновать. Спектакль Театра Революции прочно вошел в историю советского сценического искусства; пьеса Арбузова все еще не стала историей.

Впервые «Таня» предстала перед зрителем на рубеже 1938 – 1939 годов. Вспомним, из чего тогда складывался репертуар: пьесы революции и гражданской войны, пьесы пятилетки, боевые, героические. Такое соседство было к невыгоде для «Тани»: ее проблематика казалась мелкой, не отвечающей нуждам дня.

Пьесу критиковали с двух сторон: за замкнутость, интимность ее первой части (сравнение с «Норой» звучало двусмысленно, одобрения в нем не слышалось) и за дробность, иллюстративность второй. Это отражало реально существовавшую двойственность варианта 1938 года. Двойственность обдуманную, заданную: Арбузов выводил свою героиню за порог кукольного дома и погружал ее в большой мир страны, где все было другое — ритмы, встречи, жизненные перепутья; стремительный водоворот событий вовлекал в себя Таню-модель и перемалывал ее заблуждения. В результате первая часть оказалась {225} написанной так, как тогда еще не писали, вторая — как тогда уже переставали писать (очерковость, эскизность не рассматривались более как добродетель). Это сбивало с толку, не давало заметить, сколь плодотворен тот новый взгляд на вещи, который отразился в произведении.

Но долг писателя — угадывать тенденцию развития, «рано, до зари» начинать разговор о том, что несет с собой будущее. Арбузов сделал это в данном случае. Он сознательно посвятил свою пьесу проблемам личного.

Оказалось, как заметил по этому поводу А. Крон, что мир обыкновенного человека может быть необыкновенно интересным, в том числе — и в общественном отношении. Оказалось, что это огромная область человеческой жизни, требующая пристального к себе внимания. В «Тане» семейная драма обрела новое, советское качество: то, к чему как к желанному, но трудно достижимому финалу стремилась такая драма в прошлом (семья, основанная на любви, на свободе выбора), стало здесь исходным пунктом, отправляясь от которого героиня лишь начинает искать, в чем же может быть заключено ее подлинное личное счастье. В пьесе утверждалась неоспоримая важность личного и неполноценность, ущербность этого личного, если оно одно составляет содержание жизни человека.

Прошли годы, полные исторических перемен, в стране совершились огромные сдвиги, а проблема эта и сейчас стоит, она даже стала еще острее: совсем не все равно, какими мы войдем в коммунистическое завтра — и войдем ли, если не преобразуем себя, не станем более совершенными творениями. Сегодня мера личного переустройства человека имеет непосредственное гражданское значение. Моральное и социальное сомкнулись, и вряд ли кому-нибудь может теперь показаться, что идея «Тани» — мелкая идея. «Людям, живущим в наше время всеобщего и непрерывного переустройства, бесконечно близка именно эта тема, ибо перестроить самого себя, переделать свой внутренний мир — одна из наиболее трудных задач, заслуживающих признания», — писала о «Тане» М. Бабанова в 1954 году.

Однако и «Таня» с годами стала иной. Вглядываясь в лицо изменившейся жизни, Арбузов переписал вторую половину пьесы, устранил очерковость, умерил иллюстративность. Изменилось и положение Тани в последних актах: вместо существа, пассивно воспринимающего поток новых впечатлений, явилась личность активно действующая, в борьбе изживающая свои ложные взгляды. Возник вариант пьесы более зрелый, очищенный от всего случайного. Соответственно изменился и спектакль, капитально возобновленный театром в 1948 году.

«Таня» на сцене Театра Революции — это счастливый случай абсолютного взаимопонимания между автором, актрисой и режиссером. Для создателей этого спектакля участие в нем стало качественным скачком, изменившим их творческую репутацию. Скачком для А. Арбузова, известного до этого по скромным лирическим комедиям «Шестеро любимых» и «Дальняя дорога», а после «Тани» занявшего место среди ведущих советских драматургов и в лучших {226} своих вещах («Годы странствий», «Иркутская история») давшего вариант той же темы превращения модели в более совершенное творение. Скачком для М. Бабановой, которая и прежде играла советских девушек, но только в «Тане» достигла всей полноты самораскрытия, создала роль-исповедь, роль-откровение. Скачком для А. Лобанова, шагнувшего к «Тане» прямо от иронически-театральных, гротескных постановок классики и именно в «Тане» завоевавшего право называться художником современной темы.

Разрабатывая пространственный образ спектакля, Лобанов пошел на смелый по тому времени шаг. Вместе с художником М. Варпехом он значительно сузил зеркало сцены, выгородив с помощью боковых светящихся панно тесную площадку-пятачок, где и развертывалось действие «Тани». Не расширил, а сузил, хотя знал, что пьесе грозит обвинение в камерности. Ему было важно создать в спектакле крупные планы, сосредоточить внимание на чувствах людей. Этот принцип спектакля 1938 года не пересматривался при его возобновлении.

В первом акте перед нами была комната интеллигентных людей в благоустроенном московском доме, где, как и требовала ремарка автора, все говорило «о счастливой любви и дружбе двоих». Комната, заставленная уютной мебелью и тщательно убранная Таниными руками: тахта в углу, сверкающее черным лаком пианино справа, стол в центре, красиво сервированный к обеду, зеленый глазок приемника на тумбочке, безделушки, мягкий свет, льющийся на тахту. Во втором акте чувствовалось, что дом, в котором поселилась Таня после ухода от Германа, стоит на окраине Москвы, что он приземистый, одноэтажный, что в этой комнате с ее мещанским обиходом для Тани все чужое — пузатый комод с зеркалом, стол под истертой клеенкой, кисейные занавески на окне.

Потом мы попадали в другой мир: бревенчатые бараки, некрашеные стены, простые деревянные скамейки, рюкзаки, походное снаряжение. Дальний Восток, куда вместе с девушками-хетагуровками приезжала Таня, увиделся режиссеру не советским Клондайком, но трудным, необжитым районом, где все недавно переворотилось и только начинает укладываться.

Лобанов вообще убирал из спектакля все исключительное, сгущенное по колориту. Он искал будни, суровость, свист пурги за окнами, ощущение вечной мерзлоты под ногами. Самый экзотический образ пьесы — образ охотника Соколова — и тот был лишен в спектакле романтического ореола. На репетициях режиссер напоминал А. Ханову, что его Соколов не таежный дикарь, но член профсоюза охотников. Такое решение казалось трезвому реалисту Лобанову более достойным и правдивым — и он снял-таки с образа налет экзотики, что помогло актеру безболезненно переселиться впоследствии из роли Соколова в роль управляющего золотопромышленным районом Игнатова, появившегося во втором варианте. Убирал Лобанов и таившуюся в пьесе сентиментальность, следя за тем, чтобы в спектакле нигде не прослушивались интонации «жестокого романса». Все там оказалось и проще и скупее чем можно {227} было представить себе, читая пьесу. А юмор, напротив, не убирался. Он был выявлен режиссером в ряде эпизодов (назовем самодеятельный спектакль «Чапаев», где умиляла убежденность участников и смешила наивность происходящего). Это избавляло «Таню» от монотонности, просветляло ее тона.

В историю театра «Таня» Лобанова вошла как спектакль ансамбля. Актеры в нем работали увлеченно, дружно. Это относится и к молодым в ту пору А. Лукьянову (Герман) и В. Енютиной (Шаманова), и к сочной в роли домработницы Дуси Н. Тер-Осипян, и к уже упомянутому А. Ханову, и к совсем юной А. Терехиной, азартно и обаятельно сыгравшей Вихрастого.

Однако все эти персонажи оставались, в сущности, на положении фона — даже Герман, несмотря на значение этой фигуры для судьбы героини. «Таня» в постановке Театра Революции прозвучала как монодрама. Можно даже сказать, что «Таня» — это Бабанова в главной роли, и только она одна.

Актриса играла так, что другое решение казалось невозможным. Нельзя было представить себе Таню иной. Рецензенты признавались, что после спектакля они размышляли о жизни Тани, как о жизни и судьбе самой Марии Ивановны Бабановой. Была полнейшая эмоциональная раскованность и вместе с тем такая тонкость красок, когда говорят глаза, меняющиеся на абсолютно спокойном лице, усмешка, едва скользящая по губам, взмах ресниц и чуть приметная оборванность жеста, потускнение голоса, утрата его серебристости. Это была неуловимая, неописуемая техника, она уходила от анализа, как аромат цветка, но книга Таниной жизни так свободно читалась зрителем, как будто она была набрана наикрупнейшим, плакатным шрифтом.

Неоспоримость удачи надежно заслонила от нас эволюцию актрисы в роли Тани. А она между тем была, эта эволюция. Можно даже сказать, что Таня Бабановой явилась зрителю сперва как модель самой себя и лишь с годами стала совершенным творением.

В первом варианте спектакля мы узнавали, как Таня-куколка, Таня — мужняя жена пересматривала свою жизнь. Актриса рассказывала о том, какой одинокой была Таня в доме Германа и как одиночество начинало идти на убыль, едва лишь Таня оставалась одна. О том, что в жизни — не только любовь, и что такая любовь, как у Тани, губит, сушит все лучшее в человеке. Что растворение Тани в личности мужа — это эгоизм навыворот, равнодушие к себе.

Это был разговор общественно важный в то время, он пробуждал десятки женщин от душевной спячки, отрывал их от отраженного, бесцельного существования. Но к этому все в варианте 1938 года и сводилось — «будто не прожит еще ни один день жизни и только юность кончилась» (Танины слова в финале пьесы). История героини звучала в том спектакле как предыстория жизни творческого человека.

Что Таня была именно такой, было ясно с первых же минут действия. Во всех отношениях она была выше Германа. Ее неправота среди прочего была неправотой выбора; это был выбор, совершенный моделью. «Ты опять не понял… ну, что ж!» — с непередаваемой интонацией произносила Бабанова во {228} второй картине, — и многое во взаимоотношениях супругов вскрывала эта фраза, брошенная вскользь. Речь шла о незаурядной личности, которая совершала серьезный моральный проступок, отказываясь от себя.

Партитура роли, особенно в первых картинах, закреплена в десятках восторженных описаний. И знаменитое появление с лыжами: Таня в шубке с беличьей оторочкой, полная возбуждения после удачной прогулки, раскрасневшаяся. И обряд предобеденной игры с Германом, видимо, ежедневно повторяемый: Таня в шкафу, он называет ее собакой, она скулит, просит, чтобы ее выпустили. И интимность супружеского обеда, когда между блюдами возникают клятвы в любви и верности. И благоденствие на диване с бокалами. И доверительные беседы Тани с вороненком Семеном Семеновичем. И ее восторг от перспективы похода с Германом в театр, а потом щемящая нота финала первой картины, когда, взяв себя в руки, Таня выбирает среди чертежей Германа один, «грязноватый» и с особенным выражением разочарования и упрямства принимается за работу под звуки увертюры из «Онегина», на которого она не попала.

Критики отмечали, что благодаря игре Бабановой в этих взаимоотношениях не было приторности, а была трогательность и чарующая детскость. Меньше обратили тогда внимания на другое — на нарастающее чувство тревоги, с которым на протяжении всего первого акта боролась Таня. А оно угадывалось и в ее дерзковатых ответах Шамановой, и в скрытой печали ее шотландской песенки («Милее всех был Джеми» — тот ли самый, что «сердца женского не знал»), и в паническом бегстве от встречи с друзьями по институту. Чем энергичнее твердила себе Таня, что ее жизненная задача — любить Германа, быть с ним рядом, всем жертвовать для него, тем явственнее был внутренний голос, который говорил ей, что она живет не так. И Таня думала, думала об этом «не так», безмолвно споря с кем-то неведомым.

Спор разрешался поразительной сценой с маской — самой популярной «цитатой» из спектакля. Первое мая, за окном — праздничная толпа, Таня, не успевшая еще сообщить Герману, что у них будет ребенок, шаловливо прячется за портьеру и становится невольной свидетельницей объяснения Германа с Шамановой. Потом она выходит: скатерть, накинутая было на плечи, сползает наземь, руки бессильно опущены, на лице — нелепая, смеющаяся маска. Странно сказать, но потрясенность, оцепенение Тани проступали сквозь раскрашенное папье-маше. Создавалось впечатление, что маска искажена от горя. Лишь в момент, когда это зрелище становилось нестерпимым, Таня Бабановой легким машинальным движением сдвигала ее на лоб.

Была огромная пауза осознания — случившееся не вмещалось в мозгу. Все, что затем совершала Таня: запихивала, не глядя, вещи в чемодан, хватала с вешалки красное пальтишко, как-то объясняла Герману внезапность своего ухода, — она совершала опрометью, не размышляя, подстегиваемая ощущением, что в этом доме, где ее не любят, она не может оставаться ни минуты. Органическая, естественная, как вздох, принципиальность Тани особенно четко проступала в этом эпизоде.

{229} То состояние омертвения, которое охватывало Таню в сцене с маской, она приносила во второй акт. Перед нами была осунувшаяся, погасшая, не очень молодая женщина в глухом темном платье; белокурые волосы небрежно подхвачены узкой тесьмой, на лице — печать недоумения и пришибленности душевной. Но Таня поняла не все. Еще упрямее глуша в себе тот же голос, она переносила свою самоотверженность на маленького Юрика. И опять никого во всем мире — только «ты, да я, да мы с тобой». Опять распластанность, растворение в любимом существе. Сцена с конспектами, об иллюстративности которой много писали, решалась Бабановой не примитивно: вот, мол, бросила мединститут, не записала соответствующую лекцию, теперь твой ребенок умирает от дифтерита. Это был отчаянный волевой акт: Таня искала ответа в конспектах, отстраняя чью-либо помощь по свойственной ей привычке закрывать собой самое дорогое. «Я сама, сама, сама, сама, сама его спасу!» — это пятикратное повторение говорило о мужестве, но и о заблуждении Тани, вознамерившейся прожить жизнь в гордой замкнутости, без опоры на дружеское плечо, на опыт и знания людей, стоящих рядом. Трагическая расплата за это заблуждение наступала немедленно. Ровным, тусклым, безжизненным голосом сообщала Таня — Бабанова навестившим ее Оле и Глущенко: «Дело в том, что Юрик… Он умер сейчас».

Потом она проводила ночь у кроватки мертвого Юрика — сцена, также ставшая хрестоматийной. В распахнутое окно врывались звуки теплой летней ночи, гудели гудки проходившей рядом электрички, молодежь на улице смеялась, прощаясь, и популярная песня «Позарастали стежки-дорожки» затихала вдали, а Таня все сидела и сидела, склонясь над мертвым сыном, окаменевшая от горя. В историк театра это пауза беспримерная. Мало кому удавалось так много сказать в молчании, в полной неподвижности, в сгустившейся полутьме. Мало кто смог бы, ничего, казалось бы, не делая, держать в таком напряжении зрительный зал. Непонятно, как этого добивалась Бабанова, только рассвет Таня встречала другой. По-прежнему омертвевшей, далеко не испившей чашу своего горя, но стиснувшей зубы для иной жизни, — пусть сама она еще не знает какой.

Бабанова не спешила заверить нас, что Таня уже выздоровела, что ее человеческое распрямление состоялось. Слишком глубокая это натура, чтобы смахнуть прошлое без следа. Процесс растягивался, он подходил к завершению лишь в тот момент, когда в последний раз смыкался занавес спектакля 1938 года.

Бабанова обернула на пользу себе основной недостаток второй половины пьесы, состоящий в том, что Таня там не действует, но пассивно пропускает сквозь себя поток жизненных впечатлений. Таня Бабановой не действовала потому, что не созрела для действий. То состояние заторможенности, в котором она закончила институт, а потом, по склонности брать на себя самое трудное, испросила путевку на Дальний Восток, еще не прошло, не развеялось. Среди хетагуровок Таня держится особняком: она сжата в комочек, внутренне {230} ограждена от вторжений. Чувствуется, что за ней стоит какая-то тайна; мера пережитого резко отделяет ее от подруг.

Таня упорно не верит себе, не верит, что она что-то может. Тень изумления проходит по ее лицу, когда выясняется, что она отлично перевязала раненого пограничника, что у нее ловкие врачебные руки. Потрясенный организм оправляется медленно, страх перед жизнью не преодолен.

Таня уходит на лыжах к больному мальчику, уходит в пургу, по незнакомой дороге. В ее поведении нет ничего героического. Маленькая, хрупкая фигурка в пимах, в глазах испуг и твердеющая воля. Надо идти — и она пойдет, но как это пока что трудно Тане!

И только встретясь с Германом, увидев его маленьким («Ты стал ниже ростом!» — в безмерном удивлении восклицает Бабанова), Таня словно одним движением сбрасывает многопудовую тяжесть с плеч. То, что накапливалось постепенно, исподволь, здесь изливается качественным скачком. Таня вдруг сознает, что она — другая, и то, что мешало ей жить и дышать, не более чем наваждение. Происходит бесконечно радостный акт высвобождения из-под власти ложной идеи.

Однако, доверчиво устремляясь к новой жизни, которая ее ждет, Таня Бабановой игнорировала возможность новой любви, услужливо предоставленную ей драматургом. Без любви к Герману эта Таня прожила лишь миг — она не готова для нового чувства. Да и охотник Соколов, как ни очеловечивал эту фигуру режиссер, не пара тонкой, одухотворенной Тане — нет между ними точек внутреннего соприкосновения. Она видит в Соколове лишь одного из тех хороших людей, которые помогли ей понять себя и которым она могла бы сказать, как некогда сказала Любовь Яровая: «Я только с нынешнего дня ваш верный товарищ».

Если воспользоваться терминологией Станиславского, Таня у Бабановой роль созданная, а не сыгранная. Воплощенная во всей полноте жизни ее «человеческого духа». Во всей индивидуальной неповторимости. Образ обладал гигантской силой доказательности: идея пьесы благодаря Бабановой представала как непреложная. Нормы нашей жизни, требующие от человека труда и творчества, решительно торжествовали в спектакле. Меньше всего можно было предположить, что что-то здесь подлежит пересмотру. Но такой пересмотр, и притом весьма крутой, состоялся.

В редакции 1948 года Таня стала другой, и в другом заключалась ее драма. Не в том, что, любя Германа, она отгородилась от остального мира, хотя это по-прежнему было ее ошибкой, а в том, что по свойствам своей натуры, самоотверженной, страстной, долго не могла достичь гармонии, нравственного единства, цельности — не зря говорится, что наши недостатки суть продолжение наших достоинств. Как писал критик К. Рудницкий, то была драма исключительности, категорического предпочтения одного другому: сперва любовь, только любовь, потом ребенок, только ребенок, потом работа, только работа; на каждом этапе господствовало что-то одно, возведенное в абсолют. Но нельзя {231} жить трудом без любви, без радости, без распахнутости душевной, хотя жизнь без труда в нашем обществе немыслима. К этой истине шла теперь Таня Бабановой и постигала ее в конце пути.

Бабанова почти не изменила рисунок первых двух актов, но потом наступал резкий слом судьбы. Бабанова опускала в варианте 1948 года весь процесс приобщения Тани к сплошной лихорадке наших будней, рассказ о том, как она сделалась «верным товарищем» дальневосточных людей. Актриса вынесла все это за скобки как известное, само собой разумеющееся. Ну, бросила учебу, потом вернулась к учебе, не работала, стала работать хорошо, полноценно, как миллионы других. Дело обычное; странно было бы думать, что с этим не справится Таня 1948 года. Но врачом она стала, совершенным творением — нет. Из этого последнего обстоятельства и исходила актриса, выстраивая вторую половину роли.

Актриса еще более категорически отказалась видеть в поведении героини подвиг, а в ее профессии и образе жизни — какую-то особую романтику. «Просто езжу по разным дорогам в разную погоду к разным людям», — сухо, исключая возможность иной точки зрения, произносит Таня Бабановой. Вот она прискакала на лошади ночью к больной девочке, живущей в далеком зимовье. Женщина ежится в своем стянутом ремнем полушубке, развязывает шарф негнущимися пальцами, греет руки у печки, ходит большими шагами по комнате (ничего общего с Таней-куколкой, хрупким созданием первого варианта!). Жест у нее — отрубающий, резкий, интонации — повелительные, уверенная повадка врача ощутима во всем. А у губ застыла горькая складка, а глаза смотрят холодно и отчужденно, и что-то вдовье проступает в облике, чем Таня вроде бы даже гордится и носит наподобие невидимых вериг.

Прежняя Таня любила Германа до той самой минуты, когда он вдруг представал перед ней «маленьким», эта после своего крушения не любит Германа и никого не любит, главное же, не любит любовь, отрицает ее как благо. «Любовь делает человека сперва слепым, а потом нищим» — вот убеждение Тани-доктора. Нет — и не надо, так даже лучше, есть работа — и этим она живет.

«Счастье в работе», «Труд делает человека свободным, возвышенным, гармоничным», «Личность утверждает себя лишь через творчество, через деяние» — сколько раз мы слышали все это и принимали на веру без размышления! Бабанова выступила против ригоризма подобных формул, против их односторонности. Она сделала действенную попытку сказать во весь голос, что человеку нужен «весь мир, вся природа», что никакая жертвенность не приведет к совершенству. В этом — значение работы актрисы над вторым вариантом пьесы.

Но чем яростней Таня отвергает гармонию, чем искренней думает прожить жизнь в пустыне добровольного отречения от земных радостей, тем сильнее поднимается в ней встречная волна жизнелюбия, возникает жажда общения, дружеской руки, на которую можно опереться. Все говорит за то, что нынешнее состояние Тани — временное, преходящее. Таня спорит с Игнатовым, {232} наскакивает на него, понимающего, в чем суть ее ереси, а он мог бы сказать ей: «Юпитер, ты сердишься, стало быть, ты не прав».

Прежняя Таня в пределах спектакля никого не могла полюбить вновь, да и Соколов не годился в качестве спутника ее жизни, нынешняя — не выздоровеет, пока не полюбит. И мы видим, как в Тане зреют робкие побеги нового чувства, как ее тянет к Игнатову, какая прочная ниточка взаимопонимания завязывается между ними с первой встречи. Таня всего лишь готовит своими умелыми руками салат к праздничному столу, а очарование этой минуты таково, что обоим не хочется ее прерывать, хочется, чтобы этот салат не был готов вечно. И тут в Тане Бабановой вновь пробуждаются женственность, грация, неотразимая прелесть, но иные, куда более прочно, естественно сопряженные с жизнью. Это грядет настоящая любовь, такая, по отношению к которой любовь Тани к Герману была лишь моделью. Настанет миг, когда она скажет Игнатову: «Алексей Иванович, да неужели вы не видите, как вы мне нужны, мой хороший, мой дорогой друг» — и это будет концом ее затянувшейся драмы и вместе с тем и концом спектакля. Не встреча с Германом играет теперь решающую роль, не Юрик, которого она отвоевала у смерти. Лишь прикоснувшись к любви «пограндиознее онегинской», Таня Бабановой становится совершенным творением.

В старом спектакле шла речь о предыстории человека, о том, как кончилась юность и гадкий утенок превратился в лебедя. В спектакле 1948 года нет такого временного барьера. То, что случилось с Таней, может случиться с человеком рано или поздно, на старте жизни и на исходе ее. Случай более массовый, он касается всех, кто еще не покончил с однобокостью, с разного рода «флюсами», не справился с тем, что в нас «ушедшим, рабьим вбито» (Маяковский), и в этом смысле пока недостоин идеи нового общества. Туда и шагает прямой дорогой вместе с лучшими из современных героев Таня Арбузова — Лобанова — Бабановой.

З. Владимирова

## **{****233}** «Город на заре»

### 1

У этого спектакля была недолгая жизнь. Всего сорок три представления в маленьком клубе на Малой Каретной. Всего четыре месяца — февраль, март, апрель, май. А потом был июнь. Июнь сорок первого года.

Премьера «Города на заре» состоялась пятого февраля. Это было открытие Государственной театральной московской студии, как мы именовались официально или просто Арбузовской, как нас обычно называли. Называли, впрочем, не очень справедливо, потому что создателями и руководителями ее были в равной мере как Алексей Николаевич Арбузов, так и Валентин Николаевич Плучек.

Мы составляли списки тех, кого хотели видеть у себя в этот вечер. Монтировочная бригада снова и снова репетировала перестановки. В фойе развешивались картины молодых художников. И единственное, о чем мы не подумали, это о вешалке. Нет, конечно, мы помнили золотые слова Константина Сергеевича о том, что театр начинается именно с нее. Вешалка была. Она поблескивала своими никелированными стойками, и количество номерков точно соответствовало числу мест в зрительном зале. Именно это нас и подвело.

Мы еще не знали наших зрителей, тех, для кого студия стала своим театром, кто пронес любовь к нашему спектаклю через годы войны, кто и сейчас, много лет спустя, хранит память о студии, как одно из самых дорогих воспоминаний юности. Безбилетные студенты плотной толпой обступили вход в студию задолго до начала. Они проникали поодиночке, прорывались группами. Но толпа не уменьшалась. Участники спектакля с трудом пробирались в клуб. А там царила полная растерянность. Гардеробщики были подавлены и дезорганизованы. Одежду принимали сами студийцы, друзья студии, просто незнакомые люди. Фойе, где висели картины молодых художников, меньше всего походило на выставку, приуроченную к открытию молодого театра: на стульях, на подоконниках, просто на полу лежали груды пальто…

Спектакль начался в десять часов вечера.

Сева Багрицкий, отважно согласившийся выступить перед началом спектакля, смертельно испугался и наотрез отказался появиться перед зрителями. {234} Вышел Валентин Николаевич Плучек. Взволнованный, растерянный, он произнес несколько сбивчивых слов, и свет в зале погас. Пошел занавес.

На фоне голубого неба, на высоком, косо срезанном холме, тянулись кверху три высоких дерева. По всему холму, заполняя пространство сцены, с рюкзаками и чемоданами у ног, спиной к зрителю, стояли комсомольцы, будущие строители города на Амуре. Они пели «Интернационал».

Мы с Алексеем Николаевичем Арбузовым сидели в осветительной ложе. Нам казалось, что все идет не так и вот‑вот произойдет что-то ужасное, забудут текст, погаснет свет, рухнет дерево или случится такое, что и вообразить невозможно.

Но вот А. Галич — Лев Борщаговский, руководитель комсомольской организации города, говорил:

— А теперь отдыхайте, товарищи! Знакомьтесь, вот — тайга… Вот — наше дальневосточное небо… Вот — Амур…

И будущие строители оглядывались. Уставшие после долгого пути, после тяжелой разгрузки пароходов, возбужденные митингом, они вдруг впервые по-настоящему видели окружающую природу. Задумчиво смотрели они на тайгу, на незнакомое дальневосточное небо, на реку, у которой и берега-то противоположного почти не видно.

Тихо-тихо становилось на сцене.

Тихо делалось и в зале. Зрители тоже увидели и тайгу, и небо, и настоящий Амур…

Так начал свою жизнь спектакль «Город на заре».

### 2

Почти три года ждали мы этого дня. С того памятного вечера, когда мы, человек десять, собрались в квартире у Валентина Николаевича Плучека и решили создать свой собственный театр. Это было в мае 1938 года.

Многие пожимали плечами. Еще бы: мы собирались создавать новый театр в такое время, когда закрывали театр Вс. Мейерхольда, сливали по никому не понятным признакам театр Охлопкова с Камерным, театр Ленинского Комсомола со студией Симонова, прекращали свой недолгий век студии Дикого и Хмелева.

Впрочем, то, что мы этого не понимали, можно еще было объяснить нашей молодостью. Но то, что мы решили сами коллективно писать пьесу, не вызвало даже осуждения — над нами просто смеялись. Аргументы наших противников сводились к знаменитой чеховской фразе: «Этого не может быть потому, что не может быть никогда».

Конечно, мы были наивны. И как прекрасно, что мы были наивны. Будь мы мудрее, будь у нас больше опыта или чуточку здравого смысла, мы поняли бы, что наша затея невероятно трудна, невозможна, просто неосуществима. Но мы были наивны. И это «смогло быть».

{235} Трудно теперь, через четверть века, восстановить полностью облик этого сложного, многопланового спектакля. И хотя я смотрел его много раз, но помню далеко не все. Отдельные сцены вижу сейчас не так, как они шли в готовом спектакле, а такими, какими они были еще в школе, где ютилась наша студия, с выгородкой из парт, в тусклом свете школьной люстры. И, признаться, вижу их не менее ярко, чем на фоне декораций, при свете прожекторов.

Надо сказать, что первая наша премьера, если ее так можно назвать, состоялась еще летом сорокового года в школе на улице Герцена, в присутствии представителей Комитета по делам искусств, решавших судьбу студии, судьбу спектакля. Зрителей было человек пятьдесят. Зал был разделен чертой, проведенной мелом, отделявшей зрителей от «сцены». Задуманные нами герои жили и действовали на фоне шведской стенки в выгородке из поставленных друг на друга сломанных парт, изображавших обрывистый берег Амура.

А. Роскин, видевший два акта «Города на заре» в школе, вспоминал о чуде, свидетелем которого он был, о чуде превращения школьных парт и гимнастических приборов в амурскую тайгу. Да, студийцы «играли тайгу», видели ее, чувствовали ее запахи, и зрители вместе с ними переставали замечать мрачный, плохо освещенный зал, шведскую стенку и нагромождение парт.

И вот студийцы стоят на настоящей сцене. Молодые художники С. Лагутин и П. Роднянский почти точно повторили в своем оформлении контуры школьной выгородки. Оно лаконично, даже графично, совершенно лишено натуралистических деталей. А студийцы все те же, в тех же костюмах, в которых репетировали в школе, в привычных, обжитых, ставших частью их образа. Если закрыть глаза, я и сейчас вижу и тех, кого я встречаю часто сегодня, и тех, кого не видел много лет, и тех, кого не увижу никогда. Вот они — чуть надменная студентка Белка Корнева — Л. Нимвицкая, грубоватая и застенчивая, рабочая девчонка Оксана — А. Тормозова, хрупкая, угловатая Наташа — А. Богачева, смешной мечтатель, чудак в детской курточке Зяблик — М. Селескириди, наивный, слегка недоверчивый крестьянский паренек из-под Тулы Жмельков — Н. Потемкин, насмешливый, ловкий, прошедший огонь и воду друг его, красавец Лешка Зорин — С. Соколов, обозленный, одинокий Башкатов — Е. Долгополов и грустный, не находящий себе места в этой толпе, не расстающийся со своей скрипкой Веня Альтман — З. Гердт…

Первый вечер, первая ночь в тайге. И первая грусть о доме, возникающая вдруг, когда открываются чемоданы, рюкзаки, баулы с далекими домашними запахами, с какими-то вещами, щемяще напоминающими об оставленном доме.

Темнеет… Издалека доносится песенка «Я Колю встретила на клубной вечериночке, картину ставили тогда “Багдадский вор”»…

Первые знакомства…

— Откуда вы?

— Я из Москвы… из Одессы… из Тулы… Саранска…

Гудок отходящего парохода, чей-то негромкий тоскливый вскрик, тишина… Еще темнеет. Долгая пауза… Каждый остается наедине с собой, со своими {236} сомнениями, надеждами, страхами. Все ближе подступает темная, пугающая тайга. И вдруг громкий, странный, захлебывающийся крик…

Все вскакивают. Кто это?

Птица. Просто птица, здешняя незнакомая птица.

Первая картина шла долго. Вероятно, значительно дольше, чем было необходимо для экспозиции. Ведь, по существу, на сцене ничего не происходило, действия в обычном смысле не было. Просто был очень большой этюд на тему «Первая ночь в городе». Но зрители смотрели на сцену, затаив дыхание. В дневнике спектакля повторялись записи: «Тишина в зале», «Сочувственный смех», «Настороженное внимание» и снова «Тишина», «Внимание».

### 3

От «Города на заре» не осталось фотографий — они погибли во время войны. Сохранился только текст, текст, рожденный во время многочисленных репетиций и окончательно отредактированный А. Арбузовым. См был не исходной точкой в работе, как это бывает всегда, а почти конечной. Текст рождался импровизационно, в результате прожитого в этюдах куска жизни. И если актеры находили выражение своего внутреннего состояния не в словах, а в жесте, в молчании, во взгляде, то к тексту они и не прибегали. Органичная слитность слова и молчания отмечала работы Н. Потемкина, З. Гердта, М. Селескириди, Л. Нимвицкой, А. Богачевой, Т. Рейновой, А. Тормозовой, М. Новиковой.

Импровизация была не только способом создания пьесы, но и школой актерского мастерства.

И тут я не могу не сказать о наших руководителях. Нужно было обладать незаурядными педагогическими способностями и великим терпением, чтобы заставить работать в едином ключе такой разнохарактерный коллектив. В студии были и ученики различных театральных училищ, и профессиональные актеры, и участники самодеятельности. У нас не было трепета перед Арбузовым и Плучеком, не было и подобия школярства. Все мы делали общее дело, учеба непрерывная, повседневная была частью его, частью создания спектакля и студии.

… Осень. Мужской барак…

Первые, радостные своей новизной дни позади. Корчевки, холод, дождь, слякоть. В бараках, землянках сыро, не согреешься, не просохнешь, не отдохнешь. Голодно. Продукты на исходе. А скоро зима. Ждут последнего парохода. Он привезет хлеб. Ходят слухи, что кроме хлеба пароход везет повидло и брынзу…

В углу за столом несколько человек играют в лото, мается на своей койке Лешка Зорин.

«Зорин. Вторую неделю дождь. Вокруг болото, грязная жижа, и все… *(Помолчав.)* А какую мы вчера девчонку похоронили!..»

{237} «Помолчав» — ремарка. Она означала, что актер должен делать паузу. Но на сцене была не просто пауза. Игравшие в лото будто и не слушали Зорина. Монотонно читала цифры Наташа, спали или делали вид, что спят, валявшиеся на койках ребята. И от одиночества, от неприязни к тем, кто делает вид, что их ничего не трогает, кто не слышит его, не чувствует, не понимает его тоски, Зорин выкрикивал:

— А какую мы вчера девчонку похоронили!..

Игравшие в лото переставали играть. Замолкала Наташа. Смотрели на Зорина отчужденно, стараясь не думать о том, что он сказал, и в то же время вспоминая эту «девчонку»…

И снова звучало монотонно:

— Губки бантиком… шестнадцать… сено косим…

Эта картина была одной из моих любимых. Я любил сцену игры в лото, отличную и тонкую сцену объяснения в любви Зорина и Белки, и, конечно, последний эпизод, которым кончалась эта картина.

В барак вбегали радостно возбужденные ребята. Пришел пароход! Все на разгрузку!

И вдруг выяснялось, что пароход привез не хлеб, а станки для завода, у которого еще и фундамента нет.

Башкатов — Е. Долгополов злобно бросал то слово, которое не решался произнести никто.

— Голод…

В полной тишине неуверенно и беспомощно звучал голос Борщаговского:

— Тише!..

А когда все-таки — что же поделаешь — комсомольцы шли на разгрузку, Зорин заявлял, что его бригада остается. И тихий, немудрящий Жмельков вдруг говорил:

— Не… я пойду.

Николай Потемкин, игравший Жмелькова, пришел в студию из самодеятельности, школы у него никакой не было. Мягкий, улыбчивый в жизни, он создал один из самых обаятельных и достоверных образов спектакля. В его игре наиболее ярко выразилась пластичность авторского и режиссерского решения спектакля, когда мысль, действие и слово не иллюстрировали, не дополняли друг друга, а жили в едином неразрывном потоке.

Жмельков говорил «я пойду» спокойно, негромко, без вызова, совсем не наперекор Зорину. Он стоял до этого чуть в стороне и думал. Слушал, смотрел и думал. Решение приходило к нему естественно, в этом не было ни рисовки, ни жертвенности.

Зорин преграждал ему путь. Кривляясь и издеваясь над ним, он выкрикивал:

— В герои лезешь?

Жмельков останавливался чуть растерянный и удивленно смотрел на своего друга. Долго смотрел. Мы видели, как постепенно меняется его отношение {238} к Зорину, как они почти физически расходятся все дальше и дальше, как вырастает на глазах фигура Жмелькова, делается сильнее, значительней. Вот‑вот кажется, вспыхнет драка. Но Зорин отступал, и Жмельков уходил, надвинув шапчонку. И Зорин, великолепный Зорин, еще совсем недавно покоривший эффектную, умную, интеллигентную Белку, стоял как побитый.

В барак входил Альтман и, показывая мокрую руку, говорил:

— Снег идет.

Наступала зима. Так кончался первый акт.

### 4

Вспоминается сцена подготовки бегства Зорина, его разговор с Альтманом и великолепный жест, которым он бросал кружку, его злобный возглас:

— А‑а… вода замерзла!..

И одна из самых горьких, прекрасно сыгранных, сцен спектакля — разговор Белки и Альтмана, уже знающего, что Зорин бежит из города, бросает Белку.

— Он бросит тебя… — говорил Альтман, и ее улыбка, спокойная, даже чуть насмешливая, и ответ — нет.

Вспоминается фантастический монолог Зяблика, завернутого в одеяло, предлагающего бежать из города на санях с парусами… И трогательно-смешная сцена на крыше, где Зяблик разговаривает с птицами, а Белоус, узнав, что Оксана любит Зяблика, стучит кулаками по крыше и кричит: «Меня нет, меня нет, меня не существует…» И гнетущая, напряженная атмосфера шестой картины, когда Белка, уверенная, что Зорин, ее муж, погиб, вдруг узнает, что он бежал. А она не верит, не верит в предательство…

Наверно, многое, что тогда казалось открытием, находкой, сегодня воспринималось бы иначе, но какие-то приемы, как мне кажется, не утеряли свежести и сейчас.

Я говорю о хоре и интермедиях, в значительной мере решивших успех «Города на заре». Впрочем, слово интермедия не вполне точно определяет место и значение тех эпизодов, которым мы дали это название. Ибо все происходившее в интермедиях было неразрывно связано с сюжетом пьесы, и многие важнейшие ее события, такие, например, как сцена бегства, гибель Зяблика, убийство Башкатова, происходили именно в этих интермедиях. Мы называли эти картины интермедиями потому, что они решались в совершенно ином ключе, иными приемами, чем остальные картины.

В отличие от картин, где были хотя и лаконичные, но все же декорации, решенные молодыми художниками С. Лагутиным и П. Роднянским, — берег, барак, чердак Борщаговского, в интермедиях действие происходило на двух разделенных небольшим пространством ромбовидных площадках. Позади же, на специальной конструкции, размещался хор, хор строителей города, как он именовался в программе.

{239} Возник этот хор во время работы над одной из первых картин, называлась она условно «День строительства». Пока шли этюды, все было прекрасно. Но на репетиции дело застопорилось. Ничего не получалось. И тогда мы впали в отчаяние. Но, может быть, именно из этого отчаяния и родилось решение, сделавшее наш спектакль таким неожиданным по тому времени.

Однажды наши руководители явились в студию таинственные и решительные. Арбузов, загадочно посмеиваясь, уселся за столик, а Плучек, ничего не объясняя, попросил мужчин притащить две грубо сколоченные площадки и поставить их перед выгородкой из парт. Всю труппу он рассадил на громоздящиеся друг на друга парты. Сергею Соколову был вручен барабан — венский стул, а Севе Багрицкому, в то время еще десятикласснику, Плучек предложил сочинить песню.

Через два дня мы уже разучивали его песню.

У березки мы прощались,  
Уезжал я далеко.  
Говорила, что любила,  
Что расстаться не легко…

Так родился хор, ставший важнейшей и органической частью спектакля. От репетиции к репетиции он приобретал все большее значение, для него находились все новые функции. Это был образ строителей города и одновременно — коллектив студии, автор спектакля.

В хоре участвовали все студийцы — и те, за чьей судьбой следили зрители, и те, у кого не было имен, — просто строители города.

Хор то незримо присутствовал и следил за действием, то вмешивался в него. Он задавал настроение сцены то песней, то негромким разговором, то улыбкой. Он определял меняющийся ритм интермедий. Сергей Соколов, начавший с барабана из венского стула, священнодействовал теперь перед целой шумовой установкой — единственным, по существу, музыкальным оформлением спектакля, если не считать скрипку и рояль, исполнявших марш в самом финале.

В решении хора была еще одна, очень важная особенность — его развитие от действия к действию. Лиричный, чуть ироничный вначале, к концу он становился активным, все чаще вторгался в действие, достигая в эпизоде гибели Зяблика подлинно трагического звучания.

… Освещенные заходящим солнцем, пели участники хора песню Севы Багрицкого, пели задумчиво, негромко. Так поют на привале, в пути, у костра. О далеком доме, о будущем городе, о площади Карла Маркса, об улице Фомы Кампанеллы…

И вдруг резко менялся ритм барабана, аккомпанировавшего хору. На площадку вбегали Белка Корнева, Борщаговский и Маша (М. Новикова), и вот уже старенький, полуразбитый фордик бежал по изрытой, в ямах дороге, подпрыгивая на ухабах… Конечно, не было ни дороги, ни фордика — было три куба да обруч от стула и была веселая, условная, подлинно театральная {240} игра, и зрители «видели» и крутые повороты дороги, и тех, кого приветствовала на пути озорная девушка-шофер. Они полюбили наши интермедии, и «фордик» неизменно встречали аплодисментами.

«Фордик» сменялся сценой на корчевке, когда Ваня Жмельков отказывался фотографироваться под хлестким, но лишенным всякого реального смысла лозунгом. Хор выбегал на площадку. На одной стороне фигуры Жмелькова и Белки Корневой, на другой — тесно сгрудившаяся толпа строителей. Такой выбег хора на площадку был приемом большой силы и использовался в спектакле несколько раз. Особенно впечатляюще это было в сцене гибели Зяблика. Погибал Зяблик, погибал, спасая Альтмана и Наташу. Склонялись над ним друзья, и вдруг совсем тихо, еле слышно возникала барабанная дробь, и так же тихо вступала песня о барабанщике:

Мы шли под грохот канонады,  
Мы смерти смотрели в лицо…

Кто помнит эту песню, кто не забыл, как любили ее в те годы, как много она говорила тогдашнему зрителю, сможет оценить силу ее воздействия, точность ее ассоциативного возникновения.

Несколько в ином плане была решена интермедия второго действия, сцена в тайге, одна из лучших сцен спектакля.

Здесь площадки были сдвинуты вместе, и хор, обычно ярко освещенный, на этот раз оставался в темноте, едва просматривался из зала.

Бежавшие из города Зорин, Жора и Альтман пытались разжечь костер. Пили, чтобы согреться, спирт. Высокий, чуть приглушенный голос запевал:

Меня маменька вскормила  
Под кустом на волюшке.  
Я без маменьки расту  
По людям да в горюшке…

Глухо, отстраненно подхватывал хор:

Иди, говорят, ступай, говорят,  
Гуляй, говорят, по свету,  
Ищи, говорят, себе, говорят,  
Долюшки-привету…

И снова тот же тоскующий, плачущий голос:

Не кукуй, горька кукушка,  
На осине проклятой.  
Сядь на белую березу,  
Прокукуй над сиротой…

Еще глуше, еще отчужденней звучали далекие голоса, подхватывавшие припев:

Иди, говорят, ступай, говорят,  
Гуляй, говорят, по свету…

{241} Ощущение холода, неприютности, одиночества, обреченности беглецов, неподвижно сидевших у негреющего огня, неудержимо возникало в сознании зрителей.

В этом очень важном для всей концепции пьесы эпизоде неожиданно, непривычно раскрывался один из интереснейших характеров спектакля — характер Лешки Зорина, комсомольца, раскулачившего собственного отца, но так и не нашедшего ни своей судьбы, ни покоя.

Этот сильный, красивый «крестьянский сын», способный на сильную любовь и искреннюю дружбу, на сочувствие к хлипкому «интеллигенту» Альтману и в то же время совершающий подлость и предательство, что, впрочем, для него, может быть, и не было предательством, — Зорин заставлял всерьез задуматься над его изломанной, трагической судьбой.

Захмелев, Зорин вспоминает оставленную в городе Белку, любовь свою, вспоминает с горечью, болью и в то же время издеваясь над неудачливым Венькой, своим другом, все еще влюбленным в нее. Из нескольких исполнителей Зорина мне лучше запомнился А. Соболев, создатель этой роли, ушедший в армию, так и не сыграв ее на сцене. Соболев вел сцену у костра то стремительно рвущейся скороговоркой, то вдруг медленно прерывал свою речь, казалось бы, нелогичными паузами… Вот он, вспоминая песенку, которой когда-то дразнил Альтмана, насмешливо запевает:

Вдруг из леса пара показалася…

А из темноты, как эхо, звучит голос хора:

Вдруг из леса пара показалася.

Зорин останавливается, прислушивается и продолжает:

Не поверил он своим глазам…

И снова хор вторит, но уже громче, сильней:

Не поверил он своим глазам!..

Наконец, третья строка песни, та, что всего больнее бьет по Веньке:

Шла она, к другому прижималася…

Хор грозно повторяет эти слова, и тогда Альтман, не выдерживая, кричит: — Перестань петь!

Что это было? Эхо? Может быть, эхо. Но, конечно, не только эхо. За этими повторами вставали боль, гнев, решимость самого Альтмана… А может быть, кто-то, кого вовсе и не было здесь в тайге, напоминал ему о чем-то самом важном, самом главном, без чего он никогда не сможет уважать себя…

— Перестань петь! — кричал Альтман, и хор смолкал. Зорин долго смотрел на него, а потом негромко, с горечью, с тоской и в то же время с каким-то злобным торжеством говорил:

{242} — Э… все они там подохнут.

А когда Альтман подходил к нему и тихо, но настойчиво и требовательно спрашивал:

— Почему ты сказал — «подохнут»? Почему ты сказал это слово — «подохнут»?..

Зорин, пошатываясь, глядел куда-то мимо Альтмана и молчал… молчал… А в хоре снова звучал тоскующий голос:

Меня маменька вскормила под кустом, на волюшке…

Зорин лез за пазуху, вытаскивал комсомольский билет, долго смотрел на него.

— Фамилия — Зорин, — медленно читал он, нагнувшись к огню. — Год рождения тысяча девятьсот десятый. Время вступления… тридцатый… проклятый год!..

Он выхватывал у Жоры бутылку со спиртом и, запрокинув, пил из нее. А в хоре вспыхивала пронзительная, режущая отчаянной залихватской болью, частушка:

Эх, да пойду брошусь под машину,  
Эх, да под большое колесо!  
Ты дави, дави, машина,  
Все равно нехорошо!..

Отчаянный, разгульный голос разрывал тишину, а Зорин пил, захлебываясь, обжигаясь, до тех пор, пока Жора не вырывал у него бутылку.

И тут начинался монолог Зорина.

Такие монологи назывались тогда саморазоблачительными. Нои у Соболева, и у Михайлова, и у Соколова он звучал как сплошной крик боли и отчаяния. Не в силах принять ни его философии, ни посочувствовать ему — нет, это было немыслимо, — тогдашний зритель не мог и не задуматься над его судьбой…

Двуплановость решения спектакля ставила и перед актерами и перед постановщиком сложнейшую задачу — найти действенную стилистическую связь между сценами в декорациях и интермедиями.

Нельзя же играть сцену в «фордике» так же, как сцену в бараке, а первую ночь в городе или ожидание парохода в финале — как трагедийно-патетический эпизод гибели Зяблика. И в то же время надо было не нарушить единства всего спектакля. Задача эта была решена и актерами и постановщиком. Те, кто видел спектакль, помнят эпизод, когда Наташа и Альтман перебирались по бревну, лежавшему между площадками. Зрителю предлагалось воспринимать почти акробатическую пантомиму как переправу по стремительно несущимся бревнам. И это в спектакле, где в другой сцене шла неторопливая, полная тончайшей смены настроений игра в лото, где гнетущая атмосфера осени и усталости достигалась средствами совершенно иными.

{243} Получалось. Когда А. Богачева и З. Гердт достигали конца бревна и спрыгивали на площадку, раздавались бурные аплодисменты. Зрители верили, волновались, радовались и благодарили за доверие, оказанное их воображению.

Интерес к нашему спектаклю определялся, как мне кажется, тремя его особенностями. Во-первых, необычным способом его создания, во-вторых, своеобразным по тому времени постановочным решением, а главное, нашим отношением к теме строительства Комсомольска. «Город на заре» имел подзаголовок: «Романтическая хроника». Но ни умиления, ни «романтического» восторга перед героями спектакля у нас не было. Не романтики искали они, отправляясь на Восток. Они ехали строить город по приказу комсомола. Это была судьба поколения.

И если бы спектакль наш был заражен тем умилением перед подвигом, которое рало столь частым в современных «героических» пьесах и спектаклях, то «Город на заре» сорок первого года не нашел бы своего зрителя, он давно бы выветрился из памяти тех, кто его видел когда-то.

Мы строили свой «Город» три года.

Это были тридцать восьмой, тридцать девятый, сороковой…

Когда мы начали свои этюды, немцы уже были в Париже, а над разрушенной Варшавой развевался флаг со свастикой. Когда мы открывали студию премьерой «Города на заре» — бои шли уже в Греции и Югославии…

Мы говорили себе, что история строительства «Города» как бы перекликается со строительством самой студии. Думаю, что звучание спектакля, суровое, мужественное, полное тревоги и в то же время уверенности, гораздо больше перекликалось с голосом времени — сложного времени, предшествовавшего Отечественной войне.

Спектакль кончался в той же декорации, что и начинался. Все тот же «обрывистый берег Амура». Прошел год, люди возмужали. Трудности, через которые они прошли, закалили их. И когда все бежали приветствовать подходящий к городу пароход, а за сценой звучали скрипка и рояль, исполнявшие какой-то маршик, появлялись Наташа и Альтман — те, за кого отдал свою жизнь Зяблик. Почти месяц плутавшие по тайге, они появлялись на вершине холма, усталые, но не сломленные. Они опускались на землю и засыпали. И тогда их замечали.

— Тише, — говорил Белоус — А. Егоров. — Тише, они спят…

Так кончался «Город на заре».

Однажды М. Львовский привел к нам своих друзей поэтов — Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Бориса Слуцкого, Давида Самойлова, Бориса Смоленского и Николая Майорова. Это были наши сверстники и единомышленники. Они, как и мы, знали, что не белокурые юноши в белых брюках с теннисными ракетками, вылепленные из «чудесного сплава» фальши и умиления, — герои сегодняшнего и завтрашнего дня… «Мальчики моей поруки», как называл свое поколение Павел Коган, помнили с детства рисунок: «чугунные путы {244} человек сшибает с земшара грудью». Мальчики знали — им еще предстоит сражаться и погибать «на речке Шпрее».

«Город на заре» с трудной, неприукрашенной, а подчас трагической судьбой своих героев был близок им суровым и откровенным языком, правдивой и уверенной мужественностью.

Это они и их сверстники обступили сплошной толпой вход в клуб в день премьеры. Это они, уже в военной форме, встречая меня на фронте, говорили:

— Война кончится, и мы снова придем к вам в театр!

Война кончилась. Многие не вернулись. А кто вернулся, — в театр наш уже не пришел.

Студия больше не существовала. Время ее прошло. Должно было минуть еще десять лет, прежде чем в Москве вновь возникла студия и вспомнили наш «Город на заре».

Сейчас пьеса получила новую жизнь. Ее поставили, заново отредактированную Арбузовым, в театре Вахтангова, в Ленинградском театре Ленинского комсомола. Она шла и в других театрах, ставят ее и в самодеятельных студиях. Пьеса живет. А тот первый спектакль уже неповторим, не восстановить его и на этих страницах. И все же иногда; я слышу его отголоски — в творчестве тех, кто работал тогда в студии. А иногда узнаю его следы в спектаклях тех режиссеров, которые были тогда еще только зрителями.

Наверно, я не вполне объективен, даже пристрастен. Что поделать. «Город на заре» был спектаклем, которому и я вместе со своими друзьями отдал свою юность.

И. Кузнецов

### **{****245}** … от спектакля к спектаклю

Классика никогда не покидала наш театр. Появившиеся в один сезон «Три сестры» Чехова в Художественном театре, «Мадам Бовари» Флобера в Камерном, «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского в Малом представляют собой художественные победы высшего порядка.

Они знаменовали зрелость советского театра, утверждали многообразие творческих путей в сценическом искусстве. Но было у этих спектаклей еще одно свойство, вне которого не понять их громкого общественного звучания в ту пору. Они явились глубоким раздумьем над судьбами человека.

Здесь не было никаких прямых сопоставлений, прямолинейных «аллюзий», но в трагической судьбе Эммы Бовари, в прямодушных и наивных поисках правды Платона Зыбкина, в тоске сестер Прозоровых по лучшей жизни было заключено нечто такое, что тревожило души людей. Эти классические спектакли были созвучны общественному настроению, потому доминантой в них была красота человека, одушевленного светлыми стремлениями.

## **{****246}** «Три сестры»

Новая постановка «Трех сестер» является большой победой Художественного театра. Постановщик спектакля Вл. И. Немирович-Данченко своей работой вновь напомнил о себе как о замечательном истолкователе Чехова на театре. Он вовсе не стремился инсценировать Чехова обязательно по-новому, однако весь спектакль хорош прежде всего тем, что театр проявил вполне свободное отношение к творчеству Чехова.

Все глубокое, серьезное, чистое и благородное, что было в старом спектакле, незаметно перешло в нынешний. Но новые, лишенные всякой резкости и нарочитости акценты, новый темп спектакля, большая простота и строгость в разработке мизансцен, большая музыкальность в подаче чеховского текста, большая поэтичность в декоративном оформлении — все это позволило ощутить настоящую молодость спектакля, проникнутого не расслабленностью, не сентиментализмом, а мужественным отношением к изображаемой действительности.

Если ранее в спектаклях Художественного театра Чехов-интимист и психолог заслонял поэта, то теперь, в новом спектакле «Трех сестер», впервые с такой силой почувствовали мы Чехова-поэта, который, рисуя самый неблагодарный, серый материал обыденной жизни, никогда не поступался ни возвышенностью, ни благородством своего искусства. Какой прекрасной музыкой зазвучали простые и обыкновенные слова чеховской пьесы на сцене Художественного театра! И каким душевным волнением заражает эта музыка советского зрителя, угадывающего в ней высокую человечность, делающую Чехова особенно близким нашему обществу!

Такой спектакль, как «Три сестры», заслуживает специальных работ. Каждая мизансцена настолько содержательна, что представляется очень трудным дать краткое описание спектакля.

Попробуем здесь зафиксировать только то впечатление, которое возникает у зрителя в самом начале спектакля, когда раздвигается занавес и он впервые видит дом Прозоровых. Впечатление от декораций и первой мизансцены настолько определенно, что оно уже дает достаточно ясное представление о характере {247} нового подхода Художественного театра к Чехову, нового понимания поэтичности чеховского реализма.

В новой постановке сцена освобождена от всего, может быть житейски верного, но случайного и пестрящего. Нет обоев с крупным цветистым рисунком, которые могли бы вполне сгодиться и для дома семьи Бессеменовых из «Мещан». Нет клетки для птиц, фотографий на стенах — нет всего того, что должно было уверять зрителя, что искусство, которое он сейчас увидит, ни в какой мере не оторвет его от обжитого «капитанского» мира.

Теперь в доме Прозоровых, построенном театром с помощью художника В. Дмитриева, много воздуха и цветов. Все залито весенним светом. За окном виден расцветающий сад.

Ничего тривиального и принижающего — и вместе с тем ничего холодного, отдаляющего своей условностью. Уже первым своим впечатлением театр как бы стремится утвердить мысль о близости красоты жизни, — мысль, которой пропитано все чеховское искусство.

Столь же знаменательно и впечатление от первых мизансцен.

Учитель Кулыгин, этот любитель латинских цитат, вероятно, говорил иногда: «nomen et omen» («имя и предзнаменование»). В первой ремарке пьесы упоминаются все три сестры, и здесь читатель находит не только «имя», но «предзнаменование».

Сообщая, казалось бы, только то, что подчинено одной лишь простой необходимости, Чехов в то же время незаметно вводит читателя во внутренний мир пьесы, дает первую внутреннюю характеристику ее основных образов:

«Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии, все время поправляет ученические тетрадки, стоя и на ходу; Маша в черном платье, со шляпкой на коленях сидит и читает книжку. Ирина в белом платье стоит задумавшись».

Эти строки лишены всяких следов подчеркнутой, сгущенной выразительности. На самом же деле Чехов, отнюдь не ограничиваясь ориентировкой читателя во внешней обстановке, прибегает к языку символов, к языку «предзнаменований», однако столь незаметных по своему выражению и столь реальных по своему содержанию, что они как бы совершенно сливаются с «именами». Впервые знакомясь с героинями пьесы, читатель по их одеждам и позам узнает кое-что уже о характерах и жизненных судьбах трех сестер. Образ сестры в синем форменном платье, не отрывающейся от своей работы и тогда, когда она, разговаривая, ходит по комнате, вызывает представление о человеке долга; образ сестры в черном мог бы ассоциироваться с печалью, безнадежностью, трауром, — однако шляпка на коленях и книжка в руках уже направляют воображение в несколько иную сторону, придают этому трауру какой-то едва уловимый, но вместе с тем весьма важный оттенок небрежности, ожидания; наконец, образ третьей сестры вызывает представление о задумчивости светлой — задумчивости, в которой воспоминания о прошлом не заглушают мыслей о будущем.

{248} Конечно, представления эти еще весьма смутные. Но в этом отчасти их сила: не внушая еще ничего вполне ясного, они создают уже расположенность читателя, направляют его фантазию в нужном драматургу направлении.

Первая мизансцена спектакля, как мне кажется, весьма удачно передает двупланность чеховской драмы. В расположении всей группы есть, пожалуй, известное преобладание живописного над обыденным; в театре, который подошел бы к Чехову только как к бытописателю, — пусть необыкновенно умному, глубокому и утонченному, но все же бытописателю, — в первой мизансцене, конечно, было бы меньше пластичности и больше внешней характерности. Например, не стояла бы Ирина так неподвижно лицом к окну, широко распростерши свои руки, на самом деле похожая на «птицу белую», как называет ее Чебутыкин. Уже наверное, подчиняясь требованию «естественности», оборачивалась бы она к Ольге, слушая ее воспоминания о том, что было год назад, когда хоронили отца. Но тем лучше, если в этой начальной мизансцене есть доминанта пластического и музыкального: зритель сразу ощущает тональность, возвышающуюся над обыденностью.

Но, осуществляя первое указание Чехова, Художественный театр вступил уже в спор с драматургом. Спор внешне незначительный, но, по существу, весьма знаменательный.

В ремарке у Чехова сказано: «В зале накрывают стол для завтрака».

В своей старой постановке театр охотно подхватывал подобные авторские указания, ибо они давали ему возможность вводить в общую композицию спектакля дополнительные, сопровождающие голоса.

В новой постановке театр не только не развил это авторское указание, но совершенно его отбросил, сознательно пойдя на устранение лишних сценических движений. Конечно, легко себе представить, что хлопочущие вокруг именинного стола прислуга, нянька Анфиса, денщик Чебутыкина могли бы дать благодарный материал для дополнительного «режиссерского эпизода». Однако подобная режиссерская разработка всей начальной сцены напрасно отвлекла бы зрителей от поэзии чеховского слова (а в первых репликах пьесы эта поэзия должна звучать с особой, ничем не замутненной ясностью), неизбежно помешала бы нужной чистоте музыкального тола.

Можно было сыграть суету скромного семейного праздника, — это всегда занимательно, весело, выигрышно. Театр предпочел сыграть нечто более трудное, но и гораздо более важное для всего дальнейшего понимания пьесы — весну.

Недаром Чехову так хотелось точно датировать акт, с самого начала сообщить не только месяц, но и число. «Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая…», — так говорит Ольга, и эти слова являются первыми словами пьесы. Весна, и притом весна ранняя, еще робкая, когда солнечный свет кажется необыкновенно белым, дни, когда воздух расцветающего сада впервые врывается через настежь раскрытые окна, — вот эту атмосферу простого, негромкого счастья хотелось, по-видимому, передать Чехову.

{249} Театр уловил это авторское намерение и осуществил его благородными театральными средствами.

Если вспомнить о том, как часто Чехов корректировал искусство Художественного театра, стремясь освободить его от увлечения бытовыми подробностями, то этот нынешний маленький корректив, который внес Художественный театр в чеховскую пьесу, достаточно выразительно показывает, как за годы своего существования усовершенствовались и литературное чутье и общая художественная культура театра.

Первые слова Маши в пьесе принадлежат Пушкину:

«У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том… Златая цепь на дубе том…»

Найти вполне, до конца, верный тон этой первой фразы очень важно не только для роли Маши, но и для всех других исполнителей — именно потому, что здесь не Чехов, а Пушкин.

Вне связи с Пушкиным играть Чехова нельзя. Настоящий Чехов неизмеримо ближе к далекому ему Пушкину, чем к соседним писателям — чеховским современникам.

«Язык должен быть прост и изящен», — твердил Чехов в своей переписке с драматургами.

Как часто простота чеховской речи толкала театр на путь пренебрежения поэтичностью!

Как часто исполнители забывали о том, что у Чехова обыденность речи — явление очень сложное: она — результат строжайшей отобранности слов и одновременно насыщения текста глубокой внутренней музыкальностью.

Никогда Чехов не останавливается в пределах «жанра». Разве так говорят в «бытовых» пьесах!

Разве так говорил бы запойный пьяница доктор в «бытовой» пьесе:

«Золотая моя… Далеко вы ушли, не догонишь вас. Остался я позади, точно перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с богом!»

Разве так говорил бы некрасивый поручик из немцев:

«Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая…»

Разве так говорила бы учительница гимназии:

«Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет».

Своя скрытая музыка есть даже и в тексте таких ролей, как Анфисы и Ферапонта.

В красоте речи Чехов отказывает только Наташе. Это — знак бесспорного чеховского осуждения.

Борясь с ложной ходульностью речи старого театра, Художественный театр, взяв в союзники Чехова, снизил речь в чеховских спектаклях до предельной {250} естественности. Но такова диалектика искусства: чтобы ныне верно и глубоко выразить чеховскую простоту и естественность, чтобы верно передать эту естественность современному зрителю, надо обратить величайшее внимание на музыку чеховского слова, на то высокое поэтическое звучание, которое придает многим строкам «Трех сестер» силу пушкинского стиха. Театр всей своей прошлой работой завоевал право на возвышение чеховского текста, — и он теперь хорошо воспользовался этим правом.

В старом спектакле «Трех сестер» были заняты лучшие силы Художественного театра. Станиславский, Качалов, Книппер, Лилина, Артем, Лужский, Москвин создали образы, забыть которые невозможно. В новом спектакле заняты актеры второго и даже третьего поколения. С тем большим наслаждением следишь за игрой таких исполнителей, как Тарасова (Маша), Еланская (Ольга), Хмелев (Тузенбах), Грибов (Чебутыкин). Искусство этих актеров так удивительно сливается с замыслами драматурга, пропитано такой простотой и искренностью, что кажется совершенно неотделимым от созданных ими жизненных образов. Среди исполнителей других ролей также много талантливых артистов, обладающих нужной тонкостью и мастерством: назовем хотя бы Степанову — Ирину, Орлова — Кулыгина, Станицына — Андрея; однако эти четыре образа, несомненно, доминируют в спектакле.

При воплощении чеховских образов — Маши, Ольги, Тузенбаха и Чебутыкина — актеров подстерегают серьезные опасности. Играя Машу, легко увлечься изображением «роковой страсти». Играя Ольгу, легко придать ей черты пресной добродетели. Играя Вершинина, трудно избегнуть сухости. Играя Чебутыкина, весьма соблазнительно заняться «жанром», разработкой «характерности». Эти опасности оказались обойденными. Может быть, только в нескольких местах, на немногие мгновения, могло показаться, что Тарасов? вносит в исполнение своей роли элемент нарочитости, стремясь уверить зри теля в том, в чем она сама, по существу, не вполне уверена. Но так казалось лишь в немногие мгновения, ибо артистка сейчас же вновь возвращалась к общему верному тону исполнения.

Говоря здесь о верности исполнения, я имею в виду не только умение правильно угадать авторские намерения и правдиво их передать, но и умение внести в роль такой элемент, который, может быть, сам по себе целиком и не вытекает из авторского замысла, однако, находясь с ним в известной сложной гармонии, придает образу новый, высший смысл.

Вот эта необходимая свобода актера от драматурга, которая, поднимая актерское творчество на новую ступень, в то же время отнюдь не заслоняет от нас творчества автора, и есть в исполнении Тарасовой. Новое, что придает чеховскому образу большую глубину, вызывающее в зрителе непривычные и увлекающие его ассоциации, заключается в том, что Тарасова, играя Машу, играет прежде всего не разочарование, не тоску, не злость на жизнь, на «сорную траву», которая глушит существование трех сестер, а то, что я условно решаюсь назвать красотой жизненной наполненности.

{251} Мы видим перед собой жену ограниченного и в своей ограниченности до смешного жалкого учителя гимназии, молодую женщину, скучающую, разочарованную, презирающую провинциальный быт и одновременно подчиняющуюся непрерывному воздействию этого презираемого ею быта. Маша гордится своим чувством справедливого презрения, оно сохраняет ее личность, возвышает ее над окружающими; но рядом с гордостью в Маше живет чувство боли и стыда за свою покорность тому, что она презирает. Из сочетания этих двух противоречивых чувств и рождается душевное страдание, непрерывная боль души; Маша — человек, в котором эта боль никогда не стихает.

Таков один план чеховского образа, таков и один план игры Тарасовой. Здесь все пока еще всецело в рамках чеховского текста, в пределах авторского замысла.

Другой план в игре Тарасовой — уже несколько за пределами того, что дал Чехов. Тему скуки и разочарования, тоски и презрения артистка оттеняет контрастно, рисуя Машу в своей основе человеком больших чувств, человеком, способным до конца отдаваться этим большим чувствам. Несмотря на то, что жизнь Маши складывается из двух противоположных, постоянно борющихся друг с другом начал, самая натура Маши в исполнении Тарасовой воспринимается как натура гармоническая в своей сложности и противоречивости, как натура, для которой прежде всего характерна полнота сердечного чувства. В противоположность Ирине, чей внутренний мир под влиянием окружающей обстановки постепенно тускнеет, Маша даже в своем покорном подчинении сохраняет всю силу своей души. Меньше всего подходит к этому образу понятие ущербности.

Благодаря игре Тарасовой мы впервые ощутили как нечто совсем новое родственность чеховской Маши таким натурам, как Анна Каренина: ведь у толстовской героини полнота сердечного чувства есть первая и самая важная черта.

Некоторые зрители обвиняют Тарасову в том, что она, играя Машу, слишком явно прибегает к интонациям, знакомым по исполнению роли Анны Карениной. Возможно, что в каких-то частностях это и справедливо. Но, конечно, дело все же глубже простого имитирования артисткой предыдущей роли. Дело во внутренней близости такой натуры, как Маша, к толстовскому образу.

Однако Тарасовой приходится сделать упрек другого рода: иногда это свойственное Маше чувство жизненной заполненности Тарасова заменяет сексуальным началом. От этого образ Маши несколько огрубляется, становится менее интеллектуальным, чем он написан у Чехова, мотивировка поведения Маши делается более примитивной, обнаженной, из тоскующего человека, человека в подлинном смысле этого слова, Маша моментами превращается в этакую тоскующую провинциальную даму, тоскующую слишком уж в определенном направлении. Вот от этих огрубляющих и снижающих черт необходимо освободить образ Маши.

{252} Если в игре Тарасовой главной темой является полнота сердечного чувства, то в игре Хмелева главной темой является бескорыстие настоящего человеческого счастья. Толстой заметил, что красивым следует называть то человеческое лицо, которому идет улыбка. Перефразируя Толстого, можно сказать, что та человеческая натура является хорошей, которая от счастья становится еще лучше.

Тузенбах принадлежит именно к такому роду людей. Ему к лицу улыбка, а счастье делает весь его облик еще более привлекательным, еще более оттеняет застенчивость, искренность и чистоту этого человека.

В последнем акте пьесы Тузенбах, прощаясь перед дуэлью с Ириной, скажет слова о потерянном ключе к душе Ирины, не знающей любви и неспособной ответить на чувство Тузенбаха.

«В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать…».

Эти слова Тузенбаха звучат грустью, тихой и мягкой грустью, но не сильной и острой болью. Как ни веришь в искренность Тузенбаха, все же кажется, что для него безответность любви не есть подлинная драма: настолько самоотверженны и самозабвенны в свой любви натуры, подобные Тузенбаху.

С самого начала до конца пьесы проходит эта неразделенная любовь Тузенбаха. И все же во всех эпизодах пьесы, даже в финальной сцене прощания, воспринимаешь Тузенбаха как человека, озаренного простым и ясным счастьем любви. В этом отношении образ Тузенбаха почти одинок в мире чеховских героев: как много у Чехова людей онегинской складки, не умеющих ответить на искренние и взволнованные признания в любви, и как редки у него люди, которые несут в себе большое чувство, жаждущее ответа, но вместе с тем и готовое примириться с безответностью…

Ирина не любит Тузенбаха — и все-таки Тузенбах постоянно ощущает в себе избыток счастья.

Слова Вершинина о том, что счастья не только нет, но что его и не должно быть в человеческой жизни, кажутся Тузенбаху невозможными, для Тузенбаха это попытка парадоксально опровергнуть то, что существует совершенно неопровержимо.

Есть что-то от лучших героев Толстого в этой молодой потребности Тузенбаха непрестанно делиться своим счастьем с другими. Следуя неотступно за Ириной, он в то же время искренне рад посторонним.

Посторонние для Тузенбаха не помеха. Он слишком счастлив самим чувством любви к Ирине, чтобы быть способным на ревность. Наоборот, он как бы приглашает посторонних разделить его чувство, он уверен, что они не могут не разделить его чувств, и потому они уже заранее все в какой-то мере дороги Тузенбаху, даже Соленый, которому Тузенбах почти с детским чистосердечием предлагает мириться.

Эту озаренность человека, который счастлив самым чувством любви, Хмелев передает удивительно тонко и правдиво.

{253} Мне кажется, что Художественный театр в толковании двух образов уклонился от Чехова и, уклонившись, не смог противопоставить автору нечто в достаточной мере убедительное.

Прежде всего хочется коснуться исполнения Ливановым роли Соленого.

Основу образа Соленого отнюдь не следует искать у Лермонтова или Марлинского. Основа — в словах Тузенбаха о Соленом:

«Мне кажется, он застенчив… Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков…»

И еще — в словах Соленого о самом себе, повторяющих характеристику, данную Тузенбахом:

«Когда я вдвоем с кем-нибудь, то ничего, я как все, но в обществе я уныл и застенчив и… говорю всякий вздор».

Грубость Соленого идет от застенчивости, он непрерывно внутренне казнит себя за то, что не умеет обнаружить свой ум и свою ласковость, — а в результате его непрерывной борьбы с собой и является эта грубость. Соленый оказывается в своеобразном порочном кругу: бретер поневоле, он чем более вступает в борьбу с самим собой, со своим бретерством, тем более становится несносным в отношениях с окружающими.

Нам хорошо знакома чеховская категория натур, неспособных быть самими собой и потому играющих роль совершенно им несвойственную. Когда игра в эту роль доставляет известное удовлетворение человеку, когда он начинает из этой роли извлекать выгоды, тогда у Чехова возникают фигуры сатирические. У Соленого это несоответствие натуры и роли рождает не удовлетворение, а тяжелое сознание ущербности, и в этом смысле чеховский Соленый фигура трагическая.

Соленый — так, как он, очевидно, задуман Чеховым, — натура, по своим душевным качествам отнюдь не полярная людям дома Прозоровых, но это человек, отягощенный изнурительной и безнадежной борьбой с самим собой. Ведь не случайно говорит Тузенбах Соленому:

«Я часто сержусь на вас, вы постоянно придираетесь ко мне, когда мы бываем в обществе, но все же вы мне симпатичны почему-то».

А ведь Тузенбах — человек, которого грубость должна оскорблять так же сильно, как оскорбляет она Ольгу. Значит, угадывает Тузенбах притворность грубости Соленого, угадывает, что за ней скрывается нечто не только далекое от душевной грубости, но, может быть, даже и нечто прямо ей противоположное. И вот почему Тузенбах в разговоре с Ириной называет Соленого странным человеком. Не грубым или злым, а именно странным.

Зритель должен почувствовать природу этой странности, почувствовать противоречивое происхождение грубости Соленого: застенчивость. Только давая Соленого в сложной борьбе с самим собой, только играя злость Соленого по отношению к окружающим как карикатурное отражение злобы Соленого на самого себя, достигнет актер верного приближения к этому чеховскому образу.

{254} Ливанов — Соленый пошел совсем по другому пути.

Его прельстила лепка, прельстила характерность, доведенная до яркой живописности. Ливанову захотелось дать рисунок, твердо отретушированный и густо окрашенный. Ничего неопределенного, направляющего воображение зрителей то в одну, то в другую сторону, ничего, что могло бы оставить место для догадок.

Соленый у Чехова может быть нежен и застенчив, возможно, что он борется с самим собой, и, возможно, своей грубостью мстит самому себе за не дающуюся ему тонкость и ласковость. Ливанов предпочитает отбросить все эти «может быть»: пусть зрители увидят только один план душевной жизни Соленого, но зато пусть этот план предстанет во всей доходчивости и убедительности.

Уже вторая реплика роли Соленого — так, как произносит ее Ливанов, — навязывает зрителю только один, вполне определенный план:

«Тузенбах. … через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!

Чебутыкин. Я не буду работать.

Тузенбах. Вы не в счет.

Соленый. Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете, слава богу. Года через два‑три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой».

Читатель, натолкнувшийся на эту реплику, вынужден решать для себя вопрос о том, выражается ли в этой реплике черта характера или черта поведения Соленого. В театре же зритель этот вопрос решает с помощью актера. И Ливанов уже делает все возможное для того, чтобы реплика Соленого была понята именно как черта характера. Вся игра Ливанова, пока он стоит у рояля и молча следит за разговором присутствующих, курит и перелистывает лежащий на рояле альбом, должна убеждать зрителей в том, что Соленый только и ждет момента, как бы можно было вставить в беседу какое-нибудь злобное и грубое замечание. Злость, прежде всего злость — вот что угадывает зритель в этом человеке с его прямой фигурой, подчеркнуто военной походкой, бегающим взглядом исподлобья, высокомерным поставом головы. Самую же реплику Соленый — Ливанов произносит, так явно наслаждаясь ее грубостью, так смакуя все беспощадное, что в ней заключено, что зритель уже готов поверить в грубость Соленого как определяющую, доминирующую черту характера этого-человека.

Соленый в исполнении Ливанова не только груб. Он еще примитивен и пошл. И если грубость, хотя и осложненная, есть в чеховском образе, то эта примитивность является чертой, которая уже явно противоречит авторскому замыслу. В насмешливом отношении Соленого к окружающему сказывается не одно только желание походить на Лермонтова. Соленый вовсе не «ушиблен» Лермонтовым, он ведь и о своем сходстве с Лермонтовым говорит, конечно, иронически. В этом человеке угадывается какое-то право на насмешку. Если {255} же изображать Соленого провинциальным бретером, тупым и грубым, то становится совершенно непонятным, почему этот образ все же воспринимается нами как гораздо более близкий Прозоровым, чем Наташе.

Ливанов очень хорошо сыграл отношение Соленого к Наташе. Вот здесь мы до конца верим Ливанову: этому человеку, совсем не глупому, со сложной психикой, не могут не быть ненавистны сытость и довольство Наташи. Здесь у Соленого ирония действительно переходит в злобу, а наигранная грубость — в самую неподдельную.

Но у Ливанова это оправданное отношение Соленого к Наташе нивелируется неоправданным отношением решительно ко всем окружающим.

Противоречие создаваемого Ливановым образа с авторским замыслом наиболее ясно ощутимо в сцене объяснения Соленого с Ириной во втором действии.

Это сцена, в которой Соленый, открывая Ирине свою любовь, в то же время открывает свою душевную основу, свою натуру такой, какова она на самом деле, когда она не искажена искусственно вызываемой грубостью, освобождена от искажающей ее постоянной спазмы.

Эта сцена — один из тех внезапно вспыхивающих разговоров, во время которых люди обнаруживают свой подлинный характер, свою истинную душевную жизнь, не искривленную никакой вынужденной гримасой.

В этом эпизоде Чехов и раскрывает второго, скрытого под внешней грубостью Соленого. Перед вами человек страдающий, и страдания Соленого воспринимаешь как серьезные и мучительные.

Короткое объяснение Соленого — эти несколько строк пьесы — имеет очень большое значение для верного понимания всей роли.

«— Давеча я вел себя недостаточно сдержанно, нетактично. Но вы не такая, как все, вы высоки и чисты, вам видна правда… Только вы одна можете понять меня. Я люблю, глубоко, бесконечно люблю…».

«Вам видна правда…». О чем, собственно, говорит здесь Соленый? О том, что только Ирине, может быть, дано увидеть его не гримирующимся под Печорина штабс-капитаном, а человеком большого чувства и подлинного страдания. Соленый взывает к чистоте Ирины, ибо и его собственное чувство к Ирине тоже чисто. Его признание предельно искренне.

Ливанов не захотел здесь открыть зрителю хотя бы маленькое окошечко во второй, внутренний план образа Соленого. В сцене объяснения с Ириной он кажется нам еще более плоским, антипатия зрителей к нему еще более возрастает. Как карикатурны интонации этого Соленого, какими пошлыми жестами сопровождает он свои слова, как комически звучит это восклицание: «О чудная!»

Если бы в этой сцене неожиданно прозвучали глубокие лирические ноты, если бы в ней сам Соленый проявил ту возвышенность и чистоту, к которой он обращается, говоря с Ириной, — мы поняли бы многое. Поняли бы, как сложились черты поведения Соленого в доме Прозоровых, поняли бы и то, почему {256} этот бретер и грубиян, не внушая к себе любви, очевидно, все же внушает к себе какое-то уважение.

Ливанов отнимает у зрителей эту возможность проникнуть глубже во внутренний мир Соленого. Он так и остается не столько человеком в маске, сколько маской человека, ярко раскрашенной маской штабс-капитана, с непостижимым усердием играющего в Печорина.

Задачу, которую себе поставил Ливанов, он выполняет талантливо. Игра его необыкновенно выпуклая решительно во всех подробностях. Но самая эта задача представляется недостаточно глубокой: трактовка театром образа Соленого бесспорно ниже общего понимания театром чеховской пьесы. В игре Ливанова много живописной театральности, очень занимательной, но недостаточно внутренне скромной.

Упустив в сцене объяснения с Ириной последнюю возможность ввести зрителя во второй, более сложный и привлекательный план роли, Ливанов в конце пьесы все же нарушил однородность своего яркого, но плоскостного рисунка. В последнем действии, бросая прощальный взгляд на прозоровский дом, Ливанов показывает наконец в Соленом истинное чувство, простое и трагическое. Но — поздно, слишком поздно! Зритель благодарен Ливанову за прекрасное исполнение этой сцены, но внести сколько-нибудь существенный корректив в общее представление о Соленом она уже не может.

Другой образ спектакля, который, на мой взгляд, не вполне соответствует чеховскому искусству, — это Наташа в исполнении молодой артистки Георгиевской.

В пределах жанра, в пределах внешне характерного Георгиевская достигает очень быстрого и бесспорного эффекта. Розовое платье с ярко-зеленым поясом, сложенные бантиком губы, сюсюканье, жеманство, с которым Наташа здоровается с Ольгой и бароном, — все это с полной убедительностью говорит о том, что перед вами мещаночка до мозга костей, глупая, вульгарная, смешная, оказавшаяся среди Прозоровых только по прихоти вкуса Андрея. Но вместе с тем зритель испытывает то, что всегда ослабляет силу впечатления: ощущение близкой исчерпанности художественных средств. Наташа с первого же момента предстает настолько законченной, до конца договоренной, что дальше, кажется, Георгиевской дано только повторяться. От игры артистки уже ждешь лишь количественного прироста впечатлений, добавления количества однородных подробностей.

Так оно и есть. Конечно, в следующих актах мы увидим Наташу в новых жизненных положениях. Из робкой девушки, в смущении выскакивающей из-за праздничного стола, Наташа превращается в деспотическую хозяйку, в захватчицу чужого дома, в человека, который в своем маленьком мирке проявляет отталкивающую грубость и беспощадность. Но всю эту эволюцию зритель как бы целиком приписывает драматургу. На протяжении всей пьесы вас не покидает такое чувство, будто исполнительница роли Наташи, верно подобрав начальную тональность, в дальнейшем модулирует уже не по внутренней {257} необходимости, а как бы старательно подчиняясь внешнему течению пьесы: есть яркость красок и характерность линий, но нет глубокого чувства.

Но, может быть, Наташу и следует уже с самого начала играть как готовый образ, подчеркивая своего рода цельность этой низменной натуры? Может быть, справедлива та казнь, которой театр подвергнул Наташу с самого начала ее появления на сцене?

Все же думается, что с полным и безоговорочным осуждением Наташи театр слишком поспешил. Замысел Чехова сложнее, чеховское отношение к Наташе значительно богаче оттенками и жалости и презрения, чем отношение, проявленное к ней театром.

Изменив сложной деликатности чеховского искусства и с самого начала бесповоротно осудив Наташу, Георгиевская и вместе с ней весь театр, на мой взгляд, ослабили эту самую драгоценную в чеховском творчестве способность возбуждать в читателе и зрителе моральную бдительность.

Создавая образ Наташи, исполнительница и театр забыли законы поэтичности реализма, применяемые Чеховым и к самому низменному материалу действительности.

Для того чтобы вернуть Чехова на сцену, вернуть не в качестве «оправданного» временем автора, а вернуть покоряющим, мощным (я не боюсь применить это совсем «нечеховское» слово к автору «Трех сестер»), театру пришлось — опять-таки в силу любопытнейшего процесса в современном художественном сознании — отказаться от многих особенностей стиля чеховских постановок, и в первую очередь от излишней детализации. Чехов предстает перед нами гораздо более «общим», чем в старых постановках. Перед нами великий поэт, нигде не заслоненный гипертрофированными явлениями своеобразного стиля.

Но это — только начало возрождения Чехова на сцене.

И вполне возможно, что театр еще вернется к более театрально обогащенному Чехову, однако на той благородной и мужественной основе, которая заложена создателями нынешнего спектакля.

А. Роскин

## **{****258}** «Правда — хорошо, а счастье лучше»

Пьеса Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» испокон веку идет в Малом театре. Кто только не играл в ней из корифеев русской сцены, кто только не блистал талантом, искристой речью, комедийным темпераментом. И каждый исторический час видел в этой пьесе свое, свое укрупнял, высветлял, обозначал резко, существенно. Одно выдвигал прямо на авансцену, к зрителю, другое, сейчас не главное, уводил на задний план. И интересно, что именно на ней, на этой комедии, не самой классической в театре Островского, всегда проверялись эстетические запросы времени, гражданские интересы народа, важнейшие заботы искусства. Почему стала такой лакмусовой бумажкой комедия «Правда — хорошо, а счастье лучше»? В ней, во-первых, точно и четко разделены конфликтующие силы. В этой комедии Островский классово четок, идейно резок, граждански непримирим и абсолютно убежден, что счастье в мире денег лишь случай, обман, греза, неожиданность, мираж, каприз, что угодно, но только не добрая воля самодуров. Старые и молодые не противостоят здесь конфликтующими лагерями, что обычно снимает гражданственность, тенденциозность, политическую глубину. Старость и молодость здесь лишь условия, предлагаемые обстоятельства, рамки жизни. Но и молодость может быть тусклой и глупой, если она зажирела, не хочет перемен и не ищет правды. Но и старость может быть веселой и легкой, если она добра, щедра сердцем и хочет счастья.

В этой пьесе Островского, одной из немногих, есть герой без страха и упрека, без душевного ущерба и жалких слабостей, герой, обличающий зло, режущий правду-матку — Платон Зыбкий. И быть может, нигде, в самых великолепных творениях драматурга, нет такой богатой, яркой россыпи русской речи, изумительных словосочетаний, диковинных оборотов, никакой грамматикой не измеренных фраз, никакой логикой не выстроенных словоизвержений, монологов, самораскрытий, живописаний.

Из года в год ставилась эта пьеса. И никогда не была одинаковой. Не такая уже заметная среди классического репертуара первых лет революции, пьеса эта также подставила свои плечи и, словно Атлант, поддержала огромное {259} здание русского театра, еще ищущего свое современное слово. Так начался спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше». Спектакль, длящийся до наших дней, возобновляемый, переосмысляемый, живой и волнующий людей самых разных поколений.

Вот первая послереволюционная постановка. Старуху Барабошеву играет Ольга Осиповна Садовская. Что сейчас интересно театру, актеру, зрителю в Островском? Сейчас Островский — обличитель «темного царства», палач самодуров, гроза тиранов, ненавистник богатеев. К Кабанихе из «Грозы» приближает Садовская свою Барабошеву. Высмеять, развенчать, обезвредить, показать весь кошмар уходящей жизни, дать еще одно нравственное оправдание людям, повернувшим судьбы России, — вот задача театра, актера и взятого ими с собой для неповторимого исторического часа Островского.

Поэтому мощный, темный, злой, неукротимый и отвратительный характер купчихи Барабошевой в исполнении О. Садовской один выдвигается из далеких времен, как бы заслоняя собой все другие типы, краски и темы этой комедии.

… Шли годы — 1941, 1942, 1943‑й. Великая Отечественная война. А на сцене Малого театра снова Островский, снова «Правда — хорошо, а счастье лучше». Возобновление комедии состоялось на этот раз в марте 1940 года (режиссер Б. Никольский, художественный руководитель спектакля И. Судаков, художник Е. Кноблок). Однако успех, признание, зрительские волнения и восторги, новое понимание старой пьесы пришли к спектаклю позднее — в 1942, 1943, в дни войны. Страна сдвинулась с места. География перестала быть точной наукой. Люди, жизнь, города, время — все двигалось, меняло очертания. Снова вспоминалось утро молодой революционной власти: народная война и народный театр сделались нерасторжимыми.

В театр вошли красноармейцы и командиры, вдруг на сутки оказавшиеся в чужих городах. Театры заполнили ходячее население госпиталей, призывники, ждущие распоряжений у своих военкоматов, тыловики, оглушенные каждодневной усталостью, командировочные, едущие куда-то и зачем-то, медсестры, сменившиеся с дежурств, влюбленные, мечтающие о встрече.

Это их глазами смотрело теперь время на драму Островского. И, ломая все недоумения, удивления, неожиданности, Островский еще раз решительно, дружески приблизился к этим людям. Пьесы Островского шли в эти годы почти во всех театрах, самые разные пьесы — и самые популярные и такие, которые не часто знали свет рампы.

В Островском скрестилось тогда многое. Его драмы были русской стихией, рассказом об исконных русских городах, гимном человеку, рвущемуся из темного царства, памятником великому русскому языку; его драмы были своеобразной историей России, которую тоже защищали воины Великой Отечественной войны.

На сцене Малого театра шел спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше». Но он уже был не тот, что на заре революции. Иная мысль, новое {260} содержание, новые заботы вошли в этот спектакль 40‑х годов. Тогда был важен Островский-обличитель. Сейчас режиссуре, актерам был важен, нужен, дорог Островский — певец русского человека, Островский — защитник человеческого достоинства. В первые ряды в спектакле выдвинулся образ молодого приказчика Платона Зыбкина, выступившего против темного царства купцов Барабошевых.

Так ли думал Островский, считал ли его героем, борцом, верил ли он в его силы, всерьез ли относился к пылким речам своего Платона? Если читать пьесу — нет. Не случайно писатель назвал своего героя Платон, то есть мудрец, философ, но Зыбкин, то есть неуверенный, слабый, качающийся, зыбучий, поддающийся сильной воле. Видно, Островский не очень надеялся на своего Платона Зыбкина, для которого счастье все же оказалось выше правды. Да и какую правду отстаивает Платон в этой комедии? Вся-то его правда — это разоблачение махинаций другого приказчика, Мухоярова, обманывающего старую самодурку Барабошеву. Не обманывать Барабошеву, честно вести бесчестные спекуляции купцов, у которых ты служишь, — вот и вся правда Зыбкина. Как Платон говорил он, как Зыбкин — кончил.

Островский чуть иронизирует над восторженным юношей — все это молодость, игра души, это бродит молодое, чистое сердце. «А в лета войдет, такой же идол будет» — так говорят в «Бесприданнице» о Вожеватове. Так можно было бы сказать и о Платоне. Но это когда читаешь пьесу.

А на сцене 1943 года было вот как. В сад Барабошевых, где деревья гнулись от спелых наливных яблок, таких румяных, безобидных, веселых, вдруг падало то самое, единственное яблоко раздора, яблоко смуты, бунта, беспокойства. Вбегал Платон Зыбкин. В этот год играл его молодой актер, недавно появившийся в Малом театре, — Дмитрий Павлов. Платона обидели. Высмеяли его чувства, надругались над его идеалами, назвали не «личным», как полагалось, но «лишним» «почетным гражданином». И вот вспоминается. Перед группой на скамейке, где сидят купец Барабошев с маменькой, — Платон — Д. Павлов. Худое аскетическое лицо, сжатые твердо и презрительно губы, большие, горящие ненавистью глаза. Это лицо студента, поэта, воина, борца, в нем ничего нет от пошлой смазливости замоскворецкого приказчика, от сытого довольства, мещанской корысти. Высокий черный картуз будто приказчицкий, а будто и нет. Скорее, это строгий черный клобук, ореол вокруг мученического страдальческого лица. Пиджак с интеллигентным бархатцем по воротнику, тихая жилетка без золотых цепочек и брелоков, белая рубашка, из которой высовывается длинная, худая, беззащитная юношеская шея. Интеллигент, разночинец, образованный человек, мальчик-правдоискатель — лишний — как, смеясь, назвал его приказчик Мухояров. Павлов поставил это слово первым в свою палитру, и вспоминались другие герои, вошедшие в наше сознание как «лишние люди».

Не ироническую — романтическую интонацию выбрал актер у Островского. Он отбросил фамилию Зыбкин как черту характера, оставив ее лишь как {261} черту быта, социального положения бедняка — неуверенности в завтрашнем дне, зыбкости надежд, призрачности мечтаний. Таким предстал он перед самодурами Барабошевыми. И несутся в зал, зажигая людей, радуя их, делая их более сильными, слова Зыбкина: «Нет, вы лишние-то, а я нужный, я ученый человек, могу быть полезен обществу. Я патриот в душе… Всякий человек, что большой, что маленький, это все одно, — если он живет по правде, как следует, хорошо, честно, благородно, делает свое дело себе и другому на пользу — вот он и патриот своего отечества. А кто проживает только готовое, ума и образования не понимает, действует только по своему невежеству, с обидой и насмешкой над человечеством и только себе на потеху, тот мерзавец своей жизни». Заинтересовался даже отупевший Барабошев — «А как ты обо мне понимаешь? Ежели я ни то, ни другое, и, промежду всего этого, хочу быть сам по себе?» «Да уж нельзя! — обрывает Платон, — только два сорта и есть, податься некуда: либо патриот своего отечества, либо мерзавец своей жизни».

Податься некуда, третьего пути нет. Как точно, как беспощадно звучали эти слова в 1943 году. О купце Барабошеве, о приказчике Мухоярове говорил Платон Островского. О фашизме, о тяжелом испытании, выпавшем на долю России, говорил Платон Малого театра. И именно это слышали люди 40‑х годов в его словах.

Подчеркивая абстрактность рассуждений своего героя о правде, о человеческой добродетели, Островский писал смешной, полудетский диалог между Платоном и его возлюбленной Поликсеной.

«Поликсена. Да ты и правду мне не смей говорить!

Платон. Нет, уж правду никому не побоюсь говорить. Самому лютому зверю — льву и тому в глаза правду скажу.

Поликсена. А он тебя растерзает.

Платон. Пущай терзает. А я ему скажу: терзай меня, ну, терзай, а правда все-таки на моей стороне».

Этот лубочный лев и библейские страсти — все это звучало в пьесе наивно, беспочвенно, неизвестно, собственно, и о чем. И снова театр и актер переменили интонацию — шутливую на романтическую, наивную на героическую. Неожиданно сильно, осмысленно звучали реплики Платона. И опять-таки через голову Поликсены обращал Д. Павлов эти слова в жизнь, в современность, в реальность, и опять волновались люди, и опять укрепляли свои души.

Имел ли театр право на такую перестановку акцентов, мог ли он из фразера сделать героя, из декламатора создать правдолюбца, из характера наивно-честного выковать образ народно-бескомпромиссный? Вопрос риторический. Тут решала зрительская реакция, огромный успех спектакля, главное, этот юноша, неукротимый, отважный, который как бы уходил из зрительного зала вместе с теми, кто шел на самого лютого зверя. Такая романтизация образа была типичной и для других спектаклей Островского, где текст, характер, ситуация хоть мало-мальски позволяли расширить круг тех нравственных ценностей, {262} которые защищала Красная Армия. Придут иные дни, кончится Великая Отечественная война, минуют годы — и снова, уже в шестидесятых возобновят эту неумирающую пьесу Островского. Тогда опять другим будет Платон Зыбкий. Романтика снова подернется иронической дымкой. Платон окажется трезвым, серьезным, рассерженным парнем, ненавидящим фальшь, делающим все, чтобы она исчезла. Но это потом. И вспомнили мы об этом лишь для того, чтобы сказать — нет, не исчерпаны еще идейные и художественные запасы этой комедии.

А пока вернемся к спектаклю 1943 года. Зритель жаждал героики, возвышенных мыслей и чувств, но и смеха, духовной разрядки ждал он от театра. Героическое и смешное, романтическое и комедийное — вот основные вехи театральных интересов зрителя времен Отечественной войны. Русская смекалка, хитроумный ответ, умение «отбрить» противника, качество человека, называемое в народе «за словом в карман не полезет», — все это становилось особенно драгоценным и нужным.

Поэтому Павлов так бережно относился к каждому зерну юмора, к каждой крупице смешного, что было в тексте его Платона Зыбкина. Вот к Барабошеву попадает письмо Платона, написанное Поликсене.

«Барабошев. Сейчас мы вставим двойные стекла *(надевает пенсне)* и будем разбирать твои чувства».

Весело, хлестко, убийственно отвечал Платон — Павлов: «В пустой чердак двойных стекол не вставляют». Смех был ответом зрительного зала, смех, делающий романтику живой и достоверной. И финал спектакля — столовая в доме Барабошевых, где волею судеб собрались все домочадцы и Платону объявляли о его счастье — он может жениться на Поликсене, — Павлов играл по-своему, продолжая общую героическую линию образа. Никогда ничего не менялось в этой столовой. Словно по нитке стояли гнутые венские стулья, холодно светила люстра восковыми свечами, мертво блестел пол, чем-то темным, безглазым затянуты стеклянные двери. И вдруг… перемены, да еще какие — бедный приказчик женится на богатой купеческой дочке, и не тайком, сама грозная бабушка объявляет об этом собравшимся. По Островскому — случай послужил Платону. Не появись в доме старый ундер Сила Ерофеич Грознов с его таинственным влиянием на Барабошеву, никакая правда не помогла бы Платону отвоевать Поликсену. Но для спектакля 1943 года как раз случай был несущественным, главным была — сила правды, мужества человека, не знающего никаких сделок с совестью, личный пример «патриота своего отечества». И поэтому, взявши Поликсену за руку, Платон убежденно и твердо говорил свою финальную реплику: «Вот она, правда-то, бабушка, она свое возьмет». Правдой он завоевал свое счастье. Старой мещанской моралью звучали ответные слова Мавры Тарасовны Барабошевой: «Ну, миленький, не очень уж ты на правду-то надейся! Кабы не случай тут один, так плакался бы ты со своей правдой всю жизнь. А ты вот как говори: не родись умен, а родись счастлив… Правда — хорошо, а счастье лучше!»

{263} Нет, не эти слова венчали дело. Дело венчала реплика Платона: «Вот юна, правда-то… она свое возьмет».

Рядом с Платоном Зыбкиным стояла в этом спектакле фигура старого солдата Силы Ерофеича Грознова, взятого в дом к Барабошевым сторожем «для всякого порядка». Роль эту играл Н. Яковлев. И к этому человеку Островский относился не так чтобы уж очень всерьез, веселая улыбка писателя сопровождает каждый выход Грознова. Он и Сила, и Грознов, да все же… Ерофеич. Сила, настоянная на Ерофеиче, шаткая, пьяноватая, растраченная сила — вот что такое у Островского Сила Грознов. Только попугать старуху Барабошеву да помочь молодым влюбленным — вот и вся его сила. Но по-другому отнесся к своему герою Н. Яковлев. Нет, он не спорил с Островским о внешности своего ундера. Зал покатывался от хохота, когда вслед за нянькой Филицатой в комнате появлялся ветхий старикашка с седыми кудельками вокруг лысой головы, с опущенными печальными усами, маленькими пьяными глазками, в доброй сотне надетых друг на друга пестрых лоскутных жилеток, кацавеек, кофт, телогреек. Но не это было главным для актера. Главным был потасканный, но военный мундир и целый иконостас медалей, крестов, отличий, звонко побрякивающих на гордо выпяченной груди. Сила Грознов этого спектакля в первую очередь был не кумом няньки Филицаты, не старым дружком Мавры Барабошевой, не смешным ундером при купеческих воротах, не опухшим пьянчужкой, не любителем даровых денежек. В первую очередь он был солдатом, служивым, прошедшим сражения и войны, дравшимся с неприятелем, видевшим врага, бережно хранящим солдатские привычки, шутки, заслуги, воспоминания, неразменную солдатскую честь. Затаив дыхание, слушали зрители военных лет рассказы Грознова о былых сражениях. Он был близок им, этот старый солдат, не наживший ничего, кроме крестов и медалей, человек чистый сердцем, отзывчивый на чужую беду. Вот он встретился со старухой Барабошевой, в прошлом своей возлюбленной, давшей страшную клятву дружку — все исполнить, чего бы и когда бы ни попросил у нее Грознов. Разбогатела Барабошева, и не подступись к ней теперь. По-прежнему беден Грознов. И вот встреча. Мог бы и денег потребовать Сила Ерофеич, и часть богатого дома, и все, что придет ему в голову. Но ничего этого не потребовал старый солдат. С особым чувством произносил Яковлев слова, обращенные к Барабошевой: «… и денег мне твоих не надо — у меня свои есть. На что мне? Я одной ногой в могиле стою; с собой не возьмешь… Угол мне нужен, век доживать; угол — где-нибудь в сторожке, подле конуры собачьей… Да покой мне нужен, чтоб ходил кто-нибудь за мной: тепленьким когда напоить, — знобит меня к погоде. У тебя есть старушка Филицата — вот бы мне и нянька… *(Оглядывая комнату.)* А то — нет, где уж мне в такие хоромы! Ты пшеничная, ты в них и живи; а я оржаной — я на дворе…» И всего только просит Грознов — Яковлев, чтобы выдали Поликсену за Платона, чтобы перестали обижать честного молодого приказчика. Русский солдат и должен был быть печальником за чужие страдания. Эта мысль, пронизывающая исполнение Яковлева, была особенно понятной {264} и близкой тем, кто прямо из зала Малого театра шел на фронт добывать людям свободу и счастье. Лагерь людей горячих сердец расширялся в этой комедии. И тихая слеза, что в большом искусстве всегда соседствует с комическим одушевлением, — была также наградой этому человеческому, по-настоящему современному исполнению роли Грознова.

А верховодила всем, все устраивала, всех сводила, мирила, разбирала нянька Поликсены — Филицата. Сколько уже написано, и сколько еще будут писать про Варвару Николаевну Рыжову, украшение Дома Щепкина, истинно русскую, сердечную актрису Малого театра. И мы снова вспомним Рыжову в роли Филицаты из спектакля 1943 года. Этой простой как сама жизнь, достовернейшей из достоверных актрис, была чужда натянутая символика, нечто отдельное от текста, от характера, от бытового обоснования образа. И поэтому ее Филицата была воплощением самого быта Замоскворечья, самой правдой купеческой семьи, самой летописью старой Москвы. То там, то здесь мелькала эта «верная Личарда», то в саду пройдет, то в комнатах потолчется, то к соседям Зыбкиным забежит, дел у нее по горло. И ничем пока не отличается эта верткая старушонка в черном платке хвостиками, в темной кофте горошком да в длинной старушечьей шали. Но вот постепенно из суеты быта, из толкотни делишек, из мелькания лиц, из пестроты слов — все отчетливее, все яснее проступает одно лицо, лицо Филицаты — Рыжовой. Доброта, всеобщая материнская доброта освещает выцветшие глаза. Забота, всеобщая материнская забота согревает черствые морщины. Живой народный юмор поднимает, просветляет обычную бытовую череду пустых, недалеких хлопот. Хитрость во имя ближнего, хитрость, ломающая самодурство, выделяет эту няньку из тупых, ограниченных, неподвижных лиц ее дома. И понемногу, реплика за репликой, сцена за сценой из быта, возникало обобщение, из жизни — символ. Филицата Рыжовой становилась Матерью, ласковой Россией, помогающей молодости, идущей на самодуров, любящей любовь, уважающей человеческие чувства, ненавидящей несправедливость, обман, унижение.

Противницей, антиподом Филицаты — Рыжовой была в этом спектакле Мавра Барабошева в исполнении Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Какой дуэт! Когда они сходились в знаменитых сценах в саду, а потом в комнатах — речь шла уже не только о той или иной актерской трактовке, о том или ином звучании образа, об общей концепции спектакля. На какую-то секунду все это забывалось вовсе, и что Филицата — добра, а Барабошева — зла, и что нянька — человек, а купчиха — хищница, и что зрительские симпатии на стороне Филицаты, а Барабошеву должно ненавидеть. Все это приходило потом. А пока на сцене Рыжова и Турчанинова и третий с ними волшебник — текст Островского, — тогда рождалось наслаждение, возникало счастье, тогда завязывались узлы последующих воспоминаний: — А я видел Турчанинову. — А помните дуэт Рыжовой и Турчаниновой? — И независимо от исполняемых ими ролей, когда видели ту и другую вместе, совершалось душевное очищение, тот катарсис, который дарит людям уникальный талант.

{265} На скамейке — Барабошева, у ног ее, даже и неизвестно на чем, примостилась Филицата. В саду темнеет. Наступает час задушевных разговоров, лирических излияний. Барабошева — Турчанинова допрашивает Филицату — Рыжову; а какие слухи, а какие сплетни, а что говорят про нее, про сына, про внучку, про дела купеческие, про соседей. Допрашивает строго, важно, как приказчиков, и бровью не ведет — интересно ли, неинтересно. Но вот постепенно забывается важность, начинает сквозить истинная сущность хитрой старухи. Ей уже и подмигнуть хочется, и улыбнуться, и довериться, и посоветоваться. Но живое движение вызывает ощущение какой-то неестественности, промашки. И снова каменеет лицо Турчаниновой, и снова из кумушки-подружки превращается она в грозу подчиненных. Задушевная минута миновала. Жизнь ненадолго посещает богатых, обычная гостья их — скука. А Рыжова — Филицата так-то умильно, искренне глядит в глаза матушке Мавре Тарасовне, так преданна, так озабочена делами хозяйскими. Но нет‑нет да и прорвется за медоточивыми речами трезвая просьба, желание помочь простым бедным людям, разумное деловое слово. Незаметно прислуга учит хозяйку, нянька объясняет госпоже, как лучше, разумнее жить. Поистине живая, во многом народная сцена, хотя ее участники — двое.

Когда-то Ольга Осиповна Садовская была озабочена мыслью — еще злее, еще активнее, чем сам Островский, разоблачить Барабошеву, приблизить ее к королеве самодуров — Кабанихе.

В годы войны Евдокия Дмитриевна Турчанинова задумалась о другом. Как найти в сердце старой купчихи живые человеческие струнки, перекинуть мостик от ее темного настоящего к тем далеким дням, когда она была бедной и скромной девушкой «из очень низкого звания». И, не кривя душой, не уходя от правды образа, Турчанинова находила наконец в своей героине это спрятанное, это подспудное человеческое. Поначалу ничто не намекало нам на скрытые внутренние пласты этой души. Словно папа римский, восседала она на скамейке-престоле, положив на колени властные руки. Это впечатление церковного идола, некоего папы-тирана особенно подчеркивалось темной, словно пелерина, накинутой шалью, перехваченной у самого подбородка большим белым кружевным воротником. Каменное смотрело на вас лицо, лицо человека, для «которого резонов нет», «которого не то что уговорить, в ступе утолочь невозможно». Но вот встречалась Барабошева со старым дружком Грозновым. Они возвращались в те дни, когда была она «низкого звания», когда еще деньги не затмили перед ней целого света. Старики одни в пустой столовой. Они встали со стульев, подошли друг к другу, чуть обнял за талию Грознов Мавру Тарасовну, и не видят они уже этой мертвой комнаты, их глаза обращены куда-то в воспоминания, в лучшее. Теплеет лицо Барабошевой, просыпается в ней человек, на глаза навертываются слезы. Высокая драматическая минута комедии. И в финале, когда Барабошева прогоняет недостойных и приближает честных — темная накидка на ее плечах сменяется белоснежной праздничной шалью. Белый цвет побеждает черный и здесь, даже в этом трудном, крутом {266} характере! Так общая концепция спектакля проходила и через образ купчихи Барабошевой в исполнении Турчаниновой.

Неизменным исполнителем роли сына Барабошевой, купца Амоса Панфилыча, и в спектакле 40‑х годов и в возобновленном спектакле наших дней остается прекрасный актер Малого театра Н. Рыжов. Вот где развернулся драматург во всю силу своей могучей языковой характеристики, вот где разгулялась рука, вот когда, наверно, весело смеялся и сам Островский, слушая своего Барабошева.

Первое появление Барабошева. Все тот же старый купеческий сад. Темные платки женщин, лукавое старозаветное лицо садовника Глеба, и на всем этом фоне, словно редкая райская птица, Амос Панфилыч — Рыжов. Прямой пробор разделяет завитые, припомаженные кудри, остро загнуты кверху усы «а ля черт побери», и жилетка пестрая, и платок из кармана, и золотая цепочка по животу, и перстни на каждом пальце, и брюки цветные в клетку. «Богатый, он весь развязан и уж обыкновенно в цветных брюках… ничего не поделаешь» — так объясняет смысл подобного костюма нянька Филицата. Барабошев купец новой формации, ему уже смешны и чудачества старухи-матери, и запертые в сундуках богатства. Надо жить широко, по-европейски, пользоваться всеми благами жизни, которые Амос Панфилыч понимает вот как: «А ежели какой от него (вина. — *И. В*.) вред случится, только недельку перегодить и на нутро цапцапарель принимать, — все испарением выйдет, и опять сызнова можно, сколько угодно». Или еще — из времяпрепровождения купца новой формации: «Намедни… сидим мы в трактире, пьем мадеру, потом пьем лафит “Шато ля роз” новый сорт, мягчит грудь и приятные мысли производит». Как неподражаемо произносил все это Н. Рыжов. Нараспев, чуть в нос, чтобы выходило как бы и по-французски, удивительно серьезно, проникновенно, страстно. Это был человек, одержимый глупой заботой — выпить как можно больше цапцапарели и мадеры и как можно больше денег вытянуть от своей почтенной матушки. Но глупая забота была единственной, важнейшей, любимой, и поэтому так комически-серьезен, так юмористически одушевлен был актер, играя Барабошева. Он не разоблачал своего героя, он просто смеялся над человеческой глупостью, жалел о зря потраченных силах, о погубленном времени, об исковерканной личности. А что Амосу Панфилычу не чуждо какое-то интуитивное понимание порядка вещей — очевидно. Именно эти-то места особенно внимательно выбирал артист в роли Барабошева. Вот он разговаривает с маменькой о женихе для своей дочери Поликсены. «… Вы непременно желаете для своей внучки негоцианта?.. Негоцианты разные бывают: полированные и неполированные. Вам нужно черновой отделки, без политуры и без шику, физиономия опойковая, борода клином, старого пошибу, суздальского письма…».

Так же эффектно подавал Рыжов и другие хлесткие реплики своего героя. Приказчик Мухояров советует хозяину поклониться матушке да попросить у нее денег. «Хрящи-то у меня срослись. Гибкости, братец, прежней в себе {267} не нахожу». Или в ответ на торжественное приглашение домочадцев в столовую — «Для чего весь этот конгресс, это даже трудно понять». Или ставшая после игры Рыжова крылатой реплика: «Маменька, у меня к вам финансовый вопрос» — реплика, произнесенная с французским звучанием и с издевкой. Кто это говорит? — Остроумный, наблюдательный человек. И все тот же Амос Панфилыч Барабошев, у которого, по его собственному признанию, «в уме суждения нет». От сложения двух разных этих обликов возникал характер смешной и в то же время заставляющий думать о том, как дикие условия жизни могут оболванить человека, забить в нем все естественное, все живое.

… Шел занавес. Кончался спектакль Малого театра в один из обычных военных вечеров 1943 года. Зрители уходили в жизнь.

И. Вишневская

### **{****268}** … от спектакля к спектаклю

Начавшаяся в мире война подходила к рубежам Советского Союза. Время вызвало к жизни новые пьесы. В апреле 1941 года И. Берсенев поставил в театре имени Ленинского комсомола спектакль «Парень из нашего города» К. Симонова. Недостатки пьесы молодого драматурга были очевидны, однако еще более явственны были ее достоинства, и прежде всего новизна героя — танкиста Сергея Луконина. «Парень из нашего города» был предвестием новой большой темы в советском театре, которая в годы Отечественной войны станет главенствующей.

Театр и война — одна из наиболее содержательных страниц в истории нашего искусства. По-разному проявилась деятельность театра в эти годы.

Артисты, объединившиеся в бригады, отправлялись на фронт и там — вплоть до переднего края — ставили спектакли, отрывки, устраивали концерты. Вновь, как в дни революции, стало ясным, что даже в самое трудное военное время искусство дорого людям.

А в тылу (для многих театров в условиях эвакуации) в это время ставились спектакли, прочно вошедшие в историю искусства. Вновь было поколеблено известное изречение о том, что когда говорят пушки, — музы молчат.

«Кремлевские куранты», «Последняя жертва» и «Глубокая разведка» в Художественном театре, «Давным-давно» в Центральном театре Советской Армии, «Олеко Дундич», «Сирано де Бержерак» у вахтанговцев по праву значатся среди лучших произведений советского театра.

Особо надо сказать о «Глубокой разведке» А. Крона, поставленной М. Кедровым в Московском Художественном театре в июне 1943 года. Казалось бы, мирные проблемы довоенной пьесы далеки были от того, что волновало людей в это время. Однако это было не так. «Глубокая разведка» была близка зрителям военных лет теми нравственными проблемами, которые лежат в ее основе и которые в равной мере существенны в дни мира и в дни войны.

Но, конечно, в первую очередь люди ждали от театра художественного осмысления того, что произошло на земле. «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» {269} Л. Леонова, позднее «Сталинградцы» Ю. Чепурина и «Офицер флота» А. Крона явились художественной летописью войны, а вместе с тем они реально участвовали в духовной жизни воюющего народа; они были злободневны тогда и сохранились как высокие образцы театрального творчества.

В конце 1941 года произошел, пожалуй, единственный в истории театра и литературы случай: пьесы, которые люди больше любят смотреть на сцене, а не читать, были напечатаны, и не в журнале, не в книге, а в газете «Правда» — «Русские люди» К. Симонова и «Фронт» А. Корнейчука. Это не казалось странным, они воспринимались как нужные, необходимые в соседстве с фронтовыми сводками и корреспонденциями с поля боев; они ставили перед читателями самые насущные и трудные вопросы и в драматической форме давали на них убеждающие ответы. Недаром «Фронт» перешагнул границу искусства и стал реальным фактом, почти документом, который обсуждался на армейских партийных собраниях, и после обсуждения принимались практические решения.

Три пьесы о войне были поставлены едва ли не во всех театрах страны, в них раскрылись таланты замечательных режиссеров и артистов. В этой книге мы расскажем о «Фронте» в Театре имени Евг. Вахтангова и «Нашествии» в театре имени Моссовета.

## **{****270}** «Парень из нашего города»

Наверно, не все спектакли, вошедшие в духовную память людей, существуют в ней целиком как совершенные художественные произведения. Иногда что-либо одно, тревожное и пронзительное, остается в душе современников — то пьеса, то режиссерский замысел, то блистательная актерская работа. Уходят, размываются контуры целостного — живет вдруг сцена, эпизод, роль, а вдруг даже просто реплика, что тоже счастье, что тоже удел прекрасного, что тоже — жизнь театра и радость поколений.

Именно к таким явлениям театральной истории, когда не весь, не сам спектакль, но какие-то разные части его, важнейшие его вехи остаются людям, принадлежит и спектакль театра имени Ленинского комсомола «Парень из нашего города» К. Симонова, показанный впервые 4 апреля 1941 года.

Что же осталось? Понятия самых разных психологических, эмоциональных рядов. Осталось название «Парень из нашего города», характер главного героя Сергея Луконина в исполнении артиста В. Соловьева, осталась дата спектакля, не просто число и год, случайные, не отобранные историей, но словно символически выверенные — 4 апреля 1941 года. И главное, осталась атмосфера этого спектакля, его центральный персонаж — время, время зрительно рубежное; еще несколько коротких часов истории, и на Россию двинется фашистское нашествие.

Поначалу все было очень обычно. Быть может, именно так и должно завязываться необычное. Была пестрая театральная Москва конца 30‑х годов. Был начинающий драматург Константин Симонов, не очень удачно прошедший с первой своей пьесой «История одной любви». «Какой-то Симонов», как называли его между собой актеры, получившие роли в «Парне из нашего города» и очень жалевшие, что из-за этой «какой-то» пьесы откладывались более интересные творческие планы и актерские надежды. Было обсуждение пьесы в Союзе писателей СССР, где доклад делал Константин Финн и долго говорил о несовершенствах драмы Симонова и о том, что никто из писателей почему-то не изображает до сих пор… трудностей наших людей с жилплощадью. Выступал режиссер спектакля и руководитель театра имени Ленинского комсомола {271} Иван Николаевич Берсенев, чуть-чуть извиняясь за не «маститого» автора, за не «маститую» пьесу и объясняя, что главная заслуга театра в том, что не бросили драматурга-неудачника, решили творчески соединиться с ним вторично. Словом, все шло как обычно.

Но автор и режиссер оказались выше собственных предположений в начале работы. Симонов пьесой «Парень из нашего города» рассказал о будущем. Берсенев же этим спектаклем открыл галерею произведений времен Великой Отечественной войны.

Когда на занавесе перед каждой сценой замелькали даты (художник М. Виноградов) — версты событий и вехи пути: Испания, Халхин-Гол, первые баррикады против фашизма, первые окопы на дороге нашествия, зал понял. Душевная отдача на этом спектакле была поразительной, невиданной. Речь шла уже не об искусстве, не о принятии художественного произведения, но о встрече с жизнью, и — что самое дорогое и редкое — не в ее минувшем, не даже в ее настоящем, но в ее прозрениях, предвидениях, предощущениях. «Дальше, — рассказывает актер Ростислав Плятт, игравший в этом спектакле роль профессора Бурмина, — зал все брал на себя, не он шел за нами, а мы шли за ним, сами поражаясь тому удивительному единству, какое возникает при столкновении с правдой, и не просто правдой, но с самой существенной правдой времени».

За даты на занавесе ругали и художника Виноградова, и режиссера Берсенева, и драматурга Симонова. Мол, нет психологической последовательности, есть хронологическая беспомощность… Но прием хронологического следования за героем уже переставал быть признаком драматургической беспомощности. Прием этот наполнялся жизнью. Хронология становилась поэзией, каждый ее год отныне был не числительным, но существительным, каждый ее год отныне имел свой цвет, свое лицо, он стоял не на земле теперь, на крови. Первым это почувствовал сам автор, сказавший на обсуждении спектакля: «Быть может, это негодный прием, но меня волнует, когда на театральном занавесе сменяются даты событий… Мне кажется, что есть нечто поэтичное в этой протяженности, что это позволяет передать ощущение романтики времени».

Зрительный образ спектакля — красный стяг, спускающийся в оркестр, и даты, проецирующиеся на занавесе, — начинал на нашей сцене тему военной страды, чьи годы навсегда высчитаны живыми и мертвыми. Конечно, не все могло выглядеть по-настоящему так, как потом оно будет выглядеть в пьесе того же К. Симонова «Русские люди». Опыт войны гражданской, уже отраженный к этому времени в искусстве, не мог здесь ничем помочь. Разным было время, конкретные судьбы, задачи… Еще не возникло быта войны, не было ощущения ее всеобщности, всенародности, Халхин-Гол понимался все же обособленно, его герои считались каким-то отрядом, пусть армией, но еще не народом, не страной. И отсюда сцена смерти врача Бурмина была обставлена как единственная, случайная, уникальная, первая в мире смерть, но не как суровая {272} явь бесчисленных смертей, что наступит через считанные мгновения 1941 года. Выносили носилки с погибшим героем, над ним склонялись и далекие и близкие, потрясенные возможностью насильственного разрушения человека. Над носилками этими клялся в великой ненависти к врагу Сергей Луконин, звучал скорбный и торжественный марш (композитор З. Фельдман). И военная форма халхингольцев Сергея Луконина и его друзей выглядела до поры несколько необжито, неестественно, слишком парадно. Обычная гимнастерка с кубарями читалась пока каким-то романтическим плащом, романтическим одеянием, отличающим избранных, не таких, как все.

Абсолютной правдой был в спектакле характер Сергея Луконина, которого В. Соловьев не сыграл, а прожил за несколько часов спектакля. Современность — вот, быть может, главное, что поражало в этом характере и в пьесе и в актерском исполнении. В самом этом слове заложен вроде бы точный, единственный смысл — сегодняшнее, сиюминутное. Но актер сказал и нечто свое. Современное волнует еще сильнее, когда в нем раскрываются черты грядущего, пока неведомого, но угадываемого. Все предчувствия, все тревоги и ожидания вдруг слились в этом характере, и люди, еще не вошедшие в войну, силой искусства уже ощутили ее нравственный отпечаток на биографиях тех, кто ее прошел.

Сергей Луконин, по Симонову, очень молодой вначале парнишка, совсем не молод был в исполнении В. Соловьева. Глубокие решительные морщинки лежат около губ, твердо смотрят глаза, тяжелые складки бороздят лоб, и весь он собраннее, серьезнее того Сережи, который гоняет мяч с мальчишками или выпрыгивает в окно, чтобы похвастать перед любимой.

Что же значит эта зрелость, эта определенность в лице Луконина — Соловьева? Сама логика образа, написанного Симоновым, образа человека, для которого «армия все… вся жизнь», — вела актера к будущим ступеням судьбы и конкретного этого персонажа и целого поколения, вынесшего на своих плечах тяготы битвы с фашизмом. В Луконине из этого спектакля сочеталась духовная наивность юноши из мирного города и печальная умудренность взрослого, словно предчувствовавшего не существующие пока четыре года Великой Отечественной войны. И было в этом, как увиделось позже, нечто символическое. Люди еще пели бодрые песни о том, что «если завтра война», то это ненадолго, то это на чужой территории, то это малой кровью и близкой победой. И Луконин Симонова еще наивно хвастался, обещая быстро справиться с кем угодно. Но у Луконина — Соловьева хвастовство это было лишь легкомысленной юностью, лишь корью перед мужанием. Главное виделось в другом, в серьезном отношении к будущим событиям, в понимании огромной личной ответственности перед историей. Сергей Луконин, как играл его Соловьев, жил рядом, ходил в кино, учился в институте, ухаживал за девушками. Но все это было чем-то проходным, случайным, каким-то временным. Особая духовная жизнь Луконина совершалась в иных сферах, пока что недоступных, непонятных для остальных. Скоро эта особая жизнь прорвется в словах, гораздо {273} более страстных у Соловьева — Луконина, чем миллионы любовных признаний: «армия для меня — все». Именно эти слова становились главными у Сергея Луконина из спектакля, поставленного И. Берсеневым. Пройдет несколько месяцев, и «Парень из нашего города» окажется на сцене театра Ленинского комсомола самой военной пьесой, когда современность предугаданная и современность наступившая сольются в единую правду. Тогда эти слова перестанут звучать так страстно, так индивидуально и вдохновенно. Армия станет всем для тысяч Лукониных, для страны. Тогда Соловьев найдет новые акценты, новые, более важные ударные места роли. Но сейчас, в канун нашествия, — душевная неразрывность человека и армии была самым существенным для разговора с поколением, которому предстояло вскоре назваться военным. В первом акте, где драматург дает много разных граней характера и поведения своего героя, актер чувствовал себя, как это ни странно, наименее уверенно, наименее точно. И эта психологическая неуверенность в материале, наиболее психологически обоснованном и многогранном, интересна, поучительна. Оказывается, актер интуитивно ощутил авторский поиск, еще до конца не взятый, остановившийся перед традицией — непременно дать герою и штатское начало биографии, и учебу в каком-либо мирном вузе, и верную любимую, и милые чудачества. Но занимало Симонова в «Парне из нашего города» одно — военная судьба Луконина. Однако, связанный так называемыми законами драмы, он еще не посмел сразу и решительно подойти к этой судьбе — полагались пролог, прелюдии, экспозиция. Этот барьер из психологических прелюдий брал в спектакле актер. Глядя на его Луконина, мы понимали, что он все время испытывает чувство неловкости, некоторой скованности, какого-то смутного ожидания призывного часа, свершения какой-то особой исторической миссии. Луконину Соловьева как-то стыдно быть штатским, называться учителем литературы, ходить по улицам. Он не свободен тогда, когда свободен, и, напротив, полностью освобождается, духовно расковывается, когда его судьба уже в руках у войны, когда — гимнастерка, танк, служба. Свобода Луконина — Соловьева это осознанное выполнение своих новых воинских обязанностей. И поэтому лучшими сценами стали в спектакле сцены Луконина в Испании, на Халхин-Голе, в общем, в той единственно мыслимой для него жизни, когда он на передовой. Для Соловьева любые мирные дела, делавшиеся его Сережкой, имели один только смысл — как пригодятся, как обернутся они в будущей войне. И французский язык герой Соловьева изучал не просто, но с той железной воинской дисциплиной, которой он сознательно подчиняет себя в преддверии трудных боев. И вот Испания. Плен. Фашисты допрашивают Луконина. Он отлично владеет французским и может спокойно выдавать себя за француза. Но Соловьев подчеркивает «русское» в своем Луконине, здесь завязывалась симоновская тема русских людей, которые приходили в Испанию спасали народы, шли до Берлина, отстаивали цивилизации, понимали интернационал как святыню, но оставались русскими людьми особой формации, для которых чувство долга и душевность неотделимы. О «нижегородском» акценте «француза» {274} Луконина говорят фашисты. И Соловьев с особой трогательностью берег этот акцент. Быть может, этот нижегородский акцент и был той национальной формой, в которую драматург и актер облекли интернационализм своего героя. Будем знать все языки, а произношение, ну что же, пусть остается неправильным, как своеобразная национальная форма, одевающая общечеловеческое.

Бои у Халхин-Гола. Луконин там. Еще нет ни одной декорации, ни одного оформления спектакля о второй мировой войне. Как передать бой, как показать смерть не в исторических сюжетах, но сейчас, среди нас, от первых выстрелов, услышанных поколением. Художник М. Виноградов, — как и драматург, актер, театр, — был пионером, он решал задачи новые, не имеющие традиций. Детали, части строений, угол палатки, очертания сопок. Этого пока было достаточно, — мир, в котором происходит драма этого года, еще сам был неясен зрительно, сам был лишь очертаниями обычных, будничных предметов, которые пока что нельзя было вообразить ни иными, ни взорванными, ни неузнаваемыми. Луконин ранен. Он прихрамывает, опираясь на палку. Задуман побег снова на фронт. И вот сейчас он сидит, вытянув больную ногу, думает. Что веселого могло бы быть в ранении, в госпитальных буднях! Но какое-то ликование, особая праздничность, приподнятость окрашивали эту сцену. Рана, пуля, костыль, госпиталь, бинты, операции, боль — весь противоестественный кошмар человечества, ввергнутого в бойню, — для Луконина, как задумал его Соловьев, был первой реальностью выбранного им пути. Предчувствия обретали формы, предвестия оказывались материей. Первая боль, как при родах, обещала новое. Новое было битвой с гитлеровцами, страшными муками, а потом и победой. Началось! Для Луконина в этом слове заключался смысл всей душевной его подготовки. Началось — значит, где-то и окончится. Предгрозье взрывалось грозой. Для таких, как Луконин Соловьева, гроза легче, гроза естественнее, да ведь гроза и проходит, в то время как предгрозье — душит. И венчали эту судьбу значительные слова Луконина: «Пройдет, может быть, много лет, и за много тысяч километров отсюда, в городе — в общем, в последнем фашистском городе — поднимет последний фашист руки перед танком, на котором будет красное, именно красное знамя». В этих словах не было уже ничего символического, они звучали почти осязаемо, от воплощения их отделяло четыре года. Актер говорил их просто, говорил как о деле, которое будет сделано. И простота эта убеждала больше, чем патетика, больше, чем декларация. Был ли этот образ героическим? В том смысле, в каком понимается это наиболее часто, как нечто приподнятое, торжественное, парадное, недосягаемое для людей, — нет. Позе, игре, декламации уже не находилось места перед лицом грядущих событий. Среди тех, кто это чувствовал особенно ясно, были и Константин Симонов и Сергей Луконин в исполнении Соловьева. Но этот образ был героическим в том смысле, что первым военным входил в сознание мирных людей, он будил ответственность, звал услышать выстрелы на Халхин-Голе, и прах антифашистов всего мира, оставшихся в Испании, стучал в его сердце.

{275} В Луконине — Соловьеве мы видели вернейшее отражение идеала, каким сформировало его время и уровень общественного сознания. Он порождал в спектакле особую атмосферу, особую ритмику жизни, которая не ровное движение, но разлуки и встречи, встречи и разлуки. И это ощущение жизни было новым, неожиданным, она еще не строилась так, она, напротив, стабилизировалась, успокаивалась, входила в берега. Симонов, а за ним и театр имени Ленинского комсомола первыми услышали подспудное течение новых ритмов, первыми разделили жизнь на два слова — разлуки и встречи. Оба эти слова заключены в фигуре Луконина, это он вносит их в быт людей, которые еще сопротивляются, не понимают, не чувствуют, не хотят. Но удел всех уже определен в этом спектакле — одним уходить, другим ждать. Жди меня, и я вернусь — эти слова, покуда не произнесенные поэтом, как бы звучали в спектакле, как бы уже были выговорены Лукониным. Он уходил — его ждали. Начиналось новое бытие людей, впервые увиденное ими на сцене театра, словно кинолента прокручивалась не кадрами воспоминаний, но кадрами будущего, будущих не событий даже, но чувств, что еще труднее, еще непостижимее. И если бы не умел вдохновенно говорить о разлуке, как и об армии, Сергей Луконин Соловьева, не умел бы вдруг неожиданно срываться с места, словно часы истории отстукивают в сердце этого парня, — не стал бы он героем своего времени, не вобрал бы в себя главных предчувствий эпохи.

Что еще запомнилось в этом спектакле? Профессор Бурмин — Плятт. Он играл не просто рассеянного профессора, оказавшегося мужественным борцом с фашизмом. В конце концов, подобные превращения были уже давно традиционными для психологического театра, пытавшегося за обманной внешностью раскрыть иные глубины, иные черты. Плятт рассказал в Бурмине об интеллигентности, ненавидящей кровь, о душевной деликатности, чуждой войне, о духовной генерации, противоположной армейской дисциплине, о внутреннем мире, богатом самим собой, не зависящем целиком и полностью от внешних событий. В этом образе Плятт почти подошел к проблемам, которые еще будут позже подняты в военной драматургии, к разговору о том, что чувствовала, о чем думала интеллигенция перед войной. Бурмин вместе с Лукониным, ни секунды не раздумывая и не колеблясь, идет в бой, первым принимая смерть. И итог этот был нравственно важным. Значит, интеллигентность, умение всматриваться в сложности жизни, духовная работа, значит, все это нисколько не умаляет патриотизма, не снижает гражданственности. Это понятно сегодня, более чем понятно, наивно сегодня. Но вчера, вчера некоторые интуитивные прорывы Плятта в будущее были очень важны.

Спектакль кончался. Но нет, он не кончался, он уходил в грядущее, в Великую Отечественную войну. И новые события, новые чувства людей не заслонили этот спектакль. Они были такими же, как в самом главном рассказали о них еще до войны драматург К. Симонов и театр имени Ленинского комсомола.

И. Вишневская

## **{****276}** «Глубокая разведка»

Пьеса эта была написана в 1940 году. Художественный театр показал ее премьеру 23 июня 1943 года, ровно через два года после начала Отечественной войны. На окраинах Москвы мирные рельсы, превращенные в противотанковые заграждения, смотрели в небо, где покачивались аэростаты воздушного заграждения. Москвичи шли в театры после двенадцатичасового рабочего дня, после очередей за пайковым хлебом и крупами. Попасть в центр из районов, где тогда не было метро, — из Таганки или с Серпуховки, — было нелегко, и многие предпочитали идти пешком, завистливо поглядывая на переполненные трамваи. К театру проходили сквозь толпу, жаждущую лишних билетов. Билеты спрашивали одинаково на «Анну Каренину» и «Царя Федора», на «Трех сестер» и «Глубокую разведку».

Казалось бы — почему? Спектакль рассказывал о прошлом, которое в 1943 ощущалось бесконечно далеким, о геологах, ищущих нефть в закаспийской пустыне. Правда, последний акт был несколько переделан, действие его происходило летом сорок первого года, нефть, найденная изыскателями, шла фронту. Изменение это было своевременным, но самому спектаклю ничего не прибавило: он был о прошлом, о мирном труде, оставшемся за рубежом военных лет. А волновал он зрителей не меньше, чем «Фронт» и «Русские люди». Соседствуя с ними в репертуаре, «Глубокая разведка» объясняла их, раскрывая правду предвоенной жизни, реальность ее людей, связанных простой, естественной житейской ситуацией.

Удача и успех «Глубокой разведки» были тем более полными, что спектаклю этому не предшествовали большие свершения МХАТ в воплощении современности; возможности театра давно не проверялись в живом, законченном современном спектакле. «Глубокая разведка» блестяще раскрыла эти возможности, великолепный блеск отдельных дарований актеров и сплоченность их в ансамбль, силу тщательнейшей работы режиссера, раскрывающего «жизнь человеческого духа» в таком простом по форме, спокойно-бытовом спектакле.

Современная спектаклю критика отмечала эту особенность режиссуры М. Кедрова, который «ищет и помогает актерам искать подлинную действенность {277} образов не во внешних сплетениях фабулы и не в задачах, предписанных автором его персонажам, а во внутренних ростках воли, исходящих из зерна чувств и мыслей, таящегося в душевной глубине человека».

Этот метод, философски обоснованный К. С. Станиславским в его последних книгах, дает превосходные результаты в описываемом спектакле МХАТ.

«Глубокая разведка» имела 388 репетиций за годы, на которые растянулась постановка ее. Не одна сотня репетиций вообще характерна для Художественного театра тех лет. Но доскональность разработки пьесы и ее характеров иногда оборачивалась своей противоположностью: терялся темп работы, замедляя ритм, пьеса раскрывала не столько свои глубины, сколько мелководье. В «Глубокой разведке» этого не случилось: энергичный, четко и легко идущий спектакль передал все лучшее в пьесе Крона. Старый мхатовский «эффект присутствия», когда зрители словно сами входили в дом героев, жили среди этих людей, безошибочно сработал и в новой постановке.

Когда раскрывался занавес и мы видели за ним интерьер дощатого, наспех сколоченного барака, где окна прикрыты от солнца, а солнце все-таки рассыпалось по дереву желтыми зайчиками, где одна женщина мыла голову в эмалированном тазу, а другая лениво и не очень умело выстукивала на пишущей машинке то, что диктовал ей бритый комендант, запарившийся в своей гимнастерке военного образца, — мы словно сами входили в эту знойную духоту, в трудный день людей, живущих в бесплодной, безводной азербайджанской долине Елу-Тапе.

Людей этих было не так мало, как бывает в пьесах 60‑х годов, где зачастую лишь два героя ведут диалог-воспоминание, и не так много, как в пьесах-хрониках, где сменяют друг друга десятки «первых рабочих» и «вторых рабочих».

Всех героев пьесы — их было четырнадцать — автор и театр видели одинаково внимательно и уважительно. Какой там «первый рабочий», «второй рабочий»! Даже введенные театром двое «рабочих на разведке» — черномазые от природы, да еще перемазанные в нефти парни были столь же конкретны, как главные персонажи. Чернорабочий Газанфар, лицо вроде бы вполне эпизодическое, столь же весом и важен, как начальник разведки. Эти люди, живущие рядом, обедающие в одной столовой, пьющие одинаковую теплую привозную воду, эти инженеры, геологи, рабочие, шоферы, буровые мастера составили в спектакле тот коллектив, который так редко умеют показать по-настоящему.

Подлинный, глубокий коллективизм спектакля был, пожалуй, самой большой находкой режиссера Кедрова. Он точно почувствовал «сверхзадачу» всех этих людей, делающих общее дело, их сплоченность — не словесную, показную, но истинную и немногословную. И в то же время «общее» не умаляло «отдельного»; не один-два главных персонажа, но все они, каждый из четырнадцати, по-своему воплощали и по-своему объясняли жизнь. Потому-то «Глубокая разведка» и сделалась созвездием актерских удач. У В. Топоркова рядом с Оргоном из «Тартюфа» и профессором Кругосветловым из «Плодов {278} просвещения» стоит «здешний сумасшедший», старый геолог Морис. У М. Прудкина роль Мехти Рустамбейли — рядом с Шервинским в «Днях Турбиных», а по глубине и точности, пожалуй, даже превосходит его. В. Попова, прекрасная актриса, пленявшая коршевских зрителей в пьесах Ведекинда и Луначарского, в «Глубокой разведке» сыграла лучшую свою роль, Марго. Марина Гетманова — М. Титова, девчонка-шофер Клава — А. Комолова, Гетманов — В. Белокуров сыграны на том же уровне великолепного «второго поколения» МХАТ. Молодой Л. Эзов, пришедший в театр в 1936 году, так сыграл первую свою настоящую роль Гулама Везирова, что критика единодушно заговорила о большом даровании. И когда после трагической смерти Эзова на роль Гулама ввели другого актера, хорошо игравшего, стало еще яснее, каким открытием Эзова был этот вежливо-испуганный «выдвиженец» на пост замначальника, с тоской вспоминающий свою буровую.

Расстановка сил пьесы и спектакля вроде бы казалась прямолинейной, всех людей «Глубокой разведки» легко разложить по знакомым полочкам. Майоров, Морис, Теймур — энтузиасты «Глубокой разведки», новаторы, а Мехти и Андрей Гетманов — карьеристы, получающие в конце концов по заслугам. Но не раскладывались по полочкам, не казались надоедливо знакомыми персонажами эти люди, много и тяжело работающие в пустыне, много и напряженно спорящие вечером, ночью, когда жара спадает и можно посидеть на барачном крылечке под мигающим фонарем. Они были истинными людьми конца 30‑х годов, последней предвоенной пятилетки, в течение которой так много было построено и создано народом. Народ вырастил уже свою интеллигенцию: Александр Майоров и азербайджанец Теймур — прекрасные инженеры, искушенные в тонкостях своего дела, и даже Газанфар, «дикий кочевник» (как опасливо зовет его комендант), не владея еще грамотой, не зная русского языка, хочет управлять машиной, как управляют тракторами его сверстники в колхозах.

Поэтому так менялись, «росли», как принято говорить, от акта к акту его герои. Не только и даже не столько Майоров и Гетманов, сколько Морис, Теймур, Гулам, Марго раскрывали новые стороны своих характеров, потому что они на сцене действительно думали, действительно принимали решения и осуществляли их в той реальнейшей жизненной атмосфере, которая объединяла все эпизоды спектакля.

Поэтому зрители «Глубокой разведки» не только констатировали чрезвычайную бытовую точность спектакля. Эта бытовая точность пленяла, она становилась элементом искусства, в которое входил и этот вот комендант — А. Жильцов с его штатским костюмом военного покроя, с тупостью, доходящей до величественности, и эта стареющая красотка Марго — В. Попова, прожившая веселую жизнь и доживающая ее с очередным мужем, и степенная пара стариков-ярославцев Андреяновых (В. Новиков и А. Коломийцева), и лихая Клава — А. Комолова, в потертой шоферской куртке и кожаных перчатках, и все герои-азербайджанцы. Мхатовцы показали здесь прекрасное умение тонко {279} и тактично играть не тех абстрактных кавказцев с условно грузинским акцентом и подчеркнутой пластичностью движений, что выходили на многие сцены, но воплощать именно «характерный колорит людей Азербайджана», кстати сказать, почувствованного прежде всего самим автором пьесы.

Точность этого колорита подчеркивала человеческую разность молодого, вежливо напористого инженера Теймура — А. Дубова, Газанфара — Н. Хощанова, тихой радистки Фатьмы — Е. Петровой и ее мужа Гулама, который у Эзова действительно перерождался к финалу, превращаясь из неумелого бюрократа в очень въедливого начальника, который почувствовал радость той власти, что помогает людям работать, а не ставит им палки в колеса.

Такая бытовая точность может быть благотворна, а может быть и губительна для искусства. В данном спектакле она была благотворна. Перенесенные на сцену «а улицы» (вернее — из пустыни) герои действовали на сцене, как в жизни, присматриваясь друг к другу, работая вместе, и в работе этой все было совсем не так просто, как в привычных спектаклях с новаторами-консерваторами, энтузиастами-предельщиками. Поэтому определенность конфликта и пьесы и спектакля не могла перейти в схему, в штампы «производственной Драматургии». Нам вовсе не предлагалось верить, что Майоров и Морис найдут нефть, потому что они — положительные герои. Автор и театр, не опасаясь утомить зрителей, посвящали их в подробности разведки Елу-Тапе, на отношении к этой разведке, к возможным ее результатам раскрывали, пробовали характеры. И это оказывалось не менее — более интересным, чем любые «личные» ситуации, так как именно в этом, в главном, в отношении к своей профессии, своему труду, человек и раскрывался наиболее полно.

Морис утверждал, что нефть здесь есть, полагаясь на свой громадный опыт, на все эти бесчисленные пробы почв, ради которых он выпрашивает банки из-под компота у соседей. Начальнику разведки Гетманову хочется, чтобы нефть была, чтобы его бурильщики поставили рекорд и это принесло бы почет, премии, повышения всем, в первую очередь ему самому. Желание это, в общем, вполне правомерно, тем более что Гетманов, каким его написал автор и сыграл В. Белокуров, не щадит себя, проводя жизнь на работе и в работе. Он нервен, решителен в своих распоряжениях и в то же время неуловимо суетлив, потому что не вполне уверен в правильности этих распоряжений. Он знает, что Мехти Рустамбейли, ловкий человек и плохой инженер, «запорол буровую», из-за этого растет кривизна скважины, есть угроза аварии. Надо бы остановить работы, исправить ошибку, но тогда потеряешь сроки, уйдет возможность рекорда. Если нефть близко, до нее можно дотянуть и с такой кривизной. Ситуация острая, но не исключительная, вполне возможная в повседневности. Гетманов и не ставится автором и театром в положение исключительное; его вовсе не торопятся объявлять карьеристом и перестраховщиком. Он — рядом со всеми, вместе со всеми, однокашник Андрея Майорова по институту, муж славной и умной Марины, опытный инженер, связанный с подчиненными и товариществом и работой.

{280} Чем дольше шел спектакль, тем свободнее и точнее играл Гетманова В. Белокуров. Он как бы постепенно испытывал своего героя в разных и очень конкретных ситуациях. В мелочах он осторожничает, переигрывает, все делает сам, никому не доверяя, выматываясь, все время откладывает «личную жизнь» куда-то на дальнейшее, досадливо морщась, когда подчиненный о чем-то просит, когда жена его хочет поговорить по душам. А в самом главном, самом ответственном деле он зарвался, играет ва-банк, стараясь не думать о будущем.

Когда выясняется, что на проектной глубине нефти нет и нужно еще углублять скважину, Гетманов теряется, следует советам Мехти, предлагающего вместо признания ошибок просто прикрыть буровую, объявив, что нефти в долине вообще нет.

Мехти Ага Рустамбейли играл М. Прудкин. Его герой встает в памяти как точнейший рисунок художника, может быть преувеличенный, но нигде не переходящий в карикатуру. На сцену выходит стройный, подтянутый, броско-красивый человек с седеющими висками и холеными усиками. Яркие, безукоризненно свежие костюмы и пестрые ботинки, кремовые и красные рубашки, галстук-бабочка, тросточка с затейливым набалдашником — весь «костюмный набор» современного фата, завсегдатая не парижских, но бакинских ресторанов. И в то же время вполне в духе этого спектакля, верится, что Мехти приехал по бездорожью, по пыли, и все-таки сохранил ботинки сияющими, вернее, обмахнул пыль с них перед появлением в бараке, потому что человек этот всегда, даже, пожалуй, на допросе у следователя, будет таким же вызывающе броским, по-бакински элегантным.

Полноценная сценическая жизнь этого образа стала возможной прежде всего потому, что драматург не пошел в его решении проторенным путем.

В скольких спектаклях, современных «Глубокой разведке», аварии, крушения, обвалы, взрывы вызывались диверсантами и шпионами, которые маскировались под честных советских людей! С каким рвением разоблачали этих диверсантов настоящие советские люди! И как заманчиво было сделать Мехти таким прямолинейным врагом народа, и как непоправимо погубило бы это пьесу и спектакль!

Это было так соблазнительно, что критика поставила в заслугу актеру, что им создана «театрально красочная и прямая фигура инженера-жуира и дельца-вредителя». Но знакомое, почти уютное определение «вредитель», так легко соскользнувшее с пера критика, никак не устраивало автора и театр.

Сам Мехти иронически рекомендовался Майорову: «Здешний несменяемый классовый враг… Сын бека, за границей дядю имеет, общественной работы не ведет», Это все было правдой, но понятие «классовый враг» переводилось здесь из плана политического, в каком чаще всего оно фигурировало, в план моральный, психологический. Прудкин играл прежде всего «сына бека», человека, с детства привыкшего к легкой жизни и возведшего ее в идеал, видящийся ему какой-то смесью Парижа и старого Азербайджана. Идеал этот {281} он настойчиво осуществляет для себя. Если уж не пришлось побывать в Европе, то надо вырываться из Елу-Тапе хоть в Баку на казенные деньги, тратя их одновременно широко и расчетливо: «Я люблю командировки в международных вагонах и бархатный сезон на побережье… Мне нравится ресторанная еда, подкрахмаленные простыни в отелях и деклассированные девочки, которые всегда стоят дешево, ибо покой — дороже денег»… Прудкин произносил это со спокойной снисходительностью, свысока поглядывая на чудака Мориса, прозябающего в бараке, где ящик заменяет ему письменный стол. Плохой инженер Мехти разговаривает ночью с отличным геологом Морисом. Весело поигрывая шампуром, на котором нанизан шашлык, Мехти излагает свои взгляды: «В два часа ночи можно перестать быть геологом»… — «Я всегда геолог», — сердито отвечает Морий, которого беспокоит, как бы сало не капнуло на его чертежи и расчеты, лежащие на ящике-столе. — «И никогда не бываете человеком?» — иронически приподнимает брови Мехти. — «Я всегда человек. Именно профессия отличает человека от свиньи. Люди — это геологи, инженеры, пахари, каменщики, артисты. Они изменяют мир…» Вроде бы прямолинейная сцена, но как она захватывала зрителей именно абсолютной достоверностью этих людей и остротой диалога-борьбы.

Ночной разговор инженера и геолога происходит не потому, что так захотел автор, а потому, что такова логика их характеров, потому, что, живя рядом, люди-противоположности настороженно присматриваются друг к другу. Возможно, им еще придется долго жить и работать вместе: Мехти совсем не чувствует себя уничтоженным в финале, с дежурными фразами о «травле азербайджанского специалиста» и холодной своей изворотливостью он еще вполне может выплыть. Он боится уголовщины, боится политических обвинений, может быть, поэтому и упоминает о них так часто, заранее отводя от себя. И Морис на его вопрос: «Кто же я, по-вашему? Диверсант? Вредитель?» — отвечает строго: «Нет. Только плохой инженер. А плохому инженеру нужно быть особенно честным, чтобы не принести вреда»…

Так «человеческий» разговор все больше переходит в «производственный», но интерес к нему усиливается, потому что человеческое раскрывается здесь наиболее точно. Возмущенный, еще более взлохмаченный, задыхающийся от астмы, Морис убегает то ли бить Гетманова, то ли доказывать ему необходимость продолжения разведки. И если в пьесе все кончается счастливо, то неизвестно, как могло обернуться в реальности столкновение Мориса с двумя такими опытными демагогами, как Гетманов и Мехти, тем более что Морис когда-то и почему-то значился анархистом и эмигрировал в Мексику, а следовательно, испортил себе анкету.

И в этот его нелепый анархизм, продолжавшийся всего две недели, и в долгую эмиграцию верилось абсолютно, как во всю сценическую жизнь топорковского героя: «Как-то выходит так, что Топоркову на сцене думается, чувствуется геологом Морисом так легко, просто и спокойно, как будто он переменился кровообращением с этим бакинским нефтяником и уже никогда не будет ни {282} актером Топорковым, ни Чичиковым в “Мертвых душах”. Это не перевоплощение, это — переодушевление. Это перемена бытия на бытие, своего на чужое».

И одиночество, и болезнь, и влюбленность в свою работу, во все эти замеры и пробы, раскрывал актер в едином, очень ярком и в то же время естественном характере. В характере этом объединялись многие, иногда противоположные качества, но преобладало в нем как раз не одиночество и грусть, а радость жизни, счастье дела — деяния, когда оно является целью и смыслом жизни.

Это Мехти — Прудкин жил в пустынной тоске — тянул лямку, не зная толком родного языка, развлекаясь редкими поездками в Баку и частыми свиданиями с Марго. Морис — Топорков, в неизменной своей панамке и крупноклетчатом пиджаке, задыхающийся от астмы, спящий среди банок с землей, жил так радостно, такой полной жизнью, которая и присниться не могла жизнелюбу Мехти.

Топорков не был прямолинеен; в его старом холостяке была и неустроенность, и болезненность, он хватался за сердце и курил астматол. Но это оттеняло основу образа, не определяя ее. Топорков акцентировал не одиночество, но тягу к людям, не тоску, но радость. «Местный сумасшедший» так запевал вечером под гитару нечто знойно-мексиканское, так радовался очередной банке, выпрошенной у Марины, так набрасывался на скептиков, отрицающих будущее Елу-Тапе, так нежно, как младенца, нес на вытянутых руках бутыль с черной жидкостью, что именно этот широкий, бескорыстный, радостный человек становился душой спектакля.

И, как уже говорилось выше, характер этот не был одинок в спектакле; такого Мориса окружали реальные враги и единомышленники, причем последние, составляющие абсолютное большинство, удивляли и радовали своей человеческой разностью, конкретностью судеб каждого. Интересно, что критика, современная спектаклю, сразу отметила это важнейшее, неоспоримое его достоинство. Но в то же время, говоря о режиссуре, об актерах спектакля, критика часто противопоставляла самый спектакль литературной его основе, глубину и многоплановость актерских образов — однолинейности самой пьесы Крона.

А сегодня, перечитывая пьесу, вспоминая решение Кедрова, гораздо яснее видишь связь их, чем это противопоставление. Театр великолепно работал над пьесой, образы ее ожили на сцене. Но театр работал над этой пьесой, видя в ней не некий сценарий — предлог для спектакля, но произведение самостоятельное, законченное, требующее именно сценического раскрытия. Театр вовсе не смягчал и не затушевывал резкости кроновского решения, прямого противопоставления характеров, но принимал это противопоставление именно как художественную особенность пьесы, извлекал эстетическое качество из этой простой, честной расстановки сценических фигур, из острого, точного диалога, который ведут умные, достойные друг друга противники и друзья.

{283} В пьесе жила самостоятельная, острая и умная идея, которая выражалась резко и прямо, но никак не примитивно. В пьесе не было словесного мусора, вялого правдоподобия реплик, естественного словотолчения. Герои ее умели выражать свои мысли ясно, просто, афористично, и эта четкость взаимоотношений, эта прямая оценка человека «по труду» и привлекла театр, открывший поэзию и страсть этой «нефтяной пьесы». Образ ее понял и воплотил художник. Несколько театральных художников отказались от «Глубокой разведки»; только В. Татлин, который числился тогда в законченных формалистах, сделал оформление не просто реальное, но поэтически реальное, со знойной дымкой горизонта и вечерней тишиной, опускающейся на буровые и бараки.

Эта прямолинейность, точность решения, возведенная в принцип, оправдывала себя и в роли «нового главного инженера и заместителя управляющего трестом, товарища Майорова» — как торжественно рекомендовали в первом акте М. Болдумана. Длинное определение профессии и должности тоже становилось в спектакле необходимым; для каждого актера важнее всего было дело героя, раскрываемое в его конкретности, в действии. Болдуману сделать это было труднее, чем Топоркову или Прудкину, — именно Майорову в пьесе больше всего не хватало человечески индивидуального. А в спектакле Александр Майоров был таким же реальным человеком, как все обитатели Елу-Тапе. Причем актер вроде бы и не старался «утеплить» образ, найти для него какие-то внешне характерные приметы, «тончики» — интонации.

Болдуман играл очень просто, даже чуть суховато. Но — вместе с режиссером — он нашел главное, действенный нерв роли. Драматургический ход первого акта был не нов: зрители сразу догадывались, что этот запыленный человек, у которого комендант требует документы, и есть грозная комиссия из Баку, которую готовятся торжественно встречать. А интерес этот человек вызывал сразу: потому что он сразу определял отношения с окружающими, сразу начинал действовать. Зрители вместе с ним присматривались к старому другу Гетманову, к Морису, к рабочим, к Гуламу, разделяли ту злую корректность, с которой разговаривал Майоров с Мехти, и веселый азарт, с которым Майоров решал личные дела Теймура и Клавы Андреяновой.

Много репетиций искал Кедров и нашел наконец атмосферу ночного объяснения Майорова с Мариной, когда из-за стены доносится ресторанная мелодия «Персидского базара», в комнате пахнет шашлыком и астматолом, когда Марина отчаянно откровенна, а Майоров и смущен и рад этой откровенности женщины, которую он любит со студенческих лет. «Я думала, что никогда не привыкну к твоим ужасным словечкам, ситцевым галстукам и тысяче мелочей, которых уже не могу вспомнить. А когда ты пускался в рассуждения об искусстве, я тебя просто ненавидела»… Вроде бы Марина говорит о пустяках, но в этих «ситцевых галстуках» и «рассуждениях об искусстве» — и время и биография Майорова, интеллигента в первом поколении, и зоркость Марины и близорукость ее. Марина вздрогнула, услышав шаги мужа, торопливо ушла. Майоров остался — обрадованный, встревоженный объяснением, как {284} бы заряженный им. На сцене длится ночь, главный инженер продолжает откровенные разговоры, распутывает жизнь Гетманова, дает советы Теймуру, Морису, а заодно и жене коменданта, прибежавшей с привычными рыданиями: «Мне помочь нельзя»…

Помочь ей было можно, но не так легко, как обычно помогали в пьесах, найти свое место на стройке или в колхозе машинистке — комедийному персонажу. Марго у В. Поповой была не таким персонажем, но человеком, характером, который очень удался и в пьесе и в спектакле. Марго Поповой — красивая, молодящаяся и в то же время опустившаяся женщина, которая лениво, привычно грызется со своим комендантом, вспоминая прежних мужей, которые ее носили на руках. Легко ее осудить: сама виновата, ничему не училась в молодости, вот и докатилась… И в то же время Попова раскрывала в этой поселковой стареющей Клеопатре такие запасы наблюдательности, юмора, такта по отношению ко всем, кроме мужа-коменданта и любовника-Мехти, что разговор ее с Майоровым вовсе не исчерпывался комедийной ситуацией и не завершался быстрым перерождением «белокурой королевы Марго» в добродетельную секретаршу Маргариту Феофановну.

Органичность и точность всех этих характеров была такова, что и в последнем акте, где напряженность действия ослабевала и сюжет исчерпывался, люди оставались живыми, продолжающими естественную свою жизнь. Раскрыв главные свойства и главные дела тех людей, которые в четыре года выполняли пятилетние планы, превратили нищую Россию в великую индустриальную страну и ушли защищать ее на фронт Великой Отечественной войны, — спектакль этот — мирный из мирных — оказался таким необходимым в разгар войны, таким нужным в послевоенные годы, с которыми опять сомкнулась реальная жизнь героев «Глубокой разведки»: «В два часа ночи можно перестать быть геологом…». — «Я всегда геолог». — «И никогда не бываете человеком?» — «Я всегда человек»…

Е. Полякова

## **{****285}** «Фронт»

Ну, кому на ум придет, что спектакль «Фронт» можно играть без переднего занавеса?.. Открытая сцена, овальный стол с красным сукном, большое желтое кресло, по бокам по три стула — и все. Где же карты? Где столы для заседаний? Где тяжелые двери и книжные шкафы? Где, спрашивается, штаб фронта?

Почему овальный стол, зеленые сукна, и Горлов, не встающий из своего кресла в течение всего акта? Ведь в жизни так не бывает, ведь это неправдоподобно!

Да, неправдоподобно. Не будем торопиться и сразу же называть неправдоподобное ложным.

… Пока мы предавались критическим размышлениям, ударил гонг, и Алексей Дикий начал играть.

Горлов говорит Крикуну о своих орденах с большим достоинством, скромно и тихо.

«Первый я получил…» — и вдруг неожиданно склонил голову и любовно глянул на орден, потом такой же взгляд на второй, еще нежнее на третий, и даже погладил орден пальцем…

Разговор идет дальше, столь же степенно и важно, без грубых интонаций, пародирования и открытого разоблачения. И все же чем-то этот человек вызвал у нас беспокойство. Но мысль об этом мелькнула только на мгновение.

Обаятельный, добродушный Горлов продолжает беседу с журналистом, он поистине скромен — этот полководец. Как искренне он не хочет фотографироваться… Но странное дело, сам энергично отказывается, а туловище как будто независимо от генерала, чуть заметно ерзает в кресле, старательно отыскивая наиболее эффектную позу… Снимок сделан. Еще раз! И еще более энергичные протесты, и еще большее старание получше сфотографироваться.

Или, может, нам только показалось, что этот представительный, добродушный генерал, с широкой улыбкой и открытым взглядом, себялюбец и хвастун? Как бывает в жизни — вдруг в уважаемом человеке заметишь какую-нибудь черту и усомнишься в нем.

{286} Но вот Горлов снова заговорил уверенно и сильно. Подозрения исчезли, но глаз с него мы уже не спускаем. И как хорошо, что он сидит так близко к залу, и на сцене нет ничего лишнего: можно смотреть ему прямо в глаза и следить за малейшими движениями лица. Пожалуй, режиссер Симонов прав, что посадил актера на самой авансцене. Мы хотим пытливо всматриваться в Горлова, чтобы думать, смотреть и решать.

Да, но ведь это же неправдоподобно — командующий фронтом сидит за овальным столом, к нему подсаживаются подчиненные, и он ни разу не поднимается с кресла. Но, странное дело, мысль эта тревожит уже меньше.

И когда в кабинет Горлова входит его брат Мирон и садится к столу, мы сами будто присаживаемся вместе с ним и его глазами наблюдаем за Горловым. Какой это все же открытый, веселый, обаятельный человек! Как он искренне обрадовался Мирону, как участливо расспрашивал о его семье, как гостеприимно угощал, вытаскивая из ящиков стола бокалы и бутылки. Иван Горлов любит и умеет жить. Каким блаженством сияет его лицо, когда он вспоминает о Париже. Что и говорить, не плохо было во французской столице, есть о чем порассказать, вот только время и место не позволяют вдаваться в подробности… В кабинете становится по-домашнему уютно, точно Иван принимает Мирона у себя на квартире. И когда Горлов отдает распоряжение, он так же, по-домашнему, распекает подчиненных: поорет на них всласть, а потом, сменив гнев на милость, готов распить с младшим чином бутылку-другую коньяку. Но странное дело: когда Горлов весело болтает о своих парижских похождениях или потчует брата, — он обаятелен и мил, а как только ему приходится заниматься делами — у генерала появляется излишняя нервозность, в его голосе слышны истерические интонации, и заметно, как трудно ему сдерживать себя. И чем серьезней и ответственней дело, тем внешне самоуверенней Горлов и тем внутренне он встревоженней и злей.

Дикий разоблачает Горлова, не пародируя образ, не прибегая к тенденциозной игре. В таком случае актер изменил бы принципу реалистического искусства. Дикий разоблачает Горлова, раскрывая истинные, мизерные масштабы личности своего героя, теряющего субъективно положительные качества от нехватки характера и ума для огромного дела, за которое он самоуверенно взялся. Но сам Горлов не замечает этого перенапряжения воли, военачальник не понимает, что громы и молнии, которые он беспрестанно шлет на своих подчиненных, больней всего разят его собственный авторитет. Но поступить иначе Горлов не может — это постоянное возбуждение поддерживает в нем иллюзию действительного дела, внутреннюю уверенность и покой. Основное психологическое свойство Горлова (в том плане, как показывает его Дикий) — это опаснейшее душевное благодушие, абсолютная самоуверенность при величайшем драматизме объективного хода событий. В этом несовпадении личного самочувствия с общим положением дела заключена тайна сатирического решения сценического характера, полностью сохранившего черты реальной личности.

{287} … Явились генералы, Гайдар. Начальник штаба приступил к изложению стратегического плана Горлова. Зеленые сукна раздвигаются — над креслом командующего возникает большая карта — в центре станция Колокол.

Горлов продолжает сидеть в кресле, он, точно музыку, слушает речь своего начальника штаба, закрывает глаза, жмурится, блаженно улыбается. Его сейчас никто не видит — он один, сам с собой, а за спиной так явственно витает его военный гений. Горлов резко поворачивается и торжествующим взглядом окидывает карту. И снова глубоко усаживается в кресло и в полном блаженстве застывает… Начальник штаба кончил говорить. Горлову тишина кажется благоговейной, и нарушить ее может лишь он.

«Дерзайте» — иными словами, будьте достойны моего замысла — и победа обеспечена.

Начинается борьба. Огнев весь ушел в обдумывание плана. О чем бы он ни говорил — он думает о плане, о чем бы его ни спрашивали, он, отвечая, не перестает думать о плане. Даже когда Гайдар расспрашивает об отце, Огнев не перестает думать о плане… только о плане. Это он о себе сказал: семь раз отмерь — один раз отрежь. И Огнев решительно и твердо режет. Протест Огнева, такой, как его дает Абрикосов, это не озарение воинского таланта, это не буйный порыв молодости — тут абсолютная и твердая уверенность, учет всех стратегических обстоятельств, тут знание и воля полководца.

Но Горлов ничего этого не замечает. Для него Огнев зазнавшийся юнец, которого он порой даже отечески журит, а Колос — просто недалекий старик, которого можно переубедить дружеским похлопыванием по плечу.

Пока полководец безмятежен — план великолепно разработан и пущен в действие, за непослушание кое-кому «вправлены мозги», а критика брата Мирона опровергнута двумя-тремя шуточками.

Горлов торжествует, он чувствует себя таким же лихим военачальником, как двадцать пять лет тому назад. И мы видим, как преображается его лицо; строгое и важное, оно озаряется молодой улыбкой, глаза смотрят острым, ястребиным взором, туловище выпрямляется и мягко, точно на коне, покачивается в кресле. И Горлов тихим грудным голосом поет старую боевую песню. Голос сам собой крепнет, звучит зычно, раздается вширь, и нет сейчас для Горлова штабного кабинета, современной войны, техники и стратегии, а есть только широкая степь, верный конь да острая шашка…

Что ж это за человек — командующий фронтом Горлов?

И когда в следующем действии выходят Мирон и Гайдар, останавливаются и смотрят за занавес, из-за которого слышна пьяная удалая песня, то сосредоточенность и задумчивость Мирона и Гайдара выражают сосредоточенность и задумчивость зрительного зала.

Входит Сергей Горлов — сын, он возбужден, взволнован и слегка пьян. Мирон с ним ласков, приветлив, но дума не покидает его: кто Горлов? Сын начинает говорить об отце (Доронин играет эту сцену проникновенно и ясно).

{288} И тут режиссер Симонов создает очень содержательную мизансцену, восполняющую недостающую у Корнейчука сцену — встречи отца и сына. Сергей говорит об отце и с бокалом в руке направляется к занавесу. В это мгновение раздаются возгласы и крики «Ура!». Сергей круто поворачивается. В пролете занавеса, спиной к зрительному залу, появляется Горлов, он уж хотел войти на сцену, но кто-то потянулся к нему с бокалом, кто-то полез целоваться… Горлов скрылся за занавес. Сергей вернулся к своему месту. Они не видели друг друга. Встреча отца и сына не произошла, но мы их увидели вместе и, увидев, противопоставили. И с совершенной убежденностью повторили про себя слова Сергея Горлова: «Мой отец недалекий человек».

Мирон и Гайдар остались одни. Задумчивость исчезла. Сергей сказал то, что думал каждый из них, но не хотел, может, не решался еще сказать. Теперь приговор произнесен. Его нужно аргументировать.

В пьесе начинается политический диалог между Мироном и Гайдаром. Вряд ли мы ошибемся, если назовем это место сценически самым невыгодным во всем «Фронте». Это откровенно публицистическая сцена.

Гайдар и Мирон прошлись по комнате, подошли к рампе и остановились рядом, глаза устремлены вперед — оба думают, и каждый произносит вслух свою мысль. Происходит суд — и, точно хор в греческом театре, эти два персонажа говорят то, что думает зал, и зал рад, что они говорят то, о чем он думает.

Сцена неправдоподобная, но правдивая, она очень органична пьесе по режиссерскому замыслу, хотя и не полноценна по исполнению, так как рядом с Мироном — Бубновым, создавшим образ большой мужественной силы, в ней особенно явственно выступает ошибка режиссера, поручившего роль Гайдара актеру комедийного плана.

Итак, зал глубоко вдумался в горловскую проблему, он готов во всеоружии встретиться снова с этим интересным, сложным, противоречивым человеком.

На сцену врывается веселая компания собутыльников; визжит и тренькает шумовой оркестр, бьет в литавры пьяный в дым писатель… В блаженном энтузиазме вопиет впавший в детство Местный, которого очень зло и точно изображает актер Балихин…

Горлов тоже чуть-чуть пьян, но это его не безобразит, а как-то даже окрыляет. Дикий произносит монолог Горлова без фальшивой скромности и без хвастливой наглости. Это искренняя вера Горлова: что у трезвого на уме, то у пьяного на языке. Да, такой человек водил в гражданскую войну лихие отряды конников, и сейчас у него много силы, обаяния и простоты, но как безнадежно он устарел. Пожалуй, сейчас и ротой нельзя командовать с такими убеждениями, а не то что фронтом…

После речи Горлова выступает артист Грустный. И вот тут самым неожиданным образом раскрывается умилительная примитивность натуры Горлова. Грустный поет романс «Калитка». Кольцов создает в этом эпизоде подлинный {289} сценический шедевр — звуки тихие, мягкие вкрадчиво льются и журчат, актер печально улыбается и поет. Горлов с величайшей осторожностью — сохрани бог, чтобы не скрипнули сапоги, — проносит стул через комнату и ставит его около самого актера, облокачивается и самозабвенно слушает. Актер чуть отодвигается назад, и, склонившись к самому уху генерала, будто лия целительный бальзам, поет. Горлов закрывает глаза, в блаженстве кивает головой и тихо подпевает Грустному… Актер выводит последнюю ноту тихо, печально и сладко… Нет конца этому чарующему звуку. Горлов в немом восторге, с застывшим от изумления лицом смотрит на виртуоза. Среди полной тишины еле звучащая нота… Наконец она замирает. Свирепым басом орет Хрипун — «Браво!» и шумно аплодирует. Горлов резко оборачивается к нему и устремляет на своего приятеля возмущенный, пылающий взгляд: как тот посмел нарушить благоговейную тишину, как посмел спугнуть легкокрылую музу! И когда компания, прощаясь, уходит, то из-за занавеса, чуть ли не в онегинской крылатке, снова появляется Грустный, и снова звучит пленительная «Калитка», снова выводится бесконечная сладостная нота, и снова в глубоком блаженстве слушает ее командующий фронтом Горлов. И зрительный зал с полным презрением смотрит на него… не только как на полководца, но и как на человека… А слова Мирона, сказанные под занавес, звучат как твердое, бесповоротное решение зала.

С чувством глубокого осуждения горловщины и полного сочувствия делу Огнева зритель ждет следующего акта и явно остается неудовлетворенным им. В этом действии режиссер не нашел общего духа и ритма сцены. Ровная игра Абрикосова, яркая обрисовка Колоса Горюновым, тонко сыгранная роль Орлика Снежницким — все это не восполняет отсутствия в картине общей героической темы. Скорбь по отце, воинское вдохновение при создании нового плана, великолепная сработанность военной машины, энергия, воля, ум, жизнедеятельность, — все эти черты огневской картины, вырастающие из натуры самого Огнева, не получают рельефного и поэтического раскрытия. Тут бытовое движение сюжета скрывает внутренний пафос картины, и ее жизненное правдоподобие все же не создает цельного образа, раскрывающего сущность событий. Поэтому сцена в штабе Огнева снижает общий дух спектакля и кажется чужеродной для его жанра.

И снова спектакль возвращается в свое русло в сцене бойцов, решенной в тонах широкого лиризма и героики. Четверо друзей-гвардейцев — это символ братства народов. Личная кровная дружба объединяет Остапенко, Гомелаури, Шаяметова и Башлыкова. Образ этой дружбы режиссер особенно глубоко и тонко раскрывает в сцене письма.

Гомелаури приступил к медленному чтению, с двух сторон сидят, прислонившись к нему, Остапенко и Шаяметов. Эти минуты каждый день отдаются надеждам, будущему и прошлому счастью, мечтам…

Гомелаури не читает — он говорит… Письмо лежит у него на коленях, но он не заглядывает в него, только Остапенко трогательно переворачивает {290} странички, точно ноты, и тоже не заглядывает в написанное, так как и он знает письмо наизусть.

Пусть это мало правдоподобно, но сколько тут правды чувств, тоски и человеческой нежности. С чудесной восточной мягкостью играет молодой актер Экимов Гомелаури, в широкой украинской манере создает образ Остапенко Шухмин, и острыми, смелыми линиями рисует Каширин Шаяметова.

Приближаются танки. Суровая простота на лицах бойцов, бесстрашие и решимость в их взоре… В музыке железный ритм танков и грохот выстрелов. Один за другим идут навстречу врагу гвардейцы, последней с гранатой бросается на врага санитарка Маруся.

На сцене пусто… Только жестче грохочут танки, готовые вот‑вот вырваться вперед. На дальний холм взлетает Сергей Горлов, одну за другой швыряет он связки гранат, огонь озаряет сцену, раздаются глухие сильные взрывы, Сергей бросил последнюю гранату. Выстрел — и воин падает на ветви коренастого деревца, которое точно дружески подхватывает человека и держит его омертвевшее тело в героической позе победителя…

Кто упрекнет режиссера за эту вольность, кто обвинит театр в неправдоподобии?

Гибель сына потрясает Горлова. Пусть он не говорит об этом, — разве рассказывают сильные люди о своих страданиях? Дикий выходит в шинели, наброшенной на плечи, он судорожно кутается в нее, все тело его в страшном нервном напряжении, изможденное, постаревшее лицо и мертвые зеленые глаза… О чем бы он ни говорил, жестокая тоска не покидает его. Но в этой тоске чувствуется что-то животное, какая-то униженность и подавленность во всей фигуре, и отцовское горе кажется, несмотря на всю свою искренность, кощунственным и лживым. Из тоски внезапно прорывается злоба, глаза наливаются кровью, и Горлов безобразно орет на Благонравова, а тот, ценой величайшего напряжения, собрав все жалкие остатки воли и характера, поднимает бунт, осмеливается противоречить начальнику. С подлинным драматизмом играет эту сцену актер Смирнов. Горлову достаточно ударить кулаком по столу — и порядок восстановлен. Но порядок этот только внешний, в душе у командующего полное смятение. И когда он говорит Хрипуну, чтобы тот прихватил с собой коньяк, то уже наперед можно сказать, что Горлов будет успокаивать свою растревоженную душу.

Приходит Мирон. Его горе сдержанно и благородно. Как непохоже оно на жестокие мучения Горлова. Но братьев все же сближает общее несчастье — смерть Сергея.

И тут происходит главный разговор. Он возникает сам собой, из печальной дружеской беседы. Горлов слушает Мирона, уронив голову на стол, а Мирон говорит ровным, спокойным, безжалостным голосом.

Что делается в душе Горлова? — только об этом думает сейчас зал.

Мирон продолжает говорить. Жесткими пальцами, точно тисками, сжал себе голову Иван Горлов.

{291} «— Пойми, покуда не поздно. Иначе тебя снимут».

Горлов медленно поднимает лицо, оно ничего не выражает, разве только холодное любопытство. Глаза устремлены на брата. Мирон спокойно встречает этот прямой, бесстрастный взгляд, ему не видно, что в это время правая рука Ивана медленно тянется по столу, добирается до звонка, и палец нажимает кнопку. Для Мирона вход адъютанта полная неожиданность. Не принимая руки, не оборачиваясь к вошедшему и не спуская пристальных глаз с брата, Иван Горлов спокойным, бесстрастным, ровным голосом велит вывести Мирона из кабинета.

У Мирона гнев сменяется презрением. Он уходит.

Только после этого в Горлове прорывается злоба, отчаяние, огромная воля и бешеный темперамент. Он мечется по сцене и, когда объявляют о приходе Огнева и Колоса, внезапно останавливается и пристраивается у спинки широкого кресла, точно большое хищное Животное, отыскавшее упор для смертельного прыжка.

Генералы входят. Так вот кто его истинные враги, сперва он их не считал достойными противниками. Ну что ж, попробуем, как справятся они с Иваном Горловым.

Огнев и Колос стоят точно две литые фигуры, ни у того, ни у другого не шелохнется мускул на лице, только из-под белой повязки величайшей решимостью сверкают глаза у молодого генерала и таким же огнем наполнен взор старика, гневно нахмурившего брови.

Приговор зала громко и гласно произнесен Огневым.

Горлов заметался, закричал, грохнул кулаком о стол, схватил перо и, брызгая чернилами, начал что-то писать, со всего размаху хлопнул печатью, закричал Гайдару, чтоб тот подписал бумагу, и, рванувшись к телефону, сорвал трубку…

И в ту секунду, когда, по всей вероятности, Горлов хотел сообщить об аресте Огнева и Колоса, он вдруг увидел, как из-под пальцев Гайдара плавно разлетелись и стали медленно падать на пол клочки разорванного приказа…

Правду о себе Горлов слушает склонившись всем корпусом на стол, спиной к залу. Потом медленно поворачивается, рука судорожно сжимает телефонную трубку — это точно скипетр в руках низверженного короля, и телефонный провод — тонкая нитка, связывающая Горлова с прошлым. Но и ее нужно оборвать. Горлов осторожно кладет трубку на место. Сейчас у него в руке приказ об отставке. Дикий делает полукруглую мизансцену, обращенную к залу, — Горлов точно безмолвно вопрошает: «Люди добрые, что же это делается?»

Но в зале нет добрых людей — в зале справедливые люди, суровые судьи и властные хозяева жизни.

И снова злоба вскипает в этом тупом, упрямом, вредном человеке. Он уходит, и вслед ему зал шлет гнев и презрение.

{292} Огнев объявлен командующим фронтом — заключительные слова пьесы. Раздвигается зеленый занавес и открывает зимние степные просторы фронта и большую группу бойцов, замерших в торжественном салюте, и Сергея Горлова, стоящего перед ними со знаменем в руках… Слава погибшим! Это с ними Огнев совершил победу, это с такими людьми будет громить он врага.

Опять неправдоподобная сцена. Но, кажется, споров больше нет…

В искусстве правдоподобие часто оказывается ложью и правда порождается там, где возбуждено воображение, где дана пища уму и сердцу, где соблюден главный закон театральности — точный отбор выразительных средств, где вера возникает не от сходства сцены с жизнью, а потому, что сидящие в зрительном зале люди чувствуют, думают и решают то, чем живут и о чем думают в жизни.

Театральность спектакля «Фронт» глубоко реалистична — это не только победа театра, Симонова и Дикого, это победа творческого принципа.

Г. Бояджиев

## **{****293}** «Нашествие»

### I. Непохожий успех

Двадцать два года тому назад, в 1944 году, я, студентка второго курса театроведческого факультета ГИТИСа, писала курсовую работу «Пьеса Л. Леонова “Нашествие” и спектакль Театра имени Моссовета». Естественно, что, думая о статье об этом спектакле для данного сборника, я достала пожелтевшие листки старой работы и перечитала ее… В памяти живо воскресли далекие студенческие военные годы, семинар Г. Бояджиева, наши горячие и наивные споры. Для нас, молодых гитисян «военного призыва», театральная Москва сезона 1943/44 года была полна чудес. И в самом деле — в Москву уже вернулись все ее театры, эвакуированные на восток осенью 1941 года. Театры показывали наряду со старыми свои новые работы, подготовленные и сыгранные впервые в Свердловске, Челябинске, Алма-Ате. Само обилие театральных впечатлений было уже как бы предвестием мирного времени. Ощущение близости победы в чем-то меняло зрительскую психологию. Собственно, искусство занимало все больше и больше места в нашей жизни. Мы задумывались над тем и спорили о том, что еще не так давно казалось не столь уж важным и первостепенным. Особое внимание привлекали классические спектакли.

Удивительный успех классических произведений в ту пору имел скрытый тогда смысл. В предчувствии конца войны эти спектакли отвечали общему стремлению вернуться душевно в казавшуюся столь прекрасной атмосферу предвоенных лет. Классика, принадлежавшая вечности, как бы символизировала устойчивость бытия, взорванного войной.

Испытание, внезапно ворвавшееся в наш мир, выдвинуло новые задачи искусства, новые проблемы. Искусство, рожденное войной, сыгравшее столь большую роль в духовной жизни своих современников, соотносилось прежде всего с самой войной, с ее жестокой реальностью. А классика, казалось, говорила о тех вечных ценностях жизни, которые есть, были и будут. Но почему же в характере интереса к пьесе Л. Леонова «Нашествие» и к спектаклю театра имени Моссовета было нечто от интереса к классике? Почему в успехе этого взволнованного рассказа о людях занятого фашистами провинциального русского городка было нечто от успеха классического спектакля? Почему многие {294} из моих сверстников и соучеников отдавали этой премьере явное предпочтение, хотя в Москве уже игрался прославленный вахтанговский «Фронт», хотя шли дискуссии о многочисленных «Русских людях», а на сцене ЦТКА А. Попов ставил «Сталинградцев»?

Непохожесть и значительность успеха «Нашествия» на сцене театра имени Моссовета заключались как раз в том, что в этом спектакле слились две тенденции развития театра той поры — его стремление поведать о военной современности и подспудно созревшая необходимость углубиться в ее предысторию и предугадать будущее, Иными словами — актуальная пьеса «Нашествие» отвечала требованиям классичности. Это довольно сложный узел, и в нем необходимо разобраться.

«Русские люди», «Фронт», «Сталинградцы», «Сыновья трех рек» и другие спектакли о войне были в полном смысле слова ее созданием.

А пьеса Леонова «Нашествие» и спектакль театра имени Моссовета при всей современности их содержания имели, если можно так выразиться, отчетливые довоенные корни. Корни эти — глубинные традиции русской литературы и театра.

Над пьесой незримо витала тень Достоевского, его открытая состраданию душа, навек обожженная слезой ребенка; в ней, в этой пьесе, явственно проступал второй план, великое завоевание русской драмы конца XIX – начала XX века. И то обстоятельство, что Леонов остался во всем верен самому себе, было дороже, чем иное новаторство.

Думая о работе Ю. Завадского над пьесой Леонова, я все больше убеждаюсь, что отнюдь нельзя проводить знак равенства между творчеством режиссера, его созданием — спектаклем «Нашествие» — и творчеством драматурга. Отчего же все-таки рождалось ясное ощущение художественного единства автора и постановщика? Где пролегла точка пересечения столь несхожих творческих индивидуальностей? Как совместились колючие диссонансы Леонова и гармоничность миросозерцания Завадского? Ответ, как мне кажется, в том, что Завадский почувствовал благородный традиционализм пьесы, увидел ее прочную связь с русской классической драматургией и духовной жизнью предвоенных лет.

Рожденное спектаклем чувство непрерывности исторической цепи перебрасывало мост в будущее.

Да, Завадский ставил «Нашествие» как пьесу классическую, но, помня об индивидуальности Леонова, стремясь раскрыть мир его образов, он искал свое личное выражение леоновской системы идей.

На стыке творческих индивидуальностей Леонова, Завадского и коллектива воспитанных им актеров возник этот спектакль. И слияние это оказалось плодотворным потому, что и драматург и театр исходили из традиций русского драматического искусства.

Но если едина была почва, питающая творчество Завадского и творчество Леонова, то их университеты существенно отличались. Если истоки творчества {295} Завадского следует искать в простоте и органике старого МХАТ, театральности и эстетизме Вахтангова, в присущей самому Завадскому потребности в гармонии сути и формы, то истоки Леонова иные — жгучая боль Достоевского, фантомы Сухово-Кобылина, обобщенность форм, где жизненное и повседневное нужны лишь для раскрытия философского.

Завадский боялся утратить в спектакле единство общего и частного, символического, и человеческого. В работе над пьесой, где подробности быта и психологии не существуют как бы сами по себе, а являются функцией обобщенной леоновской образности, Завадский напряженно разрабатывал такую партитуру спектакля, где психологическая наполненность и бытовая точность, выражая общую мысль автора, уже сами по себе несли и идейную художественную нагрузку. Он как бы уравнивал в правах два пласта леоновской драмы.

В пьесе углубленный психологизм соседствует с обобщенной символикой, микромир с макромиром, но эти, казалось бы, исключающие друг друга части объединены своеобразием леоновской индивидуальности, подобно тому как в спектакле они оказались объединенными лирической сущностью таланта Завадского, с его безупречным чувством гармонии.

Исповедническое начало спектакля и придало проповедническому характеру пьесы подлинную убедительность, родило отклик зрителя. А не в сочетании ли проповеди и исповеди — подлинная духовная сущность русского искусства?

Вот почему этот трагический спектакль был воспринят как предвестие перемен, как возвращение к миру — естественному состоянию человека. Вот почему именно он был наиболее близок уже далеким довоенным и уже близким послевоенным временам.

### II. Записки студентки

Спектакль театра имени Моссовета уже многократно описан. Я хотела предпринять еще одну попытку, воспользовавшись своими воспоминаниями. Но трудно привести в соответствие старые эмоции с новыми временами.

Чтобы выбраться из этого заколдованного круга, я решила попросту привести большую выдержку из моей старой студенческой, естественно, нигде и никогда не публиковавшейся работы, датированной 1944 годом.

Разумеется, мне теперь ясно, что мое восприятие пьесы и спектакля было своего рода реакцией на скороспелое, зачастую иллюстративное искусство, с которым в те годы приходилось сталкиваться не раз. Здесь было немало от жажды сложности как таковой. Именно усложненностью леоновской образности в какой-то мере и объяснялась моя гипертрофированная влюбленность в его драму.

Сделав подобное предупреждение, я все же позволю себе привести довольно большой отрывок из этой работы. Да простит читатель некоторую выспренность стиля и перенасыщенность эпитетами.

{296} «Леонов всегда верен самому себе. На материале грозных и великих событий Отечественной войны создает писатель свою лучшую пьесу — “Нашествие”, и материал этот дает ему возможность с небывалой еще остротой и драматизмом противопоставить борьбу двух начал, борьбу чистоты, величия с грязью, подлостью, аморальностью. Война, нашествие явились в пьесе той необходимой атмосферой, которая, по существу, решает все. Но война — это категория слишком общая. В пьесе единоборство мертвого и живого передано в образах Фаюнина и Федора. За спиной Фаюнина, ожившего мертвеца, поднятого войной, ледяной ужас виселиц, пыток, страдание и кровь занятого немцами города — все то мертвое, грязное, жестокое и тупое, что мешает живому жить. Фаюнин — это неизменный леоновский червяк, это Лаврентий Сандуков, дождавшийся своего дня. Фаюнин — это то, что из небытия воскресило нашествие. Это и купец Николай Сергеевич Фаюнин и одновременно “символ другого мира”.

Завадский и Ванин правильно почувствовали и поняли эту “фаюнинскую” линию пьесы и воплотили ее в принципах подлинно леоновского театра. В исполнении Ваниным роли Фаюнина частное становилось обобщенным, и судьба Фаюнина образно выражала судьбу нашествия. Двойной смысл каждого слова, каждого сюжетного положения актер доносил с удивительной яркостью, раскрывая душу Фаюнина и мысль драмы.

Режиссер дал актеру ряд выразительнейших мизансцен, которые тот сумел наполнить глубоким внутренним содержанием; он дал также ряд интересных сцен, где самого Фаюнина нет, а действуют те силы, которые его породили, — тупые и грозные силы нашествия. Основная мысль, которая пронизывает работу Завадского и Ванина, — то, что нашествие, поднявшее вокруг себя все только самое грязное, обречено на гибель.

Достигая своего апогея, оно само уже несет элементы своего грядущего разложения, гибель его неизбежна.

… В непогожую страшную ночь вполз в дом маленький плешивый старичок и робко сел в угол. Юродствуя и кривляясь, словно в полусне шептал он странные и непонятные слова, осматривался, прислушивался и, смелея с каждым мгновением, молодел, вырастал на глазах. Притихшие и молчаливые стояли Талановы, а старик медленно благодарил бога: “Настал другой вечер другого мира”. В пьесу пришел Фаюнин. Так достигает Леонов слияния судьбы человека и судьбы истории.

Театр целеустремленно следует этому принципу драматургии.

… Звуки рояля, которые все время ширятся и растут, вступающая мощь оркестра, а снаружи далекие разрывы фугасок, все ближе и ближе шаги войны, но еще долго не могут они заглушить стройной гармонии музыки. В мире идет борьба.

Внезапно смолкает музыка, гаснет свет. Что-то случилось там, в мире. Суматоха, неясные возгласы, и мерцающий свет керосиновой лампы освещает робко сидящего неизвестного старичка. Неяркий свет, непрекращающийся {297} грохот снаружи, немой вопрос, застывший на лицах Талановых, — все создает ощущение тревоги, грозной беды.

В первом акте Ванин великолепно показывает, как дряхлый старичок, неизвестно откуда заползший в дом, превратился в сильного, грозного и страшного старика, выражая этим все возрастающую силу нашествия.

По мере того как смолкают наружные раскаты и борьба там, в мире, как бы заканчивается, разгибается спина Фаюнина, светлеют глаза, звонче становится голос, в нем слышатся интонации хозяина города, его повелителя. Он встает, выходит на авансцену, широким и вольным движением руки развязывает красный шарф, точно разрывая пелены, покрывавшие его столько лет. Твердо ступая, без прежней суетливости и елейности, идет он к телефону. А затем раздается его громкий и злой хохот. В глазах актера выражение торжества. И весь, он, помолодевший и сильный, есть олицетворение этого торжества. Такая метаморфоза невозможна в жизни, это образное, театральное выражение сложной и обобщенной леоновской мысли.

Силой таланта актера Фаюнин, оставаясь человеком, действительно превращается в “символ другого мира”. Если бояться подобных обобщений, то это значит заведомо отказаться от выражения средствами театра самой сущности явлений в их подлинно историческом масштабе.

У Леонова особый строй передачи этого. И Ванин угадал его.

Первый акт — это первый этап нашествия.

Второй акт — свершилось. “Беда грозного нашествия застлала небо города”. Бушующий ветер войны поднял “клубы смрадной пыли”, и Фаюнин стремительно идет в гору.

Вот что надо выявить театру — эту “фаюнинскую” сторону процесса, происходящего на наших глазах, надо передать весь ужас нашествия мертвецов. У Леонова все действие происходит в одной комнате, но, когда читаешь пьесу, ясно вырисовывается то большое, жестокое и отвратительное, что принесло нашествие в мир. Театр также достигает этого образного выражения жизни, он как бы раздвинул тесные пределы квартиры, и мы заглянули в самое лицо войны.

И когда по сцене металась, не зная, куда деться, Аниска, когда она прижимала кулачки к груди, сжималась, точно желая врасти в пол, растаять, и потом с раздирающим душу криком бросалась из комнаты, а немецкие солдаты не спеша, с громким хохотом, довольные собой, следовали за ней, перед глазами зрителя воочию вставала картина народного горя.

Жесты Ванина становятся иными, более полными, весомыми, степенство во всей его фигуре и какие-то новые интонации в голосе.

Но вот появляются немцы, и Фаюнин сгибается в почтительном поклоне. Склоненной фигурой, заискивающим выражением глаз актер передает всю относительность его могущества, зависящего исключительно от милости завоевателей. Пока они здесь — он силен, но сам он ничто. В этом глубокий смысл игры Ванина.

{298} Ремарки Леонова часто сообщают то или иное физическое действие, приоткрывая внутреннее состояние человека, показывая актеру, читателю авторское отношение к происходящему, однако еще важнее ремарки иного свойства, которые несут не частное содержание, а общую мысль. Главное в них — суметь схватить их суть.

Когда во втором акте у Леонова сказано: “Та же комната, но что-то безвозвратно ушло из нее”, и в театре застилают стол другой скатертью, снимают штору с двери и небрежно ставят рядом, — мы видим другую комнату, из которой, кажется, навсегда ушел ее теплый уют. Театр средствами, находящимися в его распоряжении, раскрыл мысль драматурга.

В третьем акте на сцене старинная мебель, допотопные костюмы гостей, лица их уродливые, старые, страшные, и это удачно найденное мертвенное зеленоватое освещение подчеркивает, что это пир бестелесных существ, пир мертвецов. Ибо третий акт у Леонова — это уже новый этап войны, ее последний пир, когда поднятые нашествием живые трупы возвращаются в небытие, столкнувшись с иным вихрем, также поднятым войной, — вихрем народной мести. Однако, отлично читая ремарку, театр оказался неточен в воплощении следовавшей за ней сцены.

Смысл этого парада гостей-мертвецов на собственных поминках у Фаюнина в том, что они появляются незаметно, пугаются, затем смелеют, а потом, опять так же незаметно, как вошли, точно растаяв, исчезают. “Ветер войны” поднял их бесплотные мертвые тени, но вот он стихает, и эти “клубы смрадной пыли” оседают.

В театре же появление гостей не символическая сцена, не мысль о судьбах нашествия и его попутчиков, а жанровая картина, несмотря на причудливость вида гостей. Кокорышкин долго и торжественно приветствует почти каждого приходящего, целует, пожимает руки, называет по имени. И приход гостей в фаюнинский дом совершается долго, добротно. Также тщательно разработан их уход. Все правдоподобно, но высокая правда утрачена. И, хотя внутри этого решения есть глубокие и интересные куски (например, когда после убийства Кокорышкина Шпурре смеется, а застывшая толпа гостей — порождение его силы — бессознательно ритмично повторяет его движения), вся сцена бала, лишенная внутреннего захватывающего смысла, говорит о том, что внешнее следование букве леоновского творчества еще ничего не дает, когда не уловлены его дух и суть. И только Ванин воплощает истинный смысл и значение происходящего, раскрывая это в судьбе Фаюнина. Когда Фаюнин сидит, хамски развалившись на стуле и, цедя сквозь зубы, что-то отвечает Таланову, и когда потом, после слов Таланова о шляпенке, по неожиданно блеснувшим его глазам, по улыбке торжества становится ясно, что он понял тайну Таланова, что тот весь в его руках, — почти физически ощущаешь, что грубый немецкий сапог еще грозен. — Когда же Фаюнин, стоя на коленях перед Колесниковым, со звериной тоской вымаливает у него жизнь и, кажется, руки готов ему целовать, — мы чувствуем, что фашистская Германия уже обречена.

{299} И, наконец, еще позднее, когда, задыхаясь, точно затравленный волк, Фаюнин мечется по сцене и рвет ворот своей рубахи, словно ему дышать больше уже нечем, мы чувствуем: наступил крах нашествия.

Четвертый акт. Только на мгновение появляется в нем Фаюнин, чтобы затем навсегда исчезнуть. Но почему-то здесь актер изменяет своему принципу. Фаюнин ведь снова возвращается в небытие, и выстрел за сценой означает, что никогда больше не оживут мертвецы. А Ванин почему-то такой же, каким видим его во втором акте. Та же богатая шуба и спокойные движения. Не правильнее ли было бы, если бы перед нами был снова маленький и незаметный старичок первого действия, опутанный пеленами, в “коих был схоронен”.

Так развивается в театре одна линия генеральной темы леоновского творчества — темы столкновения мертвого и живого, низкого и высокого, и, несмотря на незначительность исполнения в театре такой важной роли, как Кокорышкин, решается во всей глубине и значительности леоновской мысли.

Однако это только одна сторона жизни, которую Леонов изображает в своих произведениях. Столкновение мертвого и живого заканчивается у Леонова тем, что жизнь очищается от скверны. И все, что было в ней хорошего, морального, истинного, первоначально сокрытого где-то глубоко под спудом всяких изломов и предрассудков, раскрывается во всей своей красоте.

Тема Елены в “Волке”, Порфирия в “Метели” заключается именно в этом. В “Нашествии” есть слова (кстати сказать, их выбросил театр) о солнце в черном пальто. Это Федор. Его судьба и страдания — это вторая и главная линия “Нашествия”».

### III. Два Федора

В этой же студенческой работе я писала в 1944 году: «Театр имени Моссовета и исполнитель роли Федора Михаил Астангов не смогли воплотить тот глубокий внутренний смысл, который заключен в личной судьбе Федора, во взаимоотношениях его с семьей… Отношения их по пьесе — одна из причин того перелома, который произошел в Федоре. Они своей мужественной и стойкой силой подняли Федора…

Леонов очень “жестокий” писатель, и железная логика действия дороже ему мелкого бытового правдолюбия. Он заставляет родителей выгнать родного сына из дому в ночь, в зловещую неизвестность бомбежки, потому что он оказался чужим. Все смотрят и вопросительно ждут, когда он уйдет, а то, что на улице разрываются бомбы, это второстепенно. Театр “смягчает” драматурга: все суетятся около упавшего в обморок Таланова, как бы забывая о Федоре. Смущенно улыбаясь, подходит к нему Ольга, и Федор удаляется незаметно, точно улизнул…

Второй приход Федора в дом и поведение родителей решается театром как можно проще. Они взволнованы, испуганы визитом сына, потому что за ширмой спрятан Колесников. Такое стремление бытово оправдать сюжетные ходы наблюдается в спектакле то и дело, оно снижает значительность {300} и смысл происходящих событий, и заключительная фраза матери — “он наш, он с нами” — повисает в воздухе. Того, что поднимает Федора, этой второй стихии пьесы, в спектакле не существует… Те нравственные силы, которые перевернули душу Федора, в спектакле не действовали».

Иными словами, усмотрев разночтение в трактовке темы Федора в пьесе и в спектакле, я безоговорочно встала на сторону драматурга, защищая «бескомпромиссный» стиль пьесы. Откуда такая категоричность? Теперь же отчетливо понимаю, что в своих претензиях театру (впрочем, как и большинство значительно более опытных критиков, и не предъявлявших театру подобных наивных упреков), в своем восприятии образа Федора, его характера, его места в системе пьесы я исходила исключительно из литературного ряда, минуя жизнь во всей ее сложности и противоречивости. По этому литературному ряду леоновский Федор Таланов, о прошлом которого было известно лишь только то, что он стрелял в любимую женщину на почве ревности, отсидел года три и вернулся в свой город в драматический час, когда на родных улицах вот‑вот должны появиться немцы, этот Федор Таланов был объявлен носителем определенной жизненной философии, которая была предметом писательского исследования еще в прошлом столетии и представляла собой самоутверждение индивидуалиста, эгоцентрика-одиночки, и, следовательно, путь Федора в пьесе представлялся крахом этой философии.

Справедливости ради необходимо сказать, что внутри этой наиболее распространенной тогда общепризнанной концепции существовали большие разночтения. В зависимости от отношения к самому факту покушения обезумевшего ревнивца Федор рисовался то человеком сильным, страстным, с обостренным чувством справедливости, то жалким, слабым, аморальным, порой даже простым уголовником. Однако, так или иначе, все сходились на одном — в пьесе Федор, резко порывая с прошлым, переживает свое моральное возрождение.

Что говорить, драма Леонова безусловно давала все основания для подобного заключения, и тем не менее в ней явственно ощущалась какая-то неясность, недоговоренность, противоречивость, особенно — в характере Федора и его взаимоотношениях с семьей.

На обсуждении пьесы во Всероссийском Театральном обществе (1943 год), на котором присутствовал Леонов, все вопросы к автору касались исключительно этой темы. Сухая стенографическая запись беседы отчетливо передает раздражение Леонова, которого буквально забросали этими вопросами. В особенности ошарашивала всех выступавших жестокость стариков Талановых по отношению к сыну. Приведу некоторые из них:

— Мать говорит: «без ужина тебя не отпустим», ведь Федор не говорит, что хочет уйти?

— Квартиры у него нет, сейчас бомбежка, как она может его отпустить?

— Почему такая ожесточенность?

— Вы сказали о Федоре «он говорит резкость и тут же раскаивается…». Но разве мать может это не почувствовать?

{301} — Разве отец не может простить сыну, что он стрелял в изменившую ему женщину?

На присутствующих словно не действовали многочисленные аргументы Леонова, не помогали и ссылки на особые обстоятельства, на ожесточенность и грубость Федора.

Леонов разрешил недоумение своих критиков более чем через двадцать лет, опубликовав в 1964 году новый (или первоначальный) вариант пьесы. Изменив многое в тексте, Леонов никак не изменил первоначального недоверчивого, подозрительного отношения к Федору Таланову.

Интуиция актера, опередив время, обнаружила в леоновском герое иную генеалогию. Федор Астангова вел свое происхождение не от эгоцентриков прошлого, драма которых заключалась в отсутствии общественного сознания, — он вел свою духовную родословную от правдоискателей и бунтарей.

Казалось бы, в творческой индивидуальности Астангова, индивидуальности редкой в нашем театре, было все, чтобы стать классическим исполнителем роли Федора Таланова согласно традиции того времени. Интеллектуальная сила Астангова-актера причудливо сочеталась у его героя с дисгармоничной внутренней жизнью. Трагедийный темперамент актера зачастую нес в себе нервную, порой даже неврастеническую напряженность. Угловатый, колючий талант его сообщал образам, созданным Астанговым, мрачность, самоуглубленность, неприкаянность. А вместе с тем актер отказывался, долго отказывался от роли, не находя скрытой пружины действий героя. Он обрел ее в обостренной жажде Федора справедливости. Как же рисовалась астанговскому Федору эта необходимая ему, жизненно необходимая справедливость? Прежде всего — в уравнении своего права быть участником общенародной войны против фашизма. Он хотел быть сопричастным народной борьбе и народному горю. Здесь и возникла истинная драма, нет, трагедия астанговского Федора — трагедия отнятого доверия. Смятенность, резкость, грубость Федора — Астангова были реакцией на атмосферу всеобщей подозрительности, реакцией тем более болезненной, что война, вплотную подошедшая к родному городу, требовала действий немедленных и решительных. Преодолевая недоверие и полубрезгливое отношение окружающих, Федор — Астангов до конца идет по пути, который подсказали ему его любовь и ненависть. Астангов обнаружил в Федоре Таланове, в этом уже немолодом, измученном жизнью человеке, большелобого, большеглазого мальчика с фотографии, очень доброго, очень нервного, очень горячего, обостренно чувствующего, душевно чистого. В астанговском Федоре, к которому по наследству от этого мальчика перешли горение, страстность, духовность, явственно зазвучала тема горькой судьбы этой своеобразной личности, столь щедро одаренной и столь трагически себя не реализовавшей. И тема эта, органически вливаясь в полифонию спектакля, поднимала его до уровня народной трагедии.

По просьбе Астангова в спектакле театра имени Моссовета были несколько изменены финальные сцены Федора. В пьесе Леонова Федор уходит на казнь {302} вместе с другими двумя партизанами. Астангова, видимо, что-то не устраивало в таком завершении сценической судьбы героя. Его Федор тихо умирал тут же на сцене, укрытый с головой Ольгиным пальто. Его смерть замечали не сразу. Критики 1944 года единодушно восстали против самоуправства театра. Доводы оппонентов, при всем внешнем различии, суммарно сводятся в основном к таким возражениям:

1) Этот финал снижает героическое и трагедийное звучание пьесы и спектакля.

2) Горечь одиночества Федора не преодолевается до самого конца.

Первое возражение исходит из окостенелого представления о героическом как о монументальном. Смерти человека, мужественно прошедшего ад фашистского застенка, не сломленного морально, но сломанного физически, этой смерти, таким образом, отказывают в героичности. Между тем, как известно, герои умирали не только на виселицах, но и в гестаповских тюрьмах, умирали стойкие, несдавшиеся, хоть и не выдержавшие пыток. В этой неосознанной, быть может, регламентации героического ясно слышатся отзвуки нормативной, эстетики.

Второй аргумент представляется мне более серьезным. И если бы в спектакле театра имени Моссовета Федор Таланов переживал свое нравственное возрождение, то, по логике искусства, ему действительно был бы необходим последний штрих, ярко подчеркивающий его прозрение, его приобщение к миру борьбы и правды. Тогда право первым пойти на казнь было бы подлинным искуплением его греховной жизни.

Но дело в том, что Федор Астангова и не нуждался в подобном искуплении. Видимо, актеру казалось, что тема его Федора исчерпывается тогда, когда окружающие признают его право на участие во всенародной борьбе. Федор Таланов ценой своей жизни вернул доверие, но именно незаметность этой смерти в мире, вздыбленном войной, усугубляла, усиливала трагедийный итог судьбы героя. Нет, не гордая, под взглядами потрясенных сограждан гибель на виселице — кончина Федора была иной. Долгие годы одинокий в жизни, он и в смерти был одинок.

И теперь мне ясно, что, имея такого Федора в спектакле 1944 года, режиссер и актеры не могли остаться столь беспощадными. В суровую атмосферу спектакля словно ворвалась «тень виноватого прозрения» старика Таланова, горькое раскаяние Ольги из тогда еще неведомой редакции 1964 года.

Заслуга Завадского, Астангова, Гераги (доктор Таланов), Алексеевой (мать Федора), Левыкиной (Ольга) и других в том и состоит, что их боевой антифашистский спектакль, органически вписавшись в театральную жизнь военной Москвы 1944, нес в себе черты будущих перемен.

Г. Зорина

### **{****303}** … от спектакля к спектаклю

Театр быстро и сильно отозвался на войну. Труднее был переход к мирному времени. Это понятно. Слишком сложно разом охватить трагедию и радость, войти в душевный мир людей, переживших четыре года подвига и страданий и вступивших в новый период истории.

И все же в первые послевоенные оды появились спектакли, которые вошли в сокровищницу драматического творчества.

Хорошо запомнились «Старые друзья» Л. Малюгина, поставленные А. Лобановым в Театре имени Ермоловой в 1946 году. Светлый, лирический и вместе с тем мужественный спектакль точно выражал настроение на другой день после победы. Во многом наивная, безмятежная юность предвоенной поры встретилась с жестокой правдой народной трагедии и вышла из нее — с ранними жертвами, душевными ранами — сильной и закаленной.

Послевоенная жизнь внесла серьезные изменения в содержание драматического конфликта. Обозначались, нащупывались иные, чем прежде, социальные и психологические противоречия, перед людьми вставали новые задачи.

Одной из разведок нового конфликта стала пьеса А. Софронова «В одном городе», поставленная впервые на сцене Театра имени Моссовета в 1947 году. В книге публикуется газетная рецензия А. Макарова, напечатанная вскоре после премьеры.

В драматургии и театре встречались тогда тенденции к некоей художественной нивелировке. Однако и тогда театр отстаивал множественность творческих дорог, стилистическое богатство своего искусства. Для характеристики этого явления уместно поставить в ряд два разительно отличных друг от друга — во всем! — спектакля: «Молодая гвардия» по роману А. Фадеева на сцене Московского Театра драмы, поставленная Н. Охлопковым, и «Плоды просвещения» Л. Толстого в постановке М. Кедрова в Художественном театре.

В Театре драмы, которому позднее будет присвоено имя Маяковского, звучала героическая симфония: резкий контраст мира и войны, восхищение подвигом героев и трагическая скорбь по погибшим, ненависть к врагу и светлая, непоколебимая вера в победу.

И «Плоды просвещения» — лучшее, чем богат Художественный театр: поразительная убедительность актеров даже в самых рискованных комедийных положениях, мысль, вытекающая из действия незаметно, исподволь, неотразимая истинность людей, вышедших на сцену.

## **{****304}** «Старые друзья»

### 1

Московский театр имени Ермоловой поставил пьесу Л. Малюгина «Старые друзья». За годы войны это уже третий спектакль о советской молодежи. «Школьные товарищи», «Верные сердца», «Старые друзья» — при разном качестве этих пьес даже в их названиях есть перекличка, и все эти пьесы, в сущности, говорят об одном: об испытании советского молодого поколения в огне войны, о силе коллектива, о любви и дружбе, прошедших через это испытание, и о победе. Эта общность усугубляется еще и тем, что в двух из этих пьес действие происходит в Ленинграде, а в двух других герои — школьные товарищи.

Все это заставляет принимать эти пьесы как «юношеские» не только по тематике, но и по выполнению. Пьеса Малюгина, пожалуй, сделана более умело, чем остальные, но зато в этой «умелости» сильнее чувствуются некоторые влияния. И, однако, самая «натура», жизнь, увиденная автором, запомнившаяся ему и полюбившаяся, оказалась настолько живой, интересной и трогательной, что она зазвучала в спектакле, показанном ермоловцами, по-настоящему свежо и радостно.

В замысле Малюгина было много верного, жизненного, но замысел оказался шире выполнения. Это яснее всего видно в образе единственного в пьесе «взрослого» человека — учительницы Елизаветы Ивановны. Ей предназначалась важная роль, может быть, даже главная — ведь она объединяет всех действующих лиц, воспитывает их, она для них не только школьный учитель, но и учитель жизни. Ей, поскольку она единственная «взрослая», переданы все полномочия — родительские и гражданские. Эта роль, конечно, по плечу только сложившейся, яркой и сильной личности, а этого-то как раз и не видно у Малюгина. Его Елизавета Ивановна — просто «Тонина мама», персонаж безличный, бездеятельный, несколько подыгрывающийся под молодежь. Отчего так получилось? Как будто все она делает правильно: и платье сшила, и пирог испекла, и не мешает ребятам веселиться, не вмешивается в их «личные дела», поправляет ошибки в их речи, ничему не удивляется, ничего не боится, сироту на воспитание взяла, — но не лежит к ней сердце зрителя; даже с дочерью у нее такие же, как со всеми, холодноватые, чуть иронические отношения. {305} Если такая суховатая, с усмешкой, без настоящей заинтересованности в делах и людях она у себя дома, в семье, в осажденном Ленинграде, то не верится, что она может быть страстным педагогом, подлинным воспитателем юношества в школе.

Во всяком случае, в пьесе роль ее свелась к «присутствию» и «констатированию». Руководящую же роль «взрослого» советского человека, все понимающего, чуткого, любящего в спектакле театра имени Ермоловой взял на себя режиссер — и выполнил ее с блеском.

### 2

Зритель видит в театре прежде всего актера, актер ему ближе и понятней всех. Аплодируя актеру, он вспоминает драматурга. Позади актера он иногда замечает художника. Меньше всего зритель склонен выделить и оценить в спектакле режиссера. Правда, старания хорошего режиссера порой и направлены к тому, чтоб зритель его не заметил. Но в последнее время на эту «общезрительскую» точку зрения так часто становятся наши театральные рецензенты, работа режиссера так дружно замалчивается, что простое чувство справедливости заставляет нас сейчас воздать должное режиссуре.

И если единодушный голос публики признал спектакль «Старые друзья» несомненной удачей Ермоловского театра, если московский зритель с удовольствием смотрит этот юношески чистый и светлый, трогательный и веселый, легкий, но не пустой, удивительно слаженный, какой-то дружный спектакль, то наше дело сказать, что это заслуга в первую очередь режиссера А. Лобанова.

Как ни странно это звучит, режиссер был лириком в этом спектакле: он творил образы юности по воспоминаниям и вспоминал больше, чем было в пьесе Малюгина; он научил актеров вспомнить их юношеские очарования и огорчения, — и каждый прибавил что-то свое к малюгинским словам роли.

Условные рамки времени раздвинулись, и ленинградские школьники 1941 года, показанные Малюгиным, словно обогатились опытом старшего поколения, приобрели еще и его черты, стали тоньше, глубже, значительнее.

Режиссер любил юность — и свою ушедшую и ту, которую он видел перед собой в годы войны, и он соединял их в спектакле, он брал лучшее от обеих и отдавал героям малюгинской пьесы. Он был единственным по-настоящему «взрослым» среди актеров, переживающим заново юность, и он порой усмехался, не пустой и холодной усмешечкой Елизаветы Ивановны — нет! — он усмехался по-режиссерски. Происходит любовное объяснение Володи с Тоней. Они путаются в словах, им непривычно — странно говорить всерьез о любви. «Я тебя за косы дергал и лупил не раз», — говорит Володя. «Вот мы с тобой шли и молчали. Я не знаю, о чем ты думала. А я думал, что ты моя жена». Тоне и радостно и страшновато, и она говорит: «Бред уже начинается. Иди домой! — Поцелую тебя на прощанье и пойду. — Попробуй только. {306} Я как стукну…» По мальчишески раззадоренный Володя целует ее насильно. Вырвавшись, она яростно нападает на него, колотит его по спине, потом вдруг, словно обессилев, горько плачет. Этой последней вспышкой мальчишеской школьной манеры обращения очень выразительно подчеркнута детская еще беспомощность, растерянность перед проявлением первого сильного чувства, наивность и чистота.

Таких деталей в спектакле множество. Вот девочке Тамаре поцеловали руку, как взрослой, и она ахает на весь зал и, ошеломленная, несет, как драгоценность, эту «поцелованную» руку; вот, сбившись в кучку на диванчике, ребята устраивают обструкцию великолепному «постороннему» молодому человеку, овладевшему вниманием героини. Смешные мальчики! Они и ревнуют немножко и чуть-чуть завидуют, и забавляются, и возмущаются. И поистине последней каплей, переполняющей чашу их терпения, становится папироса, величественно переданная танцором одному из насмешников и безропотно, хотя и растерянно принятая им и препровожденная в пепельницу.

Но, показывая свое нежное и бережное отношение ко всем персонажам, Лобанов не хочет быть сентиментальным. И вот вполне безобидный у Малюгина Яков Дарьялов, как будто ученик той же школы, только кончивший годом раньше, маленький театральный администратор, превращается в руках Лобанова в блестящий аттракцион, своего рода «номер» — злую пародию на кичливого «служителя искусства». Этот аттракцион, мастерски разработанный, подан режиссером очень вовремя, когда действие несколько замедлено, когда тосты произнесены и вино выпито, когда вечеринка грозит показаться зрителю затянувшейся. Дарьялов разыгрывает свой «эстрадно-танцевальный» номер почти один, лишь поддержанный прищелкиваньем ребят и их быстрыми репликами, все внимание зрителя сосредоточивается на нем. Здесь режиссер достигает тройного эффекта. Во-первых, он дает публике развлечься и посмеяться, чтоб потом заставить ее острее почувствовать лиричность ночного объяснения Тони с Володей и Шурой. Во-вторых, он дает наглядный урок героям пьесы, показав им, какими они не должны стать, и вместе с тем подчеркивает их чистоту и неиспорченность. А в‑третьих, перед зрителем он высмеивает зло и беспощадно тех невежественных и развязных околотеатральных «деятелей», которых простодушный человек порой готов принять за подлинных «жрецов», и это вполне уместно в современной пьесе, это вносит элемент полемичности, такой характерный для «боевых» театральных новинок во все времена и такой редкий, к сожалению, в большинстве спектаклей.

Второй акт — очень трудный, потому что он у автора статичный, без драматических коллизий, — режиссер оживляет и делает напряженным, резко выделив, сделав центральной фигурой санитарку из Вологды, Дусю Рязанову, явившуюся вместо Тони на традиционный «Антонов вечер». Этот образ удался автору. Дуся Рязанова — простая, добрая вологодская девушка. Смесь грубости и ласки, наивности и деревенской недалекой хитрости, сознания своей неудачливости, женской обиды и простодушного восхищения перед «средним {307} образованием» Тони, растерянность перед грозными военными событиями, органическая «бабья» боязнь выстрелов, — и рядом в ней уживается почти героическая готовность забыть себя, самоотверженно выполняя «специальное задание». Это смешное и трогательное смешение противоречивых черт делает образ удивительно живым, милым, и зритель от души смеется и радуется Дусе. Лобанов поставил ее в центре второго акта. Дуся как бы дает разрядку всей боли, всего горя, что чувствуется и на сцене и за сценой, она удивительно освещает события и людей, именно через нее становятся понятными зрителю и придавленная горем, но гордая до болезненности ленинградская девочка Сима, и хороший, простой парень Леша Субботин, настоящий, горячий, верный солдат своей Родины, и калека с первого боя Шура Зайцев, юноша, который много думает над жизнью и становится взрослым раньше других. По существу, Дуся — это вторая наглядная демонстрация перед недавними школьниками, второй «посторонний» элемент, заставляющий «старых друзей» о многом задуматься. И если в первом акте молодежи с иронией рекомендовали не обольщаться дешевой внешней элегантностью, здесь ее учили за неуклюжестью и грубоватостью распознавать благородную сущность человека.

Роль Дуси разработана и режиссером и актрисой (М. Лавровой) с особенной любовью и тщательностью, в ней много деталей поистине очаровательных, неожиданных и естественных в одно и то же время. Зритель не только понимает, чувствует образ, воплощенный актрисой, он еще и получает наслаждение от чистоты актерской работы, от театрального мастерства. Это вообще достоинство спектакля ермоловцев; актеры «играют» с удовольствием, и это увлечение передается зрителю. Тщательно обыгрываются детали, и в то же время нигде нет трюка ради трюка, все подчинено смысловой необходимости, все мотивировано; но зритель видит, что это театр, и ощущает прелесть «игры».

В пьесе Малюгина есть по внешности традиционный драматургический любовный треугольник. Два школьных друга, Володя и Шура, любят одну девушку, и она готова полюбить кого-то из них. И любовь, и дружба эта, и мечты о будущем, и выбор своего пути в жизни проходят через суровые испытания войны. Володя, уверенный в себе, чувствующий себя сильным, свободным, счастливым хозяином земли, явно побеждает в первом туре. А зритель улыбается, потому что видит: это еще не любовь, это пока лишь мечты о любви, — очень важные разговоры, потому что они определяют моральный облик нашей молодежи, ее большие требования к жизни и к себе.

Володи и Тони мы не видим во втором акте, тем напряженнее мы ждем их в третьем: какими они стали за годы войны? Шура Зайцев — тот, в сущности, не изменился, лишь утратил какие-то черты мальчишества, стал самим собой, может быть, только любовь его к Тоне углубилась. В. Якут очень хорошо показывает эту утрату черт травести, сокращая до минимума «игру», обнаруживая все более по мере хода спектакля подлинную сущность своего героя. При скупо отпущенных ему драматургом движениях и словах актеру удается наполнить образ, сделать его содержательным и убедительным.

{308} В третьем акте режиссер сумел очень тонко разочаровать нас в Володе, и первенство незаметно переходит к Шуре Зайцеву. С того момента, когда раскрывается занавес и мы видим, как самоуверенно, по-хозяйски расположился вернувшийся с фронта Володя за Тониным столом, мы сразу почему-то настраиваемся на насмешливый лад. Нас уже не обольщает мужественная Володина фигура. Режиссер словно поворачивает его перед нами и говорит усмехаясь: а ну, покажись, покажись, каков ты теперь? И Володя «показывается», демонстрирует и новенький парадный мундир, и звезду, и удовольствие от встречи с товарищами (к тому же «штатскими», значит, не идущими с ним ни в какое сравнение), и желание рассказать о своих «победах». Счастливая, самодовольная улыбка не сходит с его лица. Но почему-то ему неловко и в этой, прежде родной квартире, и со «старым другом», и с Тоней, что-то связывает его, какое-то чувство не то потери чего-то, не то вины. Он пытается успокоить себя: «просто я одичал… в болотах заплесневел и лишайником оброс», пытается найти поддержку в тех, кто его не знал раньше, — в Симе. Но чувство связанности не проходит: «старые друзья» — юношеские высокие требования чистоты, серьезного отношения к жизни и к людям, к себе в первую очередь — обступают его со всех сторон, смущают, и как хорошо, что он еще сохранил способность так смущаться. Артисту И. Беспалову удалось передать эту невольную связанность Володи, это хорошее его смущение. Мужественный, красивый, нарядный, веселый, он, однако, как-то неожиданно неуклюже двигается среди своих «старых друзей», и именно эта неуклюжесть — признак, который нас с ним мирит. Блестящая режиссерская деталь: когда в конце третьего акта появляется «старая подруга» Тамара в виде модной дамы и с удовольствием демонстрирует себя изумленным товарищам — свою сумку, свое платье, свои заграничные чулки и туфли, — Володя словно в зеркале видит себя, и чувство юмора возвращает ему естественность. Блестящий лейтенант с размаху шлепает по колену модную даму и этим мгновенно превращает ее в девчонку, в прежнюю Тамару, которая визжит и набрасывается на него с кулаками. Этот дружеский мальчишеский шлепок, в сущности, шлепок по самому себе, и Володя признает себя побежденным, а признав, становится снова простым и веселым товарищем, «душой парнем».

Что касается главной героини Тони, то, несмотря на большую как будто роль, несмотря на все обильные разговоры ее и о ней, автору не удалось создать законченный характер. Красота еще не характер, и положение между двумя влюбленными (а может быть, и больше, чем двумя, ибо и Лешу Субботина тоже можно заподозрить в неравнодушии к Тоне) еще не решает образа Тони. Режиссеру и актрисе предстояло создавать сценический характер почти самостоятельно, не имея четкого контура в пьесе.

В противоположность мальчикам, которых режиссер в первом акте намеренно «травестировал», Лобанов определяет образ Тони другими чертами, отбрасывая традиционно «девичье» — бытовые, школьные признаки, тщательно убирая все, что могло бы напомнить о давно известных литературных и театральных {309} воплощениях юности. Именно этим вызвано впечатление необычности, удивительной простоты и чистоты. При отсутствии «характерности» в трактовке роли это очень трудно играть. Играть хорошенькую девочку без тени кокетства очень трудно. Кокетство можно выразить разными способами, в тысяче деталей, а как выразить отсутствие кокетства? Даже в сцене с Дарьяловым Л. Орданская всего лишь робкая, чуть смущенная девочка, у нее нет ни тщеславия, ни того наивного восторга, что она уже взрослая, какой проявляет Тамара. Ребята зовут ее «Антоном», но в ней нет ничего мальчишеского, к мальчикам ее приравнивает лишь отсутствие специфически девичьих черт.

Мы не видим роста Тони за эти военные годы, только догадываемся о процессе ее повзросления. В третьем акте Орданская показывает нам уже результат — изменившуюся Тоню, уже сложившуюся девушку. Эта новая Тоня какая-то олицетворенная «женственность», в ней можно угадать хорошую жену и мать, но не чувствуется в ней большой и яркой индивидуальности, нет в ней, пожалуй, и каких-то новых желанных черт современной советской женщины. И впечатление, которого вправе зритель ждать от положительной героини наших дней, достигается опять-таки усилиями режиссера: Лобанов показывает рядом с Тоней Тамару в роли жены. Девочкой она любила покушать, став женой, она усиленно кормит мужа. Приведя его на вечеринку к «старым друзьям», она прежде всего начинает его угощать, — в этом легкая и беззлобная насмешка, и Тоня рядом с такой Тамарой выглядит серьезной и значительной.

Спектакль «Старые друзья» в театре имени Ермоловой можно назвать в некоторой степени «уроком драматургу». Но веселая изобретательность режиссера не обидна для автора. Лобанов и актеры-ермоловцы не только до конца поняли Малюгина, но еще прибавили к его мыслям, чувствам и находкам и то, что увидели, почувствовали и открыли в нашей жизни сами. Как художник и организатор спектакля Лобанов объединил всех с одной целью — показать на сцене нашу чудесную юность. И, в сущности, все играют самих себя — советскую молодежь, которая возмужала в боях, перед которой открывается гордое, свободное и красивое будущее. Самая большая похвала театру — он создал спектакль молодой, радостный и честный, как те люди, что его вдохновляли.

В. Смирнова

## **{****310}** «В одном городе»

Недавно Театр имени Моссовета показал премьеру пьесы Анатолия Софронова «В одном городе».

Перед зрителем предстает деятельность руководителей небольшого промышленного города. Новый секретарь горкома фронтовик Иван Петров (эту роль исполняет Н. Мордвинов) со всех сторон получает сигналы о неблагополучии в работе горсовета. Порочен самый стиль работы руководителя его, внешне показной, бездушный, совершенно пренебрегающий интересами жителей, интересами народа.

Председатель горисполкома Ратников (его отлично играет П. Герага), якобы заботясь о потомках, рассуждая о перспективах строительства нового города, исключает из своего кругозора сограждан, доверием которых он облечен, пренебрегает их бытовыми нуждами. В стремлении к собственному возвышению Ратников оторвался не только от запросов сегодняшнего дня, но и от реальной жизни вообще. Увлеченный воображаемыми добродетелями американской архитектуры, он готовит незавидное будущее и для потомков (унылые саркофаги из камня и железа), он обрекает людей на житье в железобетонной пустыне.

Борьба Петрова с Ратниковым — это борьба не за архитектурные ансамбли, а за благосостояние наших людей сегодня и в будущем, борьба за развитие, движение вперед, против рутины и застоя.

В этой борьбе обнажается подлинный Ратников. Нимало не усомнясь в своей правоте, он бросает по адресу десяти тысяч рабочих, находящихся без жилья: «Подождут…» Как от не заслуживающего внимания случая он отмахивается от сообщения о том, что в одном из домов жильцы лазят в квартиры по приставной лестнице (горсовет ради украшения улицы сломал старый ход, но не выстроил нового).

Интерес и значение пьесы Софронова в том, что она поднимает одну из важных тем нашей современности — тему о партийности, о внимании к людям, о честности и правдивости, об искренности в политике, в государственной работе.

Ратников — не чужой в городе человек. В нем он родился, здесь вырос в крупного советского работника. Но, добившись столь высокого положения, Ратников преисполнен самодовольства. Он оторвался от людей, от партии. Для Ратникова существует только один авторитет — сам Ратников. В своем заблуждении он зашел столь далеко, что совершенно перестал прислушиваться к голосу критики.

{311} В результате Ратников сам не замечает, как очутился во власти наглого карьериста и проходимца — начальника жилотдела Сорокина. Городское хозяйство приходит к полному развалу. Сорокин больше и больше завлекает Ратникова на путь нечестности, обмана партии и государства.

Во многом правильно обрисован в пьесе секретарь горкома Петров. Автор прежде всего подчеркивает его большевистскую принципиальность. Именно это и является ценнейшим качеством всякого партийного и советского руководителя. Автор ставит Петрова в такие положения, когда обнаруживается его талант воспитателя, умеющего подсказывать людям правильное решение, преследующего все время цель пробуждения в человеке принципиального, партийного отношения к делу. Очень удачно показано благотворное воздействие Петрова на архитектора Горбачева, в котором он сумел пробудить творческую инициативу.

Однако образ Петрова не получил той художественной законченности, не достиг той типичности, которой отличаются образы Ратникова и Сорокина. Стараясь подчеркнуть сдержанность и внутреннюю подтянутость своего героя, драматург сделал его суховатым.

«В одном городе» — первая появившаяся на большой сцене пьеса поэта А. Софронова. Отдельные ее недостатки не могут все же заслонить главного достоинства — стремления правдиво, остро, с партийной прямотой ставить насущные вопросы нашей современной жизни.

Театр имени Моссовета (постановщик Ю. Шмыткин) правильно понял стремление драматурга вскрыть, обнаружить такое отрицательное явление, когда отдельные работники в результате обывательского самодовольства, пренебрежения критикой теряют партийное лицо, и показать, как в борьбе с отсталым, косным побеждает передовое, творческое, партийное отношение к любому делу. Слаженная игра актерского ансамбля делает спектакль живым, убедительным.

П. Герага, Н. Чиндорин (Сорокин), Н. Мордвинов, С. Цейц (Горбачев) не ограничивают себя прямыми возможностями, предоставленными драматургическим материалом, но стремятся углубить и обогатить образы персонажей спектакля.

В меньшей мере это удается Л. Пирогову (заместитель председателя горисполкома Бурмин), Л. Шапошниковой (журналистка Клавдия Бурмина), А. Горбатову (сын Ратникова — Павел).

Спектакль в целом поучителен и по-настоящему актуален.

А. Макаров

## **{****312}** «Молодая гвардия»

«Молодая гвардия» была поставлена Н. Охлопковым в 1947 году.

Год был для Охлопкова трудным. Спектакль, о котором он думал, над которым работал, ставил его перед массой вопросов.

Давно замолк в дали десятилетий бешеный гул мейерхольдовских спектаклей, откатилось эхо охлопковского «Разбега» и «Аристократов», а его «Сирано де Бержерак» подвергся критике за метафоризм.

Менялся облик театра, все более утверждался на сцене бытовой реализм, логическая режиссура. Сценической метафоре не везло: считалось, что сценический образ есть результат логики поступков действующего лица.

Далеко не все примирялись с этой «истиной». Не мог с ней смириться и Охлопков.

И вот в «Молодой гвардии» громко зазвучала патетическая оратория, взмыло ввысь алое полотнище знамени, и на сцену, по-мейерхольдовски пустую и открытую, на сцену условную, послушную дерзкому произволу режиссера, выбежали легкие актеры, воскресившие биомеханику, и всем были видимы звучащие рояли, как в «Учителе Бубусе», и крутилась сцена, и не было быта, и была ярость поэтического обобщения.

Силы разных искусств нужно было слить воедино, чтобы трижды усиленной зазвучала идея, чтобы театр был театром, не став ни оперой, ни живописью, но был бы театром синтетическим, театром, дающим зрителю полноту ощущений искусства.

Начнем с актера.

Молодость, юность была темой спектакля. Охлопков видел юность как метафору чистоты и цельности жизни, но не как бытовые, частные, житейские черты, разбросанные в людях.

Режиссер шел от общего к индивидуальному. Это было особенностью охлопковского рисунка в тот период. Актеры легко и без школярства воспринимали дух поэзии, дух обобщения.

Мужество, бесшабашность, романтический пафос, сверкающая игра жизни — каждое из этих понятий становится образом, образом, а не просто характером. Может быть, даже символом: Олег, Сергей, Ульяна, Любка. У каждого {313} свой поэтический мотив. Музыкальный принцип построения образов-характеров не дает им быть однозначными, хотя каждый из них — образ одной страсти. Поэтический строй всей поэмы связывает их, темы переходят одна в другую.

Музыкальное развитие мысли заставляет нас все время идти от одной фигуры к другой, дополнять один образ другим. Фигуры живы, законченны, но не детализированы; они слишком цельны в своей ведущей теме. Строгий и чистый, с обостренно подчеркнутой идеальностью Олег — Е. Самойлов «переходит» в контрастную и дополняющую его тему скептика, уличного бродяги и нарушитель спокойствия Сергея — Б. Толмазова. Романтическая тема Ульяны — В. Гердрих с ее лиризмом, с ее возвышенным духовным миром встречается с легкой, звенящей, дерзкой и земной темой Любки — М. Бабановой, переплетается с ней. Им вторят романтики и мечтатели Земнухов и Арутюнянц (Б. Мельников и А. Морозов), и все отдельные мелодии и мотивы организует сила рассудка, рацио: Туркенич — А. Лукьянов.

Чтобы хоть сколько-нибудь точно восстановить облик спектакля, я хочу привести здесь несколько описаний, сделанных во время премьеры.

Что замечалось прежде всего? Актеры являются в этом спектакле точно обновленными — нравственное влияние темы, еще столь живой, столь близкой по времени, заметно: оно как будто даже изменило привычные черты, составлявшие знакомый облик того или иного актера. В сценическом поведении нет ничего случайного, лишнего. Актеры тяготеют к обобщению — и при этом образы ощутимы, осязаемы, конкретны.

Ульяна, склонившаяся к водной глади (кусок зеркала, вделанный в пол, кругом — пусто), привлеченная красотой водяной лилии, будто не думает о том, что совершается в городе. Но в напряженной страстности, с которой В. Гердрих — Ульяна выражает свое восхищение красотой цветка, живут тревога и протест. В медлительных движениях Ульяны угловатость, ее крепкие руки сильны, в задумчивом взгляде иногда проскальзывает то выражение «мрачной силы», о которой говорит Фадеев, описывая свою героиню.

Потом ясная и детски доверчивая улыбка, которая, появляясь, сразу меняет все выражение лица. «Но что же делать, что же делать?» — говорит она с этой улыбкой, и в словах ее ясно и отчетливо слышится и та радость бытия, которая присуща юности и не может исчезнуть даже в предвидении страшных и неизбежных событий, — и тень этих событий.

Запах травы, наверно, ударил ей в лицо, теплый ветер коснулся ее волос, она видит красоту степи, реки и чудесной лилии у своих ног — и радость жизни побеждает.

А гулкий удар — взрыв шахты — отрицает это: неизбежное, страшное встало вплотную перед людьми. Он заставляет Ульяну — Гердрих согнать улыбку с лица. В выражении глаз и очертании сильных ее ноздрей появляется снова та «мрачная сила» и сосредоточенность, которые уже не покидают лица Ульяны. Скупая на внешние проявления чувств, Ульяна точно закрыла свою {314} душу не только от других, но и от самой себя: только однажды актриса дала взглянуть на улыбку своей героини. Откликаясь всем существом на окружающие события, она не сможет больше улыбаться.

Ее молчаливость — это не бессловесность. Ульяна — Гердрих как бы сама сомкнула губы: так преодолевает актриса недостаток инсценировки. Гердрих разбивает роль на крупные отчетливые куски, отмечая последовательное развитие образа, свое понимание его. Она умеет вбирать в себя весь мир — в этом богатство ее души, и это то качество, которое Белинский называл лирическим («весь мир во мне»). Эта лиричность не уводит человека от мира, а включает его в круг земного бытия, умудряет его душу знанием жизни. Мягким, женственным светом озаряется ее лицо, когда она обращается к Олегу, и потому он говорит: «Спасибо, что ты была и есть». Скромная и строгая, почти не проявляющая своих чувств перед другими, Ульяна протягивает руку и касается головы Олега.

И вот последний раз — Ульяна у тюремной решетки, она глядит на приближающегося палача не испуганным, а словно удивленным взглядом, как будто увидела перед собой нечто страшное, безобразное и бессмысленное, существование чего в огромном человеческом мире не могла объяснить и понять.

… Контрастно лирическо-пластичному появлению Ульяны, Олега — Е. Самойлова точно выбрасывает на сцену вихревое движение. В нем трепещет еще не успокоившаяся юношеская сила, она приносит остальным хорошо знакомый дух молодости, и в криках «Олег, Олег», которыми они приветствуют Кошевого, слышна радость и невольное облегчение. Светлая прядь волос, мягко упавшая на лоб, ясные глаза и доверчивый взгляд, обращенный прямо на собеседника; стремительность речи и легкость, с которой движется эта юношеская фигура, — все говорит о подростковой нежности только начинающегося возмужания. Но мы тут же замечаем, как сильны и крепки его обнаженные по локоть руки, видим, что и смотрит он не только доверчиво, но пристально и серьезно.

… Он всегда был стремительный, как будто его несли крылья юности. И светлая мелодия была его лейтмотивом. Прыгая через садовую скамью, Олег бросается в объятия матери и бабушки. Нежностью, детской покорностью веет от одного слова «мама, мама, мама», в котором звучит все, что хотел бы высказать Олег — Самойлов: и радость, и тревога, и просьба простить его, и вера в то, что, если они вместе, не может быть ничего дурного с ними. Особенность отношений двух встретившихся людей передана только в этих ласковых интонациях, взглядах, касаниях руками лица и волос.

Но в сцене с фельдфебелем, ударившим Олега, прорывается скрытая в нем сила. Снова летит Олег через всю сцену (биомеханика!), но теперь толкает его вперед ярость бешенства; он настигает денщика, и крепкая, мускулистая рука юноши отброшена назад, чтобы вот‑вот со страшной силой обрушиться на фашиста. В ту же секунду вопль матери: «Олег, Олег, заклинаю тебя!» И Олег понимает все. С потемневшим лицом, почти судорожно, толчками он опускает {315} руку, прижимает ее к груди, делает шаг в сторону от денщика, возвращается — и неожиданно тихо произносит в своей мягкой манере, почти вежливо: «Ну и свинья же ты: бьешь, когда знаешь, что тебе нельзя ответить!»

… А вот перед нами возникает немного неуклюжая фигура высокого подростка в кепке с традиционно сдвинутым набок козырьком. Он идет, переваливаясь на длинных ногах, у него длинные руки, которые он очень часто не знает куда деть.

Б. Толмазов появляется спиной к публике, просто пятится на нас, не в силах оторвать взгляда от чего-то остающегося вдали. Мы не видим того, что видит юноша, но самая мизансцена приносит с собой на сцену дыхание драмы отступления. Юноша, обвешанный оружием и опутанный пулеметной лентой, поворачивает свое лицо к зрителю. Это еще детское лицо; но выражение угрюмой напряженности и озлобленности резко контрастирует в нем с молодостью. Он в состоянии крайнего душевного потрясения. Он впервые столкнулся с ужасом войны. Гнев и отвращение к крови, сожаление и тоска о погибших товарищах, встреченных в его первом бою, и бессильное чувство мести… Сергей познал страшную истину случившегося сразу и сполна: попав в самый центр событий, но еще не успев расценить их. Беспутный, озорной, анархически настроенный, легкомысленный и самодовольный, он выдержал самый трудный в жизни экзамен. Все еще прежний и уже другой, стоит перед нами Тюленин — Толмазов. Показать это в одном эпизоде, первом появлении — задача огромной сложности. Однотонно, почти без выражения, кажется, не слыша самого себя, рассказывает товарищам о своем первом бое с немцами и вдруг, весь дрожа, вскакивает и сильно грозит кулаком в том направлении, откуда он пришел, — направлении линии фронта. «Лучше совсем пропасть, чем ихние сапоги лизать или просто так небо коптить!» — кричит Сергей, сотрясаясь от ярости, и добродушные, испуганные глаза ребенка, которые только что смотрели на зрителя, становятся жестокими.

Следующая встреча произойдет на том же месте. Сергей роет землю, но на этот раз по-иному: спокойно. И Сергей совсем иной. Нет и следа той душевной бури, которая сотрясала все его существо. Он шутит, балагурит с маленьким Радиком Юркиным. Сергей кажется почти благодушным, рассуждая о подвигах, о великих делах героев. Что же это — Тюленин успокоился, вернулся к созерцательному, бродяжническому образу жизни? Конечно, нет. Он спокоен, потому что понял, как и что должен делать, и сейчас, выкапывая из земли оружие, находится на пути к выполнению своей цели. Поэтому он обрел душевное равновесие.

Драматическая линия образа на протяжении спектакля будет часто ускользать, скрываясь за характерностью, но Толмазов ни разу не даст ей исчезнуть, и этот контраст станет его особенностью, выдаст глубокую и застенчивую красоту его души. Сергей редко снимает кепку, но тогда оказывается, что под ее лихо заломленным козырьком вьются по-мальчишески жесткие, светлые, короткие кудри. И оттого, что Сергей — Толмазов при этом низко опускает {316} голову и смотрит себе под ноги, как бы лишившись некоего талисмана смелости, которым является дерзкий козырек кепки, вам бросается в глаза незащищенность и доверчивость этой опущенной светлой головы, простодушие и мягкость выражения лица. Так и вся манера внешнего поведения Сергея, все эти посвисты, словечки и жесты только прячут, но не подменяют его нежности. На заседаниях штаба он сядет в углу, перед Еленой Николаевной, будет смешно врать, но вот, думая, что его никто не видит, одиноко и застенчиво затанцует от радости в том же углу, когда блеснет победа. Но вдруг исчезнет все — и смешное, и робкое, и угловатое, и просияет его душа необычайным светом.

… «— Что ты, что ты, я никуда без тебя не пойду…» — он говорит это очень тихо, и движение рук его выражает одновременно и просьбу послушаться его и отказ от возможности сделать так, как советует Валя, то есть переходить фронт без нее. И в этом эпизоде с большой силой выражена Толмазовым глубина его чистого чувства, которое из юношеского увлечения переходит в этот момент в мужественное чувство ответственности за женщину.

Не только ожесточение, но и скорбь, и сочувствие, и любовь к человеку сделали из Сергея борца.

… «— Мама, мама…» — говорит этот мальчик в полубреду, истерзанный, опутанный веревками, упираясь светлой головой в прутья тюремной решетки. Это движение души, естественное в минуту муки, — оно говорит о слишком большой тяжести испытания. И вдруг — переход к бурному проявлению энергии, выраженному в последней попытке уйти; даже связанный, он не оставляет надежды на свои силы. И когда рядом с грубым жандармским сапогом опускается на пол непокрытая светлая голова Сергея со спутанными волосами, их светлые пряди станут образом трагической поэзии. Да, вот так строился спектакль: светлая прядь волос вдруг сверкала как деталь, как крупный план в кино, как прием, вонзающийся в наше внимание.

… Вспомним и Любку Шевцову — этот мотив непокоренности, упоения борьбой. Главное в ней — соединение радости бытия с самоотверженностью. Они живут в Любке — Бабановой не как противопоставление, а как полное совпадение, единство, обусловливающее цельность натуры девушки.

Бабанова играла сложно.

Т. Карпова была молода, строила образ проще, но задорнее. Вот она в пестром платье, с хворостинкой в руке, стыдящая из-за ограды своего палисадника пробегающих мимо нее людей за трусость; это типичная девушка-сорванец, сохраняющая даже некоторое изящество в самых резких моментах поведения.

Она была легкой на переходы, стремительной, а это очень важно для целого, как мы увидим позже.

Самый грациозный образ спектакля — он одновременно и самый трудный: цельный, он не так просто поддается разложению на составные части, он кажется простым и незамысловатым.

Но у Бабановой никогда не было простых героев, ее герои сложны — и в этом их прелесть. Ее герои — дети, это давно заметил Б. В. Алперс; но {317} ее дети необычны, в них духовной силы хватает на образ высокой трагедии. Всегда немного «не от мира», всегда ни на кого не похожие, странные идеалисты, живут они в мире ими самими созданных духовных ценностей, и нет ничего, способного толкнуть их на размен этих ценностей. Маленькие подвижники, некрасноречивые мудрецы, как будто от рождения своего они готовы на подвиг, лишь бы не признать пошлость и банальность за истинную жизнь. Но она была легка, вся как песня, как танец, эта Любка: контраст видимых и невидимых ее качеств составил драматизм образа этой странной девочки. В танцах ее — перед гестаповцами — был необъяснимый таинственный надрыв, который делал Любку непонятной этим людям и подчинял их волю — ее воле.

… Тут мы оборвем запись спектакля и раздвинем заданность сюжета. Мы привели запись, чтобы сегодняшний зритель знал, что были на этой вздыбленной сцене люди из плоти и крови, что была психология и жизнь. Но все восходило к метафоре.

Движется круг. Не просто это движение. Оно само метафора. Летит жизнь, и в ее неуклонном движении навстречу трудностям, битвам и счастью идут люди.

И каждый из них остается один на один в безмерности пространства перед тяжкими испытаниями.

Это дети человечества, юные души с их верой в неизбежность идеала в жизни,

с их способностью не отвергнуть идеал, даже если с ним расходится реальность,

с их нерасчетливостью и легкостью души, с их ничем не оправдываемым страданием.

А за всем стоял режиссер, вложивший неподдельную страстность и вдохновение в эту сценическую поэму.

Он мыслил этим движением, этими страстями, этими сшибками света и тьмы, этими белокурыми и темнокосыми детьми-подростками; он развивал, как поэт или музыкант, темы и мотивы их настроений, их порывов, их гнева и ярости, их стойкости и исступленной храбрости, их юной любви у края гибели, незамутненной веры в идеалы и героического возвышенного чувства патриотизма.

Он прочерчивал, сам задыхаясь от волнения, ритмы развивающихся и нарастающих конфликтов, питал их своими режиссерскими красками и решениями, вводил в спектакль напряженную речь контрастов, метафор и аллегорий.

Режиссер и его эмоции были в этих тяжелых вздохах отступавшей безоружной толпы, в страданиях и отчаянии детских заломленных рук, в гигантских фарах вражеских танков, идущих, как остывшие огни, в горе матери, удерживающей сына от протеста, в светлой голове мальчика, не склонившейся перед попиравшим его сапогом фашиста, в танце девушки перед тупым врагом {318} и в знаменитом финале трагедии, когда молодогвардейцы, убитые, предстают перед нами как вечно живые и одновременно как высеченные из мрамора — с такой удивительной деталью, как опущенные, закрытые веки их глаз. И мы видим: повесть о том, как организовались для борьбы комсомольцы Краснодона, перерастает в трагедийно-патетическое действие; облики простых детей человеческих превращаются в образы героев, идущих впереди человечества, отстаивающих свет от тьмы. Жизнь от смерти. Свободу от рабства. Человека от фашизма.

«Молодая гвардия» воспела бессмертие человеческой гордости и упорства, свойственных юности.

Юность не знает компромисса.

Страха.

Опыта житейской мудрости.

Усталости.

В синтезе музыки, драматического и пространственного образа выступало то, что можно назвать поэтическим феноменом «Молодой гвардии» Охлопкова. Конечно, этот феномен был целен и однороден: его составляли лишь образы юных героев; все бытовое окружение, все, до чего не простерся ореол поэзии, осталось лишь антуражем поэтического феномена. Это относилось не только к образам отрицательных персонажей, но просто ко всем, кто был не молодогвардейцами. Только воля к самостоятельности некоторых актеров помогла сгустить и опоэтизировать данные им характеры: это был Л. Свердлин — Валько и Е. Мельникова — мать Любы. Тут преодолевалось житейское, характерное измерение, так же как в Ханове — Шульге побеждало как раз характерное.

Образы молодогвардейцев были соединены в целое, как лепестки одного соцветия, индивидуальные, но имеющие то, что их держит, чем они живы.

Метафорический прием решения юности как целого, объединяющего в себе различия различного, позволил естественно сопрягать живые характеры со стихией музыки и с аллегорией знамени.

Актеры хорошо поняли, что их задача превосходит обычные задачи обрисовки характеров. Они знали, что их искусство уступит в своей силе, если они не уловят закон музыкальной и пространственной выразительности, в которой выступала общая идея спектакля. При этом нельзя было быть ни оперными, ни балетными. Надо было оставаться земными. Но надо было не бояться искусства.

Они играли на сцене, где звучал оркестр и вверху простиралось полотнище алого цвета, которое Леонид Леонов назвал «дыханием матери-родины, трепещущей за своих детей».

Знамя и концерт — единый образ, в котором соединились трагедийное напряжение и очищающая сила освобождения. Значение и поэтический смысл знамени превосходит значение детали оформления. Знамя перерастает простые определения и становится неисчерпаемо, как подлинный образ. Знамя необъяснимо и понятно, символично и конкретно, отвлеченно и реально. Оно собирает {319} и универсализирует силы сочувствия и сопереживания гибнущим героям, оно как бы показывает, что добрые силы — с ними, что дело их будет бессмертно.

Музыкальная тема Первого концерта Рахманинова — легкость и устремленность ввысь, неодолимость стремления духа — и трагическая недостижимость, неизбежное осознание предела. Но движение неостановимо, движение — бесконечно.

Тема знамени сливается со звучанием концерта, с его трагедийными и непомерно растущими ритмами.

Разнимем целостность образа знамени-концерта, и мы увидим, что это создала мысль, познавшая острые противоречия и нравственные катаклизмы войны.

Образ так силен оттого, что отражает не только славу подвига, но проходит через все его круги — и через то страдание, которое несет человечеству фашизм. И поднимается к мужеству, стойкости, верности.

Между этими двумя полюсами — между высотой человеческого духа и бездной его страдания — возникает образ-идея, полный трагического содержания. Оттого знамя так странно человечно, и движение его непросто, оно может быть уподоблено участию в действии; оно есть выражение поэтического антропоморфизма.

Но мы должны сказать непременно, что для рождения того эффекта, которого достигало знамя «Молодой гвардии», для возникновения тех ассоциаций, которые оно пробуждало в наполненном людьми театральном зале, мало было бы просто поместить знамя наверху над планшетом сцены и размахивать им. Мало было задумать, что знамя будет выражать то-то и то-то, и подгонять его движение к нужным по содержанию сценам. Чтобы решить такую задачу, нужно быть художником пространства.

Мейерхольд был великим художником пространственной композиции, он владел ее секретом в совершенстве; Охлопков научился у него этому искусству, обладая от природы чувством монументализма, любовью к широким и свободным просторам. Знамя давало нам ощущение высоты и могущества пространства сцены, снимало с нее налет обыденности, скованности и тесноты, и уже один этот величественный образ простора и воли настраивал зрителя на восприятие больших, общих идей.

Я думаю, что одним из секретов пространственного воздействия было и движение круга, становящегося почти магическим в соединении с музыкой и полетом знамени в той вышине, которая казалась большей, чем была, ибо рождала ощущение безмерности.

Я думаю, что Охлопков угадал формы разрешения музыки в пространстве, ибо для рахманиновского концерта казался самым близким этот рисунок полыхающего и уносящегося ввысь порыва.

Может быть, он и угадал цвета рахманиновского концерта: они были звонко пламенеющими, скользящими в вечной гамме огня и заката, где начало, зенит и угасание как бы сливаются в моменте кульминации полета.

{320} И зрительный образ знамени говорит, что в нем не идея войны, а идея воинства; оно заставляет вспомнить древнерусскую живопись и отроческую фигуру Георгия Победоносца с клубящимся над ним алым стягом (прапором).

В предельной обобщенности и даже отвлеченности действия «Молодой гвардии», совершенно не имевшей параллелей в те дни на сцене, была своя особенность, свой оттенок, который не даст повторить спектакль, даже повторив его художественный прием.

Но патетический образ окрашен идеей сострадания, сопереживания, что не дало ему стать риторикой.

Образ движения и порыва, который собрал в себе все мысли и идеи «Молодой гвардии», дал нам ощутить идеи времени в патетическом и трагедийном их остранении. Мысль, претворенная в поэтический образ, как всегда, оказалась глубже и богаче, чем прямая предметная фиксация факта.

Это была одна из побед режиссуры как таковой.

Охлопков перенес Фадеева не только на язык сцены, но и на язык своих образных ощущений, размаха своей фантазии. Он не был эгоистичен и бесцеремонен, он просто был последователен, ибо создать то, что он создал в «Молодой гвардии», и не «остаться» в ней самому, было бы невозможно.

Вряд ли кто-нибудь, читая роман, мыслил «Молодую гвардию» так: открытая сцена, несущийся стремительно круг и алое полотнище, распростертое в высоте как небо, захватившее сцену, и Первый концерт Рахманинова, исполненный на двух роялях с оркестром, сопровождающий все действие как его звучащая душа.

Н. Велехова

## **{****321}** «Плоды просвещения»

Может показаться странным, что Станиславский и Немирович-Данченко, поставившие в Художественном театре «Власть тьмы», «Живой труп», инсценировавшие «Воскресение» и «Анну Каренину» и мечтавшие о сценическом воплощении «Войны и мира», прошли мимо блестящей сатирической комедии Л. Толстого «Плоды просвещения». Горький относил эту комедию к таким шедеврам отечественной драматургии, как «Горе от ума» и «Ревизор». Тут нет никакого преувеличения. В «Плодах просвещения» Толстой нарисовал потрясающую по своей исторической достоверности картину жизни русского общества 70 – 80‑х годов прошлого столетия, с большой художественной силой раскрыл противоречия между помещиками и крестьянами, нарастающий в народе протест против господ-угнетателей, высмеял их праздный, паразитический образ жизни, их невежество, суеверие, ложное просвещение и его плоды. Сочетание предельной индивидуализации с большой художественной обобщенностью образов, острота социальных и психологических характеристик, правдивость и выразительность действия, сочный, афористический, народный язык, меткий разящий юмор делают комедию Толстого настоящей жемчужиной русского классического репертуара. В этом произведении Толстой-обличитель стоит намного выше Толстого-моралиста.

Нельзя сказать, что «Плоды просвещения» вовсе не интересовали основателей Художественного театра. Постановкой этой пьесы, как известно, начал в 1891 году свою режиссерскую деятельность Станиславский в Обществе искусства и литературы.

И в дальнейшем, с момента возникновения Художественного театра, мысль о постановке «Плодов просвещения» никогда не оставляла его руководителей. «В Художественном театре много раз собирались ставить эту пьесу, — писал Вл. И. Немирович-Данченко. — Каждый раз это не удавалось по разным причинам. Факт тем более замечательный, что ни один театр в мире не обладал таким великолепным составом исполнителей для этой пьесы. Она могла стать одним из самых лучших спектаклей Художественного театра. А какие-то чисто технические или вздорно-бытовые причины отняли у театра эту радость».

{322} В начале 20‑х годов МХАТ пытался осуществить постановку «Плодов просвещения» объединенными силами старшего поколения театра и Первой и Второй студий. Были даже распределены роли, и Станиславский приступил к репетициям, но работу пришлось прервать в связи с отъездом театра в Америку.

Вопрос о постановке «Плодов просвещения» много раз возникал и после возвращения театра из-за границы, но по разным причинам откладывался. В результате одно из лучших произведений Толстого, столь близкое по духу творческому методу театра, полвека не могло увидеть свет мхатовской рампы.

Факт этот трудно объяснить только чисто техническими причинами или неблагоприятным стечением обстоятельств. Если бы театр был сильно увлечен пьесой, то, конечно, нашел бы время и возможности ее поставить. Тем более что для этого, действительно, имелись все условия — и прекрасная режиссура, и редкая по своему составу труппа.

Причины здесь несомненно более глубокие. В отличие от пьес Чехова «Плоды просвещения» никогда не встречали единодушной поддержки в труппе Художественного театра, и желания одних часто наталкивались на равнодушие и сопротивление других. Многим казалось, что в этой пьесе нет большой философской мысли; смущало и искусственно-водевильное разрешение конфликта между мужиками и барами в духе традиций народного площадного театра (хитрая, изворотливая горничная обманным путем добивается подписания бумаги о продаже земли мужикам). Пьеса интересовала главным образом в плане комедийного мастерства, а в поисках более масштабной общественно-философской проблематики театр после постановки «Живого трупа» в 1911 году обращался к Толстому-романисту, а не к Толстому-драматургу.

Очевидно, здесь сказалось общее предубеждение к комедии великого русского писателя. Известно, что на «Плоды просвещения» долгое время смотрели как на драматическую шутку, написанную Толстым для домашнего любительского спектакля и не предназначавшуюся им для профессиональной сцены. Когда эту шутку показывали в Ясной Поляне, в узком кругу родных и друзей, то в этом была какая-то пикантность. В персонажах комедии зрители узнавали своих общих знакомых. Ну а кому интересно теперь смотреть на причуды русских бар, увлекающихся спиритизмом, или слушать, что говорит на кухне прислуга о своих господах? Многие находили пьесу слабой, малосценичной, не стоящей на уровне других произведений Толстого.

Такой взгляд во многом предопределил и отношение театров к «Плодам просвещения». К пьесе редко обращались, а когда обращались, то чаще всего видели в ней не социальную сатиру, а легкую комедию, карикатуру на высшее аристократическое общество. Добродушно смеялись и над глупостью бар и над темнотой и невежеством мужиков. И хотя дореволюционный театр знал немало выдающихся воплощений отдельных образов толстовской комедии, глубокий сатирический смысл ее не был до конца понят и раскрыт.

Готовя к печати «Плоды просвещения», Толстой выразил надежду, что его комедия «пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое». В конечном {323} счете писатель оказался прав. Но потребовалось более полувека, чтобы окончательно разрушить воздвигнутые вокруг пьесы барьеры предубеждения и восстановить ее в правах высокой классики.

Первыми, кто после революции серьезно задумался о новом прочтении комедии, были Станиславский и Вахтангов. К 1921 году относится неосуществленный план Вахтангова постановки «Плодов просвещения» в Художественном театре. Стремясь придать спектаклю современную форму, он предлагает перенести действие комедии в обстановку Ясной Поляны, открывать и заканчивать спектакль кратким обращением театра к зрительному залу, исполнять роли без грима и париков в современных бытовых костюмах. Он мечтал комедию превратить в мистерию.

В отличие от Вахтангова Станиславский искал современного звучания спектакля не во внешних постановочных приемах, а в новом раскрытии толстовских образов. Работая над «Плодами просвещения», он не мог уже удовлетвориться поисками психологической и бытовой правды. После революции он острее чувствовал социально-обличительную направленность комедии. Но как последовательный художник-реалист Станиславский не принимал и широко распространенного в те годы в театрах левого направления, приемов внешнего сатирического заострения образов, превращения живого человека в социальную маску. Он добивался острого социального раскрытия комедии, оправданного внутренним содержанием творчества актера. Но тогда Станиславский еще только нащупывал то, что ему блестяще удастся осуществить несколько позже, при постановке других классических произведений.

В 1932 году «Плоды просвещения» поставил в Малом театре режиссер К. П. Хохлов. Он пытался пересмотреть сложившиеся традиции сценического истолкования комедии и представить ее в новом, современном освещении. В «Плодах просвещения» режиссер увидел не безобидную шутку, а злую, уничтожающую сатиру на господ, на весь строй буржуазно-помещичьей России. Но интересный замысел не получил верного и глубокого воплощения. На спектакле сказалось влияние вульгарного социологизма тех лет, отсутствие единого художественного решения. Желая усилить сатирическое звучание комедии, режиссер толкал исполнителей отрицательных ролей на шарж, грубый гротеск, чуждые стилистике Толстого.

Почти двадцать лет спустя после постановки Малого театра за реабилитацию комедии Толстого взялось второе поколение актеров МХАТ во главе с главным режиссером М. Н. Кедровым. Поставив в 1951 году «Плоды просвещения», они не только исправили историческую несправедливость, допущенную их великими учителями в отношении этой пьесы, но и как бы заново открыли для сцены одно из лучших произведений русской и мировой классики.

Постановщику спектакля Кедрову и талантливому коллективу исполнителей удалось глубоко воплотить гениальный замысел комедии Толстого. В спектакле с большой художественной силой прозвучала беспощадная толстовская критика буржуазно-дворянского общества, глубокое сочувствие {324} великого художника тяжелому положению русского крестьянства. В нем остро прочерчен социальный конфликт между мужиками и барами, выразительно и целеустремленно разработаны тончайшие детали человеческих взаимоотношений, достигнуто то великолепное чувство сценического ансамбля, которым всегда славилось искусство Художественного театра.

Спектакль был создан на основе лучших традиций МХАТ и в то же время нес в себе отчетливые черты новаторства. Это новаторство проявилось не во внешних постановочных приемах (в этом смысле спектакль скорее традиционен), а в новом, современном взгляде на творчество Толстого, в новом подходе к воплощению образов его комедии.

Когда-то, желая показать широкую картину нравов, Станиславский делил всех действующих лиц комедии на три группы, на «три этажа» — бары, мужики, прислуга, — отдавая все свои симпатии трудовому народу. Это было смело, прогрессивно для конца прошлого столетия, но такой сословный подход не вскрывал всей остроты социального конфликта пьесы.

Гражданская зрелость режиссуры и исполнителей сказалась в том, что в комедии Толстого они увидели не три, а два социальных этажа: хозяев жизни помещиков — и крестьян из нищей, разоренной деревни. В спектакле баре и мужики — не только две культуры, два разных образа жизни, но и два разных мира, две противостоящих друг другу в социальном отношении России. Столкновение этих двух начал — мужицкого и господского — стало душою спектакля, главной пружиной его развития.

Правда, и во многих дореволюционных постановках «Плодов просвещения» подчеркивалась пропасть, отделяющая бар от мужиков, но это противопоставление шло не столько по социальной, сколько по линии бытовой, общечеловеческой: грубые, невежественные мужики и воспитанные, образованные баре. Образам мужиков обычно не придавали большого значения. На них часто смотрели как на комедийно-развлекательный элемент представления.

Новый, современный подход к комедии Толстого особенно явственно сказался в резкой переоценке роли мужиков в спектакле. Верный своим реалистическим принципам, МХАТ подошел к «Плодам просвещения» не с позиций жанра, а с позиций жизни, социальной и психологической правды. Поэтому участников спектакля интересовали в первую очередь не внешняя сторона роли, не выигрышные комедийные положения, смешные слова, а глубокий общественный конфликт произведения, острая борьба между мужиками и барами, в которой ярко раскрывается социальная сущность образов. В этой борьбе активная роль принадлежит мужикам и тем, кто помогает им в осуществлении жизненно необходимой для них задачи.

Театр отказался от традиционного подхода к изображению толстовских мужиков, когда внимание заострялось на их темноте, косности, забитости, наивности, косноязычии. Это шло вразрез с современным восприятием комедии Для Кедрова мужики — не комические персонажи, а герои комедии, несущие положительный идейный заряд спектакля. Да, они некультурны, {325} необразованны, их мысли однозначны, речь корява, неуклюжа, поведение еще сковано рабской привычкой повиноваться господам; мужики наивны, смешны, но они честные, правдивые люди, борющиеся за социальную справедливость. В доме Звездинцевых мужики высказывают самые здравые мысли. Им больше всего будет сочувствовать наш советский зритель. Поэтому Кедров требовал от исполнителей не иронического отношения к мужикам, не высмеивания их, а умения проникнуть в душевный мир простых людей, зажить их думами и заботами. Сделать мужиков только смешными — значило бы, по его мнению, погубить спектакль.

Острие толстовской сатиры в пьесе направлено не против мужиков, а против господ. Соблазн театрального шаржа, откровенного резкого гротеска подстерегал и здесь исполнителей. Но режиссер решительно воспротивился такому способу разоблачения господ. Внешнее, карикатурное их изображение неизбежно ослабило бы остроту социальной сатиры Толстого. Если люди занимаются спиритизмом по глупости, то это явление скорее патологическое, чем социальное. Спиритизмом в комедии Толстого увлекаются вовсе не дураки, а, как правило, почтенные и по-своему образованные люди, и даже профессор Кругосветлов и бывший товарищ министра Сахатов — люди с широким европейским образованием. Занимаясь чепухой, они искренне верят, что совершают великое открытие, устанавливают связь с потусторонним миром. Как тонко заметил Кедров, «спиритизм в данном случае не результат глупости людей, а следствие чрезмерной изощренности ума, направленного в ложную сторону». Их культура ложная, искусственная, надуманная, оторванная от народа, от его жизненных интересов. Она могла возникнуть лишь на паразитической основе. По-настоящему разоблачить эту культуру можно, только доведя ее в своем роде до предела совершенства. Последнее гораздо сильнее, чем сыграть легковесный фарс на тему о спиритизме.

В раскрытии комедийно-сатирической направленности пьесы Кедров не прибегает к внешнему, нарочитому заострению сценических образов и положений. Он достигает огромного сатирического звучания, оставаясь верным реалистическим принципам своих учителей. Чем острее комедийные ситуации, тем с большей верой и увлеченностью их надо играть, — таков закон мхатовского комедийного спектакля. «Смешное, — писал Гоголь, — обнаружится само собой в той серьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц». Смешить серьезом — вот к чему стремились режиссура и исполнители.

Опираясь на метод Станиславского, Кедров тонко и последовательно проводит свой замысел через весь спектакль. Он направляет внимание исполнителей не на «играние» чувств, образов, характерности, а на создание точной партитуры действия, борьбы, раскрывающей всю сложность и глубину человеческих взаимоотношений.

Главный интерес спектакля сосредоточен на том, удастся или не удастся мужикам купить землю у помещика. Препятствием служит полное равнодушие господ к нуждам крестьян. Это осложняется тем, что мужики попали в дом {326} Звездинцева в самый разгар медиумических увлечений, когда хозяин и его окружение с головой ушли в спиритические опыты, а барыня панически боится инфекций, и вдруг в ее доме очаг опасной заразы — мужики из Курской губернии, где люди мрут как мухи от дифтерита, скарлатины, чумы.

Кедров остро и динамично решает спектакль. На сцене вестибюль богатого барского дома с двумя белыми колоннами. С левой стороны, в глубине сцены, большая парадная лестница, ведущая во внутренние покои. Утро. Господа только что просыпаются, начинается «деловая жизнь». Лакей Григорий (В. Белокуров) смотрится в зеркало и ругает барыню за то, что она приказала ему сбрить усы, чтобы он не превзошел красотой ее сынка.

В это время слышится стук каблучков. По лестнице быстро спускается с шубами в руках горничная Таня (Т. Забродина). Григорий замер. Таня от неожиданности остановилась, хочет пройти к вешалке, но тот преграждает ей путь. Григорий набрасывает на нее шубу, из которой видны только перепуганные глаза Тани, и подставляет ей щеку для поцелуя. Таня вырывается из его объятий. За дверью раздается голос молодого барина. Проснувшийся Вово зовет Григория. Тот не обращает на это внимания. Артельщик от Бурде приносит коробку с костюмом для шарады. Ему велят подождать. В переднюю вбегает в красном халате и ночных туфлях возмущенный Вово (П. Массальский).

Звонок. Таня бежит открывать дверь. Входят Сахатов (А. Чебан), а за ним доктор (С. Блинников). Доктор здоровается с Сахатовым и заводит с ним разговор о спиритизме. Сахатов с подчеркнутой вежливостью отвечает на его вопросы, затем холодно кланяется и идет на половину Звездинцева. Доктор спешит наверх к барыне.

Все эти бытовые подробности сразу же вводят зрителя в атмосферу жизни барского дома. Они с большим тактом и мастерством разработаны в спектакле. Найдено множество тонких психологических красок, деталей, ярко раскрывающих характер и взаимоотношения действующих лиц, их положение в барском доме. Наблюдая, например, за тем, как оправдывается буфетчик Яков (А. Шишков), разбив лампу, как пытается выведать у Тани отношение барыни к этому факту, мы понимаем трагизм положения этого маленького человека, целиком зависящего от барского каприза. Но бытовые подробности не разрастаются в самостоятельные психологические этюды, не останавливают стремительного развития действия. Это только прелюдия к более важным событиям, которые произойдут в доме Звездинцева.

Главное в первом акте — приход мужиков. Их появление нарушает нормальное течение жизни барского дома и создает ряд острых драматических ситуаций. Уже по тому, как вбежал швейцар (Я. Лакшин) и каким тоном произнес он первую фразу: «Мужики из деревни», вы чувствуете, что произошло что-то необычное. Швейцар привык встречать князей, баронов, графов, а тут вдруг мужики в лаптях ломятся с парадного входа. Как поступить? Доложить дворецкому? Но для этого надо запереть парадное, оставить пост, а в это {327} время может прийти кто-нибудь из знатных господ. Произойдет скандал, его могут уволить. Здесь есть от чего потерять голову.

Известие о мужиках повергло в смущение даже опытного, хорошо знающего свое дело дворецкого Федора Ивановича (В. Готовцев). Пустить или не пустить мужиков — вопрос чрезвычайно щепетильный. Он боится сделать тактически неверный шаг, который может вызвать недовольство господ и отразиться на его авторитете в доме. Но пока происходила вся эта сумятица, Таня спокойно привела мужиков в дом.

Появление мужиков и отношение к ним сразу делит всех действующих лиц на два лагеря: тех, кто сочувствует и помогает им, и тех, кто противоборствует и мешает. Режиссер четко проводит эту демаркационную линию. Вокруг мужиков завязывается драматический узел спектакля. Именно они становятся центром событий. Через отношение к мужикам раскрывается конфликт пьесы, характеры действующих лиц.

Толстой не случайно отказал мужикам в именах. Для него они олицетворение крестьянской России. Но при этом и реальные живые люди, наделенные индивидуальными чертами. Такими они и предстают в спектакле МХАТ. Первый мужик (А. Грибов) — более расторопный, смекалистый, себе на уме. Он «ходил в старшинах», любит щегольнуть непонятными «образованными» словечками, знанием господской «великатной жизни», покрасоваться красноречием; он не лишен юмора и иронии. Второй мужик (А. Жильцов) более степенный, угрюмый, прижимистый, не любит болтать зря, но когда говорит — припечатывает каждым словом. Третий мужик (В. Грибков), по-видимому, из бедняков, нервный, суетливый, все время бьет на жалость.

Мужики вошли, огляделись, не найдя иконы, перекрестились на пустой угол, поклонились дворецкому и «стали твердо». Все с любопытством рассматривают их, словно какую-нибудь диковину, а они тем временем пытаются ориентироваться в обстановке, понять, что же им делать дальше.

Пока дворецкий докладывает барину, они готовятся к встрече с ним: развязывают узелки, достают гостинцы, ищут, куда их положить, — ведь подавать в тряпке неудобно.

В самый разгар приготовления из комнаты выходит Вово. Мужики переглянулись, не зная, как к этому отнестись. Они ждали барина, а вместо него вышел хозяйский сын. Может быть, через сына легче будет договориться с отцом. Они внимательно следят за Вово. Тот взглянул на них. Мужики поклонились. Вово спрашивает, что это за чучела явились.

Исполнители отлично передают не только то, что говорят мужики, но и то, что они думают, когда молчат. Особенно выразительны «переглядки» мужиков, которые порой убедительнее всяких слов раскрывают их отношение к происходящему. Так и в этой сцене «перегляд» — зритель понял, что для мужиков Вово пустое место. И снова ожидание барина.

Встреча мужиков с барином — ответственный момент в развитии конфликта. К нему стягиваются все нити первого акта. Режиссер тонко и напряженно {328} строит логику действия этого эпизода. По сцене проходят Звездинцев (В. Станицын) и Сахатов (А. Чебан). Мужики берут гостинцы и становятся в позы. Звездинцев просит их подождать. Проводив Сахатова, он возвращается к мужикам. Те низко кланяются и подносят ему гостинцы. Хозяин решительно отказывается их принять. Часто эту сцену играли как комический эпизод: хитрые, изворотливые мужики пытаются всучить барину каравай хлеба, а тот отталкивает его. В исполнении Грибова, Жильцова и Грибкова эта сцена глубоко драматическая. Такое неожиданное начало ставит под удар все их дело. Опять «перегляд». Надо во что бы то ни стало заставить барина принять подарки. Таков русский обычай. Им невдомек, что Звездинцев — Станицын торопится как можно скорее покончить с неприятным для него разговором, чтобы заняться подготовкой спиритического сеанса. Но мужики не хотят переходить к делу, пока хозяин не окажет им уважения. Происходит напряженная борьба. Наконец Звездинцев не выдерживает и велит дворецкому взять подарки.

Теперь, когда путь расчищен, мужики устремляются к цели. Первый мужик пытается объяснить суть дела, но излагает его путано, нескладно, витиевато. Звездинцев вынужден все время переспрашивать, уточнять. Из разговора выясняется, что мужики хотят купить землю в рассрочку, через посредство банка. Барин согласен продать землю, но требует всю сумму сполна. Мужики растеряны: они собрали последние гроши, продали скот, залезли в долги, а им говорят — мало, давайте все! Они пытаются усовестить барина, доказать, что этого сделать нельзя, «маломочен народ», но тот стоит на своем. Тогда они напоминают, что «летось» он обещал дать отсрочку, а теперь нарушает договоренность. «Тогда я соглашался, а теперь не могу», — этой фразой Звездинцев как бы подчеркивает, что дальнейший разговор бесполезен, и уже собрался уходить. Для мужиков наступил острый, критический момент. Срывается большое общественное дело. Нельзя допустить такого несчастья. И мужики снова ринулись в атаку.

У Звездинцева нет убедительных причин для отказа, и в то же время ему хочется оправдать свой поступок перед мужиками, дать понять, что это не его каприз, а вынужденное решение. «Это, положим, правда, что прошлого года я соглашался отсрочить, да тут вышло обстоятельство… Так что мне теперь неудобно».

Почувствовав некоторое колебание в тоне барина, мужика насели на него с еще большей силой.

Звездинцев растерялся, обмяк, не знает, как ему поступить. Он посмотрел на бумагу, потом на мужиков и стал усиленно что-то соображать. Его вдруг осенила блестящая идея — спросить совета у «духа». Тогда вся неприятная история с продажей земли предстала перед ним в новом, неожиданном свете. Правда, удобно ли беспокоить «дух» по такому меркантильному вопросу? Однако мысль слишком соблазнительна, чтобы от нее легко было отказаться. Попросив мужиков подождать, Звездинцев в нерешительности направляется в кабинет.

{329} Состояние мужиков можно сравнить с положением подсудимых, ожидающих приговора. Они обсуждают положение своего «дела» с Федором Ивановичем, выслушивают глупейшие советы Вово по сельскому хозяйству, отвечают на вопросы Бетси («А не охотники ли они?»), наблюдают и с присущей им непосредственностью комментируют господскую жизнь. Но главное, чем они живут, — это то, что происходит сейчас за дверью хозяйского кабинета. Откуда им знать, что их судьба зависит от «духа».

И вот наконец распахивается дверь. Из кабинета торжественной походкой выходит Звездинцев, неся перед собой договор о продаже земли. Он держит бумагу за угол двумя пальцами, боясь осквернить то, к чему прикасался «дух». Мужики внимательно следят за ним. Звездинцев подходит, осторожно складывает вчетверо лист бумаги и со словами: «Ну, друзья мои, не могу», — протягивает договор мужикам. При этом Звездинцев — Станицын молитвенно поднял глаза кверху, где, по его мнению, обитают таинственные духи, запрещающие продавать землю в рассрочку. Вся его фигура, поза, глаза, виновато сконфуженное выражение лица говорят, что это он не сам решил, а произошло «чудо», «отказ неба», так что он тут бессилен что-либо изменить. Вот если бы все деньги сполна, тогда бы и духи согласились.

Уход Звездинцева для мужиков уже не момент опасности, а начало катастрофы. Вот почему, казалось бы, такое простое физическое действие, как передача бумаги, приобрело здесь глубокий идейный смысл. Чем категоричнее звучит отказ Звездинцева, тем отчаяннее сопротивляются мужики. Вырвавшиеся у них слова: «Как жить таперича?», «Обида это» — уже не просьба, не мольба, а вопль людей, которых толкают в пропасть.

Следующий эпизод — последний, довершающий удар. Потерпев поражение в переговорах с барином, мужики бросились искать защиты у барыни, а та вместо помощи окончательно сталкивает их в пропасть. Слова Л. Кореневой: «Вон, вон, чтоб их духу не было!», «Доктора, доктора!» — обрушиваются на мужиков, как удар хлыста.

Эти две сцены едва ли не самые впечатляющие в первом акте. В них острота конфликта достигает высшей точки. У зрителя создается ощущение полного провала общественной миссии мужиков. Но чем безвыходнее положение мужиков в первом акте, тем острее и напряженнее развивается действие в последующих актах, тем сильнее радость одержанной мужиками победы в конце пьесы. В создавшихся обстоятельствах становится вполне понятным и оправданным такой необычный способ воздействия на потерявших рассудок господ, к которому прибегает Таня.

В исполнении актрисы Т. Забродиной Таня не мольеровская субретка (так назвал когда-то эту роль В. Стасов), а простая, сердечная, умная русская девушка, которая решается пойти на обман господ не из шалости, а от отчаяния, от безвыходности положения. Актриса хорошо передает сложное душевное состояние Тани, ее страх и желание помочь мужикам, среди которых отец ее жениха — Семена.

{330} Выдвигая на первый план образы мужиков, театр не идеализирует их. Он показывает реальные исторические фигуры патриархального крестьянства со всеми сильными и слабыми его сторонами, порожденными укладом жизни старой деревни, психологией «хозяйственного мужичка». В комедии Толстого, как и в спектакле МХАТ, мужики олицетворяют ту многомиллионную отсталую часть крестьянства, которая, по словам Ленина, «плакала и молилась, резонерствовала и мечтала, писала прошения и посылала “ходателей”, — совсем в духе Льва Николаевича Толстого!»

Психология мужиков особенно ярко раскрывается во втором акте. Его можно с полным основанием назвать мужицким. И не потому, что в нем много места отведено мужикам и прислуге, а по своей внутренней, философской сути. Барскому тунеядству, развращенности Толстой противопоставляет здоровое крестьянское восприятие жизни, думы мужиков о деревне, о земле, о тяжелой народной доле, их неприятие чуждого барского мира, который представляется им отклонением от естественных человеческих норм.

Нас как бы приглашают спуститься с верхнего этажа в полуподвал с низким сводчатым потолком и познакомиться с жизнью людской. Тут мы видим тех же слуг, мужиков, но уже не в служебной, а, так сказать, в домашней обстановке. В людской каждый чувствует себя проще, непринужденнее. В первом акте мужики не знали, как вести себя в господских хоромах, робко жались друг к другу, а здесь, «раздевшись и запотев, сидят у стола, пьют чай» и ведут задушевный разговор с людьми своего круга. Между ними возникают совсем иные отношения, чем там, наверху, на барской половине дома. Даже дворецкий, всегда подтянутый и официальный, стереотипно отвечающий «не велено» «не приказано», «не могу», среди мужиков размяк, размечтался о прелестях сельской жизни, стал искреннее, добрее. Таким мы его больше нигде не увидим. В этом смысле второй акт — самый теплый, душевный, человечный. По закону контраста он должен резче оттенить черствость и бессердечие бар.

В этой сцене происходит сватовство Тани. Федор Иванович уговаривает второго мужика не противиться женитьбе его сына Семена. Тот понимает, что ему советует умный, уважаемый человек, по виду «енерал», желая добра, но в мозгу у него сидит какая-то заноза, которая заставляет его все время сомневаться, взвешивать, прощупывать отношение других мужиков. Его смущает, что уж очень Таня чиста, как такую в избу введешь. Смысл этой фразы не в том, что невеста чиста, а больно уже хата грязна, не для мужицкой жизни такая городская краля. Дворецкий тоном человека, умудренного опытом, пытается вразумить мужика, доказать, что дело не в чистоте, а в характере, а характер у Тани золотой.

Сватовство Тани, разговор мужиков с кухаркой и буфетчиком Яковом о господской жизни, рассказ о том, как барин плакал по издохшей собаке, а слуга, глядя на него, думал: «Хоть бы ты сам издох, я плакать не стал», протест старого повара против бесчеловечного отношения господ и т. п. — все это золотые крупицы народного юмора, рассыпанные в комедии щедрой {331} рукой гениального художника. В историческом споре двух классов Толстой принимает сторону мужиков. Он обнажает здесь до самых корней противоречия между крестьянами и помещиками, показывает их отношения без прикрас, без малейшей идеализации. И театр, уловив эту мужественную толстовскую интонацию, очень бережно и эмоционально-выразительно сумел передать ее.

Обличительные смысл этих сцен с толстовской силой раскрывается А. Зуевой (кухарка), В. Поповым (старый повар), Грибовым, Жильцовым, Шишковым и другими. Надо присутствовать при их разговоре, чтобы по достоинству оценить природный ум, наблюдательность и чистоту нравственного облика простых людей-тружеников, их неподдельный юмор, иронию, сарказм, сознание своего морального превосходства перед господами. Все это с большим талантом и мастерством передается артистами. Они по-настоящему смешны без желания быть смешными, смешны той наивной непосредственностью, грубой откровенностью, с которой слуги и мужики судят о господах.

Вершина сатирической линии спектакля — спиритический сеанс. За внешней респектабельностью тут до конца обнажается духовная деградация господ. Господа до того «допросвещались», что потеряли способность здраво оценивать нормальные явления. Во время спиритического сеанса Таня бьет Звездинцева гитарой по голове, касается волос толстой барыни, бросает на стол ручку, чернильницу и вынуждает барина подписать договор о продаже земли, а спириты принимают ее действия за материализацию духа грека Николая, жившего в Царьграде тысячу лет назад. В простом буфетном мужике Семене господа видят проявление какой-то таинственной мистической силы, которую Кругосветлов называет медиумической энергией. Ситуация явно фарсовая.

Спиритический сеанс часто играли как фарс. Художественный театр подошел к этой сцене иначе. Он сумел фарсовой ситуации придать большую жизненную достоверность, художественную убедительность. В исполнении В. Станицына, В. Топоркова (Кругосветлов), Ф. Шевченко (толстая барыня) была достигнута та степень одержимости, фанатической веры в значительность всего происходящего на сцене, при которых любое преувеличение казалось оправданным и возможным. Получилась не буффонада, а гротеск в самом высоком смысле этого слова. К нему шли через обострение и укрупнение действия, предлагаемых обстоятельств. Для действующих лиц спиритический сеанс не любительское занятие, а переломный момент в развитии науки. Они стоят на пороге великого открытия, постижения тайны потустороннего мира. Новые взгляды утверждаются в атмосфере жесточайшей борьбы со всеми неверующими и инакомыслящими. Поэтому к спиритическому сеансу готовятся как к генеральному сражению.

Руководить сеансом приглашен профессор Кругосветлов — мировая величина в области оккультных наук. Опыт впервые проводится с новым необычайной силы медиумом из народа, и от его исхода зависит судьба гениальной гипотезы Кругосветлова, его триумф как ученого. У всех до предела напряжены нервы, обострено внимание, все живут ощущением исторического момента. {332} Скептические смешки, легкомысленные шутки Вово, Петрищева воспринимаются в этой обстановке как что-то кощунственное и оскорбительное. Как можно шутить, когда тут совершается чудо! Звездинцев и Кругосветлов бросают в сторону молодежи испепеляющие взгляды.

Спиритический сеанс начинается в полной темноте, которая, по объяснению Кругосветлова, является обязательным условием проявления медиумической энергии. На сцене не видно ни лиц, ни жестов исполнителей, слышны только их голоса, по которым зритель может судить о степени экзальтации господ.

Появление движущихся зеленых огоньков вызывает у спиритов возгласы изумления. Они принимают их за появление духа. Кругосветлов голосом, срывающимся от волнения на фальцет, спрашивает: «Николай! Ты это?» Напряженная пауза. Таня стучит два раза в стену. Он! Ответ утвердительный, иначе было бы молчание. Через спиритов словно пропустили ток высокого напряжения. Все оцепенели, охвачены стадным чувством. Толстая барыня — Ф. Шевченко тоном, в котором одновременно слышится и страх и неописуемый восторг, сообщает, что «он» взял ее за волосы. В воздух полетели предметы; медиум Семен сгреб в охапку профессора и начал его тискать, а тот, рискуя жизнью, продолжает в горизонтальном положении мужественно руководить сеансом. Чего только не сделаешь ради науки! Любознательный Сахатов спрашивает, почему здесь оказалась нитка, но на него все зашикали, — что нитка, тут явление посерьезнее.

Когда зажегся свет, то первое впечатление, что люди только что пробуждаются от долгого летаргического сна или спустились на землю из заоблачного мира чудес. Все ошеломлены, поражены, не могут прийти в себя. Хозяин не понимает, каким образом бумага, которую он вернул мужикам, оказалась на столе. Толстая барыня растрогана до слез: она ясно видела светящегося младенца с крылышками. По мнению профессора, опыт превзошел все ожидания.

Во время погружения буфетчика Семена в гипнотическое состояние действовала двойная сила: Гроссмана и медиума, которая, пересекаясь, «образовала интерференцию». Это новая неожиданная находка, которую нужно исследовать. На лице Гроссмана (Б. Петкер) недоумение: бывают жулики; я тоже так делаю; но кто здесь все подстроил? — вот удивительно! Каждый переживает по-своему, но все взволнованы до предела.

Замечательна по своей фанатической убежденности и полемическому запалу речь Кругосветлова — Топоркова перед началом спиритического сеанса. Топорков строит монолог как диалог, как страстный спор с присутствующими и воображаемыми противниками. Он излагает их взгляды, и, когда участники сеанса глубокомысленно кивают в знак согласия, он тут же с убежденностью истового прозелита опровергает их. Но курьезнее всего, что свои бредовые идеи Кругосветлов пытается обосновать объективными методами исследования, подвести их под общие научные категории. И в этом он хочет {333} быть предельно доказательным. Каждую мысль Топорков делает настолько конкретной, физически ощутимой, что, слушая его, толстая барыня невольно восклицает: «Что же тут понимать? Это так просто», и начинает на пальцах объяснять теорию профессора. Монолог профессора продолжается несколько минут, по сценическому времени это целая вечность, но у зрителя ни на секунду не возникает ощущения длинноты. Напротив, хочется еще и еще слушать темпераментную, насыщенную тонким юмором речь Топоркова. Такова сила мастерства этого необыкновенного артиста.

Великолепен Кругосветлов — Топорков и в четвертом акте, когда он как триумфатор появляется в доме Звездинцевых. Он возбужденно размахивает газетой, в которой напечатан отчет о тринадцатом съезде спиритуалистов в Чикаго. То, что великий Шмидт еще робко высказывает как предположение — теперь открыто и доказано Кругосветловым. Звездинцева приготовилась сделать сенсационное разоблачение, охладить пыл профессора-фанатика. С нескрываемым удовольствием она раскрывает истинную подоплеку медиумических явлений и стыдит спиритов за то, что их, как глупых мальчишек, обманула простая девчонка. Но ее слова неожиданно вызывают прямо противоположный эффект.

Во всеоружии своей псевдонаучной эрудиции Кругосветлов — Топорков с блеском разбивает все аргументы барыни и, к величайшему изумлению присутствующих, восстанавливает положение, казавшееся до того совершенно безнадежным. В результате в глупом положении оказывается не он, а барыня, которая берется судить о том, чего не понимает. Последняя фраза Топоркова: «Как мы далеки от Европы», произнесенная с такой искренней горечью за своих непросвещенных соотечественников, вызывает бурную реакцию зрительного зала. Уж слишком очевиден ее иронический, издевательский подтекст.

В «Плодах просвещения» с большой художественной убедительностью показана огромная сила толстовского отрицания, толстовского издевательства над барами, над ложным буржуазным просвещением, и пьеса, считавшаяся ранее многими устаревшей, прозвучала на сцене МХАТ необыкновенно современно.

Для этого театру не пришлось поправлять классика, вносить в спектакль мысли, идеи, которых нет в пьесе. Все, что хотел сказать этим спектаклем театр современному зрителю, он нашел в произведении Толстого. Кедров смело пересматривал традиции исполнения комедии, но он бережно и внимательно подошел к авторскому замыслу, к его художественной стилистике.

Действие развивается в спектакле остро, напряженно, раскрывая все новые грани толстовских образов. В обрисовке характеров театр не отказывается и от приемов художественного заострения и преувеличения, но делает это по-своему тонко, убедительно, не впадая в утрировку и карикатуру. Поэтому художественное преувеличение не воспринимаешь как преувеличение, оно кажется правдой, настолько органично слиты тут форма и содержание. {334} В спектакле много удачных актерских и режиссерских находок, изобретательности. Каждая деталь продумана, отобрана, бьет точно в цель. Здесь не пропадает ни одна фраза, ни одна мысль Толстого. Всему найден точный сценический эквивалент.

«Плоды просвещения» — спектакль высокой режиссерской культуры, отточенного, зрелого актерского мастерства. Здесь даже эпизодические роли исполняются такими первоклассными мастерами, как А. Кторов, А. Степанова, А. Зуева, В. Попов, А. Комиссаров, которые на основе небольшого текста создают художественно законченные образы. За каждой ролью встает живая биография образа, эпоха, определенный человеческий характер, социальный тип.

Спектакль «Плоды просвещения» идет уже много лет. За эти годы значительно обновился исполнительский состав, но спектакль по-прежнему продолжает жить и волновать новые поколения зрителей. Факт небывалый в сценической истории «Плодов просвещения». Можно с полным основанием сказать, что на сцене МХАТ произошло второе рождение комедии Л. Толстого и была окончательно похоронена легенда о ее несценичности.

В. Прокофьев

### **{****335}** … от спектакля к спектаклю

Середина 50‑х годов в советском театре примечательна многими обещающими победами. Глубокий интерес к процессам, происходящим в жизни, свобода выявления творческих возможностей характерны для ряда спектаклей, появившихся в эту пору. Большое значение имел спектакль «Гроза», поставленный Н. Охлопковым в Театре имени Маяковского, и его общественная оценка. Статья в «Правде» под названием «Право и долг театра» утвердила важные, необходимые для искусства положения: художник не только может, но — если он подлинный художник — призван пролагать новые пути в искусстве, искать, пробовать смелые, неожиданные формы; театр есть поэтическое осмысление действительности, выражение индивидуальности художника, и в нем равные права имеют точная жизненная картина и самая дерзкая гипербола. Метафорическое мышление в искусстве, художественный эксперимент получили признание.

Наряду с появлением героических, углубленно психологических спектаклей на сцену — после долгого перерыва — уверенно вошла сатира.

Двадцать с лишним лет Маяковский, признанный лидер советской поэзии, не звучал со сцены — его разящая сатира, условный художественный язык казались неприемлемыми. Заблуждение было развеяно не в многочисленных спорах и дискуссиях, а на сцене: в Московском Театре сатиры друг за другом появились «Баня» и «Клоп». Старые пьесы стали открытием. И не только потому, что многие зрители не знали их прежде, но потому, что сатира Маяковского в смелом, остроумном, целенаправленном толковании режиссеров Н. Петрова, В. Плучека, С. Юткевича прозвучала на редкость современно. «Баня» и особенно «Клоп» разили бюрократов, подхалимов, приспособленцев, на советской сцене вновь раздался грозный смех. Но сатира не только плакат, доведенная до предела сценическая гипербола, это и психологический гротеск, соединение смешного и страшного, веселого и трагического. Этими особенностями был отмечен превосходный спектакль «Дело» А. Сухово-Кобылина в постановке Н. Акимова на сцене Ленинградского театра имени Ленсовета (1954).

## **{****336}** «Клоп»

Спектакль «Клоп» был поставлен Театром сатиры в 1955 году. С тех пор прошло двенадцать лет. Прошли и забыты многочисленные лирические колхозные комедии и разоблачительные гротески, неприхотливые водевили и глубокомысленные психологические драмы. Но по-прежнему: открывается занавес — номер «Комсомольской правды» с подборкой «Обыватели в комсомоле» — в центре стихи Маяковского. Сквозь снежную поземку извозчичья кляча, неторопливо выбрасывая ноги, везет мадам Розалию Павловну Ренесанс и «красного жениха» Пьера Скрипкина, под тоскливо залихватскую мелодию «купите бублики» проплывают лавки, вывески частников, фигуры уличных торговцев — Москва первых послереволюционных лет, — и в зале сразу устанавливается праздничная напряженная атмосфера. Зритель смотрит спектакль так же пристрастно, увлеченно, как и двенадцать лет назад.

Уже тогда, сразу после премьеры, волновал секрет жизненности пьесы, написанной в 1928 году, секрет современности спектакля. Сегодня, когда мы многое пережили, многое видели, еще важнее понять причину долговечности этого произведения, не потускневшего, не поблекшего со временем.

Есть одно неоспоримое достоинство в этом спектакле — подлинная увлеченность пьесой, настоящее творческое горение. Они и в той высокой душевной настроенности, которая несется со сцены, и в той атмосфере влюбленности в поэта, которая, кажется, равно охватывает и зрителей и актеров, и в неистощимом блеске режиссерской фантазии, в бездне выдумки, проявляющейся в спектакле. Режиссеры В. Плучек и С. Юткевич щедро раскрыли зрелищные возможности театра Маяковского.

Весь зал как игровая площадка, ловля клопа где-то на стене балкона, немыслимый, шуточный, решенный посредством мультипликации пожар в парикмахерской, когда на наших глазах мгновенно обгорают усы, бороды и парики у манекенов на витрине, а затем и сами они оплывают, текут в жарком пламени, и, конечно, блистательный выход пожарных — веселый, цирковой марш на просцениуме, куплеты, декламируемые так, что начинаешь понимать, что хотел сказать Маяковский своим определением «агитация со звоном».

{337} Да, «Клоп» был одной из первых постановок середины 50‑х годов, в которой был возрожден театр как зрелище, в которой были реабилитированы условность, острота обнаженного приема, сценическая гипербола и веселое театральное озорство.

Но только в этом искать секрет долговечности «Клопа» было бы неверно. Промелькнули за эти годы и другие спектакли, где актеры выходили не только в зал, но почти на улицу, а зрители перелезали на сцену. Где строились сложнейшие конструкции и исполнители работали на бешено вращающемся театральном кругу. Но с той же скоростью спектакли эти пролетали сквозь репертуар и память зрителей.

Очевидно, было в «Клопе» и нечто помимо «звонкой формы» — то общественное содержание, та мысль, которые волнуют сегодня, как и в 1955 году, как в 1929‑м. Спектакль «Клоп» появился через три года после известного призыва: «Нам Гоголи и Щедрины нужны». Уже начали ставиться пьесы, где разоблачались толстая тунеядка, дочь замминистра, и ее жадная глупая мама, мечтающая о выгодной партии для своего обожаемого дитяти. Появились произведения, где понятие мещанин неукоснительно ассоциировалось с канарейкой, пуховой периной, допотопным сундуком и столь же допотопным жирным бытом. Мещанин рассматривался как явление бытовое, как анахронизм нравов. Односложный стереотип, перенесенный из журнала «Крокодил», накладывался на жизнь и переходил на сцены театров. Место Гоголей и Щедриных оставалось вакантным.

Маяковский писал «Клопа» до прихода фашизма, он не успел увидеть, как развязывание звериных инстинктов мещанина стало принципом государственной политики, как мелкий обыватель почувствовал себя сверхчеловеком. Он еще не знал, что хороший семьянин может страдать из-за недостатка пропускной способности лагерных печей, что любовь к птичкам отлично соединяется с рачительностью хозяина в использовании женских волос. Но социальную опасность мещанства, его историческую реакционность он чувствовал остро, это был для него «враг отъявленный и давний».

В Присыпкине, в Олеге Баяне, в Розалии Павловне Ренесанс и ее гостях поэт раскрывает разные ипостаси обывательщины, он разоблачает ее на разных уровнях, начиная с быта, привычек, но он не остается описателем нравов, а открывает социальную психологическую сущность присыпкинщины.

Маяковский, в сущности, сам сказал об этом: «В пьесе — факты об обывательской мрази века и сегодняшнего дня», стали анахронизмом многие факты тогдашнего «сегодняшнего дня», но проницательное умное разоблачение сущности мещанина и сегодня злободневно ничуть не менее, чем тридцать лет назад. Можно взять на выбор почти любую реплику, любое действие Присыпкина — и в нем, как правило, отразится характерная черточка мещанства вообще и сегодняшнего в частности.

Вот категорическое требование Присыпкина: «Товарищ Баян, я за свои деньги требую, чтобы была красная свадьба и никаких богов!» «Красная {338} свадьба» — в сочетании этих как будто бы взаимоисключающих понятий вся суть, весь механизм филистерского поведения, подменяющего старую обывательскую пошлость «революционными» высокоидейными декларациями. «Красная свадьба» — эти слова могли бы стать эпиграфом к произведениям, где банальность чувств и стереотипность мыслей прикрывается рассуждениями о космосе и кибернетике.

Маяковский точно схватил консервативную, неизменно стяжательскую, эгоистичную сущность мещанства при внешнем динамизме, смене мод, очередных увлечений. Уже Присыпкин провозглашает: «Я против этого мещанского быту — канареек и прочего… Я человек с крупными запросами… Я — зеркальным шкафом интересуюсь…» Сегодняшнему обывателю мещанством кажется уже зеркальный шкаф. Ему подавай гарнитур полированной мебели, ему нужны «модерные формы». Он интересуется подписными изданиями, и они лежат у него мертвым грузом, навечно запертые в клетках-шкафах.

В «Клопе» Маяковский пишет как бы исследование мещанства, и, перелистывая страницы, рассказывающие о паразитах времен нэпа, мы живо видим лицо сегодняшнего обывателя — приспособленца, шкурника, карьериста, стяжателя. И театр вслед за поэтом создает галерею типов, в совокупности составляющих портрет мещанина как категории исторической, раскрывающих филистерство как мироощущение.

В «Бане» и в «Клопе» театр открыл Маяковского — действительного продолжателя Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина. Маяковский в этих спектаклях улыбается, смеется, издевается, иронизирует и размышляет. И здесь была главная причина успеха театра. Он возродил сатиру на нашей сцене.

Театру удалось передать очень важное в сатире Маяковского. Пронизывающее ее чувство превосходства. Автор смотрит на мещанина сверху вниз, и только такое отношение могло родить исполненный обжигающего презрения сатирический образ клопа. Режиссура стремится сохранить эту нравственную позицию автора в обрисовке всех действующих лиц. Каждый самый маленький, только названный у Маяковского персонаж разрабатывается тщательно, обрастает массой бытовых подробностей и деталей.

Совсем бессловесная роль гостя у Г. Тусузова. Но в сцене свадьбы, буквально насыщенной, а порой и перенасыщенной режиссерскими трюками, комедийными происшествиями, едва ли не самой заметной оказывается его хилая, старческая фигурка в сером кургузом пиджачке, с испуганно встопорщенными усиками. Умудренный долгим опытом, проползший через две войны обыватель, он, как все такие пресмыкающиеся, твердо усвоил: чтобы уцелеть, нужно демонстрировать преданность и уметь вовремя сбежать. И он встает навытяжку при слове «партдень», как раньше вставал при имени урядника, и тихо, на цыпочках, уходит в сторону при первых признаках надвигающегося скандала.

Казалось бы, эпизодическая зарисовка эта вырастает до значительности социального типа: живое выражение жажды лояльности, готовности служить из страха перед власть имущими или теми, кто кажется властью.

{339} Сцена свадьбы, венчающая первую половину пьесы, бесспорно является кульминацией всего спектакля. Чинный брачный церемониал, пьяное веселье, наконец, безумная оргия — этапы этой свадьбы, блистательно решенной в смене ритмов, психологических состояний. Свадьба развивается как каскад комедийных импровизаций, неожиданных трюков, непредусмотренных происшествий. Но в ее, казалось бы, хаотическом развитии четко прослежены все линии, у каждого персонажа свое, ясно выраженное сквозное действие, своя цель, которую он неуклонно с пьяной настойчивостью проводит сквозь всю большую сцену. Поэтому каждый герой здесь виден ярко, он несет свою краску, свою психологическую задачу. У пышногрудой, перезрелой невесты Эльзевиры Ренесанс (Г. Степановой) это жажда как можно скорее — сейчас! немедленно! — вкусить радости брака. У извивающейся в танце посаженой матери, у мадам Ренесанс (Е. Малютиной) это желание снова чувствовать себя женщиной, чувствовать томления страсти. И особое парикмахерское щегольство ударника (Ю. Соковнина) — он видит себя, должно быть, уже на лучших эстрадах Парижа и Нью-Йорка, и тяжелое мутное хулиганство, нарастающее озверение шафера (А. Папанова) — жажда дать кому-нибудь в морду.

Сцену свадьбы в свое время упрекали в недостатке вкуса, в подчеркивании физиологического в ущерб социальному. Но, думается, режиссеры были правы и точны в своем решении. Ведь как раз вся суть мещанина в том, что он с удовольствием освобождается от своего социального «я», превращается в животное легко и с наслаждением. И сквозное действие каждого персонажа в этой сцене — расторможение звериных инстинктов, раскрытие в пьяном шабаше «красной свадьбы» своей истинной сути, не связанной привычной моралью и условностями общества. Поэтому комедийное зрелище перерастает в страшноватую фантасмагорию. Поэтому так естествен и мажорен в финале этой сцены образ очищающего огня.

Театр понял стиль Маяковского в этой пьесе с его неожиданными быстрыми переходами от юмора к сарказму, от шутки к горечи, от иронии к гневу. Как будто немножко условная эпизодическая история обманутой Присыпкиным и покушавшейся на самоубийство Зои Березкиной приобрела в спектакле подлинный драматизм. В Зое — Н. Архиповой все время ощущаешь трепет реальной жизни, неподдельную человеческую нежность и страдание. Врезается в память ее последний проход в первой картине, когда, исхлестанная презрительными словами Присыпкина, она бредет по заснеженным улицам, а навстречу призраками выплывают уличные торгаши, и каждый, как оскорбление, как ругательство, полную грязных намеков насмешку, нашептывает, кричит ей в уши рекламу своего товара. Она отшатывается от одного, но уже приближается, глумясь и хихикая, другая рожа, третья, четвертая… и возникает трагический образ человека, задыхающегося в торгашеском угаре нэпа.

Постановщиков упрекали за то, что они в прологе не показали разгул нэпа, этакую всероссийскую сухаревку. Но здесь опять-таки точный расчет. Начав с шутливых, даже несколько элегических картинок старой Москвы, {340} со смешных могикан частной инициативы, с «бубликов» — режиссеры затем обнажают зловещий лик обывательского мира. И это принцип Маяковского-драматурга, раскрывающего страшное через смешное, это динамика его стиля. Вообще драматическая поэтика Маяковского — поэтика сильных движений души, крупных страстей, значительных поступков, мгновенных переходов от одной интонации к другой. Его мысль раскрывается полно и выразительно в напряженной сшибке характеров, в острых коллизиях. Маяковский не терпит приниженности, заземленности, душевной немочи, камерных страстей. И режиссура поняла эту особенность письма поэта. Постановщики не боятся драматизма ситуаций, они заставляют жить героев на пределе душевных сил. Так построена сцена с Зоей Березкиной, так развивается картина «Молодняцкого общежития».

Энтузиазм комсомолии и ядовитый нэпманский душок, суровый голодный быт рабочих коммун и лоскутья буржуазной роскоши, твердое презрение, насмешка над «буржуазным счастьем» и жадная тоска по «красивой жизни» скрещиваются, сплетаются в этой простой, бедно обставленной комнатенке — и сразу ощущаешь кипучую атмосферу 20‑х годов, как бы видишь образное воплощение той отчаянной борьбы, в которой сошлись две идеологии. Уже здесь, в беспорядочном вихре мечтаний, надежд, прорезается, прорастает отчетливая программа босого парня: «Я тоже, когда техноруком стану да ежедневные сапоги заведу, я тоже себе лучшую квартиренку пообнюхаю». Присыпкин не одинок. Его подпирают снизу безымянные парни и девушки, мечтающие о красивой жизни и с вызовом заявляющие своим противникам: «Теперь не девятнадцатый год. Людям для себя жить хочется».

И сюда, в эту накаленную атмосферу окопа, под томную музыку входит своей вихляющей походкой Олег Баян (Г. Менглет), и здесь начинается предсвадебное натаскивание Присыпкина в модном, изящном танце.

Это ответственнейший момент для Баяна — урок Присыпкину он превращает в демонстрацию для всех. Баян, этот «улавливатель душ», чует, что пришел его час. Он сейчас проповедник на паперти, агитатор на трибуне. Модные па фокстрота — приманка, за которой должна пойти молодежь. И с каким остервенением изящества, яростной грациозностью, даже подпрыгивая в воздухе, он демонстрирует головоломное па, как вдохновенно отсчитывает ритм, а глаза бегают, осторожно ощупывают, приглядываются, кто поддался, дрогнул, чья очередь, следующая за Присыпкиным.

Г. Менглет раскрывает образ Баяна в предельном накале темперамента, в азарте крупной охоты, в исступлении борьбы. И эта интенсивность красок, напряженность страсти чрезвычайно точно отвечают стилю Маяковского, делают образ Баяна, пожалуй, наиболее сильным, ярко сатирическим образом спектакля. Но такой Баян оттесняет в первых картинах на задний план Присыпкина. И это не случайно.

К сожалению, приходится сказать о том, что в этом спектакле, отмеченном настоящей режиссерской смелостью и рядом прекрасных актерских работ, есть {341} значительный недостаток — узкое прочтение центральной роли Присыпкина. Его первый исполнитель, замечательный комедийный актер В. Лепко, играл Присыпкина смешно, заразительно весело. Но в трактовке, предложенной театром, Присыпкин утратил ряд важнейших свойств. Артист показал наивного деревенского парня, хлебнувшего городской мещанской культуры и потерявшего голову. Глуповатое, добродушное лицо, льняной чуб, деревенский с гаканьем говорок — таким входит Лепко — Присыпкин в спектакль. В. Лепко играет далекое прошлое Присыпкина. Но ведь парень не так уж наивен. В эти бурные годы он прошел свою школу. Он знает цену своему рабочему званию и отлично понимает, какие выгоды дает профсоюзный билет. Он уже давно выучил слово «гегемон» и овладел соответственной манерой поведения.

Режиссура и актер остаются в пределах открытия бытового мещанства. Между тем Маяковский сказал этим образом нечто значительно более важное. Ведь все дело в том, что Присыпкин, как его изображает поэт, вовсе не стыдится своего брака с Эльзевирой Ренесанс, совсем не считает, что ему нужно скрывать свою жажду красивой жизни и притворяться в наличии каких-то других идеалов. Он не двурушник. Он искренне убежден: «Я весь свой класс своим благоустройством возвышаю». Он свято уверен, что может открыто защищать свои жизненные позиции. Потому он так агрессивен. «Не ваше собачье дело, уважаемый товарищ, — остервенело кричит он соседу по общежитию. — За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение». И Присыпкин не врет, он представляет тот слой, который шел в революцию только за «личным благоустройством». Ради этого он готов воевать, ради этого он готов рвать глотки и идти по трупам.

Присыпкин фигура страшная именно цельностью своего мировоззрения, уверенностью, что революция была для того, чтобы его «класс-гегемон» занял место свергнутого, и своим нахрапом, своей жаждой получить немедленно и все.

Завоевывая Эльзевиру Ренесанс, устраивая дом «полной чашей», он уверен, что осуществляет свой классовый долг. «Красная свадьба», покупка «аристократических чепчиков» — это его штурм Зимнего. И он, должно быть, искренне удивлен тем, что потерял партийный билет. Почему? Он осуществлял свои законные классовые права. И ведь так же считает председатель завкома, «уважаемый вождь товарищ Лассальченко».

Таким образом, Присыпкин наивен лишь в том смысле, что откровенен. Он не понимает, что должен замаскировать свои истинные стремления — урвать жирный кусок. Его фразеология призвана героизировать мещанский идеал, а не скрыть его.

Надо сказать, что позднее В. Лепко стал играть Присыпкина резче, злее. В сцене свадьбы у него появилась этакая каменно руководящая неподвижность, сознание собственной значимости. И все же в трактовке этого образа театру не хватило исторического мышления. Проблема мещанства не была {342} еще взята в спектакле во всей ее широте и социальной значимости. Поэтому, очевидно, и не прозвучал в спектакле монолог Баяна на свадьбе, а ведь в этих сменовеховских грезах Баяна дается политическая характеристика Присыпкина.

«Я счастлив, я счастлив видеть изящное завершение на данном отрезке времени полного борьбы пути товарища Скрипкина. Правда, он потерял на этом пути один частный партийный билет, но зато приобрел много билетов государственного займа. Нам удалось согласовать и увязать их классовые и прочие противоречия, в чем нельзя не видеть вооруженному марксистским взглядом, так сказать, как в капле воды, будущее счастье человечества, именуемое в простонародье социализмом».

Быть может, самым трудным в «Клопе» является проблема воплощения сцен будущего. Маяковский не хотел «всерьез», во всех деталях изображать то, что будет «пятьдесят лет тому вперед». Понятен смысл этого прыжка в будущее: показать, что через пятьдесят лет Присыпкина и ему подобных будут показывать в клетке и, с другой стороны, раскрыть социальную заразность присыпкинщины. И все же было бы неверным утверждать, что у Маяковского в картинах будущего все ясно и дело только за театром. Нет, конечно, многое здесь только намечено. Но найти верный ключ к этим сценам можно. В спектакле он почти подобран, схвачена верная атмосфера легкой шутки, иронии и в том, что «древний государственный марш», под который шествуют к трибуне отцы города, оказывается всем знакомой футбольной мелодией, и в комическом одушевлении охоты за клопом директора зоопарка Б. Рунге, и в фигуре лунатички В. Токарской, застывшей перед портретами популярных киноартистов.

Но до конца удержаться на этой легкой, шутливой ноте театру не удалось. И появился характерный для многих постановок середины 50‑х годов силуэт университета, представлявшегося тогда явлением архитектуры будущего, и сразу разбивающий шутливую настроенность. Появились холодные целлофановые костюмы; и уже совсем неудачная в качестве противопоставления присыпкинской мечте о фокстроте демонстрация «танца десяти тысяч» — кинокадры массовых физкультурных выступлений. Попытка зримо всерьез воплотить эстетический идеал будущего не удалась. Да и не могла удасться. Маяковский в этом смысле оказался прозорливее, потому что и не пытался этого делать.

Таким образом, есть с чем спорить в спектакле Театра сатиры. Но это был спектакль-поиск, спектакль-разведчик. И сегодня, по прошествии двенадцати лет, особенно ясна историческая заслуга Театра сатиры, который так последовательно, смело, вопреки всем сомнениям и опасениям, шел к утверждению Маяковского на сцене.

В финале спектакля снова медленно проплывают перед глазами зрителя на ленте конвейера участники «красной свадьбы», уходит, уплывает многообразное, многоликое чудовище обывательщины. И хочется как бы продолжить этот последний парад мещанства, поставить в этот странный зловещий {343} паноптикум другие фигуры, которые еще, увы, не покрылись пыльцой прошлого. И кажется, видишь, как, подстраиваясь в кильватер к Присыпкину, проплывает, быть может, менее колоритная, незаметная и потому куда более опасная фигура с пухлой папкой и солидным пенсне лжеученого из тех, что стригут «Толстого под Маркса», исправляют историю на любой фасон и вкус, вписывая одни имена и вычеркивая другие, а потом наоборот, и все под флагом борьбы за принципиальность. А следом выхоленная и тупая рожица «папиной дочки», мечтающей о тунеядческой, легкой жизни за спиной будущего «ответственного» мужа. А дальше юноша, не «стиляга» в брючках дудочкой, нет, скромный, чисто выбритый, аккуратный, иногда с комсомольским значком, но смолоду понявший, что «курицу есть одному веселее», поставивший и комсомольский значок и пафос речей на службу карьеристским целям. И еще один — прямой, но более удачливый и ловкий потомок Присыпкина, сообразивший, что не обязательно терять партийный билет, чтобы приобрести «много билетов государственных займов».

У каждого времени свои сатирические герои. Но Маяковские — увы — появляются редко.

Ю. Ханютин

## **{****344}** «Дело»

### 1

Обыкновенно и медлительно сгущалась тишина. Кое‑где еще шуршали программками, заканчивали разговоры. Кто-то пробирался в рядах к своему месту. Раздался хохоток и умолк. Ничего еще не было, просто темнота затопила зрительный зал, и все наконец притихли.

Бледный, холодный луч света выскользнул на авансцену. Вдруг молодой человек — весь в черном, лицо смятое, глаза с диковатой болью — метнулся в этом луче, шагнул вперед и почти закричал — надсадно, голосом больным и срывающимся:

«— Предлагаемая здесь публике пьеса “Дело” не есть, как некогда говорилось, плод досуга. А есть в полной действительности сущее, из самой реальнейшей жизни…»

Тут он замолк. Будто сбился. И сказал тихо, отчаянно:

«— С кровью вырванное дело».

И опять закричал, мстительно и запальчиво:

«— Я объявляю, что я имею под рукой факты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неверие… Я ничего невозможного не выдумал и несбыточного не соплел!..»

Стало ясно: он боится. Боится, что мы — не поверим. И занавес открывать он кинулся тоже — будто испуганно: торопясь тотчас показать нам свои факты «ярких колеров», доказать, что «несбыточного не соплел».

Так начал свой спектакль Николай Акимов. Так прочитано было написанное слогом старомодным и тяжким предисловие Сухово-Кобылина к пьесе «Дело». Гневом и страхом завопила старая словесная вязь.

Когда занавес открылся, когда ясный и сильный свет залил торжественные марши лестницы, с двух сторон огибавшей сцену, молодой человек в черном, одетый строго по моде середины прошлого столетия, вроде бы успокоился. Поверил, что его дослушают до конца. С иронией горькой и мрачной он поочередно представил нам всех чиновников «какого ни есть ведомства» — вот, мол, они, «начальства» и «силы», все, вплоть до «Весьма важного лица», перед которым — злобно отметил молодой человек — «всё, и сам автор безмолвствует», {345} вот — «подчиненности», «колеса, шкивы и шестерни бюрократии»… Знакомьтесь, сделайте милость. Мундиры, расшитые золотом, гордо сверкающие крупными звездами орденов, весело поблескивающие огоньками начищенных пуговиц. Лица холеные, достойные, надменные. Щеки, оплывающие на твердые форменные воротники. Позы державно-величественные, независимые, вальяжно-свободные там, наверху, на высотах власти и — все более искательные, привычно-просительные, согнутые в подхалимском поклоне фигуры на нижних ступенях иерархической лестницы. Тут, внизу, и лица другие — подобострастные, терпеливые, выражающие готовность, преданность, услужливость, и мундиры другие — скромные, служивые, потертые… А все же было — и сразу чувствовалось — какое-то единство между верхами и низами, было что-то, что их роднило, связывало вместе. И, видно, это понимал иссохший, бледный как бумага, немощно поникший в кресле, внизу, на планшете сцены, старик Муромский, окруженный своими чадами и домочадцами. «— Частные лица», — сообщал с легким оттенком презрения молодой человек. И пояснял сухо: «То есть ничтожества». Муромский вставал и, будто взывая о милосердии, поднимал к небу слабенькие дрожащие руки…

Этим беспомощным жестом заканчивался весь не предусмотренный автором и сочиненный режиссером Акимовым пролог.

Он оставлял — надолго, до конца спектакля — ощущение страха, тревоги. Предчувствие беды начиналось тут. И не забывалось уже. Оно холодком, бежало по спине, когда гостиная Муромских, совсем спокойная, чинная, чистая, открывалась перед нами.

Художник Акимов всегда любил четкость линий и лаконичную простоту цвета. Сцена у него неизменно говорила твердым и суховатым языком решительного рисунка, немногословными, но трезво отобранными деталями, сильными, внезапными окриками цветовых пятен. Он и на этот раз не изменил себе. Изысканный и строгий рисунок гостиной был пронзительно холоден. На сером фоне обоев холодной белизной сияла белая кафельная печь. Нет, от нее не веяло теплом. Печь была холодная, как льдина. Бледным холодком отвечало ей голубоватое пятно картины со стены. Бледным холодком откликался и светло-желтый самовар со стола. Несомненно остывший… Холодно, безучастно, тоненьким и застывающим на лету звоном звенели часы. А самая сильная волна холода вливалась в окно. Там, за окном, смутно виднелась морозная невская перспектива, и золоченый шпиль зябко блестел в белесом северном небе.

Актеры играли в этой сцене тоже словно озябшие. Лидочка совсем незаинтересованно, каким-то отсутствующим, вялым тоном просила Нелькина рассказать, как он путешествовал в заграницах — «чтобы весело было»… Раскладывали пасьянс. Вышивали на пяльцах. Пили чай. Разговаривали. Выслушивали отчет управляющего имениями Ивана Сидорова. Но все это было мнимо, все это была одна формальность. Видимость одна, а не жизнь.

Жизнь ушла, вымерзла, окоченела. Все тут сжалось перед бедой. Главное, все понимали: ее нельзя ни остановить, ни предотвратить, ни хотя бы уменьшить. {346} Лучше всех понимал это Муромский, которого И. Назаров играл человеком, совершенно утратившим и веру и надежду. Да, конечно, старичок этот, слабенький и тщедушный, готов был пройти до конца свой тягостный путь сквозь канцелярии «какого ни есть ведомства». Готов был просить, уговаривать, умолять, предлагать взятки… Унижаться и сносить оскорбления. Но все это — без всякой, даже самой робкой мысли о возможном успехе.

Тогда, сразу после премьеры «Дела», многие критики — и я в том числе — укоряли Акимова за такое решение. Ссылаясь на текст пьесы, я писал, что Муромский у Сухово-Кобылина «стоек и силен духом», что он борец, «пусть наивный, пусть неискушенный в схватках с закоренелыми сутягами, вроде Варравина, но страстный, готовый до конца защищать свои понятия о чести, справедливости». Я был прав: в драме «Дело» Муромский действительно таков.

Но пьесе, за которую вступились мы, критики, исполнилось почти сто лет. В отличие от критиков, режиссер Акимов понимал, что слабость и немощность Муромского только оттеняют силу тех, против кого он борется.

### 2

Под фривольные звуки оркестра открывался занавес второго акта. «Зала канцелярии. Столы и чиновники» — сказано у Сухово-Кобылина. Так оно и было сделано: столы и чиновники. Нежная желтизна ведомственной мебели, зеленые мундиры, белый мраморный бюст на белой колонне. Но над столами, над чиновниками безмятежно витал шаловливый и легкомысленный музыкальный мотивчик. В такт мелодии двигались, весело поскрипывая, гусиные перья. В такт мелодии раскачивались затянутые в мундиры тела. Какая, однако, милая беспечность гуляла и кружила над лысинами и плешами, над аккуратными проборами и прилизанными вихрами всех этих лихоимцев! Какая трогательная склонность к пленительно резвой музыке объединяла сердца лощеных чиновников. Подмывающая, фривольная мелодия напоминала о радостях жизни. О Невском проспекте в свете вечерних фонарей. О снежинках, медленно припадающих к бобровым воротникам. О сытном ужине с друзьями и с шампанским у Палкина или у Дюме. О кружевных нижних юбочках девочек из кордебалета. О ножках в тонких французских чулках и горьковатом запахе парижских духов. О зеленом сукне, по которому с легким шелестом разлетаются карты. О сухом треске распечатываемых колод. Господи, да мало ли что может позволить себе озорное чиновничье воображение в славном городе Петербурге, в столице российской! Особенно ежели воображение это не одна только музыка подгоняет, но и — запах денег, больших денег, которые можно взять! Шутя и играя — взять!

В такой атмосфере фраза о Муромских, которые «со слезами просят — пощадите!» — звучала странно и глупо. Было в ней что-то оскорбительно прозаическое. Пошлое даже, пожалуй. В акимовской партитуре действия она {347} воспринималась как неуместная и, простите, безвкусная попытка посягнуть на самые святые мечты. Ее и не слышали даже. Правда, кто-то сказал о деле «до крайности щекотливом», но сказал гордо, со вкусом, и другие подняли головы, посмотрели уважительно, ибо услышали голос мастера, интонацию знатока.

Вот что прекрасно понял Акимов в пьесе и вот что сумел проникновенно передать: завистливое уважение к мастерству, к виртуозности грабежа, свойственное всякой чиновничьей душе. Раздеть человека догола, сжить его со свету, уничтожить тут всякий решится. Сомнения были бы чудовищны и аморальны. Вся мораль и вся чиновничья этика уводили в другую, гораздо более высокую, эстетическую сферу — в область чистого искусства и поднимались к задаче подлинно художественной: как раздеть. Вот в этой сфере были свои таланты, свои великие артисты, и таким артистам завидовали.

Стоило только взглянуть на Варравина, которого играл П. Панков, и вы тотчас понимали: да, это художник. Спокойное, чуточку сонное достоинство сквозило в его дородности, в его массивной фигуре, в движениях плавных, неторопливых, точных. Сытое благодушие и умиротворенное довольство слышались в снисходительно-мягких, рокочущих начальственных интонациях. Голос ровный, невозмутимый, приглушенный. Привычная уверенность, что всякое, даже мельком оброненное замечание будет услышано, подхвачено, исполнено. Сила, слишком большая, чтобы выказывать себя, скорее, склонная коварно притворяться дремлющей и ленивой… Даже подхалимствовал Варравин как-то флегматично, даже спину гнул перед Князем с какой-то вельможной вялостью, даже льстил князю только условно — ради приличия, — обозначая почтительный смешок и послушное внимание… Все это — сонно и мягко, будто шутя, между прочим.

Но вот разговор зашел о сумме, которую надлежит взять с Муромских. Выпуклые рачьи глазки Варравина скользнули по напряженному острому личику Тарелкина, на миг остановились. Акимов обозначил тут короткую и многозначительную паузу. «— Ну, делать нечего, — начал Варравин раздумчиво, чуть шевеля губами. И вдруг закончил, будто отрезал, будто где-то внутри его сложная счетная машина произвела умножение, деление, вычитание и властно определила цифру: — Двадцать пять!»

Сколько бы потом ни убеждали Варравина сбавить, как бы ни доказывали ему, что таких денег у Муромских нет, он только, снисходительно улыбаясь, беспомощно разводил руками. «— По такому делу… Одна дочь… Вся жизнь…» Сумма была как бы продиктована свыше — самой ситуацией. Его, Варравина, мастерство прежде всего в том и состояло, что сумму эту он умел угадать. А потом уж и добыть — выполняя спокойно, уверенно и твердо указание судьбы.

Он-то, Варравин, лучше всех на свете знал, что Дело — коль скоро оно уж началось — есть вещь фатальная. В момент, когда в механизм бюрократии сунута, все равно кем, первая «входящая» бумага, «колеса, шкивы и шестерни» {348} бюрократии начинают свое неостановимое вращение. Они будут вращаться, скрежеща и грохоча, до тех пор, пока не втянут человека, пока не раздавят его. Само собой, само по себе идет Дело — неторопливо, но и неизбежно. Оно может не раз и не два свершить свой кружный путь из канцелярии в канцелярию, со стола на стол, оно может обрасти огромным количеством «самонужнейших» бумаг, распухнуть, постареть — все это не существенно. Важно одно: ход всякого Дела — благо для Варравина, и, пока дела идут, он богатеет, возвышается, он становится сильнее. Ведь недаром и должность его зовется: «правитель Дел».

Муромский, каким увидел его Акимов, не понимал, конечно, но безошибочным чутьем жертвы предугадывал фатальную необратимость Дела. Люди, однажды втянутые в Дело, вдохнувшие хоть раз воздух канцелярии, запах свежего сургуча и чернил, — люди эти каким-то шестым чувством улавливают свою обреченность. Их охватывает смертельная тоска. Провидя неизбежный конец, они идут ему навстречу. Канцелярии становятся их мертвецкими.

Только какой-нибудь вздорный аристократ, возведенный капризом судьбы в положение Весьма важного лица, вроде сухово-кобылинского Князя, — может надменно воображать, будто он в состоянии изменить предопределенное судьбой движение Дела. Он может только напутать. Может, как говорит Варравин, «все дело изгадить». И все-таки оно поведется по тем же кругам и завершится неизбежным удушением человека.

Тут никакого волюнтаризма не может быть. Таинственный закон бюрократии, перед которым «частные люди» — ничтожества, и от чиновника отчужден. Только тот чиновник велик, который, зная назубок механизм движения дел, умеет из этого неуклонного движения извлекать свою пользу. Таков Максим Кузьмич Варравин. Тарелкину, которого у Акимова играл Ю. Бубликов, до Варравина далеко.

Недаром Тарелкин так суетился вокруг Варравина, так искательно и пугливо, забегая вперед, вглядывался в широкое и величественное, окаймленное пышными бакенбардами, кувшинное рыло начальства. Не одна только субординация диктовала ему столь чрезмерное и столь вертлявое подхалимство. Нет, он, Тарелкин, знал, конечно, что нужен, даже необходим Варравину, — нужен для самых грязных, для самых неаппетитных делишек. Возле Варравиных должны быть Тарелкины. Где у Варравина шаблон, стандарт, раз и навсегда установленная, безотказная система приемов (для всякого дела «свой оборот есть», для всякого замка — отмычка, для всякого казуса — проверенный ход), там Тарелкин, хищник затравленный, гонимый, жадный, может вдруг явить неожиданную изобретательность. Его умишко — жалкий и пакостный — тем хорош и ценен, что способен обнаружить беспредельный цинизм, выкинуть внезапно этакий камуфлет, до которого Варравину в век не додуматься. Ведь это именно Тарелкин, не кто-нибудь, а он услужливо подсовывает Варравину великолепную в своем роде казуистическую формулу — {349} дескать, «не невероятно» (!), что у Лидочки была связь с Кречинским, а потому надо, мол, ее подвергнуть медицинскому освидетельствованию. И Варравин идею эту принимает.

А все-таки, как ни бесстыдна, как ни мерзка инициатива Тарелкина, все-таки варравинская система, шаблонная и тупая, — лучше! В системе есть прочность, основательность и традиция. В системе — великая сила инерции, которая придает каждому шагу Варравина тяжелую монументальность. Тарелкинское же новаторство сопряжено с риском. Он по краю ходит, того и гляди — сорвется. Он самим неустроенным, волчьим существованием своим понуждаем вести азартную, но опасную и потому, в конечном счете, боязливую игру.

Этот контраст был у Акимова подчеркнут внешне. Варравин был крупен, основателен, сыт. Тарелкин же — юрок, стремителен, его крысиное личико всегда выглядело напряженным, голодные быстрые глазки суетливо бегали, обшаривая собеседника с головы до ног. Беспокойный, нервозный, беспорядочно-торопливый гаденыш… В этой-то неорганизованной моторности и проглядывала слабость.

Дуэты Варравина и Тарелкина становились в спектакле как бы концертными номерами. Быстрый, деловитый сговор, когда реплики летели, словно второпях сбрасываемые карты:

«— Нету.

— Достанет.

— Где достать?

— Дочери лишится.

— Хоть кожу сдерите.

— Имение заложит.

— Заложено.

— Ну, продаст.

— Продано».

Тут сразу видна была дистанция, отделявшая бескомпромиссно-твердого вымогателя Варравина от опасливого Тарелкина, готового уступить, лишь бы хоть что-нибудь сорвать… Но к финалу дистанция эта увеличивалась втрое. Оказывалось, что даже перед Тарелкиным, перед жалкой, дрожащей тенью своей, Варравин может вдруг подняться на котурны благородного негодования, а потом вдруг очень искренне, действительно совсем откровенно, шепотом произнести: «— Ведь я тихой смертью изведу… Знаете… Ведь я из бренного-то тела таким инструментом душу выну, что и не скрипнет…»

Оба они — и Варравин и Тарелкин, как и все чиновники этого спектакля, — были, по выражению В. Саппака, «стерильно свободны от совести». Разница между ними только в том состояла, что один был тороплив и труслив (а потому, в сущности, как взяточник бездарен), другой же никуда не спешил, спокойно и безбоязненно ждал своего часа, действовал наверняка. И потому как взяточник был гениален.

### **{****350}** 3

Рано или поздно это должно было свершиться. Рано или поздно Муромскому суждено было предстать перед Варравиным — фатальная неизбежность встречи обоим была ясна. Варравин ждал ее спокойно и терпеливо, Муромский, уже много слышавший об этом «антихристе», — со страхом, с внутренней дрожью. И вот он вошел к Варравину в кабинет.

А Варравин его сперва будто и не заметил.

Торжественный, весь поглощенный заботами государственными, он сидел в кресле за письменным столом и сквозь круглые очки важно пялился в бумаги. Что-то отмечал скрипучим гусиным пером. Потом поднял глаза и случайно — совершенно случайно! — наткнулся взглядом на стоящего перед ним просителя.

В этот момент на старика Муромского, худого и чахлого, качающегося, как былинка на ветру, равнодушно и холодно глянул «закон». Ибо это не человек сидел в кресле, не живое, способное чувствовать существо — о нет! Старик видел олицетворенную должность. Внушительная, образцовая государственность изволила благосклонно заметить некое частное лицо.

Муромский вздрогнул, кашлянул, подался вперед. Что-то детское мелькнуло в его лице, вера какая-то вдруг будто очнулась и воспрянула в нем, когда Варравин холодно и автоматически любезно разрешил просителю изложить суть дела, якобы вовсе ему, Варравину, неизвестную. И долго, терпеливо слушал сбивчивую, сумбурную речь Муромского — слушал весь этот искренний человеческий ералаш, — вполне благосклонно покачивая головой и время от времени поощрительно замечал: «— Верю… Верю…»

Потом, когда Муромский иссяк, когда вся эта сентиментальная невнятица кончилась, Варравин сонно и холодно продемонстрировал просителю доскональнейшее — до мелочей, до всех подробностей и оттенков — наизусть! — знание пресловутого Дела. Знание протоколов, показаний, «расхождений во мнениях», неувязок, оговорок, оплошностей.

В этот момент Муромский должен был — обязан был! — оценить по достоинству не только всеведение «закона», но и его, Варравина, великое, всеми признанное мастерство, его виртуозность, его лошадиную память хотя бы! И, по праву рассчитывая на восхищение Муромского, Варравин, который только что, полузакрыв глаза, сонно и вяло, но безошибочно произносил суконные бюрократические словеса, вдруг взглянул прямо и твердо на просителя, с угрозой отметил «всю качательность» его дела. «— Закон, — произнес он сурово, — закон и по сию пору спрашивает меня: куда мне, Варравин, ударить?!»

Слова — «спрашивает меня» — были жирно подчеркнуты актером.

До этого мгновения перед оцепеневшим Муромским разглагольствовал «закон». Человеческой индивидуальности вроде бы даже и не было вовсе. Но тут индивидуальность наконец высунулась и вполне внятно сказала: «— Дай».

{351} Согласно режиссерской партитуре — уже не акимовской, а варравинской — Муромский должен был тотчас же кротко вынуть бумажник.

Но перед великим вымогателем стоял жалкий, просто ничтожный в своем старомодном благородстве, обремененный какими-то нелепыми понятиями о чести и справедливости, а главное, рассчитывающий на сожаление человек. Он не только не оценил и не просмаковал искусство, которое было щедро и картинно явлено ему, он вообще ничего не понял. А когда понял — начал было торговаться… Мера бездарной человечности Муромского была столь велика, что становилось даже жаль Варравина.

Акимов в этот момент выводил их обоих на авансцену. Они стояли рядом — широкий, благодушный, массивный Варравин, которому просто не пристало торговаться — какая тут может быть торговля, тут, слава богу, не базар, тут ведомство, тут цены без запроса — и просто недостойный, неприличный Муромский, который что-то высчитывает, мучительно переводит серебро на ассигнации, прикидывает, соображает… Прямо баба какая-то, право слово! Ведь вот до чего довелась сцена: Муромский, которого обирают, выглядит мелочным и меркантильным, а Варравин, который грабит его, — брезгливо-чистоплотным, не желающим чужие деньги считать. Да и зачем Варравину считать, если ему просто-напросто нужны все эти деньги?

Муромский в конце концов, конечно, вскидывался, грозился, кричал, что добьется справедливости… Варравин только с сожалением пожимал плечами. Всем своим видом он давал понять, что не обижается на Муромского, устроившего такую нелепую сцену, что великодушно прощает его, и с кротким огорчением смотрел ему вслед. Потом вставал, надевал Широкое пальто в крупную клетку, совал под мышку детскую лошадку, купленную, видно, в Гостином дворе, брал в руку ярко-красную банку варенья и отправлялся, домовитый, неизменно благодушный, к чадам своим…

А судьба, независимая ни от Варравина, ни от Тарелкина, гнала Муромского из канцелярии в канцелярию, сталкивала в трагически абсурдной сцене с Князем и, разумеется, вновь, уже совсем капитулировавшего, приводила все к тому же Варравину. Только на этот раз выходило уже так, что деньги надо было отдать ни за что. Что взятка будет дана, а Дело не остановится, пойдет дальше, пожирая людей и растаптывая души. Видит бог, Варравин этого не хотел. Он охотно удовольствовался бы разорением Муромских: ведь когда люди обобраны дочиста, Дело все равно вянет, умирает, лишается смысла. Оно до тех пор живо, пока в нем есть энергия денег, любых денег — в серебре, в ассигнациях, в имуществе движимом или недвижимом. А когда энергия эта иссякает, что же, тогда можно, пожалуй, и Дело закрыть.

Но жалкий старик все сбил, все испортил, кто же должен теперь страдать из-за этого, уж не Варравин ли? И Варравин, ошеломляя даже Тарелкина своей спокойной дерзостью, вспоминал, что и для таких случаев «есть свой оборот». Деловито, с каменной твердостью проводил П. Панков сцену, которую Сухово-Кобылин именовал «катастрофической».

{352} Варравин, во-первых, отбирал у Муромского деньги, во-вторых, публично уличал его в попытке дать взятку, в‑третьих, демонстрировал Князю свою неподкупность, в‑четвертых, одной фразой — о том, что он якобы денег не взял, — отстранял Тарелкина от «участия в прибылях». Да, в этот момент он выступал перед всей чиновничьей братией как великий гастролер в сборной провинциальной труппе…

Муромский хрипел последним предсмертным криком. Требовал, чтобы его вели к государю. Но молчание со всех сторон, стискивая горло и удушая старика, наваливалось на него. Все молчало. Не было нигде никого — ни курьера, ни экзекутора, ни столоначальников, ни государя… Старик умирал. Его уносили.

И тут была в спектакле Акимова мимолетная, но гениальная находка. Узнав о смерти Муромского, Варравин — Панков с неподдельно искренним чувством крестился. В этом крестном знамении не было ни грана ханжества. Была душевная теплота. Была только сокровенная и нежная благодарность Муромскому за то, что так своевременно помер. Хоть на этот раз не подвел нелепый старик, хоть тут поступил как следует, правильно и толково.

Мгновение после смерти Муромского сцена оставалась пуста. Потом в глубине ее, спокойный, деловитый, проходил чиновник с папкой в руке. Навстречу ему шел другой, столь же невозмутимый, и тоже с папкой в руке. Потом третий, четвертый — молчаливые, равнодушные, поспешающие, занятые самонужнейшими делами. Словно ничего не случилось. Словно не здесь, не в этой «чиновничьей клоповне», только что убили человека и рвали друг у друга из рук его деньги… Кому какая забота!

Ведь еще много дел, и каждое Дело идет своим ходом.

А крик, который тут прозвучал, вопль, который мы слышали, последний хрип умирающего — он ведь ничего не может изменить.

И молодой человек в черном, который начал спектакль такой отчаянной, мстительной нотой, — ну к чему он шумел, гневался, волновался?

Порядок есть порядок. Финальное шествие чиновников, мерное, тихое, церемонное — в зыбком зеленоватом освещении — обретало почти ритуальную красоту. Горе тому, кто ее нарушит!

К. Рудницкий

### **{****353}** … от спектакля к спектаклю

Театр зависит от драматургии — это общеизвестно. Но бывают периоды — чаще всего переломные, — когда искусство режиссера и актера опережает современную драматическую литературу, быстрее отзывается на требования времени, на перемены в жизни. Так было и в начале 50‑х годов — лучшие спектакли той поры связаны с классическими пьесами.

Выдающиеся постановки классических пьес — несомненное свидетельство силы театра, его острого чувства времени. Но театр есть театр — без современности в точном и буквальном смысле слова он жить не может. Вот почему пристальное внимание к жизни современника, стремление распознать его внутренние побуждения, показать, каким он является в действительности, запечатлеть черты, порожденные временем, — определяют главные особенности в драматическом искусстве середины 50‑х годов.

Внимание к острым проблемам действительности, желание вывести на сцену героя, поступающего не по заранее заданной схеме, а в силу своего характера и обстоятельств жизни — таковы были далеко не всегда и не во всем успешные, но безусловно надежные поиски художников театра в середине десятилетия. В русле этих поисков были пьесы — «Опасный спутник» А. Салынского, «Весенний поток» Ю. Чепурина, где раскрывалось столкновение коммунистической нравственности и индивидуалистических принципов жизни. Драматург С. Алешин в пьесе «Одна» напомнил, казалось бы, бесспорную, но подчас ставившуюся под сомнение мысль о том, что личная жизнь человека, драма любви — это предмет большого искусства. Эта мысль и в центре драмы Н. Погодина «Сонет Петрарки». Трудные остросовременные проблемы подымались в драме А. Штейна «Персональное дело».

Как это и бывает в реалистическом искусстве, наибольший успех приходил к тем художникам, которым удавалось написать и сценически воссоздать правдивый, сложный и современный характер героя.

В пьесе А. Арбузова «Годы странствий», поставленной в Московском театре имени Ленинского комсомола, хроника жизни ее героя Александра Ведерникова начинается с довоенных {354} лет и завершается 1945 годом, но судьба Ведерникова вызвала живой интерес у зрителей, потому что ее нравственная проблематика, ее большая правда жива и актуальна сегодня.

Весной того же 1954 года в Центральном детском театре была объявлена премьера «В добрый час!» Виктора Розова в постановке незнакомого тогда москвичам молодого режиссера Анатолия Эфроса. В детский театр валом повалили зрители всех возрастов, билеты были раскуплены надолго вперед. Зрительское мнение поддержала критика. Статьи возвещали рождение нового драматического писателя. «Рождение драматурга» — так и назвал свою статью в журнале «Театр» Александр Крон. Николай Погодин в «Литературной газете» признал «В добрый час!» «выдающимся событием в жизни нашего сценического искусства» и закончил свои заметки о спектакле обязывающим утверждением: «мне хотелось сказать без оговорок и прямо о том, что в наших рядах появился новый, большой драматический талант».

## **{****355}** «Годы странствий»

Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола появился почти через десять лет после окончания войны — в 1954 году. За это время произошли большие события, которые надо было осмыслить. Наступил новый этап в жизни страны и людей.

Казалось бы, пьеса, повествующая о предвоенных и военных странствиях арбузовских героев, не могла ответить на коренные вопросы дня — слишком новы, неожиданны и насущны были эти сегодняшние вопросы: серьезные преобразования происходили не только в экономике и политике, но и в душевном устройстве людей, переживших войну, перешагнувших рубеж пятьдесят третьего года.

Случилось иначе: «Годы странствий» запомнились как остросовременный спектакль, правдивое и тревожное раздумье о жизни, о людях, о каждом из нас. Судьба Александра Ведерникова отозвалась в сознании многих, кому приходилось встречаться с препятствиями в жизни и в себе самом (а были ли счастливцы, избежавшие их?), образ, написанный А. Арбузовым и созданный на сцене Г. Карновичем-Валуа, поломал многие наши привычные представления о драматическом герое.

Впрочем, какой же он герой? Талантливый человек, избалованный удачами и женской любовью, самоуверенный хвастун, тщеславный эгоист. Помнится, один из сердитых критиков обличал Ведерникова как «носителя чуждой нам философии» и требовал «сурового авторского приговора».

При первом знакомстве с Шуркой Ведерниковым мы замечали, что этот студент-медик решительно не похож на тех сценических персонажей, которые признавались образцами передового советского человека. Приехав к друзьям на дачу, ни с того ни с сего сболтнул незнакомой девушке, что он летчик и, «кажется», был в Испании, а в ответ на ее недоумение ответил: «А я и сам не часто себя понимаю, девушка». На пути странствий Ведерникова — удачи и поражения, незаслуженно нанесенные им обиды жене, другу, расплата за эгоистическое желание одолеть нужную людям работу в одиночку. Словом, за многие свои черты и поступки Ведерников «заслуживает наказания».

{356} Но вот в чем, однако, дело: на сцену вышел человек, которого не измеришь лишь этими поступками, — мы застаем его в труднейшие моменты становления характера и за бравадой, черствостью, себялюбием различаем напряженную мысль о том, как жить, видим незаурядную, талантливую натуру человека душевно и интеллектуально богатого, ставящего перед собой самые трудные задачи. И не только это: Ведерников не защищен перед жизненными испытаниями, он больше, чем все остальные, страдает от своего характера, он весь в движении, в преодолении сложного. Разве не ощущаем мы здесь гражданского и нравственного максимализма молодого человека, который только еще входит в жизнь? Разве не свойствен этот максимализм молодежи вообще? Хорошо сказал о Ведерникове в спектакле театра имени Ленинского комсомола писатель Г. Владимов: «Понятие “Ведерников” объединяет многих, точнее — всех тех, кто жить еще не умеет и жаждет научиться, кто понимает свое несовершенство и торопится воспитать в себе человека самого необходимого на земле, кто мучительно ищет ответов в книгах и в жизни, кто ненавидит себя за угловатость, никчемность, бесхарактерность, мстительно ранит собственное самолюбие, клянет себя в бесплодности, мечется, ищет, оскорбляет себя и других, вечно собой недоволен — за что? — за временное несчастье жить в том “проклятом возрасте”, когда понимаешь, что жизнь прекрасна, и столько ломается дров, и все — об твою же голову!»

На фоне достаточно условных, рационально сконструированных героев многих пьес того времени Ведерников казался индивидуалистом. Но это не так. В том-то и сила и современное значение спектакля, поставленного С. Гиацинтовой и В. Соловьевым, что драматурги, режиссеры, артист почувствовали наступление такой поры, когда пробуждалась самостоятельная, энергическая мысль, когда возрастала личная ответственность каждого за то, что происходит вокруг. А ведь именно в этом, а не в бездумном послушании и слепом выполнении чужой воли — истинная природа коллективизма социалистического общества.

Арбузов любит точно датировать действие своих пьес. Так и в «Годах странствий». Мы встретились с героями пьесы — студентами-медиками, а затем врачами, с женой Ведерникова Люсей, с Ольгой, Ниной и их тетей Тасей и другими — сначала в августе 1937 года, потом в мае тридцать девятого, декабре сорок первого, мае сорок второго, феврале сорок третьего, апреле и мае сорок пятого. Такая календарная точность не прихоть и не кокетство драматурга — в ней ощущение примет и движения времени, точно выраженных режиссерами, актерами и художником А. Васильевым.

Приметы времени мы чувствуем в быту, в строе мыслей, во внутреннем мире героев. Переход от мира к войне раскрыт в спектакле прежде всего в том, что на переломе жизни, в испытаниях военных лет произошли изменения в людских характерах, открылись такие их грани, которые в другую пору могли бы быть не замечены. При этом важно, что в спектакле действуют самые обыкновенные люди, жизнь которых не отмечена никакими исключительными {357} поступками: они воюют, работают в лаборатории, на заводе, растят детей, занимаются домашним хозяйством, любят. Почти все молодые герои пьесы связаны нитями любви, и эти нити переплетаются, рвутся, протягиваются вновь, принося людям счастье и страдание. И все это — неотрывно от большой жизни народа, от войны и победы.

Разным видели мы Александра Ведерникова — счастливым, бесшабашным, любящим, грубым, сломленным неудачей, одухотворенным новой любовью к Ольге, когда он знает, что в Сибири живет преданная ему Люся с дочкой и страдает от этого. Но вот странствия военных лет подходят к концу, Ведерников на фронте накануне победы. Каким он стал?

Руины немецкого вокзала, переправа разбита фашистскими бомбами, и наступающие советские солдаты ждут ее восстановления. Их немного — трое спят — двое ведут беседу у костра. А рядом спит Ольга, она была в плену, потом в партизанском отряде. И вот сюда приходит Ведерников. Приходит не один, с ним его верный помощник и адъютант санитарка Зойка Толоконцева (А. Козлова). Энергия, удаль, необузданный нрав так и брызжут в крепких, сочных словах девушки, юность которой началась на фронте. А за весельем и лихостью Зойки скрывается тоска, тоска неразделенной любви к Ведерникову. Что делать — кто ни встретится с этим человеком, полюбит его…

Сцена на вокзале хороша своим настроением, атмосферой и своей мыслью. Тихо наигрывает на аккордеоне больной артиллерист, тоскующий о том, что не удалось ему дойти до Берлина, крепко спят солдаты, словно по команде переворачиваясь с боку на бок, ведет тихую беседу сержант Солдатенков. И вот — Ведерников. С болью слышит он, что не помог его препарат, умер от гангрены старшина Васюков; это он, Ведерников, виноват, не сумев довести дело до конца. И словно к старому другу, обращается он к незнакомому сержанту:

«— Я вот побродил по земле и понял: в жизни, как на войне, нельзя одному. О матери я очень тоскую, сержант. Жили вот в одном городе, а виделись редко… Когда я был мальчишкой, я думал, дни не исчезают бесследно, а уходят куда-то и там живут своей постоянной, неизменной жизнью. Куда уходят дни, сержант?»

Этот детский вопрос тревожит Ведерникова потому, что в годы войны он заново посмотрел на свою жизнь и задумался, где дни, так бездумно проведенные, как вернуть их?

И на этот вопрос, не случайно поставленный в эпиграф драмы, сержант отвечает мудро и просто:

«— А куда им уходить? Они тут, при нас. Хорошо прожитый день и после нашей смерти жив остается».

В том, как молча Г. Карнович-Валуа слушает старого сержанта, мы видим, ощущаем напряженную мысль. Но самое главное, что эта мысль передается нам, и уже не о Ведерникове, а о себе мы думаем, свою жизнь оцениваем. А разве не грешны многие из нас перед делом, перед матерью, перед женой…

{358} Действие продолжается. Завыли внезапно налетевшие фашистские самолеты, сбросили бомбы, закачалась огромная железная балка разрушенного здания. Именно в это мгновение нашли друг друга Ведерников и Ольга, исходившие долгие дороги войны. А Зойка, веселая и бравая, только что лихо плясавшая и покрикивавшая на «пяхоту» сержанта, — погибла. По-настоящему, до слез жаль ее. Но рядом с сожалением живет другое чувство — радость от искусства художников, не побоявшихся суровой правды жизни.

Пока мы говорили лишь об одном герое спектакля. Конечно, именно в нем, в Ведерникове, заложена главная мысль пьесы, он — художественное воплощение нового социально-психологического типа, замеченного писателем в жизни. Соблюдая историческую точность, не забегая вперед, Арбузов вместе с тем почувствовал те сдвиги в духовной жизни людей, что назревали, а потом обнаружились в 50‑е годы.

Но Ведерников стал бы условной фигурой, если б он не находился в живой среде, в обстановке и атмосфере своего времени. Спектакль «Годы странствий» стал крупным художественным явлением потому, что на сцену твердо взошла жизнь — такая, какова она есть, — со своими радостями, надеждами и сложностями. А главное, с людьми, в истинном существовании которых не возникало ни малейшего сомнения — настолько они были неповторимы в своих поступках, стремлениях, душевных особенностях и характерах.

Михаил Лаврухин, роль которого играл В. Соловьев, — старше своих товарищей по институту, у него уже немалый и нелегкий опыт жизни. Порой кажется, что Лаврухин — это полпред автора на сцене, которому дано право направлять героев, оценивать их поступки, выражать самые верные мысли. Именно в тех случаях, когда воспринимаешь Лаврухина в таком качестве, он наименее интересен, в нем появляется нечто дидактическое, нормативно «правильное». Но вот мы встречаемся с Лаврухиным, освобожденным от авторского задания, озабоченным — как каждый человек — своими мыслями и стремлениями, действующим по велению своего характера, — и перед нами возникает на редкость цельный и узнаваемый человек. Лаврухин любит и ценит Ведерникова, ему непонятны и глубоко несимпатичны завихрения и метания друга. Ему все ясно. Что же, такие люди — тоже порождение времени, и писатель вместе с актером точно отражает это человеческое явление, тип. Однако вот что важно: при всей неколебимости и ясности нравственной позиции Лаврухин понимает, что жизнь сложна, более того, в нем, таком спокойном и уверенном, ощущается незащищенность перед жизнью, ранимость. Преданно любя Ольгу (А. Козловская), Лаврухин чувствует неравенство их отношений и пуще всего боится любви, как сожаления и благодарности.

Поначалу пустой, недалекой и даже мещанистой показалась нам жена Ведерникова Люся в превосходном исполнении Е. Фадеевой. Но как ошибочно первое впечатление! Одна из самых сильных, самых волнующих в спектакле — это сцена в эвакуации, в маленьком домике заснеженного сибирского городка, где оказалась Люся с дочкой.

{359} «— Вот кончится война, мы с Шурой на Кавказ поедем…».

Это очень дорого, когда драматург находит верные, кажется, самые нужные слова. Ведь Люся не мыслит существования мира без своего Шуры, и все ее помыслы даже сейчас, в самый тяжелый год войны, — о нем, о радости быть с ним. И победа, в которую Люся верит не задумываясь, рисуется ей прежде всего встречей c Шурой. Вот почему такой правдой веет от того, что Люся постоянно говорит о нем. Обещал прийти Лаврухин (раненый, он оказался в здешнем госпитале) — она любит, когда он приходит: «сразу Шуру вспоминаю, и так делается весело, точно и войны нет»; пришло известие о научном открытии Павлика Тучкова, и Люся тотчас заметила, что она «его больше всех Шуриных друзей любила». Много, много рассказывая Лаврухину о Шуре, о том, как он «сразу влюбился до безумия», она вдруг спохватилась: «Ну ладно, хватит о Щуре. Давайте лучше об Ольге Петровне говорить, чтобы вам не было обидно». И когда Е. Фадеева говорит это — здесь и столь характерная для Люси детская непосредственность и глубокая убежденность в том, что все люди, как и она, смотрят на мир глазами любви.

При первом же взгляде на Люсю в этой картине мы уже твердо знаем, что она вовсе не куколка, не пустышка. Сколько, оказывается, упорства и силы в этой хрупкой женщине, почти девочке! Она работает на танковом заводе, на сварке — это очень трудно, да и дома не легко, приходится за дочкой ухаживать, но Люся и не думает жаловаться.

Но вот приходит самое трудное, казалось бы, непосильное испытание: в долгожданном письме от Шуры, в котором Люся надеялась прочитать о его скором приезде, он прощается с ней, пишет, что уходит к другой, к Ольге. Когда кончил читать Лаврухин (у Люси глаза болят от работы на сварке), после минутного молчания она говорит:

«— Слышите, как дует? Надо вторую дверь закрыть. — И только потом, без выражения, на ровной ноте Е. Фадеева произносит: — Ай‑ай‑ай… Ай‑ай‑ай».

Вот вся она здесь, маленькая, любящая, убитая горем. А жизнь идет. Люсю вызывают на срочную работу, и она, торопливо надевая валенки, пальто, думая о чем-то очень далеком, говорит: «Конечно. Я сейчас. Я быстренько…»

Эта превосходно написанная сцена, где сказалась писательская смелость Арбузова, его чувство театра, могла бы толкнуть режиссера на мелодраматическую чувствительность: одно письмо обрушило несчастье сразу на двух героев. И действительно, в некоторых спектаклях мы ощущали здесь сентиментальность, слезливость. С. Гиацинтова и В. Соловьев поставили эпизод (в полном согласии с автором) мужественно, просто, даже обыденно. И в этой обыденности его сила, его обобщающая идея. В далеком городе не слышно фронта, но в нашем сознании — крушение любви, счастья, надежд Люси и Лаврухина неотрывно от войны. Нечаянно, сам того не ведая, прочитав в чужом письме приговор себе, Лаврухин — Соловьев в молчании, которое {360} длится, кажется, целую вечность, раскрывает полную меру человеческого горя, которое тоже, как и народное бедствие, надо преодолеть.

Новизна пьесы и спектакля «Годы странствий» обнаружилась и в том, что война предстала здесь в необычном для драматургии той поры выражении. Мы особенно остро почувствовали, что война задела всех, не обошла никого, ворвалась в жизнь, личную жизнь каждого человека, где бы он ни находился в ту пору и что бы ни делал. Здесь — примета театра середины 50‑х годов заинтересованное внимание к людям, к жизни во всей ее многоликости.

Есть в спектакле еще один образ, который, по видимости второстепенный, желанием автора и талантом С. Гиацинтовой тоже оказался на первом плане, в центре событий, хотя тетя Тася (речь идет о ней) ни в каких событиях, кажется, и не участвует.

Тетя Тася, воспитавшая Ольгу и ревниво следящая за успехами в театральной школе младшей племянницы Нины, — женщина очень своеобразная. Бывшая опереточная актриса, говорит она выспренне, торжественно, любит рассказать о прошлом и при этом порой сочинить романическую историю. Она почти ослепла, еле слышит, но сохранила светские манеры и, здороваясь с водителем Бочкиным, протягивает ему руку для поцелуя. Однако какое же доброе и благородное сердце бьется под этой старомодной оболочкой! Вот сцена из второго акта:

«Тетя Тася *(входя)*. Ты пришла, Ольга? Возможен вариант, что сегодня я сделаю суп с клецками.

Нина. Тетечка, Ольга уезжает… на фронт.

Тетя Тася. Ах вот как!..»

По ремарке — у нее «дрогнул голос». И он дрогнул, слегка, еле заметно, и в этом «еле» — высокая мера искусства, с которой проводит С. Гиацинтова всю роль: ничего напоказ, нигде нет нажима, а в то же время все доведено до предела выразительности. Тетя Тася, как мать, любит Ольгу, она тревожится за нее, но, верная своему характеру и «хорошему тону», который не допускает слез, она продолжает:

«— Ну что же… Ты врач, и… безусловно, твое место там, на полях сражений…»

Но, оказывается, Ольга уезжает сегодня, через час, а это же совсем другое!

«— Да? — спрашивает тетя Тася, и мы видим, какого напряжения стоит ей это внешнее спокойствие. И снова она остается собой: — Ну что же, и в этом есть своя логика…». И только когда она осталась одна, слезы появились в глазах.

Небольшая роль, сыгранная С. Гиацинтовой с высокой мерой правды, драматизма и юмора, стала не только украшением спектакля, но в какой-то мере уроком для всех остальных исполнителей, камертоном, по которому настраивалась актерская игра.

Здесь позволим себе небольшое отступление. Путь Софьи Владимировны Гиацинтовой в искусстве — это пример гражданственности, ясности цели, {361} артистической самоотверженности. В памяти многих сохранились ее молодые, столь непохожие друг на друга роли в Московском Художественном театре 2‑м — неотразимое обаяние, отточенность каждого слова и движения, изящество, нервность, правда чувства. С. В. Гиацинтова сохранила верность художественной программе и студийной этике своего театра в «Годах странствий», хранит их и теперь — в Московском театре имени Ленинского комсомола. Наверно, нелегко было художнику перейти рубеж «своих» ролей, с которых она начала и в которых прославилась. Софья Владимировна Гиацинтова сделала это с мужественной простотой. Ее нынешние лучшие роли — Мария Александровна Ульянова в «Семье» И. Попова, пожилая актриса в «Снимается кино» Э. Радзинского — торжество таланта и большой гражданской идеи.

«Годы странствий» значились на афише много лет, спектакль прошел около сотки раз. Но мы погрешили бы против правды, если б не сказали, что было в нем то, с чем трудно согласиться. Думается, что от рассудочности, а не от правды идет размышление Ольги о том, что такое любовь: «Любить — значит, научить, помочь, спасти». Откуда эта холодная дидактика, бесплотность человеческого чувства? Быть может, так думает Ольга и это характеризует ее натуру? Видимо, нет. Рационалистическая формула повторяется и дополняется в финальной сцене устами другой героини, Галины, и здесь она звучит уже как мысль автора, в известной мере как определение дальнейшей судьбы героев. Узнав о любви Ольги и Ведерникова, Галина настаивает, чтобы Ольга немедленно уезжала, и говорит: «Помню, вы как-то сказали, что полюбить — значит, помочь, научить, спасти. Если это так и вы действительно помогли ему стать другим, он не сможет быть счастлив с вами». Но отчего же? Право, здесь есть что-то, идущее от литературы, а не от жизни.

В финале драмы Александр и Ольга пришли к молчаливому общему выводу: им нельзя быть вместе, чересчур дорогой ценой пришлось бы расплачиваться за такое счастье. Да и будет ли их жизнь счастьем? Люся, бережно сохранившая свою любовь к Шуре, предстала перед ними живым укором: мысли Александра невольно несутся к ней, к дочке…

Что ж, это верно, правдиво, хотя, не скроем, слишком быстро принимают герои такое трудное решение. Но уже если драматург пошел на такое, он должен был найти психологически неотразимую мотивировку отъезда Ольги, а не призывать на помощь сомнительные афоризмы, вычитанные ею из книги. И Нарьян-Мар, куда решает уехать Ольга, вырастает в драме в какое-то условное обозначение «чистилища», через которое должен пройти человек.

Так и бывает в искусстве: многозначительность, рациональные выводы, возникающие против воли живых характеров героев, оставляют нас холодными, забываются, а жизнь во всей ее непосредственной правде, в естественном течении тревожит зрительскую мысль, хранится в памяти. Этой мужественностью, острым чувством времени и дорог спектакль «Годы странствий».

А. Анастасьев

## **{****362}** «В добрый час!»

В чем секрет обаяния пьесы В. Розова «В добрый час!»? Почему эта пьеса о юношестве и для юношества столь любима взрослыми?

Напрасно было бы искать ответа на эти вопросы в теме или сюжете пьесы, как это нередко бывает.

В самом деле, что можно найти интригующего в истории Андрея Аверина, который, окончив школу, не знает, что с собой делать, и в то время, как заботливая мамаша старается пристроить его в какой ни на есть институт, решает уехать из дому на поиски «призвания», чему способствует пример прибывшего из Сибири двоюродного брата Алексея? Да и вмешательство Алексея в судьбу Андрея Аверина так непредумышленно, нечаянно, что даже мотив соперничества обоих братьев в любви не рождает каких-либо сложных сюжетных поворотов и особо драматических коллизий.

Конечно, вернее всего было бы сослаться на правдивость пьесы В. Розова и тем объяснить единодушное признание, которое она получила и у зрителей, и у критики, и у собратьев по перу. Но само по себе слово «правдивость» еще мало что говорит.

Когда ищешь наиболее емкое определение особенностей пьесы Розова, то словам «правдивость», «достоверность», «жизненность» хочется предпочесть другое: «диалектичность».

Драматург показывает жизнь не только в ее трудностях, но и в ее сложности. Внутренние противоречия, а не внешние случайности, которыми так богато большинство наших пьес, становятся источником движения сюжета. И вот почему он разворачивается с той покоряющей простотой и естественностью, когда почти забываешь об искусстве драматурга.

Вопросы, над которыми задумывается Розов в своей пьесе, не сводятся к какой-либо одной, даже самой полезной и верной заповеди. Драматург недаром снова и снова возвращается к юности — времени, когда складывается человеческий характер. Воспитание характера Андрея и Алексея, Кати, Афанасия, Гали, Аркадия и Маши, короче говоря, каждого молодого человека, кто бы он ни был, кажется ему одной из важнейших, если не самой важной {363} проблемой сегодняшнего дня. Воспитание характера — это значит воспитание самостоятельности в мыслях и в поступках, честности и порядочности, принципиальности, чуждающейся, однако, громких фраз и красивых слов, доброты и доверия к людям, отвращения ко всякой фальши — от маленькой, житейской, до большой, выходящей за границы личного. Поэтому не будем подходить к «Доброму часу» с теми утилитарными мерками, с которыми так часто подходим мы к искусству: а чему учит эта пьеса? Как относится автор к вопросу — вуз или производство? Какой совет и какой пример дает зрителям?

В «Добром часе» нет ни советов оканчивающим школу и их родителям, ни готовых рецептов. Зато в нем есть живая жизнь.

Театр… До сих пор мы не упоминали в этой статье ни названия Центрального детского театра, ни имени режиссера А. Эфроса. А между тем доля Детского театра в серьезном успехе пьесы Розова вовсе не сводится к тому, что ему принадлежит первенство постановки. Казалось бы, невелика заслуга — хорошо поставить хорошую современную пьесу. Но мне довелось видеть «В добрый час!» на сцене трех достаточно крупных театров: Московского театра имени Ермоловой (режиссер С. Туманов), Ленинградского театра имени Ленинского комсомола (режиссер А. Белинский) и, наконец, Центрального детского театра (режиссер А. Эфрос). И хотя все три труппы имеют солидный опыт и своеобразные традиции в этом жанре, и хотя все три режиссера почти ровесники, недавние выпускники театральных институтов, — только спектакль ЦДТ сумел передать то трудноуловимое и пленительное свойство розовской пьесы, которое я попытаюсь определить таким научным термином, как «диалектика».

Рассказать о режиссуре Анатолия Эфроса в спектакле «В добрый час!» очень трудно, потому что она так лишена внешних эффектов, что поначалу пьеса может показаться никак не «поставленной», а просто добросовестно разыгранной актерами в полном соответствии с текстом.

В просторной и светлой московской квартире, как видно, недавно полученной и обставленной новенькой мебелью, живет семья профессора Аверина — отец, мать, двое взрослых сыновей. Семья, как многие московские семьи, со своими повседневными заботами — одному сыну не дают ролей в театре, другому надо поступать в вуз, — с издавна сложившимся бытом и отношениями. Семья, где мальчики, которые стараются быть мужчинами, хотя их комната все еще числится «детской», подтрунивают друг над другом; где мать, как водится, обожает и балует младшего, который, как водится, ей дерзит; где нельзя без стука входить в комнату к отцу, когда он работает, а работает он почти всегда. Семья, где все, конечно, любят друг друга, но, впрочем, не показывают этого, хотя бы потому, что каждый занят своими достаточно важными делами. Одним словом, семья, каких множество, — при чем здесь, спрашивается, режиссура?

Конечно, если руку режиссера видеть лишь в откровенно символических мизансценах и условных декорациях, иначе говоря, в сумме всякого рода {364} внешних приемов, то постановке А. Эфроса надо будет отказать в праве называться «режиссерской». Но если признать, что стремление и умение вернуть сценическому герою ненадуманную сложность и тонкость духовной жизни не менее важно и насущно, — тогда скромный спектакль Детского театра должен занять свое место в ряду лучших и наиболее принципиальных режиссерских работ последних лет.

О режиссерской работе Эфроса многое может сказать сцена, центральная для выяснения жизненных позиций юных героев спектакля, где автор лицом к лицу сталкивает две противоположные точки зрения на жизнь. Одну — паразитическую и приспособленческую, хотя и одетую в достойный и импозантный наряд из фраз о «маршальском жезле», об «упорстве», «воле» и прочем (ее выразит приятель Андрея Аверина — Вадим). И другую — принципиальную, грубовато-честную в своем внешнем выражении точку зрения трудового человека (ее отстаивают двоюродный брат Андрея — Алексей, приехавший из Сибири, и его друзья Катя и Афанасий). Спор происходит в жаркий летний день, когда уравнения и формулы уже не лезут в голову и в «детскую» аверинской квартиры сползаются одуревшие от волнений, зубрежки и жары приятели Андрея и Алексея.

Вадим (О. Анофриев) не привлечет вашего внимания ни яркостью пиджака, ни развязностью манер прожженного «стиляги». Наоборот, это аккуратный, выдержанный, вежливый мальчик. Таких мальчиков, причесанных и не по возрасту серьезных, замученные школьным гвалтом классные руководители любят ставить в пример. Таких выбирают редакторами стенгазет, поручают доклады о международном положении. Они слывут общественниками и часто выступают на собраниях, хотя ребята и подтрунивают над их «хорошими манерами». Одним словом, если этот Вадим сын академика, то это сказывается не в том, что он гоняет на отцовской машине и «разлагается», а лишь в несколько повышенном самоуважении, бережности, с какими он относится к себе.

Вот эта психология советского барчонка, а не роскошный пиджак и не собственная машина «взрывают» в конце концов Алексея.

Мы сказали «в конце концов». Ему стыдно за Вадима, его злят эти чересчур красноречивые разглагольствования и неуместное словечко «корректен», но вмешиваться он не желает и из соображений тактических (зачем затевать скандал в доме, куда ты приехал гостем и где без тебя хватает раздоров?) и еще — ему просто жаль тратить силы, когда экзамены на носу, которые решают жизнь…

Собственно говоря, «секрет» режиссера удивительно прост. Он увидел в этой сцене — как, впрочем, и во всей пьесе — столкновение не отвлеченных моральных категорий, а живых людей. Разных по характеру — в самом широком литературоведческом и в самом узком житейском смысле этого слова. Поставленных жизнью в разные обстоятельства. Наконец, застигнутых спором в различном психологическом состоянии и настроении. И все эти обстоятельства, {365} отношения, настроения, сквозящие в улыбке, проскальзывающие в мимолетном взгляде, звучащие в неожиданной интонации, создают психологическую и человеческую емкость сцены.

И все-таки если бы спектакль Эфроса был только спектаклем психологических нюансов — пусть очень тонких, подробностей быта — пусть очень точных, — этого было бы мало. «В добрый час!» на сцене Детского театра — это еще и спектакль острой, ищущей мысли.

Мы часто говорим — яркий спектакль, сочный спектакль, красочный, зрелищный, страстный, патетический, героический. Умный спектакль — хочется сказать на этот раз.

В сцене, описанной выше, есть еще одно лицо, о котором я не сказала ни слова, а между тем оно едва ли не главное и для автора и для театра. Это Андрей Аверин, ради поучения которого и затеян Вадимом весь этот разговор (кстати, обратите внимание на то, что из всех персонажей розовской пьесы один только Вадим любит поучать и воспитывать!).

Андрей на первый взгляд самый пассивный участник спора. Но это лишь на первый взгляд. На деле — Андрей самый активный его участник. Ибо если Алексей и Вадим высказывают здесь свои точки зрения, то Андрей свою в процессе этого спора ищет.

Режиссер спрятал его за спинку глубокого кресла, откуда он показывается только для того, чтобы бросить очередную реплику. Мы, зрители, не видим его, но мы знаем: точка, где скрещиваются линии этого спора, именно там, где он, невидимый, сидит в кресле — так ему удобнее слушать. И его реплики, когда он на секунду показывается из своего убежища, — точные, меткие, полные иронии. Андрей, согласно пьесе, должен сказать новоявленному брату очень важные для него слова: «Я на тебя, наверно, странное впечатление произвел? Думаешь, веселый дурачок? Это ведь так… Тоска… Как-то все перепуталось у меня…» — режиссеру приходится прибегать к разного рода сильным средствам, чтобы слова эти не потерялись в общем довольно бездумном и комедийном звучании роли, потому что слова эти окрашивают всю роль, звучат в подтексте каждой остроты, составляют второй план образа.

Андрей В. Заливина много, настойчиво думает о жизни. И для режиссерского замысла спектакля важнее всего в нем именно интеллектуальность.

Вспомним первую встречу братьев Андрея и Алексея.

Вот они стоят друг против друга. Один в небрежно расстегнутой «шикарной» куртке, привычно засунув руки в карманы штанов. И его развинченная, с ленцой манера держаться, и умная усмешка, в которой мальчишеская жизнерадостность сдобрена некоторой долей цинизма, — все необычайно характерно именно для такого насквозь городского мальчишки, балованного сына обеспеченных родителей. И другой — в выгоревшей ковбойке, еще по-юношески немножко неуклюжий, но уже по-мужски широкоплечий, свободный в движениях, как будто ему тесна даже эта просторная квартира, как тесен в плечах старенький пиджачок. И в этой сдержанной, зреющей силе, которая разлита {366} по всей его фигуре, есть нечто от тех сибирских пространств, от тех лесов и полей, откуда он приехал.

Алексей О. Ефремова с первой же минуты поражает Андрея этой внутренней зрелостью, независимостью, которая угадывается даже за его смущением, неловкостью, хмурой насупленностью. Андрей чувствует в нем ту определенность, ту упорную настойчивость, которой так не хватает ему самому. Поэтому приезд незнакомого родственника — чем дальше, тем все больше — из происшествия вырастает для него в событие. Он как будто бы спрашивает себя: что из всего этого получится? И вам, зрителю, уже ясно: из этого что-то непременно должно получиться, так как в самом сопоставлении, в самой встрече этих характеров — столь различных, столь по-разному сложившихся — уже заключено зерно драматического столкновения.

Во многих пьесах для юношества Алексей непременно стал бы назойливо поучать Андрея, стал бы бороться «за него», перевоспитывать примерами из художественной литературы. Здесь он меньше всего хочет вмешиваться в жизнь семейства Авериных. Наоборот, он всячески уклоняется от вмешательства, он хочет только одного — спокойно подготовиться к экзаменам и поступить в Сельскохозяйственную академию. Но само собой получается, что, не желая вмешиваться, он одним своим присутствием в доме взрывает изнутри как будто бы благополучное, налаженное, наперед известное течение жизни. И это свидетельствует о том, что кризис давно назрел где-то в недрах этого устоявшегося быта.

Кризис этот связан не только с образом Андрея, но и с образами Петра Ивановича и Анастасии Ефремовны Авериных. И здесь преимущества розовского «Доброго часа» перед юношескими пьесами обычного типа еще более наглядны и принципиальны.

В самом деле, если линия «детей» еще дает нам кое-какие варианты конфликтов, то проблема «отцов» в подобного рода произведениях большей частью сводится к схеме донельзя упрощенной.

Розов приводит в пьесу Петра Ивановича и Анастасию Ефремовну не для увеличения процента «взрослой прослойки» и не для полноты семейной картины. Дело в том, что они по-разному смотрят на воспитание своих великовозрастных сыновей.

Выше уже говорилось, что темой пьесы Розова являются поиски призвания. Поиски призвания — важный и серьезный вопрос, в особенности для молодежи, к которой по преимуществу обращается Розов. Однако его пьеса не только для юношества, но и для взрослых, не только о детях, но и о родителях. И за этой непосредственной, лежащей на поверхности темой угадывается другая, гораздо более широкая: воспитание человека. Она заключает в себе две стороны. Одну — обращенную к Андрею Аверину и другую — к Петру Ивановичу и Анастасии Ефремовне. Можно по-разному отнестись к Андрею. Можно назвать его «веселым тунеядцем, благодушным лодырем», увидеть в нем лишь объект для скорейшего «перевоспитания».

{367} Однако для А. Эфроса и В. Заливина вопрос вовсе не так прост. Цинизм Андрея это не только бравада, «стиль» поведения профессорского сынка, это еще и своеобразная форма самозащиты от всяческой фальши и ханжества, с которыми доводится столкнуться. Потому что в глубине своего существа этот юный скептик и нахал — неисправимый романтик, и душа его ищет большого дела, призвания, быть может, подвига. Но он слишком умен, чтобы не видеть, как под прикрытием высоких слов о «долге», «родине» какой-нибудь Володька Цепочкин или Вадим Розвалов спешит устроить себе жизнь полегче, а его, Андрея, родная мать в своем родительском рвении ищет «блата» и ничуть этого не стесняется, потому что «все так делают». И оттого, что за высокими словами одних, за житейскими соображениями других он угадывает пошлое стремление прожить полегче и покомфортабельнее, стремление, с которым не мирится его душа, рождается у Андрея — Заливина этот своеобразный юношеский цинизм, не имеющий ничего общего с опустошенностью, а, напротив, являющийся свидетельством его природной честности.

Честность — вот в чем обаяние Андрея Аверина. Не внешняя, а внутренняя. В большом и малом. Он не успокаивается на том, на чем — что греха таить! — успокаиваются очень и очень многие: институт, специальность, устройство в жизни. Его тошнит от заранее расчисленной безошибочности путей к довольству, комфорту, положению. И вот — смешной мальчишка! — он бунтует против самого этого комфорта, как будто в вещах, а не в нашем отношении к ним таится угроза мещанства!

Андрей упрямо, хоть порой и неумело, ищет ответов на свои вопросы. Он хочет найти свою «точку в жизни» — и в этом смысл его немного полемического — по отношению к обычным «благополучным» развязкам — отъезда в Сибирь. Не потому, что он будет работать в МТС, а потому, что он уезжает из дома, где жизнь была налажена для него другими. Другими…

И здесь проблема «детей» становится проблемой «отцов». Розов сталкивает две точки зрения на воспитание. Анастасия Ефремовна считает, что она своими руками должна устроить будущее Андрея. Петр Иванович думает, что это должно быть делом рук самого Андрея. Впрочем, ни Петр Иванович, ни тем паче Анастасия Ефремовна не произносят монологов по этому поводу, даже не вступают в пререкания — каждый из них выражает свое педагогическое credo в самых обыденных поступках, иначе говоря — в действии. И вот почему здесь так много зависит от театра, от того, сколь глубоко сумеет режиссер заглянуть в авторский замысел и воплотить, а может быть, и развить его.

Вспомним хотя бы первое появление Анастасии Ефремовны Авериной.

В Детском театре Анастасия Ефремовна (Л. Чернышева) входит в столовую и, не имея сил даже снять жакет, валится на стул. Она устала, забегалась, а главное — она страшно озабочена, что делать с Андрюшей, как устроить его в институт? (По собственному почину Анастасия Ефремовна выбрала для него Высшее техническое училище имени Баумана, — но вот незадача — там как раз огромный конкурс!)

{368} И по тому, как она сидит у стола — смертельно усталая и в то же время полная скрытой готовности начать все сначала, — мы понимаем: она чувствует себя хозяйкой дома, несущей на плечах бремя семьи. А ведь с этого стремления Анастасии Ефремовны по своему разумению устроить «биографию» сына, собственно, и начинается конфликт пьесы!

Но вот Петр Иванович вынул из кармана письмо, в котором сообщается, что в Москву к Авериным хочет приехать племянник из Сибири — Алексей, чтобы так же, как Андрей, держать экзамены в вуз.

Вот она уселась около мужа, чтобы выслушать письмо. Впрочем, поначалу она даже не очень слушает. Мысли ее по-прежнему заняты Андреем. Но вдруг какая-то фраза привлекла ее внимание, с тревогой она заглянула через плечо Петра Ивановича, нахмурилась. И когда она недовольно отворачивается от мужа, то вы понимаете, что про себя она уже решила отказать Алексею.

Конечно, вас возмущает такая черствость, вы сердитесь на Анастасию Ефремовну. Вам смешны ее рассуждения о том, что этот неизвестный, но уже почему-то симпатичный вам паренек может, чего доброго, оказать «дурное влияние» на ее бесценного Андрюшу — ведь «Андрюша такой восприимчивый, неуравновешенный!» Но странно — потому ли, что в запальчивости Анастасии Ефремовны вам слышится такая искренняя нота, или оттого, что в доводах ее — «почему я должна на кого-то готовить завтраки, обеды, ужины, заботиться» — есть свой резон, — вы вдруг замечаете, что у нее рабочие руки, которые, вероятно, эти десять минут только и отдыхают за день; что у нее усталое, немолодое лицо; что ей действительно «не двадцать пять лет», а все заботы о племяннике и в самом деле падут на нее. Одним словом, вы не то чтобы оправдываете Анастасию Ефремовну в этот момент, но просто понимаете, что жизнь у нее не праздная, не легкая, а трудовая, что в известном смысле семья действительно держится на ней и она вовсе не относится к тем полуэстрадным «плохим мамам», которые традиционно разъезжают по курортам. И когда, обрушив на мужа все свои доводы, Чернышева озабоченно заключает: «Да‑да, именно телеграмму, а то Алеша может запоздать с подачей документов», — то вы видите, что эта фраза продиктована не лицемерием, а просто практической сметкой Анастасии Ефремовны и, если хотите, совершенно искренней заботой о племяннике.

Весь этот сложный комплекс мыслей и чувств донесен актрисой легко и тонко, без каких-либо внешних комедийных или драматических эффектов. Сразу заявлен характер живого и достоверного человека с исподволь сложившимися взглядами и сегодняшними, сиюминутными побуждениями — не «злыми», но и не слишком «добрыми», обычными, по-своему естественными…

Нет, эту Анастасию Ефремовну не определишь скудными эпитетами «недалекая», «ограниченная», «черствая». Черствая? Но порой она бывает удивительно душевной. Скажу иначе — черствой она стала, душевная она по натуре.

Почему же она стала такой — черствой и ограниченной? Быть может, потому, что муж, вырастая из студента в большого ученого, не имел времени {369} оглянуться на нее, а она между тем все больше уходила в хозяйственные заботы, в мелочи. Быть может, потому, что жизнь была нелегкой, особенно когда пошли дети, и для того, чтобы Петр Иванович Аверин стал доктором наук и выдающимся ученым, нужно было, чтобы Анастасия Ефремовна взяла на себя все бремя житейских забот. Обратили ли вы внимание на такую немаловажную подробность в пьесе — Анастасия Ефремовна, хотя ей уже под пятьдесят, сама моет полы в обширной профессорской квартире. Но, пройдя нелегкую школу жизни, много потрудившись на своем веку, она хочет, чтобы ее дети прожили жизнь без сучка, без задоринки.

В спектакле Эфроса Анастасия Ефремовна сделана полуинтеллигентной женщиной. Это чрезвычайно точная находка театра.

Артистка Л. Чернышева в тот короткий момент, когда она охорашивается и задорно улыбается вдруг в ответ на напоминание Петра Ивановича об одной их встрече еще до замужества, вызывает в нашем воображении юную Настеньку — веселую, энергичную, наверно, озорную. Черты этой Настеньки нет‑нет да и проглянут в вечно озабоченной Анастасии Ефремовне. От Настеньки в ней осталась некоторая наивность, доброта сердца, широта натуры в иные, лучшие минуты. Но достаток, но комфорт, но ученые занятия мужа, его окружение — увы! — справиться со всем этим она пока не в состоянии. У нее не хватает образования и попросту интеллекта, чтобы понять всю опасность своего материнского эгоизма.

И вот она готова выпрашивать записочку, чтобы «пристроить» сына в институт и создать ему тепленькое местечко в жизни по своим рецептам! Все это Л. Чернышева доносит в таком богатстве бытовых и биографических подробностей, с такой степенью жизненной достоверности, что образ несомненно несет в себе черты типические.

Что же до Петра Ивановича Аверина (М. Нейман), в спектакле ЦДТ — это одна из самых важных фигур.

У меня, например, сложилось совершенно отчетливое впечатление, что Петр Иванович воздерживается от вмешательства в жизнь своих сыновей отнюдь не по недосмотру, сознательно. Да, он «поглощен своей научной работой», он думает о ней постоянно, но у Аверина — Неймана зоркий, даже цепкий взгляд, ему не нужно долгих психологических изысканий — он сразу схватывает, в чем душевная неурядица сына. Он видит, что происходит с сыном, он высказывает свое суждение, но принципиально воздерживается от вмешательства.

До поры до времени Петр Иванович предоставляет своим детям самостоятельно искать решение — будь то в делах личных, в любви, будь то в выборе профессии и жизненного пути. «Пусть им будет труднее, пусть они даже ошибутся на время, но пусть сами найдут правильное решение. Конечно, я мог бы их подтолкнуть. Позвать, допустим, старшего сына и сказать: “Женись на Маше, мерзавец! Иначе я тебя выгоню из дому”. Предположим даже, он послушается. Но дорого ли будет стоить такое счастье? Нет, пусть помучается, пусть поищет. {370} А что помучается — не беда. Молодость — такая пора, когда это неизбежно и даже полезно. Молодость без поисков, молодость без ошибок, молодость без сомнений? Молодость, мирящаяся с чужими, даже правильными, решениями? Какая же это молодость? Нет, даже правильную мысль надо выстрадать, а не вычитать из книги. Нельзя жить чужими мыслями и чужим опытом. Пусть помучаются, пусть…». Таков ход рассуждений Петра Ивановича, таким по крайней мере показался он мне, когда я прислушивалась к осторожным и внешне беспечным интонациям Аверина — Неймана в разговоре со старшим сыном или ловила его внимательный, изучающий, ласковый и насмешливый взгляд, устремленный на Андрея. Он и жену очень мягко, но решительно останавливает, когда она пытается чересчур явно вмешаться в дела сыновей. Кстати о жене. Он по-прежнему любит свою Настеньку, как любил когда-то, как любит человек, всецело отдавший себя науке, одну-единственную женщину в жизни. Но любовь не мешает Петру Ивановичу очень трезво видеть ограниченность Анастасии Ефремовны — и ее смешные претензии, и неумение справиться с детьми. Мы все немножко моралисты и, конечно, требуем, чтобы он немедленно взялся за ее «перевоспитание», «поднял до себя», указал на ошибки. Но что поделаешь, Петр Иванович любит ее такой, немножко мещанистой. Он даже — о ужас! — прощает ей эти черты! Да, он никому не читает нотаций, не бегает по институтам, не проверяет, как выучил Андрей уроки. Но он позволяет Андрею самому искать свой путь, он предоставляет ему свободу — и разве это не лучшее, что может он, умудренный годами и опытом, дать сыну в жизненную дорогу?

«Ничего! Пусть поищет!..» — этими мужественными словами кончает он пьесу. Тем более мужественными, что именно в этот момент мы замечаем, как уже немолод Петр Иванович, чувствуем, что за его словами не только надежда, но и тревога, и вопрос к себе — а верно ли я поступил? Все ли я дал сыну, что мог? Так нужно ли нам увеличивать эту тревогу и обращаться к Петру Ивановичу с гневными укорами и обвинениями, что он недосмотрел, недовоспитал, недовлиял и с прочими «недо…»? Или мы можем расстаться с ним как с человеком, достойным уважения, и разделить его надежду?

Диалектика, которая в «Добром часе» характеризует манеру Розова, в такой же мере присуща работе Эфроса и объясняет удачу спектакля Центрального Детского театра. Диалектика образов «Доброго часа» — это метод исследования жизненных явлений, метод, помогающий понять, откуда, из какой почвы они вырастают. «В добрый час!» на сцене Детского театра — спектакль, герои которого много думают о жизни и еще больше заставляют думать зрителя.

И в этом его удача.

М. Туровская

### **{****371}** … от спектакля к спектаклю

Не всегда можно устанавливать непосредственные связи между событиями в жизни и явлениями искусства. Но есть в нашей недавней театральной истории спектакли, которые неотделимы от XX партийного съезда. Спектакли эти — «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, поставленная Г. Товстоноговым в Ленинградском театре драмы имени Пушкина, и «Кремлевские куранты» Н. Погодина на мхатовской сцене в постановке М. Кнебель, И. Раевского и В. Маркова.

Давно уже, пожалуй, со времени «Молодой гвардии», не было на сцене трагедий. «Оптимистическая трагедия» возродила этот прекрасный жанр. Ленинградский спектакль шел около десяти лет и пользовался неизменным успехом. История о том, как один из многих разрозненных, зараженных анархизмом отрядов превращается в регулярный полк Красной Армии, вырастает в поэтическое повествование о народе, партии и революции.

На спектаклях «Оптимистической трагедии» не было спокойных или равнодушных зрителей — театр властно втягивал всех в трагическое представление. То, к чему стремился Вс. Вишневский, состоялось: зрители становились активными соучастниками спектакля. «Оптимистическая трагедия» в Ленинграде — образец современного спектакля напряженной мысли, внутренней динамики, органического слияния романтической образности и суровой правды человеческой жизни. Этому спектаклю впервые в драматическом искусстве была присуждена Ленинская премия. «Кремлевские куранты», как и «Оптимистическая трагедия» (правда, по разным причинам), многие годы не шли на сцене. Когда стало известно, что Художественный театр ставит заново пьесу, имевшую на его сцене громкий успех в годы войны, — это радовало, рождало надежду. Правда, тяжело было сознавать, что уже не выйдет на сцену Хмелев в роли инженера Забелина, тревожило, как выступит в роли Ленина Смирнов. Но ожидания и надежды не были обмануты. «Кремлевские куранты» в новой авторской редакции и новой постановке стали одним из лучших мхатовских спектаклей.

## **{****372}** «Оптимистическая трагедия»

Пьеса Вишневского вернулась в театр в 1955 году. Оптимистического в то время было на сцене много. Трагедии не было — почти совсем.

К героике, правда, театры обращались сравнительно часто. Но при одном непременном условии: чтобы героический акт, несмотря на непреодолимость препятствий и драматизм жизненных обстоятельств, вел в конце концов к примирительному исходу.

«Оптимистическая трагедия», это жанровое определение знаменитой пьесы Вишневского, вынесенное автором в ее название, часто становилось универсальным ключом к прочтению любой трагедии. То, что этим ключом не отпиралось, отбрасывалось как ненужное и даже вредное.

Отбрасывался «Гамлет». Отбрасывалась и сама «Оптимистическая трагедия».

Ее возрождение едва ли можно считать счастливой случайностью.

Она появилась на нашей сцене вторично (а для молодых поколений стала первооткрытием) незадолго до XX съезда партии. Духу общественных перемен и масштабу исторических событий революционная тема отвечала наиболее полно.

В то время появилась и была исполнена публично Десятая симфония Шостаковича, произведение могучее, глубоко философское и страстное. В нем трагические мотивы прозвучали с огромной и очистительной силой. В свою очередь и театр ощутил потребность взорвать традицию сглаживания трагических конфликтов.

«Оптимистическая трагедия» написана с позиций исторического оптимизма, но она оставалась истинной и суровой народной трагедией. Так и поставил ее Георгий Товстоногов в Ленинградском академическом театре драмы имени А. С. Пушкина.

Спектакль был патетичен, но строг. Остро динамичен, но нисколько не суетлив. Обобщен, но на реальной жизненной основе. Современен, но во всем верен истории. Оптимистичен, но не за счет трагедийного.

{373} Напротив. Чем более оптимистичен в исторической перспективе, тем более трагедиен в конкретных столкновениях с жизнью, в ходе борьбы, в отдельных человеческих судьбах.

В спектакле бился неистовый пульс революции. История порой бывала сурова к человеку, и режиссер ничем не хотел смягчить эту суровость, ослабить напряжение, облегчить тяжесть событий. Но режиссер не соглашался и с тем, что человек только частица событий, песчинка, бесследно уносимая девятым валом истории. Для Товстоногова человек был создателем эпохи, творцом истории, а не ее жертвой.

Но сказать об этом хотелось так, чтобы не уменьшалось и число понесенных жертв. Чтобы не снизилась высокая цена крови, заплаченной за революцию.

Талантливая пьеса Всеволода Вишневского, писателя-трибуна, по первому впечатлению тянула на ораторию, на монументальный и впечатляющий реквием.

Но и такое решение было невозможно для Товстоногова. Уже прежними своими героическими спектаклями — «Дорогой бессмертия», «Гибелью эскадры» — он заявлял, что в его представлении между понятиями героя и человека нет существенного различия. Что великолепие мраморных изваяний никогда не вытеснит в театре живое существо из плоти и крови. Что человечность нельзя и нелепо заменять монументом.

В «Оптимистической трагедии» этот программный подход режиссера к героической теме был не только подтвержден, но и продолжен. В ораториальной пьесе с ее открытым политическим пафосом и сгущенно плакатным, резко заостренным сюжетом режиссер остановил и попытался разглядеть то, что происходило внутри человека. В общем хоре героев различил неповторимые голоса разных людей. В космических сдвигах времени постарался не утерять из виду судьбу каждого участника событий.

Сам Товстоногов писал после премьеры: «В раскрытии органического и неразрывного единства личности и народа больше всего проявляются те особенности Вишневского-драматурга, которые так интересны и так трудны для сценического воплощения… жизнь, отраженная в пьесе Вишневского, многопланна, противоречива и сложна. Она как бы образует множество потоков, каждый из которых стремительно и неудержимо несется по своему направлению. Но всего важнее, что эти потоки сливаются в конце концов в один мощный поток — главное действие трагедии. Наша задача состояла в том, чтобы выявить значение каждой из показанных в трагедии человеческих судеб для судьбы всего действующего в трагедии коллектива. Мы стремились к тому, чтобы как можно лучше узнать и понять каждого из персонажей трагедии и тем самым понять его личную судьбу, его место в событиях».

Эта задача определила эстетические принципы спектакля, сжатый лаконизм его театрального языка, вескость и точность психологических обоснований, новизну и современность прочтения пьесы.

{374} Истинный герой ленинградской «Оптимистической трагедии» — народ. Судьба народа и судьба отдельной человеческой личности в спектакле — неразделимы. Соединяясь вместе, они не заслоняют одна другую и не поглощают друг друга.

Когда-то, при первом сценическом рождении «Оптимистической трагедии», автор выдающегося спектакля Камерного Театра, замечательный режиссер Александр Таиров сознательно отказывался от всякого быта ради более крупного поэтического обобщения. Его постановка была лапидарна, экспрессивна, ритмически совершенна и освобождена от всяких подробностей, которые бы могли создать представление о конкретной среде, об обычном повседневном существовании.

Товстоногов не только не пренебрегает бытом, но опирается на него везде, где это позволяет атмосфера трагедии. Он тщательно отбирает все, что способно помочь проникновению в обстановку жизни героев, в подробности времени. Там, где этих подробностей не хватает, режиссер дописывает их своим воображением. Но не в сторону от пьесы, а дальше, по путям, проложенным автором.

Товстоногов строит всю жизнь спектакля, сохраняя авторский тембр голоса, не изменяя его ораторской стилевой манере. Он только оттеняет эту стилистическую особенность дополнительными и контрастно резкими подсветами.

В спектакле, как это часто бывает и в жизни, романтическое и будничное тесно переплетаются, незаметно переходят одно в другое, образуют плотное химическое соединение. Укрупненность и скульптурность форм не нивелирует людскую массу, а чеканит рисунок каждого характера. В малом постепенно раскрывается большое, в целом — личное. Необходимое поэтическое обобщение возникает на конкретной исторической почве, на реальном человеческом материале.

Именно поэтому так естественно и непроизвольно встают в спектакле за любой жанровой сценой — конфликты эпохи. А короткий бытовой эпизод поднимает целый пласт бытия. Поэтому в бурный и тревожный пейзаж времени абсолютно органично вписываются прихотливые повороты одной человеческой жизни, и резкий ветер революционного века не смахивает их с полотна истории.

Поэтому и все образное решение спектакля, его внутренняя музыка, его рельефная пластическая законченность не украшают спектакль, не дополняют его, а возникают изнутри как единственно возможные.

### \* \* \*

Так родился и облик спектакля, бескрасочный, суровый, напряженно взволнованный в своей простоте.

Режиссер и художник А. Босулаев определили сквозное действие пьесы как путь полка. И на сцене предстала бесконечная, трудная как солдатская жизнь, идущая вверх дорога.

{375} Эта дорога, затянутая серым сукном армейской шинели, уходящая ввысь, к самому горизонту, опоясывает своим полукружием всю сцену. Но бескрайнее пространство не кажется ни пустым, ни отвлеченным. Оно живет в общем ритме спектакля и отвечает его скупому напряженному драматизму.

Полк совершает свой исторический путь от прошлого к будущему. Шагая с севера на юг, он пересекает изрытую войной, засыпанную окопным песком, пробуравленную снарядами землю России.

О смени мест, по которым проходит полк, стремясь к своей цели, свидетельствуют скупые и точные опознавательные знаки. В них нельзя ошибиться.

Пробит колесами орудийных повозок и тяжелыми солдатскими сапогами пыльный проселочный шлях. Прямо в мутное облако вонзается знакомый шпиль Санкт-Петербургского адмиралтейства, откуда начинает свой путь первый регулярный морской полк. Стремительно сбегает к невидимому морю крутой накат корабельной палубы. Угрожающе нависла свинцовая броня, замыкающая наглухо судовые отсеки, где властвует над всем безжалостный кулак Вожака. А на голом степном кургане высится молчаливый и равнодушный свидетель тысячелетней борьбы, угрюмая, грубо высеченная в камне скифская баба.

Полк идет по разным местам. Но образ дороги постоянен. Вдоль всего маршрута полка пролегла эта горькая и шершавая земля родины. Она остается неизменной.

Но над суровой и неизменной дорогой авторы спектакля простерли живое, человечное небо. Оно не остается бесчувственным. Над серой землей, по которой идут навстречу своему будущему люди, неузнаваемо преображает свой облик далекая высь.

Разгневанное, беспокойное, все в рваных облаках, низко нависло небо над встревоженной Балтикой, когда решается судьба отряда, порывающего с анархизмом.

Мирно стекает густой полуденный зной на золотистый плетень украинской хатки, где разместился временный штаб Комиссара. Короткая передышка, минута предгрозового, но все же покоя в этой онемелой и слепящей тишине неба.

А в сцене атаки полка кажется, что кровавые отсветы боя пробегают по темному небу, как предсмертные судороги.

В час предательства Сиплого над пустынной степью повисает бледная, неумолимо холодная луна. Безгласная и недвижимая, она фиксирует для истории то, что изменник хотел совершить без свидетелей.

Из черной глуби ночного южного неба выплывают звезды, когда полк, захваченный в плен, ждет расправы. Теплый звездный свет разрывает над пленниками пелену одиночества.

И уже перед самой гибелью Комиссара, как вестник бессмертия, на догорающем небе возникает легкий и ясный Млечный Путь.

{376} А в прологе и эпилоге спектакля на стройные ряды моряков, достигших будущего, льет свой сияющий свет небывалой синевы античное небо.

И так все время. Лирическое поднимается до эпоса. Патетику пронизывает лирика. И не только в зримом аккомпанементе спектакля, не только в его музыкальном сопровождении (недаром постановщик выбрал в соавторы Кара Караева, композитора-лирика), но и во всем строе спектакля.

На военном корабле все сдвинуто с места. Вековая морская иерархия, дисциплинарный устав, сложившийся режим службы — все вразброд. Революция сломала старые устои, а новые пока не установлены. Равновесие, привычный порядок, обязанности — все рухнуло. Налаженная военная машина распалась на составные части, и люди на корабле потеряли направление.

Вишневский немногословен. Чтобы показать тоскливую неприютность команды, разъединенность, человеческое одиночество, ему достаточно одной реплики, вложенной в уста финна Вайнонена.

«— Сумерки, и никакая душа ничего ласкового одинокому матросу не скажет», — произносит Вайнонен в начале пьесы.

В спектакле дорисована психологическая картина, вырастающая из единственной фразы Вайнонена.

Неверная, выжидающая тишина стоит над безлюдной палубой. В сгустившемся сумраке особенно ощущается покинутость, пугающая, настораживающая пустынность. Томительная безысходность в этом полумраке, в тревожной тишине, в небольшой тощей фигуре Вайнонена, в том, как долго и методично он чистит свой нож.

Обычная бытовая деталь, финский нож, с которым, наверно, не расстается Вайнонен, в этой обстановке затаенной угрозы становится символом одиночества, неустроенной и недоверчивой жизни. Потом в омертвелой тишине появляется длинный матрос. Он бредет медленно, бесцельно, равнодушно переступая лежащее на полу спящее тело. Не останавливаясь, он пересекает палубу справа налево, и обратно, слева направо, и снова переступает через спящего, как будто это тюк мяса. А в зале рождается ощущение застывшего времени, остановленной, обледеневшей жизни.

И уже за тоской Вайнонена, высказанной наедине с собой, проступает тоска тысяч людей, оторванных от своей почвы и еще не прибитых к берегу. За растерянностью и сумятицей корабельного быта встает обобщенный образ России, сдвинутой революцией с места.

И так во всем, в каждой подробности, в каждой точной и образной мизансцене. Все время частное ведет к общей мысли, а общее прорезают выпуклые и во всем достоверные детали конкретного быта. Человек виден в своих, только ему свойственных проявлениях, а толпа становится образом времени, материализованным выражением исторических сдвигов.

В тоскливую тишину палубы отчаянный крик Алексея врывается десятибалльным штормом. И сразу становится ясно, что застывший покой был только затаенным ожиданием шквала, опасным затишьем перед несущимся ураганом.

{377} «— Военные моряки! Анархисты! Опасность!.. Назначен нам Комиссар…».

И тотчас 113 разных мест, группами, словно возникая из невидимых убежищ, появляются готовые к отпору матросы.

Они стоят почти не дыша, окружив Комиссара плотной враждебной стеной. Кто наступая безмолвно тяжестью литого тела, кто ухарски подбоченясь, заранее предвидя победу, кто развалясь небрежно, — уже всякое видели и со всяким справлялись.

В этой густой массе народа виден каждый. Лицо не затеряется в толпе. Но и толпа не просто сбор разных лиц, а мощное и слитное целое. У них одно дыхание, одна нацеленная ненависть, одна непроницаемая угроза. И первая победа хрупкого, женственного Комиссара становится уже не только ее победой, но торжеством разума над силой, идеи над хаосом.

Под грустный, лирический вальс, нежный и интимно ласковый, прощаются на корабле с близкими уходящие воевать моряки. Кружатся на влажном настиле палубы пары. Мирно играет музыка. Совсем штатски, почти по-домашнему прижимает старый моряк седую голову жены. Недоуменно и робко тянется на носках к усатому боцману худенькая девчушка в ситцевой юбке, должно быть, внучка. Почти одним телом кажутся влюбленные, приникшие друг к другу, и легкая газовая косынка, колеблясь в ритме танца, прикрывает их поцелуй.

Все просто, буднично, почти бытово. Но чем интимнее шло это прощание под звуки вальса, тем сильнее щемило сердце. Тем острее проникало сознание, что для многих этот прощальный бал будет последним. И вот уже вся короткая и емкая сцена бала раздвинулась до масштабов трагического.

Почти незаметно мелодия лирического вальса переходила в походный марш. Вместе с замедленным поворотом круга на сцене возникали подтянутые ряды первого регулярного морского полка. Уже не отряда анархиствующих матросов, а полка, уходившего защищать революцию.

Полк уходил с корабля. Но вы понимали, что он уходит от своей старой жизни. Он шел неторопливо и мерно, мимо причала, мимо парадного здания адмиралтейства, шел по движущейся, бесконечной дороге против движения круга. И этот простой постановочный прием создавал впечатление нескончаемого потока людей, прорезающего необъятное пространство вселенной.

Режиссер не допустил в этой финальной сцене первого акта никакого своеволия, ни малейшего отступления от достоверности. Комиссар шел впереди, ведь именно Комиссар вел полк в бой за завоевания революции. Между Комиссаром и полком, нетвердо, но в ногу шагал Вожак. Уже не во главе, вытесненный с места единственного начальника, но и не смешавшийся с полком, не отступивший от прав, захваченных насилием. Опасный враг, до времени спрятавший зубы. А дальше полк. Один к одному, плечо с плечом. Мерно и не спеша, веря в цель и зная свой долг, шли вдаль ровным строем шеренги революционных бойцов.

{378} Ничто не нарушало суровой строгости колорита. Ничто не отходило от элементарной правды обстоятельств. Но видимый, реальный во всем путь полка уже прочитывался как историческая дорога от прошлого к будущему.

Крупное социальное обобщение определило даже такой с виду совсем бытовой эпизод, который сочинил режиссер из нескольких реплик Вожака и Сиплого, предшествующих сцене расстрела пленных офицеров.

На ярком цветастом ковре, прихваченном по пути в третьеразрядном трактире, развалился Вожак — Ю. Толубеев. Неприступной твердыней власти кажется стянутая тугой тельняшкой глыбища могучего тела. Прямо в широченные плечи влита массивная, выпирающая из-под измятого козырька форменной фуражки голова с нависшим на низкий лоб смоляным чубом. Потемнела от морского ветра и винного перегара мордастая физиономия, с которой время стерло почти все признаки человеческого лица.

Вожак отдыхает. Но передышка окажется для него роковой, и предчувствие крушения подбирается все ближе и ближе.

Лениво и деловито взбалтывает Вожак в огромном медном самоваре обжигающий коктейль, смесь спирта и содержимого винных бутылок. Ступенькой пониже, еще соблюдая иерархию, но уже вполне фамильярно расположился Сиплый, гнусавя своим растерзанным голосом «жестокий» романс «Осыпаются пышные розы».

Подобострастно, визгливо потренькивает гитара. Угодливо и машинально выплясывает одно и то же коленце ободранный морячок из самых младших. А в стороне, по верху ходит туда и обратно ко всему приглядевшийся часовой. И кажется, что даже южное солнце прекратило свой путь, подавленное бессмысленным невеселым весельем выпотрошенных до дна людей.

Эта сцена с ее мутным, устрашающим покоем, с ее обнаженным цинизмом нравственно уничтожает Вожака до того, как воля матросских масс уничтожит его физически. Конец Вожака в спектакле — это духовный распад личности, за которым неминуемо придет возмездие.

Вожак Толубеева, одно из крупнейших созданий этого актера, кажется неприступным монументом только до тех пор, пока он сильнее других. Но его власть не может быть прочной, коль скоро единственное ее основание — грубая сила.

Уже ничего не осталось в душе, дотла выжженной безверием. Борьба за свободу личности давно выродилась в животную схватку за лучший кусок для себя. Философия неподчинения на поверку оказалась захватническим стремлением подчинить. Теперь, когда уплывает из-под ног почва и власть, осталось одно только рабское желание уцелеть, ухватить добычу для себя одного.

Урвать кусочек, сохраниться, выжить, любым способом выжить — вот все, чего хочет от жизни и Сиплый А. Соколова. Сиплый у него и не человек вовсе, а пресмыкающееся. Звуки, которые он исторгает из своей осипшей глотки, не столько речь, сколько урчание животного.

{379} Жестокость и предательство для Сиплого не только способ существования, но уже и потребность. Он всегда с тем, кто сильнее. Но предает он одинаково всех. Даже охотнее тех, перед кем особенно пресмыкался.

В чем-то Сиплый опаснее Вожака. В нем больше цепкости, приспособляемости, ядовитой изворотливости. Он более живуч, чем Вожак, и еще более мерзок. Финал обоих предопределен. Но их развенчание режиссер строит на прочной психологической почве, раскрывая не только закономерное сходство конца, но и разность характеров.

Что из того, что сейчас Вожак еще хозяин. Что он может на прощание расправиться с беспомощными путниками, напрасно ищущими у него справедливости. Что можно потешить душу злобной издевкой да глушить водку из огромного трактирного самовара. Ведь давно уже ничего не осталось, ни бога, ни людей, ни привязанностей. «Ничего нет» впереди. А откуда-то из пьяного сумрака надвигается будущее, в котором ни ему, ни Сиплому нет места.

Еще один стакан опрокинут в луженую глотку, еще, а тоска воет внутри, как раненый зверь. Ее не сдержать, и вот она уже прорывается наружу натужеными и фальшивыми нотами «Вихрей враждебных».

Это напоследок напоминает о себе прошлое, вытоптанное собственными ногами. Это едкая мука бессилия, подступившая к сердцу. Это последняя конвульсия уходящей власти. Невеселое торжество на развалинах анархизма. Разгульный праздник, устроенный на собственных похоронах.

И в этой сцене, партитура которой так безупречно точна, что могла бы войти как образец в учебник режиссуры, нравственный смысл не декларируется, не сообщается в качестве громкого лозунга. Нет, итог этот подготовляется изнутри, вырастает сам собой из верно вскрытых психологических мотивов, из всего сложного и многопланового конфликта.

Нужны ли были эти подробно изученные, просвеченные режиссером насквозь человеческие характеры для пьесы, написанной размашисто и общо до плакатности?

Разве так уже необходимо было прослеживать во всех деталях моральное крушение Вожака, когда достаточно было сбросить его со счетов, пустив в висок заработанную им пулю? Ведь Вожак у Вишневского классовый враг, историческое зло, обобщенный портрет анархистского сброда, выродившегося в одну из страшных сил контрреволюции.

Да, почерк Вишневского позволяет и даже диктует более прямолинейные пути, чем те, какими шел спектакль. Да, автор обходится без психологических подробностей и мыслит более отвлеченными категориями. Но чем дальше отходит время от прямых событий, тем больше нарастает потребность разобраться, а не просто узнать. Не только сохранить в памяти прошлое, но и понять его истинные мотивы. Не только воскресить историю, но и объяснить ее возможно более полно. Не только напомнить то, что было когда-то, но и вывести из него уроки для себя.

{380} И стоило с этой целью прочитать пьесу заново, без заранее сконструированных представлений, как оказалось, что с космическими пропорциями вполне уживается достоверный, хорошо изученный, пропитанный едкой морской солью и очень конкретный во всех своих проявлениях быт. И что широкие, размашистые мазки авторской кисти не исключают психологической сложности и многоплановости написанных им портретов.

Оказалось даже, что упрощение ведет не к укрупнению конфликтов, а к их абстракции. Тогда как глубина характеров укрупняет их роль в событиях.

### \* \* \*

Замысел спектакля вел всех его участников к последовательному обобщению истории и к уточнению тех, кто эту историю делал. Даже в крупных планах спектакль старался сохранить всю полноту человеческих характеристик.

Не во всех из них удалось добиться такой точности, с какой был решен и сыгран Сиплый у Соколова. Ни один не достиг такой исчерпывающей глубины, как Вожак Толубеева. Результаты могли быть не абсолютными, но намерения не оставляли сомнений.

Вероятно, матрос первой статьи Алексей при всем обаянии и заразительности исполнителя мог быть сыгран более тонко, чем это сделал И. Горбачев. Может быть, недоставало трагедийной силы для роли Комиссара у О. Лебзак. Но нельзя было усомниться в ее чувстве собственного достоинства, в ее бесстрашии, в ее готовности идти до конца, как бы ни было тяжко.

И эти качества вырастали оттого, что в Комиссаре театр подчеркивал хрупкость, женское обаяние, физическую незащищенность, задушевную мягкость теплых человеческих интонаций. Не случайно режиссура вернула Комиссару монолог из ранней, неканонической редакции пьесы. Монолог этот открывал дополнительные грани характера: мечтательность, эмоциональный порыв, поэтическую озаренность. От этого доступней и человечней делалась даже суровая логика большевистского Комиссара. А контрастный свет, пролитый на ее характер, придавал особую силу ее человеческому подвигу.

Трагическая смерть Комиссара была в спектакле естественным завершением подвига.

Воплощение силы — Вожак перед смертью слабеет. Его бесстрашие так же мнимо, как его сила. Постыдный биологический страх исторгает из уже осевшей человеческой туши бессмысленный и звериный вопль о помощи.

Хрупкая, физически слабая, Комиссар идет на смерть спокойно, не оборачиваясь, глядя прямо в лицо своей гибели.

Эту разницу театр прочерчивает решительно и во всем зримо.

Она-то и составляет главный нравственный итог спектакля.

Два противоборствующих героя, погибая, исчезают с земли. Но Вожак отнял у себя все, что способно дать человеку превосходство над смертью.

Комиссар умирает, веря, что ей суждена благодарность потомков.

{381} От Вожака останется кучка трухлявого пепла. Да и то ненадолго.

Бессмертие достанется Комиссару.

Нет, не от снижения трагической ноты шло оптимистическое начало спектакля. А от того, что и режиссер и все участники вслед за автором, а в чем-то и выделяя тему, поверили в историческую закономерность происшедшей трагедии. Поверили, что даже жестокая гибель может быть целесообразна. Что самая смерть может быть оправдана высокой целью, сознательной заботой о жизни будущих поколений.

Эти поколения, сидевшие в зале, видели много смертей. Они прошли через жесточайшие испытания войны, и почти не было таких, у кого не погибли бы близкие.

В «Оптимистической трагедии» на сцену вышла подлинная история. История, которую нужно было вспомнить людям для того, чтобы сильно ощутить правоту своих идей, конечную справедливость.

Со сцены Пушкинского театра революционный полк обращался к потомкам, веря в их серьезность и в их способность быть справедливыми. Поэтому-то потомки в зале смогли вновь пережить трагедию тех, кто погиб ради их будущего.

Трагедия, даже оптимистическая, осталась трагедией.

В том, что она прозвучала во весь голос, честно, открыто состоял ее высший исторический оптимизм.

А в результате победила правда.

Победила Оптимистическая трагедия.

Р. Беньяш

## **{****382}** «Кремлевские куранты»

Спектакль этот драгоценен для всех, чьему сердцу близки судьбы советского искусства. Мы видим на сцене прекрасно воссозданный актером образ Владимира Ильича Ленина. Смотрим пьесу, которая заставляет гордиться силой нашей драматургии. С волнением наблюдаем, как вновь заблистало искусство мастеров прославленного Художественного театра.

Становится очевидным, что настоящее признание у зрителя получает спектакль, где есть истинная правда жизни, где есть большая мысль и живые чувства, где сказывается подлинное мастерство, где актерами движет вдохновение.

Тогда мы присутствуем на празднике искусства. Тогда мы становимся участниками этого праздника, тогда и мы помогаем актерам творить, ибо они чутко воспринимают дыхание зрительного зала, взволнованного их игрой.

Не помогает ли актеру Б. Смирнову радостный вздох, которым зал встречает первое его появление на сцене в образе Ленина! Это значит, что именно таким хотели люди увидеть здесь Ленина, это значит, что сразу возник тот чудодейственный контакт между актером и зрительным залом, который поддерживает вдохновение. В этом вздохе первая награда за долгие месяцы сомнений и напряженных усилий, творческих исканий, беспокойного и упорного труда.

Но поговорим прежде о том, что дал актерам и зрителям драматург. Н. Погодин подготовил совместно с театром новую редакцию пьесы, значительно усилившую звучание этого замечательного произведения советской драматургии. Однако при этом общие контуры, вся основа пьесы остались неизменными. Тут отрадное свидетельство ее жизнеспособности, выдержавшей строгую проверку временем. Что же сделало пьесу такой живой в пору ее создания и сегодня? Думается, что здесь надо выделить ряд моментов. Драматург сумел отразить в своем произведении глубокую правду советской жизни. Он обратился к большим проблемам и явлениям в жизни народа, способным взволновать, увлечь ум и сердце человека. Его работа над произведением была окрылена светлой мечтой Ленина, зародившейся в труднейшие {383} годы существования Советского государства. Воплощенная в художественных образах политика стала в пьесе высокой поэзией.

Многогранен в пьесе образ Ленина — гениального искателя и творца, организатора масс, неразрывно связанного с народом, могучего борца и человечнейшего человека, трезвого практика и вдохновенного мечтателя-провидца, образ вождя, в котором кристаллизовались лучшие черты деятеля Коммунистической партии.

Широкими мазками написан образ другой богатырской русской натуры — инженера Забелина. Благодарны для актеров характеры Маши Забелиной и особенно матроса Рыбакова.

Героям пьесы противостоят более или менее прорисованные в каждом отдельном случае портреты людей, олицетворяющих собой мир мещанства, обывательщины. Эти персонажи даны в изображении подчеркнуто шаржированном. Иной раз они выведены просто как маски условного театра: «Скептик», «Оптимист», «Дама испуганная».

Они очень эффектны в сценическом действии, но хочется сказать, что не здесь самые сильные стороны пьесы. Изобразив носителей дерзновенной и яркой мечты, борцов за ее воплощение, за будущее народа, драматург противопоставил им не тех, кто стоял по ту сторону баррикад, а тех, кто растерялся перед лицом грозных и величественных событий, кто был слишком мелок для них, кто вообще не был способен на борьбу. Поэтому и конфликт из сферы прямого действия перешел скорее в план умозрительный, перед нами в большей степени противопоставление различных общественных сил, нежели противоборство.

Тем не менее было бы, конечно, неверным предъявлять к произведению, написанному давно, всю ту сумму требований и пожеланий, которые могут возникнуть теперь.

Особенности пьесы в основе определили удельный вес тех или иных образов в спектакле. Главенствующие в ней образы Ленина и инженера Забелина, естественно, стали стержнем спектакля. Обе эти роли нашли блестящих исполнителей в лице Б. Смирнова и Б. Ливанова.

Со времен Б. Щукина, пожалуй, не было актера, который сумел бы так проникновенно передать черты внутреннего облика Владимира Ильича Ленина. В воспроизведении внешнего портрета актер и режиссеры проявили большой вкус. Необходимое сходство безусловно достигнуто, без этого рисунок образа был бы, конечно, неполным. Но актер очень умеренно пользуется традиционными позами и жестами, почти не прибегает к ним. Он может не делать этого, потому что нашел нечто большее. Привычные жесты, знакомые по портретам, фотографиям, кадрам кинохроники, воспроизвести не так сложно. Гораздо интереснее и значительнее такая игра актера, когда даже другие жесты, мимика, найденные самим актером интонации заставляют верить, что именно так мог повести себя, подойти к человеку, взглянуть на него, перебить оппонента, прислушаться к собеседнику, склониться над {384} работой Ленин в данных конкретных обстоятельствах. Вот здесь настоящая победа актера, которая достигается только глубоким вживанием в образ.

И особенно значительна эта победа потому, что драматург дал возможность актеру сосредоточить внимание на драгоценнейших чертах ленинского облика. Изображение совершенно лишено внешней монументальности, застывшего величия бронзовых изваяний. Как самый живой с живыми, говорит с нами в спектакле Ленин. И покоряют нас масштабы мысли, масштабы страсти. Нас захватывает биение огромного сердца, восхищают взблески сверкающего ума, кипучая энергия и непреклонная воля. Мы видим рождение великих замыслов, следим за мысленным взором, устремленным в будущее. И все время перед нами — человек, страстно любящий жизнь, отзывающийся на нее всеми частицами своей души.

Вот входит Ленин на сцену. Он появляется в крестьянской избе, одетый, как обыкновенный охотник, на нем шапка-ушанка, за плечом двустволка.

— Здравствуйте. Доброе утро.

Самые простые слова. Чуть настораживаешься, слыша, как актер подчеркивает неверное произношение буквы «р». Но потом, вскоре же, перестаешь обращать на это внимание — так захватывает большая, радостная правда чувствований, переданная актером.

Актер овладевает вашим сердцем уже с первой реплики. На вопрос Анны Власьевны Чудновой, которую с большим достоинством, в точном и строгой рисунке играет А. Зуева, Владимир Ильич отвечает:

— Ни с чем, представьте себе. Мы такие знаменитые охотники, что на фунт дичи нам надо фунт пороху.

Сколько самой настоящей простоты, ненаигранной, присущей человеку, чувствующему себя среди своих, вложил актер в эту фразу!

А беседа и спор с чудновскими «анчутками», спустившимися с печки, куда их «от Ленина спрятали»… Ведь Ленин играет со Степкой и Маруськой не только для того, чтобы их развеселить, вовсе не для того, чтобы перед людьми себя показать добрым и простым, а ему самому весело вести с ними эту игру. В забавном споре, кто больше похож на Ленина — живой Ленин или портрет, он умеет найти интересное и для этих ребят и для себя.

Таким и проходит Ленин через весь спектакль — человеком, полным удивительного обаяния, заразительной жизнерадостности, подкупающей простоты не только в обращении, но в общении с людьми. Он сам все время готовно раскрывается для людей и всматривается в них, жадно, с огромным интересом впитывает все из окружающей его жизни.

Очень тонко уловил актер, что Ленин в этой сцене говорит одновременно и по-детски и по-взрослому, приноравливаясь к собеседнику, но не опускаясь до его уровня, а, наоборот, незаметно подтягивая его к себе.

Большая ценность спектакля в том, что мы постоянно следим за мыслью Ленина — ищущей, пытливой, действенной. Не простое любопытство заставило его взять в руки и разглядывать светец. Для него эта «штуковина» была {385} материализованным символом гнетущей отсталости деревенской России. Познание жизни во всей ее подчас жестокой правде лишь укрепляет его в осознании жизненной необходимости коренного переустройства всего общественного уклада, осуществления гигантского и смелого плана. Он вспомнит об этом светце, когда коснется в разговоре с Рыбаковым идеи электрификации России.

Искусно выражает Смирнов этот сложный подтекст в раздумчивых репликах Ленина:

«Чуднов. Неужто знаете, Владимир Ильич, как жгут лучину?

Ленин. Знать-то знаю… Но неужели и вам приходится зажигать эту штуковину?

Чуднов. Когда керосину не дают, то с ней обходимся.

Анна. Трещит. С нею и то веселей, чем впотьмах.

Ленин. Да, конечно, веселей».

И тут же, в этой избе, где жгут лучину, Ленин с обостренным интересом всматривается в робкие еще, но живые ростки нового, невиданного прежде. Все ему интересно — и «реквизит» в мешке у Романа Чуднова, и что такое Пролеткульт в восприятии этого крестьянина, и откуда Роман добыл цилиндр, и трудно ли представлять на сцене банкира. А за всем этим кроется живое внимание к новой судьбе человека, крестьянина, который ощутил вкус к искусству, делает, быть может, пока еще неуклюжие шаги на этом поприще, но уже так или иначе приобщается к истинной культуре, несет в избу с лучиной первые искры зари новой жизни.

Матрос Рыбаков влюблен. Владимир Ильич догадывается об этом. Они случайно встречаются ночью: Рыбаков, увлеченный извечным занятием влюбленных — считающий звезды, и Ленин, скрывшийся от охраны, чтобы побыть наедине со своими мыслями. Ленин встретил человека, решающего важный жизненный вопрос, и ему хочется сказать этому человеку что-то, что его самого занимает, что поможет в жизни. Отлично удается актеру эпизод, где Ленин после двух-трех полушутливых фраз вдруг порывисто оборачивается к Рыбакову, шагнув к нему, близко глядя ему в глаза, говорит:

— Время у нас жестокое, страшное, теперь как будто и не до любви, но вы не бойтесь…

Легко сыграть здесь сочувствие к чужому затруднению. Гораздо сложнее раскрыть и здесь, как это делает Смирнов, опять-таки важнейший подтекст, угадываемый актером, связать и эту реплику со сквозным действием пьесы. Ленин не просто сочувствует влюбленному сердцу. С глубокой сосредоточенностью произносит актер эти слова. В них продолжение собственных раздумий, они еще только переход к теме Рыбакова. Ленин говорит о том, что заполняло его голову ночью на озере, о том, что заставило его сейчас искать одиночества и что толкнуло к Рыбакову. Различны масштабы раздумий, различны сами чувства, но они очень близки сейчас — эти два человека, шагающие рядом и вынашивающие каждый в своем сердце {386} свою мечту, которой как будто и не время было вспыхнуть в жестокие, страшные годы. Потому не буквально звучат слова о рыбаковской любви. Ободряя Рыбакова, Ленин в самом себе поддерживает веру в свою мечту. Он хочет найти ответ на свои вопросы. И потому, лишь произнеся слова «не бойтесь», как бы поставив точку в важной для самого себя формуле, он уже отвлекается от давно волновавшей его мысли и вбирает в свою щедрую и жадную к жизни душу судьбу и волнения юного Рыбакова. Тогда он говорит:

— Любите себе на здоровье, раз это случилось. Только я вам хочу дать один совет. Вы не старайтесь по-новому любить. Любите по-старому, товарищ Рыбаков… А ведь хорошо любить? Чувство-то удивительное?

Эта сцена сменяется встречей с рабочими-трамвайщиками. Ленин пытливо расспрашивает — верят ли они, что социализм будет построен, и почему они верят в могущество Советской власти. Он снова как будто и шутит и советы дает, а больше всего нас волнует, что он себя ведь спрашивает: пойдет ли электрификация, поддержит ли ее народ, которому приходится жить пока бедно, скупо, тяжело? И снова актер помогает нам видеть Ленина, не только действующего, направляющего ход событий, но напряженно думающего, ищущего, одухотворенного. Мысль Владимира Ильича перекидывается к Толстому, к тому, каков русский человек. Счастливую озаренность духа передает актер, когда Ленин, чувствуя твердую опору в народе, подводит итог своим раздумьям и с решимостью заявляет, что с нашим народом можно мечтать, можно дерзать…

И великая душа раскрывается перед Рыбаковым, перед нами, сидящими в зрительном зале:

— Надо мечтать… Надо. Но имеет ли право мечтать большевик, марксист? А? По-моему, он имеет это прекрасное право, и он должен мечтать, если он понимает мечту как рост новых задач его партии, его народа… Не надо бояться разлада между мечтой и действительностью, если вы серьезно верите в свою мечту, внимательно вглядываетесь в жизнь и работаете не покладая рук, страшно, адски работаете над осуществлением своей мечты.

Мастерски выявляя подтекст предшествовавших этому раскрытию диалогов, актер сделал финал первого акта достойным завершением всего развития образа Ленина в начале спектакля.

Даже встреча с нищей старухой, каркающей и обливающей клеветой его самого, служит Ленину лишь трамплином для его мечты. Видя жизнь в самой ее гуще, не боясь ее изнанки, не боясь трезвых оценок, он представляет себе Россию тех лет черным, без огней пространством, подобным огромной пустыне. «Как разорена Россия!» Он знает, что деревня вернулась к началу девятнадцатого столетия, что на заводах Урала люди вынуждены приводить в движение механизмы ручным способом, что Донбасс затоплен белогвардейцами. Но потому-то и необходимо немедленно приступать к работе для осуществления великой мечты.

{387} — Иначе невозможно. Сомнут, задавят, будет столетнее рабство, иностранное иго, позорная жизнь, гнет.

Жизнь, которая на поверхностный взгляд противоречит ленинской мечте, на самом деле требует ее скорейшего осуществления. Эта мечта рождена самой жизнью.

Хорошо дает почувствовать актер, что встреча с рабочими, краткий разговор с ними придают мысли Ленина новую силу, новую уверенность, которой не страшна самая тяжелая правда о разоренной, черной России. Именно к ним, к рабочим, обращена мысль Ленина, когда он провозглашает право революционера на мечту.

В дальнейшем течении событий, показанных в спектакле, мы увидим многие стороны души Ленина — иной раз в молниеносном штрихе, иной раз в развернутом действии. Вот он заливается хохотом, слушая рассказ старого часовщика о «контрреволюционере Эзопе». Вот он посреди делового разговора засылает этого часовщика вопросами: а каков был Толстой? О чем он говорил? С подлинным вдохновением ведет актер эту сцену. Каким огнем загораются его глаза, когда Ленин слышит ответ часовщика: «Он любил расспрашивать». Ведь это так близко самому Ленину!

Ничто не проходит незамеченным мимо пытливого взора и чуткого слуха Ленина. С быстротой взрыва возникают в его мозгу ассоциации. Вот он слышит выражение «слава богу!» из уст Дзержинского. «Что вы сказали, Феликс?» Смирнов резко поднимает голову от письменного стола с бумагами, в его лице столько заинтересованности, столько теплоты в этом обращении по имени — «Феликс», что мы снова догадываемся: Ленин отметил что-то очень интересное для себя, что ему обязательно пригодится.

Вот Ленин беседует с известным иностранным писателем. С какой прямотой излагает он свое кредо, говорит о трудностях, с какой ясностью опровергает ложные концепции филистера, с какой верой в народ, в будущее приглашает приехать еще раз через десять лет! И с какой убийственной находчивостью полемиста парирует выпад гостя, заявившего, что у Горького только один костюм.

— У вас двенадцать, а у Горького — один… видите, какая разница! Но продолжайте, продолжайте!

Вот он глубоко разгневан юродством Забелина. Тут он резок, беспощадно саркастичен: «Оптом торгуете или в розницу?» Забелин ошеломлен не столько гневом, сколько бичующей силой презрения, которая сразу испепелила придуманный им для самого себя мученический венец.

Но во всех этих эпизодах перед нами предстает Ленин, уже решивший для себя сложную проблему, вступивший в деятельную борьбу за осуществление жизненно важной для страны гигантской задачи.

Одно из проявлений этого — борьба с Забелиным за Забелина. Кульминационная сцена готовится драматургом, режиссерами с первых картин спектакля.

{388} Как упоминалось выше, драматург не стремился наглядно показать в пьесе широкий фон классовой борьбы, те трудности, которые стояли перед страной, перед партией на пути строительства социализма. Они, эти трудности, все время чувствуются в атмосфере действия, показаны же они чаще, так сказать, в осколочном отражении — зритель видит, как все это преломлялось разбитым вдребезги историей мещанским мирком. Спектакль начинается картиной толкучки у Иверских ворот. Здесь бурлит, переливает всеми цветами радуги грязная пена оголтелой и отчаявшейся обывательщины. Эта картина хаоса. Талантливо представил драматург ужимки, изломы, гримасы многоликого и многоголосого мещанского бытия в его предсмертных судорогах.

Здесь-то, среди спекулянтов, духовных лиц, меняющих золотые кресты на крупу, уличных воришек, дам, продающих извлеченные из сундуков кружева, и встречаемся мы впервые с Забелиным.

Примерно так рисовали обломки старого мира в свое время Маяковский, Есенин, Блок. «Буржуй, как пес голодный…» И не блоковским ли мотивом навеяна остро выразительная режиссерская концовка картины: рассекая отшатывающиеся, бегущие от них волны перепуганной толпы обывателей, в такт строгой революционной песне, проходят, уверенно глядя вперед, стройными рядами — державным шагом, красные курсанты.

Как льдину в половодье, затащило сюда мутным потоком инженера Забелина. Человек огромного практического опыта, светлой научной мысли, но никакой философ и политик, он решил фрондерствовать и изобрел для этого довольно-таки убогую и потешную форму.

Б. Ливанов великолепно показал и внешнюю импозантность своего героя и — что, конечно, главное! — могучую силу этого русского характера. Не перипетии внешнего действия, связанные с мрачным шутовством Забелина, привлекают основное внимание актера. Оно устремлено внутрь, к глубокой душевной драме человека, жарко любящего Россию и думающего, что переживает ее катастрофу, беззаветно преданного своему делу и убежденного, что теперь он никому не нужен, выброшен на свалку истории. Сосредоточенное, высоко талантливое и темпераментное изображение внутренней жизни этого красочного характера — одно из крупнейших достижений актерского искусства Б. Ливанова.

Актер еще только шагает посреди пестрой толпы на сцене, упрямо поправляя привешенный на тесемке нелепый лоток, а вы уже видите, что это перед вами за человек, гордо несущий убеленную сединами красивую голову над позором, который он надел на себя, как ризы. Барственна его осанка, размеренна походка, педантично скупы движения, но под густыми бровями пылают затаенным пламенем неистовые глаза. Недаром пугается этого взгляда негодяй, пытавшийся найти общий язык со странным торговцем спичками. Недаром так и не приняла воронья стая павлина, пожелавшего увидеть себя в вороньем обличье.

{389} Одинок Забелин и дома. Бешено издевается он над дочерью Машей, работающей в Помголе и полюбившей Рыбакова, язвительно, как будто с холодной ненавистью высмеивает Рыбакова, безнадежно скучает с постоянными своими гостями — Скептиком и Оптимистом и их супругами.

В трактовке Ливанова Забелин — это характер, исполненный клокочущих сил, которые все время сдерживаются внутри. Взрывы происходят за сценой — мы узнаем, что Забелин кого-то избил, жена постоянно умоляет его ни с кем не драться. Актер огромного темперамента, Ливанов не соблазнился, однако, возможностями продемонстрировать вспышки бешеного характера Забелина. С выразительностью, достигнутой отточенным мастерством, он показал огромную потенциальную энергию этого человека, не растрачиваемую по пустякам, готовую либо для богатырских безумств, либо для великих свершений.

Редкостные сценические данные актера, прекрасный голос, проявленный и этой работе высокий вкус помогли создать образ, который займет место на почетнейших страницах летописей Художественного театра.

Забелин предстает в спектакле, как человек-глыба, крупный во всем — в своих страданиях, в своих заблуждениях, в смелых решениях и в жадности к труду на благо Родины. Это натура властная, не терпящая перекоров, избалованная славой и преклонением перед талантом, уверовавшая в непогрешимость своих суждений.

Тем интереснее и значительнее встреча Ленина и Забелина.

Как известно, Забелин в силу ряда недоразумений полагает, едучи в Кремль, что он арестован и его везут в тюрьму. С большим достоинством и тактом проводит Ливанов сцену появления Забелина с узелком, которым снабдила его жена, в кабинете Ленина. Тонко дает режиссура почувствовать, что Ленин и не подозревает о сборах Забелина на отсидку за свое фрондерство, он совершенно искренне думает, что инженер собирался в баню, и заверяет, что время для этого еще останется. Лишь Дзержинский видит, в чем дело. Но и он в такой безразличной форме напоминает об узелке, что глубоко скрытую иронию может воспринять лишь достойный собеседник, который оценит и рыцарскую сдержанность. Все это достигается в спектакле мастерским выявлением глубокого подтекста и в трактовке отдельных ролей и в ансамблевых эпизодах.

Но вот Ленин посвящает Забелина в планы электрификации России. Правильно поступил театр, подчеркнув, что на Забелина более всего повлияли не неожиданность визита в Кремль и свидания с Лениным, не острота встречи с Дзержинским (это остается на долю старого часовщика), наконец даже не только то, что ему предложили работу, о которой он не мог и мечтать, — а едва ли не главным образом то, что в ходе беседы Ленин сумел разбить его горделиво-величавые позиции по всем статьям. И в этом смысле не менее действенны, чем прямые диалоги, оказываются энергично и ярко проведенные Смирновым и предельно выразительно воспринятые Ливановым {390} острые и быстрые реплики, которыми Ленин перемежает диалог Забелина с инженером Глаголевым.

Во всей картине происходит борьба двух воль, двух представлений о долге перед Родиной, наконец просто двух интеллектов. И Забелин впервые в жизни открыто признает свое поражение. Ленин учит Забелина мыслить широкими категориями, открывает ему новую логику — поражает его диалектичностью суждений. Откровенность Ленина, его вопросы требуют ответа по совести, ответа без какого бы то ни было унижающего обоих собеседников юродства, они требуют от Забелина ответов его сердца — сердца человека, любящего Россию, любящего свой труд, способного оценить размах созидательных планов и, собственно говоря, жаждущего поверить в то, что его руки могут быть приложены к осуществлению давней мечты передовых людей родной страны.

Ведь что касается развития энергетического хозяйства, то эта идея чрезвычайно близка и Забелину. И мысль о том, что надо пустить в ход замолкшие кремлевские куранты, тоже очень сродни его сердцу.

Только Забелин думает, что если испортились главные часы в государстве, то это значит — Россия кончилась. А Ленин говорит:

— Молчат! Надо обязательно их пустить!

И не просто они должны быть пущены в ход. Их нужно научить играть «Интернационал»!

То, что Забелину кажется невозможным, для Ленина оказывается очевидной, насущной необходимостью. Добиться того, чтобы с древней Спасской башни зазвучала мелодия «Интернационала», это по идее то же самое, что электричество, добытое на реках России, научить светить для социализма; то же самое, что знания, умение Забелина применить на пользу народу, строящему новую жизнь.

Ленин убеждает Забелина, что тот справится с этой задачей, хотя инженер и не марксист и никакого понятия не имеет о социализме.

Ливанов превосходно показывает, как уже просто, открыто обращается Забелин к Ленину с мучащими его вопросами, как постепенно доходит до сознания инженера «объем идей» Коммунистической партии.

И вдруг откуда-то, словно из далекого прошлого, возникает — после вежливого напоминания Дзержинского — узелок, приготовленный для тюрьмы и забытый сейчас на кресле. С великолепной яростью восклицает Ливанов:

— Вот черт, а не узелок!..

И тут рушится последняя преграда. С порывистой откровенностью, говорящей о сжигании мостов к прошлому, актер произносит слова признания Забелина об истинном назначении этого узелка.

— Нет, я в баню не шел. Все решили, что меня берут в Чека… и вот жена сунула чертов узелок.

После этого вполне понятна сцена Забелина с Машей. Актер предельно правдиво показывает духовное перерождение своего героя. Глаза его уже не {391} углятся, а сверкают светом обновления. Он говорит с дочерью не сразу о том, что сейчас стало для него самым главным, он вспоминает юность, кипучую свою жизнь, он не смотрит ей в глаза, потому что им обоим глаза застилают слезы, ему стыдно за свое вчера, он не привык к прямым признаниям. Жесты актера не отвечают прямо его словам, потому что большой актер играет сейчас сложное переживание, не связанное непосредственно с этими словами, он еще сдерживает в себе глубокое волнение, которое вот‑вот прорвется в открытом порыве.

Отлично ведет эту сцену и актриса М. Анастасьева. В ее скупом на слова, на внешнее выражение, но бурном переживании поистине видна дочь своего отца, плоть от его плоти, кровь от его крови.

Есть такие вершины и в других ролях этого спектакля. Л. Золотухин обаятельно играет Рыбакова, свежо, живо проходят их полукомедийные сценические «дуэты» с М. Анастасьевой. Приятно, что актер не поддался соблазну усилить в своей игре колорит морячка времен гражданской войны. Его манера сдержана и по-хорошему проста. Но самое серьезное испытание для актера — безмолвная игра в финале картины мнимого ареста Забелина. Здесь целая гамма противоречивых, сложных и сильных чувств владеет героем. Л. Золотухин с честью выдерживает это испытание.

Много в спектакле достойного лучших традиций Художественного театра. Сценический шедевр — исполнение Б. Петкером роли часовщика. Как легко было здесь сбиться с верного тона, внести элемент эстрадности, своего рода дивертисментности, поверхностной характерности, разукрасить эпизод разного рода актерскими трюками. Актер играет эту роль предельно просто, и вкус наших зрителей сказывается в том, что его каждый раз провожают аплодисментами. На сцене старый-старый, умудренный волнениями и опытом жизни еврей-часовщик. Он чинил часы Льву Толстому. Он перевидал в жизни множество часов, множество людей и их судеб. Суетные треволнения его уже не тревожат. Он спокойно и устало, почти бесстрастно взирает на сменяющиеся чередой события. Как сквозь полусомкнутые усталостью веки, следит он за бегом быстротекущей жизни. Спокойно, с достоинством ведет он разговор и с Лениным.

Законченная миниатюра — крохотная роль дамы, продающей на толкучке кружева, в исполнении Л. Варзер. Сколько недоумения перед происходящим в опустошенных глазах, в просительном и убеждающем монотонном возгласе, предлагающем купить ее «брюссель» и «шантильи»… Сколько в них и благородства внутреннего и ошеломления своей полной никчемностью, сколько горести и немого вопроса: а может быть, еще не конец свету?.. Скорбно и, кажется, уже с угасающей верой слушает дама стройное хоровое пение, доносящееся из Иверской часовни. Каждая деталь в исполнении отгранена и отшлифована режиссурой и актрисой с завидной точностью и тонкостью.

Обыгрыванием однотонных реплик давно уже искусно владеет Н. Свободин. Здесь он создал совершенный по цельности сатирического рисунка {392} портрет Скептика — одного из гостей у Забелиных. Хорошим партнером в дуэте с Н. Свободиным выступает В. Готовцев, играющий Оптимиста.

Постановка «Кремлевских курантов» была осуществлена, как известно, Вл. И. Немировичем-Данченко, Л. Леонидовым и М. Кнебель. Над новой ее сценической редакцией работали М. Кнебель, И. Раевский и В. Марков О том, чего удалось достигнуть режиссуре в работе с актерами, говорилось уже в связи с обращением к той или иной роли в этом спектакле. Уровень режиссерского мастерства в «Кремлевских курантах» очень высок.

Это относится к общей трактовке произведения, к разработке главных и ряда эпизодических ролей, к созданию превосходных по сыгранности ансамблей.

Скромные по манере и поэтически выразительные декорации В. Дмитриева вполне отвечают той психологической углубленности, которой характеризуется весь этот спектакль Художественного театра.

Стоит отдельно сказать об удивительно поставленной и оформленной ночной сцене на озере. Невольно вспоминаются лучшие работы театра, когда проникаешься настроением сосредоточенности, поэтического восприятия мира, неясного и волнующего ожидания. В едином воздействии на зрителя гаммы полутонов сливаются и тающие во мгле очертания тихих деревьев, и настороженный предрассветный сумрак, и журчанье струящейся воды, и переносящиеся куда-то в глубь леса голоса птиц.

Хочется высказать только одно сомнение: и в финале этой картины и отчасти в избе у Чудновых, надо ли в такой степени усиливать акцент в подготовке появления Ленина? Благоговейный трепет Чуднова и Рыбакова, доходящий почти до испуга, отвечает ли общей, очень верной трактовке взаимоотношений Ленина и людей из народа, проникнутых истинной любовью, глубоким пониманием и согретых живой близостью, сердечным родством! Реплику Лизы в четвертой картине: «Не пугайтесь вы, ради Христа, чего вы испугались?» — неожиданно хочется обратить и к режиссерам. Думается, что тихая и значительная ночь на озере наполняет сердца Чуднова и Рыбакова более всего бережной заботой о Владимире Ильиче. Концовка картины в спектакле внешне эффектна, но проходит несколько в другой тональности.

Ведь в спектакле так хорошо удалось показать, что каждому герою Ленин чем-то своим, какой-то стороной своей многогранной натуры необычайно близок. Каждому встреча с Лениным обогащает жизнь, дает силы для духовного роста. Забелина поразили гениальность мыслителя, сила ума, «объем идей». Рыбаков с огромным чувством подъема говорит о том, что таким людям, как Ленин, «ничего не далеко»: «Я хожу какой-то удивительный самому себе, будто и я куда-то далеко вперед залетел, где еще никто не бывал». Рабочие говорят Ленину: «Кому вы поверите, тому и мы». Для Казанка потому Ленин всех знаменитых превышает, что «простой он…».

Полон света финал спектакля. Положено начало свершению великой мечты. Озарено счастьем лицо Ленина. И в торжественную тишину необходимыми {393} аккордами вливается мелодия курантов, вызванивающих начальные такты «Интернационала».

С глубоким волнением мысленно переносятся зрители, наши современники, в то уже далекое время, когда сквозь тьму лихолетья яркий свет самой гуманистической мысли прочерчивал путь, по которому идет наша страна сегодня, новыми гигантскими делами, новыми мечтаниями и дерзаниями развивая бессмертное дело Коммунистической партии, навеки связанное с именем Ленина.

Ю. Лукин

### **{****394}** … от спектакля к спектаклю

Бывают в театре особенно урожайные годы, когда художники работают энергично, увлеченно, с полной отдачей сил. Помимо субъективных причин и счастливого стечения обстоятельств такие периоды объясняются общественными условиями. Так случилось после XX съезда КПСС. Проглядывая афиши тех лет, удивляешься, как много тогда появилось талантливых, умных, неожиданных спектаклей, сделанных художниками разных поколений.

В то время многие артисты старшего поколения открылись как бы заново, поднялись на новые высоты искусства: И. Ильинский — Аким во «Власти тьмы», Р. Симонов в «Филумене Мартурано», А. Степанова — Елизавета в «Марии Стюарт», В. Орлов — полковник Березкин в «Золотой карете», Ю. Кольцов — Полежаев в «Беспокойной старости», М. Царев — Ростанев в «Селе Степанчикове», Ю. Толубеев — Бубнов и Н. Симонов — Сатин в «На дне», В. Полицеймако — Эзоп в «Лисе и винограде», М. Бабанова, в тысячный раз сыгравшая «Таню» и выступившая в роли Раневской в «Вишневом саде».

На сцене зазвучали новые темы, появились новые имена. В спектакле «Фабричная девчонка» на сцене Центрального театра Советской Армии мы познакомились с молодым драматургом А. Володиным, начинающим тогда режиссером Б. Львовым-Анохиным, актерским дарованием Л. Фетисовой.

Естественное развитие театра немыслимо без рождения новых творческих коллективов, без поисков неведомых путей в искусстве. В 1956 году в Москве появился новый театр, молодая театральная студия, названная вскоре «Современником».

«Современник» кровно связан с Художественным театром — большинство его артистов во главе с творческим руководителем О. Ефремовым окончили мхатовскую школу. Молодой театр многое унаследовал у Художественного театра. Но он не только продолжил лучшие его традиции, а пошел своей дорогой. В его искусстве самое существенное — острое чувство времени. Правдивая, негромкая, драматически напряженная пьеса В. Розова «Вечно живые» своей мыслью и поэтикой оказалась близкой начинающим {395} артистам, стала началом пути театра и до сих пор смотрится с неослабевающим интересом.

Открыватели нового в искусстве обычно возвещают свое появление громко и вызывающе. «Современник» вышел на сцену скромно, почти незаметно — без программных манифестов, без опровержений и броских новаций. Новизна и притягательная сила студии коренилась в правде и достоверности вдумчивого творчества, в пристальном внимании «Современника» к жизни и людям.

## **{****396}** «Вечно живые»

Олег Ефремов, который в первой редакции спектакля театра-студии «Современник» «Вечно живые» играл Бороздина-сына, уходящего добровольцем на фронт летом сорок первого года, теперь играет Бороздина-отца. Вторая картина. Бориса нет дома, отца тоже нет дома. А на столе лежит повестка — явиться с вещами на сборный пункт сегодня, Борису о повестке уже сообщили, он скоро придет, а отцу пока не сообщили. Звонили в больницу — он был занят; ему позвонят еще раз. Позвонить трудно. И потому, что в семье Бороздиных не заведено беспокоить подчиненных Федора Ивановича, заставлять их ходить по длинным больничным коридорам, заглядывать в палаты, разыскивать доктора. И потому, что родные боятся за его сердце: о болезни Федора Ивановича на протяжении всего спектакля никто не скажет — говорить о болезнях здесь тоже не заведено, но его берегут. И потому, что поступок Бориса самоволен и застает семью врасплох, а здесь принято, чтоб отец все знал заранее.

Звонить попросят Марка. Накручивая номер, он затянется папироской, словно отхлебнет дыма, но успеет только напряженно нейтральным голосом поинтересоваться, скоро ли ждать Федора Ивановича, и ничего не вымолвит о сути дела — потому что суть дела сразу становится понятной невидимому нам человеку с той стороны провода, и именно оттого, что так быстро и так больно она ему понятна, ее страшно подтвердить. Марк передаст трубку бабушке, та будет говорить дрожаще спокойно какие-то обыкновенные домашние слова — «сидим дома, тихо, славно» — и слезно затоскует от внезапно нахлынувшей неправды этих слов, а Ирина почти вырвет трубку и голосом, сердитым от жалости и от необходимости выложить же наконец напрямик, скажет то, что отец уже понял.

Федор Иванович Бороздин поспешит домой. Через несколько минут на сцену в этой роли выйдет Олег Ефремов.

Герой лет на двадцать пять, должно быть, старше актера. Но расстояние между ними создается вовсе не этим, а двадцатью тремя годами исторического перегона, тем тире, которое отделяет дату действия — 1941 — от даты спектакля — 1964.

{397} Олег Ефремов играет человека, которого сейчас, наверно, нет в живых. И его исчезновение ощущаешь тем острее, чем несомненней, единственней, «плотнее» он на сцене. Здесь есть щемящая сила точности восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается точность отдаления.

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения. Отсюда особый строй образа. Как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность, и — прозрачное — разом отделяет и высвечивает, увеличивая. Не дымка времени, не его поволока, размывающая и скрадывающая, а именно это увеличение светом, прозрачностью и отдалением.

Вот доктор Бороздин. У него красноватые, глянцевые от постоянных профессиональных ожогов сулемой и йодом руки, болезненно зябкие в зиму войны, когда и дома не отогреешься. У него пиджак человека, которому решительно безразлично, хорошо ли этот пиджак отутюжен и по моде ли выкроены лацканы. У него манеры доктора, помнящего, как это важно — войти в палату или в растерянный дом больного, успокоить властностью, за которой пациенту всегда видна надежда: этот-то знает, этот-то поможет. И у себя в доме он пробует быть таким же, потому что в доме у него тоже была беда: он вдов, мы не знаем, давно ли это случилось, — о покойной матери не говорят, не потому, что забыли, а потому, что опять же не заведено здесь мучить друг друга горем вслух. Должно быть, после смерти жены и сердце сдало, и попивать стал, и бессонницы не лечил снотворным, а просто чаще стал подменять коллег на ночных дежурствах.

Это все живое, собственное, лично доктору Бороздину принадлежащее, а от Ефремова — точность исторического рисунка, его нежная сухость, его отданность времени.

Наверно, для Ефремова за его Бороздиным стоит какой-то конкретный человек, конкретность воспоминания о нем. Но играет он так, что мы совершенно не должны гадать об имени и биографии того человека. Просто для каждого за Бороздиным обнаружится свое воспоминание. Каждый знал вот такую квартиру, большую не потому, что в столько-то квадратных метров, а потому, что здесь могло уместиться сколько угодно народу в праздничный день или в непраздничный. Кто-то приезжал, кто-то ночевал, кому-то на кухне разогревали еду — и во всем этом была не богемность, а порядок, тот порядок, при котором никто не лишний, никто не обуза. В таких домах жила свобода воспитанности, свобода деликатности, которая как-то передавалась и тем, кто сюда приходил. Здесь быт, оставаясь бытом, любимый как быт, был и одухотворен и поставлен на свое место. И вещи тут тоже знали свое место, были все при деле и все как-то незаметны. Никому не приходило в голову запретить вам сесть в это кресло, при том, что через год или другой в случайном разговоре могло выясниться, что в нем любил сидеть Тургенев. И книжку вам одалживали, не предупредив наставительно, что она ценная. Эти дома {398} могли быть самые разные по своим корням, и в них вовсе не обязательно стояли тургеневские кресла — просто здесь ничто не было реликвией, все было в обиходе. И великолепные нравственные правила русской интеллигенции здесь тоже были в обиходе, в употреблении каждый день.

И вот из этого дома провожают на фронт сына, который не вернется.

В спектакле «Вечно живые» есть словно бы разрыв между образностью вступлений и концовок сцен — и образностью самих сцен. Загорается красноватый дымный свет на кубических возвышениях по краям портала, похожих и на жертвенники и на постаменты чаш с символическим огнем у могилы неизвестного солдата; летит тревожная военная метель с крупными хлопьями в дрожащих перекрестьях прожекторов; откинув шторы затемнения, погасив лампу, стоят герои, глядя вслед уходящим солдатам, стоят у себя дома, а по ним из окон бьют из темноты и в темноту какие-то грохочущие очереди света. И самой резкостью соседства этих эпиграфов войны, этих ее «постоянных метафор» с совершенно не метафорическим, совершенно житейским строем внутри картин еще раз проясняется поэтика спектакля «Современника», своеобразие его историзма.

Собирают Бориса. Ирина доглаживает на обеденном столе наспех перестиранные рубахи. Варвара Капитоновна укладывает выгоревший опрятный рюкзак. У нее то и дело начинают прыгать руки, начинает что-то дрожать в лице, уже по-старчески обмякшем; но она укладывает вещи как следует быть, она держит лицо, держит спину, держит всю себя. И ранит заметность вот этих тщательных усилий сделать страдание незаметным.

Надо слышать ее достойный московский говор, его замедленный распев, умеренный интеллигентской сдержанностью, когда, не позволив себе плакать, она остановит себя: «У Аносовых обоих сыновей взяли. В каждой семье волненье, проводы… Тревожное время». Нам снова послышится эта ее интонация, когда под конец картины в комнату Бороздиных войдет соседка, опухшая от слез и готовая каждую минуту снова начать плакать, не замечая, что тут тоже собирают сына. Упадет на стул, начнет раскачиваться, потом сомлеет и даст себя успокаивать и увести в убежденном и едва ли не горделивом сознании, что ей-то хуже всех, в сознании дающего ей какие-то особые права исключительного горя. Эта же женщина придет сюда еще раз, уже в самом конце спектакля, и будет подталкивать вперед своих крепких сыновей, звенеть их медалями, а те будут прилично конфузиться и охотно подсказывать матери, где и за что эти медали получены. И опять у нее будет сознание своей исключительности и прав, на этот раз исключительности и прав своей материнской радости, своего везенья. И как тогда ее утешали, искренне не напомнив, что здесь тоже провожают, так и сейчас ее чувства уважат, ничем не намекнув, насколько снова бестактно ее требование, чтобы все обслуживали ее радость в доме, куда сын не вернется уже никогда.

Соседи Бороздиных — новые лица в пьесе Розова, в старой редакции их не было. Думается, что драматург и театр ввели их по требованию темы, {399} которая окрепла и выдвинулась в центр нынешнего варианта «Вечно живых».

Интонация дома Бороздиных, интонация Варвары Капитоновны сталкивается с интонацией ее безыменной соседки тем естественней и тем сложнее, что ведь в начале спектакля эта женщина громко плачет не потому, что у нее в бомбоубежище украли сумку, как в конце спектакля ликует не потому, что удачно отоварила карточки. Розов дал ей плакать и радоваться, не скомпрометировав ее чувств мизерностью повода. Она радуется, что сыновья живы.

Почему же это может быть оскорбительно? Ведь не оскорбительно для героев и для зала счастье Анны Михайловны, когда она, сияющая, запыхавшаяся, в сбитом на сторону от волнения платке обнимает своего Володьку и кричит: «Радость-то какая!» — хотя Володя появляется тогда, когда Бориса уже не приходится ждать, и именно его рассказ только что окончательно разбил надежду на возвращение…

В общеисторической, общенародной ситуации оказываются и семья Бороздиных и люди, живущие напротив. Бороздины переживают ее как ситуацию, именно общенародную — не выгораживаются из нее, принимают ее вместе со всеми. Только вместе со всеми, потому что все провожают, все ждут, потому что в каждую минуту войны кому-то хуже, горше, чем им. И когда вот эта Ирина, которая стареет, грубеет и плачет по ночам, вот этот Федор Иванович, похудевший, усталый сверх всяких сил, безмерно перегруженный зрелищем чужих ран, увечий, смертей, — когда все они прячут свое горе, они его прячут не только для того, чтобы не удручать друг друга, но еще и потому, что их внутренний нравственный порядок требует, чтобы не было увеличено общее количество страданий и слез.

Людьми, живущими напротив, эта общая ситуация, так сказать, присваивается как их личное несчастье. Возникает эгоизм страдания и радости, возникает почти самодовольное чувство отдельности. Уж, конечно, никто так не горюет, как эта женщина, никому так не жалко своих детей, как ей, да и детей таких поискать! В ее нравственный порядок входит весь этот кодекс исключительности: что ваши болезни — вот мои!.. что ваши несчастья — вот мои!.. Розов и театр ухватывают эту еще одну, парадоксальную грань мещанского самоощущения, когда мещанин, который больше всего на свете хочет, чтобы у него было как у людей, вместе с тем самоутверждается в своей отдельности. А то, что можно назвать общим балансом счастья и несчастья, балансом, столь существенным для Бороздиных, — людей, живущих напротив, начисто не интересует, потому что для них весомо только их собственное.

Поразительным, но и естественным образом война, высвободив героическую народную душу, высвободила и эту тягу к обособленности. И внимательный историзм спектакля театра «Современник» сказывается и в том, что все его герои, все без изъятия, так или иначе связаны с этой диалектикой. Театр будет прослеживать и самые грубые, и самые тонкие, почти не опознаваемые {400} последствия тяги к обособленности, от хапужничества хлеборезки Нюрки до трагической замкнутости Вероники. Спектакль, как нам кажется, впервые ответил, почему невеста Бориса с такой страдальческой скоропалительностью становится женой Марка. Объяснение заложено уже в первых секундах действия, когда Вероника, одна у себя дома, с каким-то личным озлоблением выдергивает шнур радио, когда она не волнуется за Бориса, почему его нет, а готовится не простить ему, что он опаздывает, что у него появились какие-то потребности, которым он подчиняется больше, чем своему желанию сидеть с ней в ее комнате, слушать ее высокомерно простодушные слова, с наслаждением любви терпеть, как она будет терзать его, пока не надоест… И в том, как она встретит опоздавшего Бориса, как станет что-то демонстративно читать, давая ему понять всю меру его вины, будет странное и тревожное сочетание девчоночьих правил поведения самой красивой в своем классе и чего-то взрослого, почти философского. И опять же Вероника не скомпрометирована мелкостью положения, потому что она действительно любит, потому что право любящей на любимого неотъемлемо, а Бориса забирает война. А. Покровская добавляет к душевным мотивам Вероники еще один, очень резкий, очень странный и очень точный: почти ревность к войне. Ведь Борис уходит от нее к этой войне добровольно. Если бы его призвали, эта Вероника ждала бы, и была верна. А сейчас она оскорблена и, оскорбленная, едва ли не мстит Борису своим замужеством.

Здесь опять общенародная ситуация на этот раз трагически, но тоже обманно присваивается как ситуация личная. И действует в ней Вероника именно в ситуации личной.

Память зрителя сводит Веронику нынешнего спектакля с тем Борисом, каким был Олег Ефремов в первой сценической редакции «Вечно живых». Ефремов тогда играл действительно сына того человека, которого он играет теперь. Играл сына этой русской семьи интеллигентов.

Борис — Ефремов, появлявшийся всего лишь в двух недлинных сценах, держал лирическую тему спектакля. И не только становилось бесконечно жаль этого высокого, по-мальчишески тонкого Бориса, с его деликатно застенчивой твердостью, с его изящными и знающими любую работу руками, здесь занятыми починкой репродуктора, с его чистотой и ответственностью взрослого человека, — но думалось и о том, как обеднела жизнь оттого, что он не вернулся, оттого, что выбиты лучше из этого поколения.

А это было действительно прекрасное поколение, юноши, которых звали ровесниками революции. Естественный интернационализм, естественный коллективизм, естественная презрительность к стяжанию. Русская революционная воспитанность, вобравшая в себя нравственную традицию народа.

Они были слишком молоды в трудную предвоенную пору и слишком резко была запечатлена на всем их духовном облике дата их рождения — 1917 год. Им еще предстояло думать, решать и действовать. Действовать им пришлось в войну, в которой они гибли и победили.

{401} И если хочется, чтобы Вероника нынешнего спектакля сталкивалась на сцене не с Борисом — Г. Фроловым, добродушным и никаким, всего лишь славным малым, не имеющим отношения ни к времени действия, ни к духовному миру семьи Бороздиных, то желание это, право, рождается не из рецензентских мечтаний по системе «если бы к носу Ивана Кузьмича да приставить губы Никанора Ивановича…». Просто это представляется существенным для сегодняшней концепции театра.

Художественная фактура спектакля такова, что позволительно строить самые житейские домыслы. И вот когда думаешь, как Борис — Фролов подавал свое заявление в военкомат, почему-то представляешь себе, что он написал его, держа перед собой заявление, уже написанное его приятелем Степаном. В этом нет ничего худого, конечно, — только этот Борис, вероятно, всегда поступает, как другие, вслед кому-то. А вот Степан прошлого спектакля наверняка списывал у Бориса, списывал и чуточку удивлялся — а разве так их пишут, бумаги в военкоматы?..

В поступке Бориса — Ефремова была сила и ответственность личного решения. Сила и ответственность личного поведения во все той же общенародной ситуации.

В нынешнем тексте роли Марка есть фраза, что, дескать, Борис уходит добровольцем на фронт, одуренный всеобщим фанатизмом. Фраза странная. Не поймешь, зачем бы Розову ее вписывать. Для того ли, чтобы лишний раз разоблачить Марка, представить его скептиком, который иронизировал, иронизировал, да и взятку дал кому-то, только бы на фронт не попасть?.. Для того ли, чтобы этаким окольным путем прославить то, что Марк иронически именует комсомольским фанатизмом?.. Может быть, эта-то фраза и сбила Г. Фролова, смазала рисунок его роли, побудила его играть Бориса нерассуждающим добрым парнем. А в том-то и дело, что сын семьи Бороздиных и добр и честен именно потому, что рассуждает. И быть как все в тяжелую минуту войны — его вольный, обдуманный выбор.

И молодого Бориса и стареющего Федора Ивановича Ефремов играл и играет так, что становится возможным тот ряд жизненных ассоциаций с реальными людьми, о котором мы уже говорили. Это важно. Это важно потому, что театр «Современник» заинтересован не в уникальности лиц, не в этнографии какого-нибудь дома в арбатском переулке, но в естественности и исторической характерности этих лиц, в общезначимости нравственного порядка, принятого Бороздиными.

Принят он, к примеру, и преподавательницей истории Анной Михайловной, ленинградской вдовой и матерью солдата, с которой Бороздины в Сибири оказались под одной крышей и с какой-то нечаянной естественностью стали жить одной семьей. И ходит эта Анна Михайловна на свои лекции длинные зимние километры по улицам, выросшим из трактов, и как что-то само собой разумеющееся делает работу по дому, особенно тяжелую, неблагодарную в военное время, сдержанно и искренне отвечает Веронике на истерическую {402} прямоту ее вопроса — «Вы очень любили своего мужа?» — и мягко рассказывает об этом муже, жить без которого представлялось невозможным, а вот живешь. В одном из спектаклей, который мы видели, Анну Михайловну играла О. Фомичева. Ее мы узнали впервые в роли Варвары в «Без креста!». И было хорошо и уместно, что в ленинградской интеллигентке просвечивает что-то Варварино, ее домашняя основательность, ее терпение, ее природа трудового человека, когда женщина не опустилась и махнула на себя рукой, а тянет и дом и работу, сама себя уважая в своих трудах. И то, что нравственный порядок крестьянки и интеллигентки здесь так явно сопоставились и совпали, еще раз проясняет мысль спектакля. Спектакль стал в нынешней его редакции спектаклем о русской интеллигенции, словом, произнесенным в честь ее.

Когда в «Вечно живых» Варю, молоденькую работницу мыловаренного завода, хозяйку комнаты, где поселилась другая ленинградка, Антонина Николаевна Монастырская, играет Н. Дорошина, — эта мысль спектакля подтягивает к себе и переорганизовывает еще какие-то пласты его материала.

Нет, Варина комната, где никелированные спинки кровати затянуты белыми занавесочками и украшены голубыми бантами, где все идут и идут по комоду семь слонов из уральского камня, где в общую рамочку вставлены фотографии родни и висит оранжевый абажур, совсем не похожа на интеллигентный дом с его сценическими приметами. И можно понять, почему Г. Соколова играет Варю, фактически ставшую домработницей Монастырской, добренькой, глупенькой, слезливой мещаночкой, обалдевшей от тряпок, привезенных ее жиличкой, от ее рассказов о роскошной ленинградской квартире, куда хоть глазком бы заглянуть, от шикарности ее знакомств и головокружительности ее романов.

Но в спектакле две исполнительницы…

Все-таки поразительная вещь — театр! И текст безусловно тот же, и мизансцены те же самые, и слоники никуда не деваются, а выходит Дорошина, и все оказывается иначе.

Дорошина играет дочь рабочей семьи с тем же чувством внутреннего достоинства этой девушки, с каким Ефремов играл Бориса, с каким Толмачева играет Ирину. Ну и что же, пусть слоники, пусть круглое, простоватое лицо, и кожа испорчена работой на мыловаренном заводе, где в воздухе и парно, и едко. Но вы услышьте, как эта Варя, когда Монастырская одновременно насмешливо и искательно (где в войну найдешь домработницу?) станет ее отговаривать возвращаться на завод — что там делать, дохлых кошек вываривать, — как эта Варя отрежет: «Вы нашего производства не знаете». И Антонина Николаевна растеряется, заегозит, наткнувшись на неожиданную жесткость там, где она привыкла вить веревки. А мы сразу вспомним, как брезгливо недоумевал Марк, когда Ирина рассказывала о своих удачных операциях, — «Не понимаю, как это можно копаться в чьих-то потрохах… а потом плясать от радости» — и как Ирина смерила его почти жалостливым взглядом. {403} Они оказываются неожиданно похожи, Ирина и Варя, этой своей убежденностью в чистоте любого труда.

Если такая Варя возится с Монастырской, моет за ней полы, варит ей суп из мяса, вымененного на барахолке, то уж точно не потому, что смотрит на нее снизу вверх. Просто Монастырская для нее ленинградка, «самая пострадавшая», а у Вари есть это чувство защитника, чувство собственной силы, которое все по тому же нравственному внутреннему порядку выражается в деликатности, в готовности уступить. Варя — Соколова берет платье, которое ей лает Монастырская со своего плеча, берет благоговея и не веря своему счастью: где уж мне носить такое!.. Варя — Дорошина ощущает неловкость за Монастырскую, за ее барственную бестактность и соглашается примерить, чтобы не обидеть. В комнате со слониками живет человек высокой наследственной нравственной культуры. И не шестым, а каким-то первым чувством знает она цену не только оголтелой Нюрке, на которой и так все написано, но и любезному Николаю Николаевичу Чернову. И если Варя — Соколова восторженно округляет глаза, когда жиличка похвалится поднесенным ей подарком — литерной карточкой с невырезанными жирами, по-черновски элегантно положенной на бархат коробочки из-под драгоценностей, то Варя — Дорошина берет в руки эту коробочку и рассматривает ее с тем же чувством неловкости, с какой Федор Иванович посмотрит на руку Чернова, доверительно положенную ему на колено во время разговора. Варя ничего не скажет, как и Федор Иванович не сбросит этой деловой руки, потому что им обоим стыдно за другого и стыдно дать понять это.

Варя, наверно, не читала чеховских «Трех сестер» и понятия не имеет о том, как был уступлен дом Наташе. Но когда Монастырская скандально-жестяным голосом заговорит о своих правах на площадь, ссылаясь на райисполкомовский ордер, Варя уйдет, оставив ей все — пусть живет, не судиться же, девчонки в общежитии уж как-нибудь ее, Варю, к себе пустят.

И в этой комнате, за столом, уставленным не по времени, неприлично богато, останутся Монастырская и Нюрка, да, должно быть, после всех своих разнообразных хлопот завернет сюда деловой человек Чернов.

Перед этой сценой между Монастырской и Варей был маленький угар задавшейся вечеринки, короткая искренность оживления над винегретом, цыганские возгласы патефона, весь этот пошиб, который должен хоть на час превратить комнату в подобие отдельного кабинета ресторана. Еще не выпита первая рюмка, но уже дано разрешение расстегнуться, довести доверительный шепот до гогочущих откровенностей. Приглашенный сюда «для интеллигентности» голодный студент Миша стоит, серьезно и взволнованно произнося тост, который его просили произнести, но ни слова не разобрать. Миша говорит про общее дело войны и победы. А за столом звучат, заглушая все, торжествующие выкрики, деловые предложения, энергическое гавканье перебранки. Кажется, это целый хор обнаглевших, перебивающих друг друга голосов. Но это голос Нюрки, одной Нюрки.

{404} Галина Волчек играет разжиревшую до изумления хлеборезку, заставляя вас думать вовсе не о том, до чего же эта баба горласта, до чего же привыкла перебивать не только других, но и сама себя, то доругиваясь с Варей, то вылупив зенки на дорогое кольцо и настырно прицениваясь, то лопаясь от удовольствия при воспоминании, как только что еще раз обдурила ревизоров-молокососов. То есть, конечно, и это воспринимаешь, но не в мере конкретности тут сила. И, думая о Нюрке — Волчек, не вспоминаешь достопамятную хамку из магазина военного времени, о чьем имени и фамилии допытывались, бесполезно требуя жалобную книгу. За Нюркой — Волчек встают не лица, но лицо. Харя. Обличье наглеющего воровства.

И Волчек видит в своей Нюрке эту харю, гиперболизированную и достоверную маску. В этой матерьяльнейшей бабе с ее тугим перманентом, с ее шиком сорок второго года — сверкающими высокими ботами, с чернобуркой, извлеченной из хозяйственной сумки, и стегаными плечиками под голубым креп-жоржетом в цветочек — есть что-то аллегорическое. Ею наворованным завален стол, и она королева за столом, «царица бала».

Волчек играет, рискуя. В этом месте спектакля зрителя, уже привыкшего к прозрачной плавности актерской манеры, встряхивает, как на ухабе, и он готов объяснить себе: Волчек переигрывает. А дело тут в другом. Театр дал актрисе, которая недавно доказала свои незаурядные режиссерские возможности, самостоятельно срежиссировать свою роль внутри спектакля, построенного по совершенно иным эстетическим законам. Вторая редакция «Вечно живых» в «Современнике» — работа не экспериментальная. То, что делает в ней Волчек, — экспериментально. В сущности, здесь мы имеем дело с попыткой нового для этого театра подхода к жизненному — в данном случае историческому — материалу. Опробование нового рода художественной типизации. Не будем гадать, нет ли в работе Волчек симптома растущего интереса «Современника», скажем, к творчеству Бертольта Брехта, театральные идеи которого ныне буквально носятся у нас в воздухе, но, думается, если театр раньше или позже придет к Брехту, то начало работы над ним он должен будет исчислять с этой вот хлеборезки, с той минуты, когда она возникла и расселась — идол этакий, персонификация деятельных сил экономического подполья.

Не составило бы, вероятно, труда придумать критическую концепцию, по которой была бы объяснима и даже прекрасна эстетическая обособленность Нюрки — Волчек в спектакле. Можно было бы доказывать, что тут во всем полное согласие. Можно было бы доказывать и обратное, рассуждать о том, как где-то в глубинах старой постановки, любовно подновлявшейся и все же ветшавшей, возник и оформился зародыш новой для «Современника» театральной системы и взорвал все внутри. Но, по правде говоря, тут нет ни гармонии, ни обдуманного взрыва. Все проще, и сложней, и несогласованней, и не вписывается в единую критическую формулу. Просто за нынешней жизнью старого спектакля просматривается «Современник», каков он есть.

{405} Просматривается его, «Современника», ежедневная жизнь — напряжение мысли, нескованность уже сделанным, готовность менять и пробовать, но еще и почти что гордость своей рабочей неприбранностью, своими рабочими неполадками, всем этим мусором, загромождающим строительную площадку возводимого театра. И балованность людей, которые знают, что никакая небрежность не скомпрометирует их в глазах тех, кто их любит.

Вот, должно быть, искренне были счастливы, когда достали для пирожных, которые приносят на дорогу Борису, довоенную плетеную коробочку и отыскали ту самую люстру, медную, со стеклянными палочками-висюльками, какая могла быть куплена доктором Бороздиным в первые годы его практики, — а Толмачева играет Ирину в блузке-рубашке, в которой она совсем не будет выглядеть старомодной, выйдя из театра, и Козакову — Марку тоже не придется переодеваться… Мелочи, мелочи… Они вправду мелочи, они ничего не перекашивают в спектакле (наоборот, будь историзм бутафории безупречен, спектакль, пожалуй, был бы иной и хуже, превратился бы в подобие мемориального музея). Но эти мелочи, проходя незамеченными, становятся дозволением дальнейшей небрежности. И вот Г. Соколова, сменяя Дорошину, играет мимо мысли спектакля, вперекос — и ничего, это сходит, как сходит Г. Фролов в роли Бориса или невнятица текста роли Марка…

На спектакле «Вечно живые» с очевидностью становится понятна публика, и за что эта публика любит этот театр, и каков он в самых простых, коренных своих качествах, этот театр. Десять лет, как он играет. И десять лет помнишь, как в первом спектакле здесь играл Олег Ефремов; в литературном варианте пьесы Борис в комнате Вероники прилаживал шторы — чтобы ни луча не выбилось на затемненную улицу, а Олег Ефремов — Борис чинил репродуктор. Кажется, о чем тут рассуждать, — ну не одно занятие, так другое: человек волнуется, не решается заговорить с любимой девушкой о своем уже твердо принятом решении пойти добровольцем на фронт — вот и ищет, чем занять руки. Тут еще и желание как-то наладить дом, привести его в порядок перед долгой отлучкой, чтобы никакая недоделка не напомнила потом оставшимся, как не хватает в осиротевшей квартире мужчин… все-таки, изменение, введенное в спектакль, было существенно — независимо от того, было ли обдуманно.

Вероника радуется вынужденному молчанию радио. В недоговаривании утренних и вечерних сводок, в бодрости следующих за ними маршей слишком слышен голос беды, вошедшей в мир. Пусть уж картонный репродуктор беззвучно чернеет над головой. Вероника трогает Бориса за рукав: не надо чинить.

Тема театра «Современник» впервые послышалась нам в тот момент, когда под пальцами Бориса — Ефремова радио вдруг заговорило и он, движением плеча отстранив девушку, кинувшуюся выключать, слушал хрипловатый, искаженный голос диктора. Борис — Ефремов сидел, не выпуская из рук черной тарелки старого репродуктора, неподвижно, словно случайное движение могло бы расплескать тяжелые слова, переполняющие ее. Голос из репродуктора {406} звучал прямо ему в лицо. Борис наклонялся над ним, лежащим, как наклоняются над раненым товарищем, боясь потерять его слова, не расслышать его просьбы, прощания, приказа.

«Если я честный, я должен…»

Спектакль «Вечно живые» для «Современника» программен. Повторим: на этом спектакле театр «просматривается» весь, каков он есть. Явственна становится наследственность «бороздинской» темы: действует магия реализма. И просматривается интерес «Современника» к анализу социально-историческому, к смене жизненных, бытовых интонаций, как и к изменениям общественной типологии.

И. Соловьева и В. Шитова

### **{****407}** … от спектакля к спектаклю

Художественное открытие всегда неожиданно. В этом мы еще раз убедились на постановках классической драматургии 50 – 60‑х годов. Неожиданным был уже сам выбор пьес, — чаще всего это были драмы, которые давно не шли на сцене: «Власть тьмы» Толстого, инсценировки романов Достоевского, снова Горький. Но именно эти спектакли — «Власть тьмы» в Малом театре, «На дне», «Игрок» в Ленинградском театре драмы имени Пушкина, «Фома Гордеев» у вахтанговцев, «Идиот», «Варвары», а позднее «Горе от ума», «Три сестры», «Мещане» в Большом драматическом театре в Ленинграде — стали крупными театральными событиями.

Чем объяснить, что после долгого перерыва на сцену уверенно вышел Достоевский? Ответ, думается, надо искать в том, что, освободившись от узких, неверных суждений об искусстве великого писателя, художники театра почувствовали в его романах глубины человеческой психологии, неотвратимое до боли стремление к правде, справедливости, доброте. Во всяком случае, эти свойства определили жгучую современность спектакля Большого драматического театра «Идиот» в инсценировке и постановке Г. Товстоногова.

Наверно, никогда еще Достоевский не был так близок зрителям, как это произошло в «Идиоте». Режиссер совсем не модернизировал роман, не пытался внешне приблизить его к современности: все как в книге, в том издании прошлого века, страницы которого, проецируемые на экране, вводят нас в действие. Но чистота и простодушие князя Мышкина в исполнении И. Смоктуновского, его органическое непонимание и неприятие фальши, грубости, подобострастия, его честность, человеколюбие и доброта как естественные и непременные нормы жизни — все это нашло живой отклик у людей нашего времени.

Причина победы и в том, что режиссер зорко увидел в мало известном тогда актере внутренние силы для постижения труднейшего сценического образа. Мы радуемся успеху и мировой славе Смоктуновского в кино, «первого актера экрана», как называют его за рубежом, но будем помнить, что талантливый актер был открыт в театре, в спектакле «Идиот».

{408} Если в Москве в 1956 году родился «Современник», то можно с уверенностью сказать, что в Ленинграде тогда тоже появился новый театр, возглавленный Г. Товстоноговым, хотя Большой драматический театр насчитывал многие десятилетия своей жизни и в прошлом одерживал немалые победы.

Классические спектакли, которые мы назвали, показывались в разных театрах Советского Союза, иные из них игрались за рубежом: «Варвары», «Идиот» входили в гастрольный репертуар Большого драматического театра в Англии и Франции, на международном фестивале в Париже Малый театр показал «Власть тьмы».

В нашей книге мы расскажем о «Власти тьмы», «Варварах» и — в нарушение хронологии — более поздних постановках классики — «Трех сестрах» в Большом драматическом театре имени Горького (1965) и «Обыкновенной истории» в «Современнике» (1966).

Если для театра, руководимого Г. Товстоноговым, классическая драматургия давно уже стала плодотворным полем творчества, то «Современник» на десятом году своего существования впервые обратился к русской классике.

Почему? Конечно, по своей природе и эстетической программе (а не только по названию) молодой театр действительно взволнован прежде всего бытием своего времени. Но дело не только в этом. Руководствуясь творческими критериями, будучи в искусстве глубоко принципиальным, «Современник» обходил классику стороной, пока не почувствовал внутренней готовности к ее воплощению. «Обыкновенная история» в инсценировке В. Розова нашла в коллективе живой, не только эстетический, но гражданский отклик., и в постановке Г. Волчек родился спектакль, в котором, оставаясь остро современным, театр выразил главную суть гончаровского романа. Этот спектакль ценен не только тем, что режиссер и актеры взошли на новую ступень творческой зрелости, но и потому, что «Обыкновенная история» являет собой один из наиболее плодотворных путей современного сценического решения классики. И недаром его создатели отмечены Государственной премией, недаром гончаровский спектакль значится на гастрольной афише театра — в нашей стране и за ее рубежами.

## **{****409}** «Власть тьмы»

### 1

Вместе с абсолютным большинством зрителей, пришедших на спектакль Малого театра, мы не видели раньше на сцене этой драмы Льва Толстого. Но образ будущего спектакля, его тональность были, как казалось нам, известны заранее. И мы заранее готовили себя к впечатлениям мрачным и жестоким. Мы знали: на сцене будет тьма. На сцене будет густо замешанный быт. Картины жизни, которые пройдут перед нами, будут ранить своим кровавым изуверством. Это будет жизнь душная и дикая, где люди существуют по звериным законам, без света в душе, и где, словно слабенький, надтреснутый колокол, прозвучит косноязычная проповедь блаженного Акима.

Но спектакль Малого театра сразу же заставил нас расстаться с запасенными впрок представлениями о «Власти тьмы». Он предлагал читать эту вещь как бы заново. Весь полемический, весь поставленный вопреки традиции, он убеждал и вызывал на спор, восхищал своими открытиями и огорчал промахами, словом, требовал восприятия активного.

Еще не поднялся занавес, как в темноте зала возникла музыка. Напряженно и скорбно звучала мелодия, подхваченная многоголосым хором, поющим без слов. Но вот скорбь отступила. Родилась и взлетела песня — протяжная и светлая песня о поле, о раздолье широких просторов, о человеке, который открывает свою душу этому полю, этому небу, этой родной и прекрасной земле… Постепенно осветится сцена, мы увидим просторную избу, в окна которой тихо льется теплое золото закатного солнца, не по-будничному нарядных женщин, что легкими движениями мерно прядут свою бесконечную пряжу, привычно шорничающего мужика с благообразным, почти иконописным лицом, — и песня о чистом поле придет в этот дом, мелодию ее уже на сцене осторожно поведут два женских голоса, а немного погодя ту же песню тоненько повторит девочка Анютка, и поле это — все в васильках — словно встанет перед нами.

Так с самого начала открыто заявлена песенно-приподнятая, романтическая тональность спектакля. Поэтому в нем будет так много неба, высокого и торжественного, — оно как бы расширит масштаб действия, вынесет его на простор {410} мира. Поэтому такое место займет здесь музыка — она, словно античный хор, станет включаться в события и явится выражением лирико-философского второго плана всего спектакля. Поэтому так ярко условны и даже чуть изысканны краски крестьянских нарядов — в них мы узнаем скорее мечтательно любующегося миром Венецианова или упоенного стилизованным цветом Кустодиева, чем суровых правдолюбцев Репина или Перова. Так, наконец, пребудут оставленными в сознательном небрежении этнографическая скрупулезность и исторически достоверный быт.

Вместо безысходно мрачных сцен крестьянских буден, списанных с действительности Тульской губернии 80‑х годов прошлого века, перед нами пройдут сознательно отрешенные от конкретного времени картины острой психологической борьбы. Здесь будет высвечен второй план. Здесь вместо бытовой драмы перед нами предстанет трагедия, которая через катарсис, через взлет и высшее звучание этической темы поведет нас к светлому итогу.

Да, спектакль, поставленный Б. Равенских, — романтический спектакль. Применительно к «Власти тьмы» это звучит парадоксально, но это так. И вот уже в последней картине режиссер со всей полемической откровенностью утверждает свое — романтическое — видение пьесы. Точно плащ Карла Моора, ниспадает с плеча Никиты его серая крестьянская поддевка. Голова опущена на напряженно подпирающую ее руку; вся его поза — классическая поза героя, погруженного в высокие думы. Он медленно и скорбно проходит по огромному полукругу горизонта… А когда в самом финале Никита — навстречу простору и небу — взбежит на высокую скирду соломы, чтобы покаяться перед народом, скирда эта покажется нам и постаментом, и трибуной, и эшафотом…

Нет необходимости дискуссировать на тему: соответствует ли подобный образный строй спектакля эстетической природе пьесы и не совершено ли насилие над классическим произведением русской драматургии? Да, конечно, такое насилие совершено.

Что же, это вообще не Толстой? И нам нужно защищать великого писателя от эгоистического самоуправства режиссера? Повременим с ответом и, присмотрясь к спектаклю, поищем объяснений этому «самоуправству», постараемся определить его суть и его смысл.

Мы уже сказали, что Равенских отважился на постановку пьесы, которую Москва не видела уже полвека и отсутствие которой в репертуаре — еще раз подчеркиваем это — казалось вполне объяснимым. Да, «Власть тьмы» была отдана истории. Да, интерес к ней был интересом познавательным. И уж во всяком случае, она никому не представлялась произведением, которое окажется вдруг остро необходимым людям… Театр и режиссер разглядели, во имя чего пьесу Толстого стоило воскресить. Нет, не воскресить! А переосмыслив, вступив в жестокий спор и со сценической традицией, и с принятыми литературоведческими концепциями, и, наконец, с самим Толстым, явить нам спектакль цельный, действенный и живой.

{411} В чем же состояло существо этого спора?

Прежде всего режиссер сознательно разрушает жанр пьесы, ее в чем-то натуралистическую плоть; он как бы заново инструментует драму Толстого. Пожертвовав историческим в пьесе, он обострил и усилил в ней общечеловеческое.

Равенских пошел на конфликт с Толстым-бытописателем, оказался безразличен ко многим его подсказам и даже требованиям. (А Толстой именно требовал от театра, ставящего «Власть тьмы», максимальной этнографической точности.) Но Равенских решился на это ради Толстого.

На земле, говорит спектакль, существует не только зло, но и добро. Оглянитесь вокруг! Как прекрасна природа, ее вольный и одухотворенный простор! Сколько радости в тяжелом, но всегда благодарном труде! И разве не является естественным правом этих здоровых и красивых людей их право на счастье? Этот вольный и светлый мир существует как «задний план» всего спектакля, как его вторая — лирическая — тема. Он, этот мир, воспринимается в прямом противопоставлении с теми злобными силами, которые вышли на авансцену жизни и на наших глазах ломают людей, убивают их души, отрывают человека от природы, от труда и, делая безысходно одиноким, бросают в трясину стяжательства и преступлений.

Не снимается ли привнесением такого светлого и возвышенного фона драматизм происходящего? Наоборот, такое ви́дение пьесы, с нашей точки зрения, даже усиливает ее драматизм. Не пауки, пожирающие друг друга в беспросветной и всесильной тьме, а люди, нарушающие свой нравственный долг — долг противостоять злу жизни, — таковы герои спектакля. И если они не выстояли, если преступили заповеди народной морали, если заплатили сокровищами своей души за грубые блага материального достатка, то, как бы ни были тяжелы обстоятельства, их к тому вынуждающие, — все равно в этом не только их беда, но и их вина.

Драма Толстого, как известно, имеет второе название: «Коготок увяз — всей птичке пропасть». Но темы неосознанной ошибки, рокового ложного шага нет в спектакле, поставленном Равенских. Театр берет за исходную точку поступков героев сознательный выбор ими своего пути, исследует закономерные последствия этого выбора, напоминает о мере ответственности человека за содеянное им. Люди на сцене не подвластны року. Их души — не игралище слепых сил, — это очень важно для всего замысла спектакля. Но одновременно театр полемизирует и с фатализмом иного — социологического — рода, который у слишком прямолинейных толкователей Толстого выводил всю драму героев из вторжения капитала в пореформенный деревенский уклад и, на новый манер, тоже отказывал людям в свободе волеизъявления.

Противостоя прямолинейно социологическому пониманию классики, утверждая приподнятый, романтический строй всего спектакля, режиссер вносит патетику в звучание этической темы спектакля и в этом видит свою цель. Он хочет, чтобы «Власть тьмы» на сцене Малого театра звучала как эпос {412} нравственной жизни народа. Он выявляет эпичность пьесы Толстого, которая отнюдь не лежит на ее поверхности, но которая — если понимать эпичность как выражение масштаба жизненных явлений — в пьесе безусловно есть! Ибо в трагических событиях, развернувшихся в доме богатого мужика Петра, выявляются самые коренные вопросы отношения человека к жизни, сталкиваются народные представления о добре и зле.

«Быть лучше» или «жить лучше» — вот та дилемма, которая так или иначе встает перед героями спектакля. И они либо безоговорочно определили себя и свой путь, как Матрена и Аким, либо, как Никита, мечутся в поисках.

Первым и самым важным примером ухода от прямых социологических построений, высшим оправданием спектакля и его идейного замысла явился, как мы увидим дальше, Ильинский — Аким. Но прежде чем сосредоточить свое внимание на этой центральной фигуре спектакля, необходимо проследить, как общий режиссерский замысел и в других образах пьесы вскрыл их общечеловеческое звучание, высвободил их философскую подоснову, мимо которой прошли прежние сценические истолкователи этой столь «неподатливой» и одновременно гениальной драмы Толстого.

### 2

Начнем с Никиты.

Нет, это не просто бедный мужик, который стремится к обогащению, а человек на перепутье, решающий для себя, как жить.

Две музыкальные темы сопутствуют в спектакле образу Никиты. Первая из них — протяжная и светлая — песня о поле, вторая — разухабистая, надсадная — «Эх, пить будем и гулять будем!» Может быть, их контрастное сопоставление и не выражает вполне философский конфликт всего спектакля, но, уж во всяком случае, песни эти символизируют два начала натуры Никиты. В нем сила, в нем добрая стать землепашца, в нем простодушное бахвальство первого на деревне парня, он наивен, жалостлив, лишен душевной заскорузлости. И рядом в том же Никите — равнодушная корысть, себялюбивая жестокость, разгульное, заносчивое самоутверждение.

Именно человеком со сложным душевным миром предстает Никита в исполнении В. Доронина. Тут нет ничего от скидки на малиновую рубаху, на голосистую гармонь, на невежество неграмотного парня. Он играет трагедию человека, избравшего в жизни ложный путь.

Уже в первой картине, в сцене с Мариной, где Никита, грубо переступая через ее любовь, через ее позор, выбирает Анисью и делает ставку на скорое воцарение в ее доме, режиссер точно определяет тот момент, когда в Никите, пусть ненадолго, пробуждается его добрая юность. Здесь очень важна та минутная остановка перед решительным шагом в жизни, когда человек знает — перед ним еще два пути. А ведь вся сцена могла бы стать демонстрацией спокойной черствости удачливого деревенского ловеласа или пассивного скольжения {413} вниз!.. Но вот Марина, исполненная горького и тихого страдания, припала к Никите, и тот не выдержал, неожиданно для себя самого ответил на ее ласку — вернувшаяся душевная близость хоть на миг соединила их, — но тут же, овладев собой, ощерился и грубо отшвырнул девушку. Минута колебания прошла. Никита не отступил от принятого решения, он остался верен своей первой большой лжи, которую сотворил недавно, подкрепив крестным знамением, отчаянным, наглым…

И дальше, в сцене прощания с умирающим Петром, которого так строго и по-человечески проникновенно играет Б. Горбатов, Никита, только что пришедший с пахоты, весь пропитанный солнцем и запахами весенней земли, снова испытывает душевное пробуждение. Ему до боли жалко этого доброго и все понимающего человека. Он бережно помогает Петру взойти на ступени крыльца, горестно и ласково гладит его плечо. Кажется, еще немного, Никита покается Петру во всем. Он уходит за дом, скрывая свои слезы. И как некстати эта злобная торопливость Анисьи, с ее скороговоркой о деньгах, которые надо искать, а потом прятать, чтоб они не уплыли из рук. И такая далекая здесь ему Анисья, вся в алчной тревоге за судьбу денег, Анисья, что не смогла разделить с ним эту минуту, когда проснулся и зазвучал в нем голос совести. И не здесь ли впервые стала ему Анисья чужой и постылой?.. Но и это прошло, и вот уже, развернув плечи, выпятив грудь, Никита распахивает ворота и с неуклюжей и чуть комической торжественностью, заложив руки за спину, хозяином входит во двор…

Театр фиксирует эти психологические остановки. Но он не просто ищет «доброе в злом». Он каждый раз подчеркивает: герой стоит перед возможностью выбора, и, определяя себе судьбу, он отвечает за нее перед своей совестью. И когда в финале спектакля выйдет Никита на простор под широкое небо и упадет на колени перед народом, в покаянии его не будет ни истерики, ни мистического восторга. Это будет лишь последний выбор — правды перед кривдой, совести перед бесчестьем — выбор страшной ценой и навсегда.

Через образ Никиты театр ставит большой и общий этический вопрос. Тот, кто в эгоистическом самоутверждении преступает законы совести и правды, тот обречен. Пусть будет он дерзок, пусть куражится, пусть картинно выказывает себя, пусть, хмелея от удач, заявляет — мне все дозволено («Что хочу, то и делаю… моя власть»), все равно, рано или поздно к нему придет и схватит за горло смертная тоска.

И дальше, и в других характерах театр ищет их этико-философский смысл.

Вот Матрена. Не от нее ли у Никиты взялась коротенькая присказка: «очень просто». Но проследите, Никита — Доронин обычно выставляет щитом эту пустую фразку именно в те моменты, когда все непросто, когда к сердцу подступает беспокойство и почва уходит из-под ног. Матрена не произносит этих слов, но она всегда и в самом деле думает так. Даже не думает, а живет и действует по закону «очень просто», в котором нет места ни совести, ни чувству, а лишь свод житейских правил и спокойный расчет. Самое страшное в Матрене, {414} какой ее играет Е. Шатрова, это то, что хочется назвать душевным формализмом. Она слуга и воплощение «здравого смысла» в его конечном, циническом выражении. Как это ни парадоксально, но Матреной вовсе не руководит пафос личного эгоизма. Напротив, она думает о другом, на свой лад старается, чтобы все было правильно, чтоб все было как надо. Повитуха при злых делах, она «помогает судьбе».

Заболел Петр, надо помочь ему умереть, опростать место, ведь от его смерти всем будет только хорошо — и Анисье, которой опостылел хилый и нелюбимый муж, и Никите, который наконец сможет стать хозяином и принять с Анисьей закон. Прижил Никита с падчерицей ребеночка — надо убрать его. Все равно загубят в воспитательном доме, да и Акулину надо выдать замуж, а то люди скажут «засиделась в девках». Опять же, убьют ребенка — всем будет хорошо… В Матрене этого спектакля воплотился весь ужас житейской прозы, когда в человеке гаснет теплый свет живой души и остаются всего только холодные веления все того же «здравого смысла». Она мертвая, эта Матрена, ибо не может любить и не любит она ни мужа, ни даже сына. Ведь не любовь к Никите движет ею, а лишь понятые ею на свой лад обязательства материнского долга. Да и за деньгами она гонится вовсе не потому, что сама так уж жаждет богатства, — просто в той жизни, законам которой она подчинилась, деньги превыше всего.

Так и бродит эта Матрена по селу, любопытная, холодная, бродит, высматривает чужую беду, учит, подсказывает, направляет. И все это рассудительно, деловито, логично, баба-министр, умная, как бес! Она может всех уговорить, все доказать, все подвести под нужную форму.

Для нас вся Матрена спектакля Малого театра заключена в одной потрясающей реплике, данной Толстым. Торопя убийство младенца, Матрена не преминет деловито напомнить: «Окрестить не забудь». Убить можно, а не соблюсти обряд — нельзя. В этих словах не фарисейство и не ханжество, а служение все той же форме, мертвящая власть догмы!

Можно ли сказать, что Равенских удалось утвердить свой замысел спектакля последовательно и во всем? В общем, да. Перед нами спектакль крупный и цельный. Однако режиссер не во всех случаях сумел определить общечеловеческое содержание каждого из характеров драмы Толстого. Вот Анисья. Ее хорошо, то есть драматично и психологически достоверно, играет О. Чуваева. Но в системе образов пьесы место Анисьи не найдено, тема ее до конца не вскрыта.

Или Митрич. Казалось бы, все в порядке — ведь М. Жаров играет его и свободно, и живописно, и тепло. Но Жаров, добившийся, казалось бы, немалого, все же слишком погружен в быт, и его Митрич не занимает достаточно четкой позиции в борении идей. Артист видит своего героя лишь отставным солдатом, невеселым пьяницей да ласковым дедушкой несчастной, не по годам задумавшейся над жизнью Анютки. И лишь в редкие минуты Жаров угадывает верные интонации того Митрича, который постоянно твердит свое пустое, {415} усталое «о господи!» и чей горький, грубый цинизм, рожденный страшными годами солдатчины, запоев и нищеты, смыкается где-то с мертвящим равнодушием Матрены. Да, это так. Ведь он, Митрич, в сцене убийства ребенка, подозревая о происходящем, ничего не предпринимает, чтобы помешать злодеянию, и, не вникая в суть дела, предлагает для обряда свой крест. Важная подробность — такие не бросаются даром!

Итак, во многом сложив с себя обязанности историка и социолога и сочтя для себя главной — обязанность поэта человеческих страстей, театр безоговорочно отбросил умершие для нас толстовские теории «роевой жизни» и безотчетности общественного бытия человека из народа. Театр дал своим героям большую свободу воли и потому определил для них большую степень ответственности за свои поступки, за путь, избранный в жизни. И, вероятно, впервые «Власть тьмы» стала на сцене произведением, ставящим вечный вопрос: «как жить?»

Так проясняется и обретает широкий смысл этическая тема пьесы. Так в звучание этой темы вносится патетика. Так, наконец, возникают предпосылки для увеличения до грандиозных масштабов фигуры Акима, становящегося на сцене Малого театра живым воплощением правды и совести.

### 3

Когда в третьей картине Ильинский — Аким, прежде чем переступить порог дома своего сына, задерживается в дверях и веничком по-детски старательно обивает снег с промерзших лаптей, зал разражается восторженными аплодисментами… Это не первый выход Ильинского в спектакле, и не надо думать, что аудитория просто приветствует появление любимого артиста. В чем же тут дело? Почему такое простое, никоим образом не рассчитанное на эффект действие вызывает в сердцах зрителей столь непосредственный и единодушный отклик?

Искусство актера может быть безрадостным, даже унизительным, а может быть — чудом. Право же, невозможно объяснить, как добивается Ильинский того, что, глядя на эти аккуратненькие лапти, на этот обтрепанный веничек в руках Акима, вы сразу же видите всего человека, все прожитые им дни, и огромный пласт народной жизни — во всей своей живой и неотразимой правде — встает перед вами, вызывая душевное волнение, ответный отклик чувств… Этого нельзя объяснить, можно лишь сказать: это так.

И вот уже ваш мысленный взор рисует снежную дорогу с разбитыми санными колеями, по которым шел сюда Аким, шел к разбогатевшему сыну просить красненькую на покупку лошаденки. И то, как неторопливо шагал он, как здоровался со встречными мужиками, как смотрел своими добрыми глазами на эти поля, на эти избы, на этих ворон… Вы можете представить себе Ильинского — Акима в любых обстоятельствах жизни. Вы знаете, как по весне выходит он в поле, как дышит молодым воздухом, как берет в руки землю, {416} как слушает голос ранней кукушки. Вы будто сами были в его избе, откуда даже вору вынести нечего. Вы можете рассказать, какие он видит сны, как разговаривает с теленком, как первый раз в жизни едет в поезде, и даже то, как будет умирать.

Только в трех из шести картин спектакля участвует Аким. Может даже показаться, что он стоит несколько в стороне от действенной линии сюжета, что его сценическое поведение, по сути, ограничивается лишь той или иной реакцией на происходящее. Почему же — если это так — именно Аким, слепо-религиозный, косноязычный, темный Аким, в новом прочтении драмы Толстого стал центром спектакля, точкой скрещения всех его проблем, камертоном, по которому выверяются все характеры, все чувства?

Но не будем забегать вперед.

Начнем сначала.

Когда вспоминаешь спектакль и думаешь о том месте, какое занял в нем Аким, задним числом понимаешь, что у истоков основного конфликта пьесы стоит именно Аким, что именно он начинает самую эту драму. Казалось бы, сюжетный узел завязывается уже в первых репликах пьесы. Пусть так. Но главного идейного столкновения еще нет, и драмы тоже нет. Эта тягучая жизнь может продолжаться годами; Петр умрет не так скоро, все так же станет пилить его Анисья, все так же будет она браниться со своей дураковатой падчерицей, все так же будет продолжаться ее связь с Никитой. Но вот где-то, пока еще за сценой, Маринка бросилась в ноги Акиму, и тот, произнеся свое «не тае», «скверность это», решил призвать сына поступить «по совести», — и все тотчас всколыхнулось, напряглось, пришло в движение. Возник конфликт. И вот уже Анисья грозится Никите совершить над собой что-то отчаянное, вот уже она соглашается принять от Матрены «сонные» порошки, которые ускорят ее избавление от постылого мужа. Аким приходит в дом Петра, когда там уже все бурлит, когда обитатели этого дома перебудоражены и находятся на пороге страшных дел. Он приносит на сцену тему правды и совести — главную тему всего спектакля.

В спектакле «Власть тьмы» в соответствии с его романтической жанровой природой перед нами та мера обобщения социальной конкретности, когда деньги теряют свою материально-экономическую суть и обретают уже характер понятия, воспринимаются лишь как пробный камень для душ героев. И не борьба вокруг наследства Петра, а моральное требование Акима является первотолчком сценических событий.

Все это с самого начала и дает понять зрителю Ильинский. Поэтому приход Акима сразу же воспринимается остро и напряженно.

Что прежде всего уже во внешнем облике отличает Акима — Ильинского буквально от всех? Глаза. Удивительная жизнь глаз. В них — и доброта, и наивная строгость, и детская любознательность, и мудрая обращенность в себя. Вы следите, не можете не следить именно за глазами Акима, в то время как другие герои воспринимаются больше через пластику, через {417} речь, и, пожалуй, еще только у Горбатова в сцене прощания Петра с Никитой вдруг запомнится возвышенная отрешенность смертного часа, запечатленная во взоре…

Вы вглядываетесь в лицо Акима — и чудится, что оно всегда было знакомо вам, что это лицо близкого, родного человека, которого вы любите и который сделал для вас в жизни что-то очень хорошее. Аким — Ильинский не вызывает никаких ни сценических, ни литературных, ни живописных ассоциаций, он весь из жизни, весь из памяти вашей души. И вам становится дорога каждая примета его облика — эта мягкая, нечесаная бородка, эти серые от седины редковатые волосы, что не стрижены, должно быть, с прошлогоднего престольного праздника, эта его нищая крестьянская одежонка… Но в вашем отношении к Акиму нет ничего от сентиментального умиления «старичком из народа». Он вызывает чувство обратное этому — чувство любовного уважения.

Итак, Аким пришел к сыну, пришел по праву отца, по долгу правды. Нелегко ему спрашивать. Он словно боится обидеть сына недоверием. Со смешной обстоятельностью готовится он к тяжелому разговору — усаживается посреди избы на табурет и обращается к Никите строго, но мягко. Когда же Никита под взглядом ясных глаз отца начинает метаться и, решившись на крайность, размашисто крестится на икону, отрекается от Марины, Аким вскакивает. Он подбегает к сыну, он приближается к нему вплотную, он становится на цыпочки. Он хочет, ему необходимо встретить взгляд сына. Но тот отводит свой беглый, нестойкий, вороватый взор. И напрасно Аким напряженно всматривается в лицо Никиты — их глаза не встречаются, ложь остается ложью…

Больше Аким не настаивает на женитьбе. Но откуда пришла к нему эта тоска? Откуда появилась в его голосе нота горького безразличия? Аким знает: где-то совершилась ложь. А для него мысль о чужой неправде мучительна и непереносима.

Но вот залилась «машина» в ближнем кабаке, забренчали бубенчики, и на разымчивую, пронизанную загульной тоской мелодию все потянулись в кабак, чтобы запить продление Никитиной службы. Вот идут они — впереди Петр, приободрившийся, решивший забыть на часок свою хворь, за ним охмеленная злой радостью и надеждами Анисья, затем Матрена, ублаготворенная тем, что и на этот раз все получилось по ее. Аким бредет последним. Он словно несет в себе немой и тяжкий вопрос…

Мы не знаем, входило ли это в замысел постановщика, но только получается так, что Аким — Ильинский приходит на сцену, приходит в события пьесы не просто носителем добрых качеств, а как бы посланцем того светлого мира, что составляет второй план спектакля. Мы хотим быть поняты правильно. Аким ни в коем случае не представляется нам фигурой аллегорической. Просто этот весь свой век бедовавший старик несет в себе свет той жизни, какой она — в мечтах народных — может и должна быть.

{418} Он весь «отсюда». Он знал на своем веку лишь непосильный труд и нищету. Он редко ел досыта, не позволял себе болеть, он никогда не спал на кровати, застеленной белой простыней. Но, право, было бы глупо и оскорбительно его жалеть! В Акиме — Ильинском от несчастненького нет ничего. Он через все пронес живую силу своей души.

И вот третья картина, лучшая картина спектакля, артистический триумф Игоря Ильинского.

Приветливым и чуть смущенным вступает Аким — Ильинский в богатый дом своего сына. Прошло около года. Он успел полюбить и Анисью, и чужую ему по крови, но милую сердцу внучку Анютку, он не болеет больше душой за Марину, взятую замуж незлопамятным вдовцом. Аким пришел занять деньжат и повидать своих. Вот отряхнул он от снега свои лапти, снял рыжий армячишко и тихонько пристроился у печки, радуясь теплу.

Гневным и потрясенным покинет он этот кров, когда узнает, каким стал его сын, как одичала его душа, насколько погряз он в пороке, лени, бесчестном мотовстве.

А между этим приходом Акима и его трагическим уходом — целая жизнь, прожитая Ильинским в короткие сценические минуты.

Тяжела та правда, что открывается Акиму. Он постигает ее не вдруг. Мы словно видим ступени, по которым восходит к ней Аким.

Все начинается с недоумения, с тревоги. Как же так? Деньги, положенные Никитой «в банку», непостижимым и уж наверняка нечистым образом порождают новые деньги. Аким не блаженненький, он знает цену копейке, заработанной тяжелым трудом. И это самозарождение денег — отвратительно ему. В разговоре с Митричем Аким ершится, то и дело возбужденно вскакивает с места. Он не просто не понимает — он не хочет этого понять. И когда, немного позже, в избу картинно ввалится Никита, распаленный водкой, нарядный, любующийся своей удалью, — Аким глянет на него отчужденно и в ответ на по-хмельному напыщенное приветствие сына не протянет ему руки. Никита будет неприятен ему не просто потому, что пьян, а потому еще, что явился он от этих грязных и таинственных денег, которые теперь бунтуют в нем и ведут по неверному пути.

И дальше вся сцена построена так, что нарастание ее драматизма определяется не демонстрацией пороков разбогатевшего и загулявшего Никиты, не нравоучительным показом его падения, а вызреванием в Акиме открытого и решительного протеста. Никита мечется по избе, выламывается, бьет Анисью, пляшет, играет на гармошке, бесстыдно и сыто любуется Акулиной, кладет на ее запрокинутую белую шею свою сильную пятерню, хозяйским окриком посылает старого Митрича распрягать лошадь… А в это время на печке сидит Аким. Сидит недвижно и молча. Сидит отвернувшись, опустив голову, не глядя на происходящее. Но вы не можете оторвать от него глаз, ибо знаете: главное происходит в нем.

{419} Там, внизу, буйствуют краски — струится шелк свекольно-красной рубахи Никиты, на столе вспыхивает расшитая золотом роскошная атласная шаль, чистым синим тоном играет наряд щеголихи Акулины… А здесь, на печи с погрязневшей от времени побелкой, и темновато и серо, но вы смотрите, смотрите именно сюда.

Невозможно забыть недвижную фигуру Акима — Ильинского. Это сама скорбь, сам стыд, сама боль. Вы видите, как под тяжестью позора сгибаются его плечи, как никнет его седая голова, как застыли опущенные на колени руки. Он должен узнать все. Пока он не узнает всей правды — он не уйдет…

Мы помним, зачем пришел к сыну Аким. Мы видели потом, как с оскорбительной щедростью, всем напоказ всучал Никита отцу вытащенную из пачки смятую десятку и как Аким, бережно ее расправив и сложив в восемь раз, спрятал у себя на груди. Это были деньги на лошадь, без которой Акиму будет совсем худо, без которой — не прожить. Теперь он вернет ее, эту десятку, сыну. Подойдет к столу и просто положит, сказав: «Прибери». А тот, хмельной, даже не заметит этого, не поймет, почему на ночь глядя собрался старик в дорогу, почему так дрожат его руки, перепоясывающие веревкой рыжий армяк.

Когда в пьесе Аким перед своим уходом из дома Никиты кричит о «грехе», о «погибели», о «скверне», — это воспринимаешь как религиозную отповедь богобоязненного праведника. У Ильинского все иначе. И сцена ухода Акима из дома сына потрясает, ибо поднимается до вершин человеческого чувства. Не божьим судом, не геенной огненной грозит Аким — Ильинский. Он страдает за здешнюю, реальную, земную жизнь Никиты, загубленную им самим. У толстовского Акима в этой отповеди есть что-то от самоустранения, от брезгливого противопоставления пороку своей святости. У Акима спектакля Малого театра не отповедь, а душевный протест, рожденный возмущением и болью. Аким не зовет сына каяться перед богом, а требует, чтобы тот взглянул на себя, чтобы дал ответ себе самому в собственных поступках. Он хочет пробудить в нем совесть.

Мысль об ответственности человека за свои поступки, мысль о долге перед совестью достигает здесь кульминации. И театр говорит: тот, кто станет эгоистически утверждать себя, кто изберет себе легкую долю, пренебрегая вековым нравственным опытом народа, — тот придет к оскудению и гибели.

Аким не знает всех этих мудреных слов. Он только просит сына: «Опамятуйся, Никита. Душа надобна». Но с какой проникновенной силой звучат эти простые слова!

И вот уже снова уходит Аким в морозную, ветреную ночь, и мы снова видим, как открытым полем, по занесенным снегом санным колеям бредет он назад в свою деревню, как запахивает на груди ветхую одежонку, как негромко, на корявом своем языке рассказывает обо всем богу.

Он говорит с богом так, как привык, как говорит с ним всегда, — он просто рассказывает ему о Никитке, потерявшем совесть, о своем родительском {420} горе. Он говорит все это деловито, скромно и задушевно. И бог для Акима — Ильинского какой-то здешний, понятливый, свой. Аким, такой Аким, ничего не вымаливает у бога, он даже не жалуется ему, вернее всего, он просто думает вслух.

Он думает о том, какая страшная зима его ждет. Не будет лошади, а это значит — не будет дров, не будет тепла, пешком придется отмеривать длинные версты до города, где у него есть работенка. Сознавали ли мы раньше, какие последствия имеет для Акима разрыв с сыном, отказ от лошади, от нужных ему до зарезу денег? Сколько достоинства, сколько мужества нужно было иметь, чтобы так поступить?

Мужество, неосознанное мужество — вот, быть может, главное открытие Ильинского в характере толстовского героя.

Какое там непротивление злу — наоборот, естественное, последовательное и активное противодействие лжи, распутству, корысти, самовлюбленному бахвальству, противодействие злу и решительное отстаивание добра — вот чем движим Аким.

Ильинский заставил нас это понять.

Так проповедь Акима оказалась освобожденной от каких бы то ни было следов резонерства, юродства, религиозной нравоучительности. Она получила опору в самом характере Акима, в его обычных житейских поступках. И вовсе не проповедует ничего Аким! Он просто твердо, раз и навсегда знает, что хорошо, а что плохо, что «тае», а что «не тае», и он зовет, он требует, он уговаривает — поступайте по совести! Он, наконец, собственным поведением подтверждает реальность своего призыва…

За Акимом этого спектакля встают занесенные снегом дороги, темные, холодные избы, вся нищая крестьянская жизнь, и это не плод нашей фантазии, не домысел, а тот огромный реальный мир, из которого приходит на сцену герой Ильинского.

И вот финал. Последние секунды перед тем, как закроется занавес. Широкая песня о поле в ее торжественном, почти ликующем звучании. Коленопреклоненный Никита у ног отца. Скорбный и счастливый, просветленный и страдающий взгляд Акима. Его руки, недвижно лежащие на плечах сына, руки, которые словно говорят: «Теперь ты понял»…

Так кончается этот светлый спектакль, поставленный во славу совести.

Вл. Саппак и В. Шитова

## **{****421}** «Варвары»

Вот и сделали Черкун с Цыгановым свое дело. Пустили чугунку. И отправятся дальше насаждать прогресс. А —

Под насыпью, во рву некошенном,  
Лежит и смотрит, как живая,  
В цветном платке, на косы брошенном,  
Красивая и молодая…

Люди в тужурках путейских инженеров, появившись в захолустном городишке, деловито и равнодушно взорвали устоявшийся уклад, поломали человеческие судьбы. Сонный уклад, нелепые судьбы. Но кто же они, те «варвары», о которых написана пьеса? Дикие обыватели, опрокинутые шествием «прогресса»? Или те, кто корчует варварство варварскими средствами?..

Горьковских «Варваров» Ленинградский академический Большой драматический театр имени Горького впервые сыграл в 1959 году.

Эпоха по-новому повернула вопрос о Горьком и вообще о классике на сцене. Еще недавно, в 40‑х годах, иные спектакли имели хрестоматийный характер. Как хрестоматия должна подкрепить доводы учебника, так хрестоматийный спектакль давал (и теперь дает) иллюстрации к общепринятым взглядам. В те годы вышла даже книга о Горьком-драматурге с подсобными картинками в конце: кресло-качалка начала XX века, либерал начала XX века… На сцене кресло-качалка должно было качаться, либерал — либеральничать. Считалось, что горьковские спектакли поясняют уложения надлежащей главы исторического курса.

Современность «Варваров» Товстоногова во всем противоположна хрестоматийности. Она в собственном взгляде художника на жизнь, увиденную в перекличке времен. Она в показе сегодняшнего смысла характеров, противоречий, судеб. Она в почти симфоничной многозначности того, как думают и поступают люди на сцене.

Все это — в полном согласии с Горьким. Спектакль — горьковский, ибо сложно открывает возможности старой пьесы. Он даже заставляет вспомнить {422} кое-какие давно забытые горьковские девизы, сделав их живыми, свежими. Как раз в год рождения Большого драматического театра Горький написал статью «Трудный вопрос» — о том, что театру нужен герой, влюбленный в свою идею, какова бы она ни была. Последние слова долго слыли опрометчивыми, статья не перепечатывалась: на взгляд догматический идея может быть только бесспорной.

Г. Товстоногов и Т. Доронина, сыгравшая в «Варварах» Надежду Монахову, хотели они того или нет, убедили, что без этих слов героиню Горького просто не понять. В спектакле есть человек, влюбленный, может быть, в нелепую, а по-своему и высокую идею, — этот человек Надежда. В спектакле есть другой человек, единственный, кто Надежду видит насквозь, мучительно любит и боязливо просит для нее у судьбы удара, как исцеления, — это муж, которым она помыкает, мелкий акцизный чиновник Маврикий Монахов в исполнении Е. Лебедева. И есть люди с виду интеллигентные, дельные, но начисто лишенные кровной идеи, даже иллюзии. Их жизнь пуста, деятельность машинальна.

Идея одухотворяет человека совсем не интеллигентного и скорее вульгарного, как Надежда. Отнимите идею у человека, разбейте его наивную мечту — и он мертв. Так погибает Надежда, побежденная безжалостной реальностью жизни. У интеллигентных инженеров Черкуна и Цыганова отнять нечего, и хотя они движут прогресс, их дни тусклы и бездарны.

Не романтическая сторона дела заинтересовала театр, а сложность соотношений. Вот откуда он подводит к вопросу о варварах и варварстве.

Цивилизованные варвары-путейцы бестрепетно взламывают железом и огнем деревянный уклад варваров диких и непросвещенных, — так обычно виделась эта пьеса. На вопрос о том, кто же действительно варвары, Горький прямо не отвечает. Театры предлагали разные ответы: варвары то те, то эти, а то и те и другие вместе.

Режиссер ищет правду о времени и людях. И выясняется, что Горький не довольствовался односложными ответами на трудные вопросы великой русской литературы: кто виноват? что делать? за что?

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

Убили человека. Человек открывается не там, где хотели его найти. И открыт он при печальных обстоятельствах. Человек уже ушел из жизни, обманутый и обманувшийся.

Быть человеком можно, только оставаясь собой. Что за радость в существовании потерянном, опустошенном!.. Эта сквозная тема сегодняшнего Большого драматического театра тревожно поворачивается в спектакле.

Разобщенные люди хотят прислониться друг к другу, слабые цепляются за тех, что кажутся посильнее, покушаясь при этом на их свободу, а те отталкивают их, защищаясь, обнаруживая собственное бессилие.

Такого подлинного Черкуна, какого дает П. Луспекаев, сцена еще не знала. {423} То его играли хлюпиком, так что ничтожность была ясна с первого взгляда. То он выступал рыжей ницшеанской бестией, напоказ попирал человеческие устои — видимость сходила за свойство натуры. Луспекаев далек от близко лежащих разоблачений. Он проникает в противоречия, если угодно — в душевную драму Черкуна.

В характере сыграны его трезвые плебейские истоки, грубоватый волевой порыв. Но сила и прочность, так выделяющие Черкуна среди всех и так к нему привлекающие многих, не одухотворены: отозваться ему нечем. В широкой груди — маленькое, заурядное сердце.

Когда Черкун — Луспекаев независимо, чуть ли не сплевывая сквозь зубы, вколачивает рубленые фразы об огне и железе, его волосы будто хранят отсвет пламени, но внутри пламени нет. Луспекаев открывает, как нелегко Черкуну быть самим собой, как тяготит его поза огнепоклонника, — возмущенно подергивая плечом, он будто стряхивает ее с себя, — и какой это, в общем, обыкновенно несчастливый, честный, простоватый человек. Не будет же он в самом деле геройствовать оттого, что кому-то этого сильно захотелось!

Но героическая видимость притягивает к Черкуну хрупкую, безвольную Анну — Э. Попову. Она робко борется за место подле сильного мужа, заставляя Черкуна презирать ее и ее страдания, но сдаться.

Умная, цельная, ироничная Лидия — Н. Ольхина тоже осторожно тянется к Черкуну, привлеченная его романтической внешностью. Она независимо живет в своем неспешном ритме. И вовремя отшатывается, чтобы другой раз не обмануться.

Надежде Монаховой ошибка стоит жизни.

Т. Доронина не боится показать эту падчерицу окуровщины смешноватой и вульгарной, порой детски жестокой. Все равно — она самая естественная. У нее есть вера, мечта, ожидание чуда. Вера не столько варварская, сколько языческая.

Противоречий тьма. Окаянных противоречий. Образ складывается в движении пересекающихся мотивов, «высоких» и «низких». Он полностью выясняется, когда Надежды уже нет. И это один из захватывающих образов спектакля-трагикомедии, где вообще нет посредственно сыгранных ролей.

Маврикий Монахов в тонком исполнении Е. Лебедева, по первому виду мерзко самодовольный, на деле, может быть, несчастнее всех других и всех проницательнее.

Доктор Макаров, которого в колючей сложности натуры играет Н. Корн, неприятен поначалу, а под конец это умный и справедливый, страдающий человек.

Даже дикий купец Редозубов у В. Полицеймако представал к исходу драмы на свой лад любящим отцом, болеющим за Катю, за весь растревоженный порядок жизни. Еще больше болеет за него самого в спектакле Катя. Разве и он, в конце концов, не заслуживает понимания?

{424} И так ли уж виноват в том, что он таков, разбитной и бессовестный недочеловек Дробязгин, сыгранный С. Юрским? Совершенная им мелкая, копеечная кража заставляет других только сокрушаться о нем.

Люди застигнуты в их сложности, в их противоречиях. Выводы не даны заранее, они складываются в ходе поступков — до самого исхода действия.

Название пьесы обнаруживает не негодующий только, но и скорбный свой смысл.

Разве варвары эти люди? Варварское время, обстоятельства варварские. Как писал сто лет назад Чернышевский, «постарайтесь изменить эти обстоятельства, и тогда вы увидите, что быстро исчезнут и дурные привычки».

Театр-исследователь далек от того, чтобы задним числом сводить счеты с прошлым. Минувшие тревоги освещает мужественный опыт настоящего, дает обобщенные выводы о жизни. Конфликт между человеком и обстоятельствами не признается неразрешимым. Не признается он и решенным.

Нет, Товстоногов не считает, что понять — значит простить. Его исследование характеров и нравов не имеет ничего общего с проповедью всепрощения. Человеческая комедия, застигнутая на сцене, кончается куда как невесело, в ней горечь и злость, в ней проклятие варварскому в людях — но не людям, проклятие варварскому в отношениях человека к человеку — но не человечеству. В ней защита людей от них самих. Спектакль дает пособие по гуманизму.

В пьесе Горького есть содержательные глубины и оттенки. Товстоногову интересны они все. Можно ли сыграть все сразу?

Особенность этого спектакля еще в том, что сегодня он говорит со сцены Большого драматического не совсем то и так, как говорил в день премьеры — 4 ноября 1959 года. Спектакль прожил изрядную жизнь и с этой жизнью менялся; возможно, будет меняться дальше.

Он не похож на те зрелища, которые, как отснятая лента, закреплены раз навсегда в мельчайших подробностях. Он живет, развивается, поворачивается разными гранями. В этом могущество театра.

Возникают новые разрезы и планы. Театр все шире охватывает горьковское многотемье. Сталкиваются люди, которые смеют или, наоборот, не решаются быть самими собой. Исследуется истинное и мнимое в тех, кто идет напрямик, и в тех, кто надсадно, страдальчески кривляется, и в тех, к кому подходят горьковские слова о представляющих господах. Раскалывается варварское и человеческое в характерах…

Первый акт тщательно воссоздавал историю, быт, колорит окуровщины. На сцене были весьма изобразительные декорации В. Степанова, с перспективой уездного пейзажа на подробно трактованном заднем плане. Деревья с пышно обвисшей листвой. Ветхий бревенчатый дом с надписью «Торговля Ивакина» наверху, под скворешней. У косого забора — пожухлые бревна, когда-то заготовленные впрок для переустройства. Ивакин (И. Пальму) {425} с намасленными волосами, в жилете и смазных сапогах, что-то тоскливое бренчал на гитаре.

«— Вот… можно играть еще медленнее», — лениво ронял он, и по этим его словам как бы настраивался неторопливый ритм начальных эпизодов.

Театр почувствовал перегрузку. Спектакль в своем многотемье укладывался на ходу, становился не проще, а устремленнее. Отдельными красками быта пришлось поступиться. Со временем ушла подробная изобразительность первого акта, обстоятельный задний план сменился нейтральным фоном, от «торговли Ивакина» осталась одна вывеска, да и ту написали заново — дугой на заборчике. Учащеннее стали нарастать и тревожнее сменяться ритмы.

Тем сильней воздействует пестрый калейдоскоп красок третьего акта — опровергнутая идиллия праздника в саду Богаевской.

Когда и как он начался, этот праздник, пьяный, шумный и томительно несуразный? Он уже затухает, а ровно бы и не начинался. Длинный стол уставлен бутылками и едой, чуть поодаль — развалины барской беседки-ротонды, от ветки дерева тянется, провисая, цепочка бумажных китайских фонариков. За сценой танцуют, доносятся бравурные вальсы и польки оркестра. Гости убегают и вбегают, без разбору наполняют первую подвернувшуюся рюмку из наугад схваченной бутылки, крякают, причмокивают, потеют, счастливо гогочут, роняют пьяные слезы, раскатисто отмачивают шутки, внушают другим понятия о жизни.

Стараясь быть обаятельно-светским, что получается у него отвратительно, с полуулыбкой, полугримасой Маврикий Монахов извлекает несколько пискливых нот из своего кларнета, отставив мизинец с холеным ногтем и гася злой огонек в щелочках глаз.

Восторженный, прыткий Дробязгин, тараща глаза изумленного младенца, выписывает ногами кренделя в паре с косолапым и нечесаным озорником Гришей Редозубовым (В. Кузнецов). Оба — как сорвавшиеся с цепи. Ноги разъезжаются, и приятели восторженно хлопаются навзничь.

А среди сумятицы торопливого, натужного веселья — тяжелые сцены, оскорбительные слова, бросаемые в лицо, борьба превосходств и страстей. Черкун, брезгливо цедя сквозь зубы, отчитывает Монахова, который серой тенью стелется по углам, шпионя за ним и Надеждой.

Сама Надежда — победительная, с гордо посаженной головой, безразличная к толчее, пестро мелькающей перед ней, ровно роняет смешноватые заторможенные фразы, расчленяя их на во-первых, во-вторых и в‑третьих. Ее иссиня-голубые глаза загораются только при виде Черкуна, впиваются в него, такого бесстрашного, такого настоящего мужчину. Тут она способна, от души восхитившись, смешно ахнуть, всплеснуть руками. Языческие ее вожделения бродят в ней совсем без утайки.

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

{426} Товстоногов жесток к пошлому и мелкому в персонажах — к варварскому в них. Жесток он и к зрителям. Он словно нарочно добивается веселого смеха в зале и, похоже, потирает руки, когда смех резко обрывается, застревает 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 трагическая развязка, тем больше дает себя знать очистительно строгий умысел постановщика.

В книге театральных портретов «Без грима и в гриме» Р. Беньяш верно подметила обобщенно-блоковское содержание образа Надежды, как его нашла Т. Доронина.

Блок считал Надежду замечательным лицом в «Варварах».

Горьковская и блоковская Россия встретилась в спектакле Ленинградского Большого драматического театра с тем, что можно назвать товстоноговским, иначе — современным, и это новая сила воздействия.

Вторжение цивилизованных варваров в стаи варваров примитивно-диких — то, что раньше составляло конфликт хрестоматийных спектаклей, — не тема Товстоногова, а лишь условие и обстоятельство развертывания конфликта.

В этом опять-таки новизна подхода. Здесь варвары пришлые и местные устанавливают контакты, а под конец сообща делят горести — почти интимно. Вот хотя бы сцена последнего акта, где Маврикий Монахов и инженер Цыганов, оба потерянные, вполголоса говорят о разном, думая об одном — о Надежде и своей отвергнутой любви, и больше всего обнаруживают в себе человеческое, истинное.

Куда девалось барственное пресыщенное равнодушие Цыганова — В. Стржельчика? Его холодный скепсис и насмешливый взгляд свысока, его манера растягивать слова, забавляясь зрелищем дикости? Актер дает заглянуть в душу своего героя — и так далеко, как герой никогда еще и не заглядывал. И открывает там такие ресурсы доброй, 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 — Е. 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 человеческое не розданы по группам: одни-де варвары, другие — люди. И то и другое, если заглянуть поглубже, сидит в каждом. Но надо, но стоит заглянуть поглубже.

Тогда и тупой, негнущийся городской голова Редозубов при последнем его появлении (когда почва колеблется у него под ногами) обнаружит задевающие {427} проблески человечности в заскорузлой душе. Эта мрачно-комическая фигура преображается к концу спектакля в драматическую, сломленную. Он ищет понимания. Но он не в силах опомниться.

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

… В спектакле у Товстоногова линия конфликта дышит; она вздымается и опадает. Если перефразировать слова Гейне, можно сказать, что мир раскололся пополам и трещина прошла по сердцу каждого. У кого-то задет лишь краешек. Надежда пала жертвой.

Не подходите к ней с вопросами,  
Вам все равно, а ей — довольно:  
Любовью, грязью иль колесами  
Она раздавлена — всё больно.

Итак, отправятся дальше двигать прогресс люди в тужурках путейцев. Под насыпью, ими сооруженной, останется женщина, у которой отняли мечту о чуде.

Гражданственная тема, талантливо проведенная и повернутая многими ее гранями, определила крупное значение спектакля — и для истории театра и для современной жизни.

Д. Золотницкий

## **{****428}** «Три сестры»

Те из нас, кто недостаточно стар, чтобы видеть «Три сестры» Станиславского, но настолько зрел, чтобы помнить предвоенную постановку этой чеховской пьесы Немировича-Данченко, привыкли считать его сценическое решение непобедимым.

С тех пор, в течение почти двух десятилетий, никто из крупных советских режиссеров не вступал в спор с классически строгим и классически ясным спектаклем Художественного театра. Редкие попытки возвращения «Трех сестер» на сцену не шли дальше того, что уже открыл и с такой полнотой воплотил великий союзник Станиславского.

Но еще никогда в искусстве повторение пройденного не приносило плодов. Заимствование чужих идей, даже самых высоких, не вело дальше копировального мастерства. Спектакль, рабски следующий за уже бывшим и найденным, неизбежно оказывался безжизненным.

Пожалуй, не более (хотя к не менее) жизненным становится спектакль, главная цель которого — желание во что бы то ни стало уйти от великих образцов, сделать все вопреки им, любой ценой, в том числе и ценой верности духу произведения, добиться оригинальности.

Ни того, ни другого нет в спектакле Георгия Товстоногова, поставленном в начале 1965 года на сцене Ленинградского академического Большого драматического театра имени Горького.

Дата выпуска, пожалуй, наиболее точно определяет его особенности. Спектакль до педантичности верен тексту Чехова, каждой его ремарке. И абсолютно, неожиданно нов по атмосфере, по всей своей внутренней тональности.

Кто из нас не испытал на себе воздействия просветленно грустных «Трех сестер» Немировича-Данченко? Знаменитая пушкинская строка — «Печаль моя светла» — могла бы служить эпиграфом к спектаклю МХАТ, стать его тонким поэтическим ключом. И этот ключ казался долго единственно верным, единственно чеховским.

Но тем-то и отличается вечное от временного, что оно, оставаясь неизменным, движется вместе с действительностью. Созданное однажды, вбирает {429} в себя то, что отличает сегодняшний день от вчерашнего. Написанное классически прозрачно и сжато, таит загадку, которую каждая новая эпоха разгадывает по-новому.

Вечное потому и вечно, что всегда остается молодым.

Молод, несмотря на глубину и мудрую значительность замысла, и спектакль Товстоногова.

Его Чехов не элегичен и уж никак не печально тих. Он скорбен до трагизма и до жестокости горек. Он требователен и к героям и к зрителям. Он нравственно обязывает, но и очищает. Оказывается, драматург Чехов может быть и таким: беспощадным, резким, сгущенным. И одновременно очищенным.

Поразительна эта очищенность ленинградского спектакля, его строгая графичность, его доведенная до символического обобщенность и вместе с тем точность.

Уже во внешнем облике спектакля отчетливо проявляется замысел его авторов.

Я не случайно употребляю это слово во множественном числе. Замысел режиссера потому и осуществился в спектакле, что участники его были не просто исполнителями, но именно соавторами, творческими единомышленниками. И едва ли не первым из них стал художник спектакля — С. Юнович. Ее проникновение в самую сердцевину режиссерского замысла, ее чуткость в выборе средств и свежесть в их применении — поистине торжество эстетического взаимопонимания.

Декорации спектакля аскетически экономны и при этом безошибочно образны. Собственно говоря, это даже и не декорации в привычном понимании. На сцене нет обычного для чеховской пьесы павильона. Нет стен, нет совсем потолка, в котором искал опору для своего декоративного решения замечательный художник мхатовского спектакля В. Дмитриев.

На сцене ленинградского театра создана не реальная квартира Прозоровых, а условная жизненная среда. Не буквальное бытовое окружение, а общая, хотя и очень конкретная сфера, внутри которой существуют чеховские герои.

Ощущение пустынности достигается глубиной, почти беспредельностью уходящего в сырую мглу пространства. А бесконечный серый горизонт из легчайшего тюля создает впечатление безвоздушности, призрачности, отторгнутости от живого.

Предметы, с которыми связано поведение людей на сцене, абсолютно реальны, исторически достоверны. Мебель красного дерева, старинные часы с мелодичным, немного печальным звоном, посуда на именинном столе, — все натурально, вещно, убедительно, подлинно. Но мебели на сцене очень мало, и, вписанная в общую бесконтурную среду, она создает странное соединение изящного уюта и непрочности. Устоявшегося традиционного быта и зыбкой неустроенности.

{430} Рисунок окон скрупулезно воспроизводит линии провинциального русского ампира, — тут все верно времени и месту действия. Но сами окна, возникающие порой в дымчатом свете за серым тюлем и незаметно тающие в нем, так же призрачны, как призрачна жизнь надтреснутой семьи Прозоровых.

Высокие стволы берез, белеющих вдали, красивы и непринужденно свободны. Но на этих голых деревьях, вам кажется, уже никогда не вырастут листья. Как никогда не вернутся надежды, так безжалостно разрушаемые всем ходом жизни чеховских трех сестер.

Герои эти на протяжении спектакля проходят дорогу от счастливого предчувствия будущего до крушения всех мечтаний, до безверия даже. И внешний образ спектакля совершает тот же горестный путь. Правда, меняется будто совсем немногое: цвет и свет. Но преображается настроение, атмосфера, мера внутренней напряженности.

В спектакле нет того, что Станиславский называл четвертой стеной, — воображаемой стеной, продолженной партером. Но ведь в спектакле нет и трех стен. А есть только одна, открыто, подчеркнуто условная, косо срезающая угол сцены и уходящая высоко вверх, плоскость — часть стены. Она задает преобладающий цвет каждого акта: желтый, радостный в первом действии; сумеречно-синий, вечерний — во втором; темно-красный, в тревожных отсветах ночного пожара — в третьем; и глухой, черно-серый — в последнем. Этому главному цвету действия соответствует обивка мебели, колорит, музыкальное соотношение света.

В начале спектакля по красному дереву дивана пробегают веселые солнечные зайчики. Из всех углов мягко льется теплый матовый свет. И циферблат огромных стоячих часов, кажется, звенит под потоками солнца. В четвертом, финальном акте неприкаянны, зябки, согнаны ветром люди, природа, вещи.

Серый день. Серые случайные садовые кресла. Серые беззащитные березы, над которыми уже занесен, должно быть, топор Наташи. И где-то вверху, на мокрых серых канатах, в угрожающем наклоне застыли, как черная виселица, старые, погорбившиеся качели.

А сбоку, от резной почерневшей калитки, похожей на кладбищенскую ограду, уходит в никуда березовая аллея. Оттуда появляется Маша перед прощанием с Вершининым. Туда уходит на свою роковую дуэль, чтобы никогда не вернуться, барон Тузенбах.

Он ушел «совсем, совсем, навсегда», — говорит Маша о гибели Тузенбаха. И в том, что он погиб бессмысленно и бесцельно, спектакль обвиняет не только проклятое, бесчеловечное время, но и всех этих милых, очень интеллигентных и очень человечных людей, населяющих изящный, украшенный живыми цветами дом Прозоровых.

Противники спектакля именно этим аргументируют свое несогласие. Беспощадность правды они называют антиинтеллигентским пафосом. Тогда как повышенная нравственная требовательность к героям, суровый спрос {431} с них куда больше свидетельствуют о любви к ним, чем снисходительная, готовая заранее все оправдать жалость.

В этом, пожалуй, и состоит внутренняя новизна прочтения «Трех сестер». Во всяком случае, один из серьезных его мотивов.

Нет, театр вовсе не огрубляет ни одного из своих героев. Даже жену Андрея Наташу, это «шершавое животное», режиссер пытается (увы, это ему не целиком удается) спрятать в обличье интеллигентной хорошенькой очаровательницы. Недаром ведь Чехов в одном из писем напоминал, что в «Трех сестрах» четыре, а не три интеллигентных молодых женщины. Но чем обворожительнее интонации Наташи, ее чуть капризная кокетливость, тем страшнее лезет из нее пошлая, воинствующая протопоповщина. Вот уж к ней спектакль решительно, бесповоротно непримирим.

Показав в первом акте поздравительный пирог, присланный Протопоповым Ирине, театр как бы вводит в действие новое живое лицо. Огромное пышное сооружение из крема, глазури, сахарных завитушек и вензелей вторгается в дом крикливо и угрожающе прочно. Так же прочно вселяется в квартиру Прозоровых вместе с Наташей — мелочное, эгоистичное самоутверждение, мещанская расчетливость, корыстное лицемерие, кичливое жеманство и ханжество, прикрывающее обыкновенный вульгарный «романчик с Протопоповым».

И все-таки протопоповщина не единственный и, может быть, даже не самый страшный враг героев спектакля. Хотя бы потому, что она тут, вся налицо, видима и различима с первого взгляда. Куда страшнее другой враг, более тонкий, трудно распознаваемый, почти неуловимый и именно потому особенно опасный, — они сами.

Этот тайный и ускользающий враг выведен на сцену в «Трех сестрах» впервые. Борьба с ним требует особой психологической глубины, особой малодоступной определениям душевной сложности.

В самом деле, как могло случиться, что на глазах у всех, не маскируясь, не таясь, в течение трех актов подготовлялось и так же открыто совершилось убийство хорошего человека? Не просто хорошего — чудесного, быть может, лучшего, одареннейшего из всех?

Теперь, после товстоноговского спектакля, мне кажется, невозможно было читать пьесу Чехова и не задаваться этим вопросом. А вот же, читала, страницы помнила наизусть, плакала, когда прощалась с Тузенбахом, гениально сыгранным в спектакле МХАТ Хмелевым, и не задумывалась о том, что все действующие лица пьесы, включая и прекрасных трех сестер, невольные соучастники преступления. Такие открытия в искусстве тем и замечательны, что непостижимо, неправдоподобно просты.

Товстоногов выдвинул в качестве одной из главных (их много в этом полифоничном спектакле) тему личной ответственности за все, что происходит рядом с тобой в мире. И, может быть, именно эта тема, такая близкая нам всем, делает спектакль поистине современным. И не только (может быть, даже {432} не столько) художественными средствами, сколько этим скрытым вторым, новым содержанием.

Ему вполне отвечают характеры большинства героев, какими мы увидели их в ленинградском спектакле.

Самое страшное, что люди, которые деликатны от природы, безупречно воспитаны, искренне любят друг друга и не способны ни в чем отступить от строгой нравственной дисциплины, по существу, равнодушны. Стена разобщенности (вот она, единственно реальная и плотная стена, существующая в спектакле!) непроницаемо стоит между ними. Один почти не слышит другого. Каждый говорит, не надеясь, что его поймет собеседник. Почти как Ферапонт и Андрей, чьи диалоги не предназначены друг для друга. Демонстративно разъединяя их, режиссер подчеркивает безнадежность контакта, жуткую абсурдность попытки быть услышанным собеседником.

Но режиссер разъединяет и людей интеллектуально близких, душевно родственных. Недаром в самых интимных сценах героев выносят вперед легкие фурки. Они отделяются от всей обстановки и, выдвигаясь к рампе вместе с камином, у которого идет объяснение влюбленных, или с двумя силуэтами людей, застывших при расставании, отгораживают их от всех остальных.

Каждый существует в спектакле сам по себе, непонятый и неспособный понять. И каждый погибает в одиночку.

Исключение составляет разве что Тузенбах, каким его играет Сергей Юрский.

Молодой, нескладный, немного нелепый, по-немецки аккуратный, даже щеголеватый, с пробором-стрункой в слегка рыжеватых волосах, он разливает вокруг себя доброту. Как хочется ему всех примирить и всем сделать хорошее. Наивность соединяется в нем с проницательностью, а детская доверчивость — с глубиной. Да, он чуть-чуть смешон со своим постоянным воодушевлением, застенчивой чувствительностью, слишком откровенной и безответной любовью. Но когда он прощается с Ириной перед дуэлью, его мешковатая штатская фигура внезапно становится значительной и трагичной.

В узком черном пальто, чинный и собранный, он мог бы сойти за образец респектабельности. Все в его облике свидетельствует о благопристойности и благополучии. Как всегда, безупречно вычищены черные ботинки на пуговках. Тщательно вывязан узел темного галстука на белоснежном белье. И только голос, когда он почти приказательно просит Ирину сказать что-нибудь, становится сух и горек.

Слова о кофе, который он забыл выпить, обронены почти между прочим, незначаще, буднично. Но почему же вас охватывает в этой сцене такая пронзительная, щемящая боль? Не потому ли, что при этих словах, сказанных без малейшей уступки чувствительности, без сострадания к себе, вы — в зале — прозреваете. Вам становится до спазма в груди ясно, что это у него, у Тузенбаха, душа — как дорогой рояль, ключ от которого потерян. Потерян {433} навсегда. Потерян не грубыми существами, а людьми, способными понять и оценить благородство души Тузенбаха, изящество его чувств. Но каждый из этих людей слишком занят собой, своим горем, своей болью. Поэтому упускают они и любовь Тузенбаха и его жизнь.

Тузенбах Юрского предвидит гибель, скрывает ее и идет на смерть без позы. Эта неминуемая, очевидная гибель могла бы повысить его шансы в глазах Ирины. Но неподкупный ни в чем, он не хочет любви, купленной даже ценой жизни.

Он уходит ровным, почти деловым шагом. Как всегда, щепетильно тактичный. Как всегда, ненавязчиво скромный. Но в простой и сосредоточенной замкнутости обычно смешного Тузенбаха появляется, или, вернее сказать, проявляется наконец истинное душевное величие.

Обратный процесс совершается в спектакле с Ириной.

Столько прелести в этой девушке, чистой и звонкой! Столько света, надежд, изменчиво прихотливой игры жизни! В исполнении Эммы Поповой она словно насквозь пронизана солнцем. В ней все естественно, свободно, доступно радости. И сама она излучает ту щедрую, заразительную радость, которая свойственна непосредственным и счастливым детям.

Кажется, весь мир должен быть подвластен ее искренней мечте, ее жажде прекрасного. Но время гасит мечты. Постепенно тускнеет не только надежда на иную жизнь, тускнеет и сама Ирина. Уступки не проходят даром. И вот уже, примятая душевным компромиссом, Ирина погружается в себя, незаметно черствеет, становится на первую ступеньку страшного чебутыкинского «все равно».

Опустошающее человека безразличие, которое только подкарауливает Ирину, уже пригнуло к земле Андрея Прозорова. Образ этот в исполнении Олега Басилашвили, кажется, никогда еще не приобретал в «Трех сестрах» такого первостепенного значения.

Веселый, даровитый, добродушный, способный сам посмеяться над своей обломовской ленцой, он полон смелых планов. Но ни один из них не свершится. Андрей — самая очевидная и самая нелепая жертва протопоповщины. Все понимая, всему зная цену, он безропотно подчиняется обволакивающей и цепкой власти Наташи. И ведь не потому, что ослеплен любовью к ней, — это было бы объяснимо. Нет, не любя, ужасаясь, постигая всю меру пошлости, уступает, даже не пытаясь сопротивляться. Шаг за шагом.

И вот уже сброшенный с арены борьбы, покорно вдавив красивую, породистую голову в плечи, он возит по саду колясочку. Туда и обратно. Туда и обратно. Опустившийся человек, неуловимо похожий на Федю Протасова. Такой же чистый и такой же беспомощный. Вот только на разрыв с лживым благополучием, на бегство из дома, пропитанного фальшью и лицемерием, у этого Андрея сил не хватит.

«Участвовать в дуэли и даже присутствовать на ней безнравственно», — говорит Андрей. И тут же, у него на глазах, Соленый идет убивать, а он, {434} Андрей, знает об этом и продолжает так же покорно толкать колясочку, приминая к влажной земле следы убийцы.

Чего же ждать от Кулыгина, с его пристрастием к форме, наивной чванливостью, трусливой готовностью укрыться от трудностей? Даже от сложного Кулыгина — Владислава Стржельчика, который в смятении горя впервые обретает человечность? Ведь даже Маша Дорониной, натура ярко талантливая, во всем щедрая, дерзкая от таланта, единственная, способная в этом решении сломать привычные формы жизни, даже она, поглощенная своей драмой, не сделает ничего для спасения Тузенбаха. А ведь она больше, чем все, видит его незаурядность. И она раньше, чем все, понимает, на что способен Соленый.

Он тоже необычен в спектакле. Кирилл Лавров играет Соленого в остром, даже рискованно резком рисунке.

Он весь натянутая струна. Его повороты всегда внезапны, как у охотника, подстерегающего дичь. Он чаще всего стоит у рояля, настороженный, замерший, готовый к отпору. И тогда в его напряженной статике угадывается скрытая сила вражды. Когда же он возникает, неожиданно и внезапно, в проеме широко распахнувшихся дверей, в нем — затаенный страх удара. И тогда, заранее нападая, он пытается снять прямой напор неловкой и несмешной, слишком явно наигранной шуткой.

Но и в этом сгущенном до маски характере свои сложности, своя боль, своя трагедия. Трагедия неполноценности, которая легко может перейти в манию уничтожения тех, кто мешает. Здесь схвачена режиссером и тонко воплощена исполнителем одна из самых тайных причин возникновения зла. Драма Прозоровых в их бессилии перед злом, в их готовности смириться с ним.

Тузенбаха, милого, чуткого, верного Тузенбаха не стало. Он ушел туда, откуда не возвращаются. И они могли предвидеть это, угадать, остановить, помешать. А теперь уже ничего нельзя ни вернуть, ни поправить. И еще нельзя, мучительно стыдно искать утешения в леденящей чебутыкинской формуле — одним бароном больше, одним меньше… а в общем, уж давно все равно.

Нет, им не все равно, сестрам Прозоровым! Их раны не омертвели. Боль не затянулась пока холодным ледком равнодушия.

Оборвана насильственным расставанием мелькнувшая было любовь. Расшатана последняя иллюзия былого уюта. Интеллигентный генеральский дом затопила волна пошлой мещанской обыденщины. Сломлены надежды на счастье. И вместо Москвы они разбредутся по своим пустынным казенным квартирам. Уже навсегда. Похоронив мечты. Фактически похоронив жизнь.

Они идут по оголенному краю сценического круга медленно, не поспевая за его плавным движением. Черно-серые тона осенней одежды кажутся трауром. Они идут долго, одна за одной, не убыстряя шага, не глядя по сторонам. Скорбные и сосредоточенные, как на похоронах. И только бравурный, веселый {435} мотив полкового марша перебивает жуткое погребальное шествие из трех человек.

В финале спектакля скамья, у которой скульптурным изваянием застыли три сестры, выезжает вперед, к самой рампе. Строго и скорбно звучит последний вопрос Ольги — Зинаиды Шарко:

«— Если бы знать, если бы знать…»

Спектакль, трагически суровый и мужественный, на этот вопрос прямо не отвечает. Но он многое прибавляет к нашему опыту жизни, к познанию ее.

Театр открывает нам Чехова нового, сегодняшнего, непримиримого, молодого. Ведь вечное постареть не может.

Спектакль Товстоногова свидетельствует об этом еще раз. И с неопровержимой силой.

Р. Беньяш

## **{****436}** «Обыкновенная история»

«Обыкновенная история» была принята сразу и всеми: критикой, публикой и придирчивыми ревнителями сцены. Была в этом спектакле та победительная легкость, которая действует неотразимо и наверняка. Ей хочется покориться и, покорившись, не обращать уже внимания на всякие досадности и недоделки. Бог с ними — не они главное, а то чувство — смесь восторга и наивной веры в чудо искусства, — которое пришло к ней на этом представлении. Среди всего прочего оно дало публике и актера — на Козакова и особенно на Табакова просто-напросто стали «ходить», как во всем мире «ходят», скажем, на Габена вне зависимости от того, что он играет: здесь же и это что и мысль постановщика были на высоте сегодняшних требований. Чего же еще желать? Чего ждать от театра?

«Обыкновенная история» была поставлена в декабре 1965 года. За время, прошедшее со дня премьеры, интерес к спектаклю нисколько не угас — напротив, он стабилизовался. Стало очевидным и кое-что другое, о чем поначалу, естественно, тоже думали, но что вроде бы не вошло в статьи: всем пишущим хотелось в первую очередь говорить непосредственно о спектакле, а не заниматься проблемой — данный спектакль и театр «Современник». Это уже была прерогатива не газет, но специальных журналов; в еще большей степени это была прерогатива времени. Речь не об осторожности, но просто о том, что последующая практика «Современника» нагляднейшим и серьезным образом подтвердила ту роль, которую сыграла «Обыкновенная история» в жизни театра.

В одном из своих интервью (журнал «Искусство кино» № 5 за 1968 год) Олег Табаков весьма симптоматично отозвался об Александре Адуеве. Примечательным было то, что он не выделял этот образ среди других, им сыгранных, — не выделял с точки зрения его особенности, принадлежности иному времени, — наоборот, ставил в ряд с остальными, соединяя общностью проблем. «Русской литературе всегда был интересен рядовой человек. Она стремилась поднять его нравственные силы, его достоинство. Мы хотим, чтобы наши зрители могли соотносить себя с героями наших спектаклей, а не смотреть на них {437} снизу вверх», — не смотреть отдаленно, имеем право добавить мы, продолжая цитату.

Это ощущение связи литературы — классической русской и современной — было ощущением не отвлеченным, но практическим и конкретным. Галина Волчек потому и обратилась к раннему роману И. А. Гончарова, что увидела в нем, при всей непривычности и особости материала, присутствие темы, не просто близкой «Современнику», но той, во имя которой он, собственно, начинал и работал. «Показывая нравственный крах Адуева, я адресуюсь к зрителям: смотрите, Александр был честным, искренним, простодушным, но рассчитывал на слишком легкую победу. Он оказался бесхребетным, и все его симпатичные черты провалились в бездну. Будьте же мужественны и принципиальны до конца, отстаивая свои убеждения».

Это опять говорит Табаков, и хотя звучит это несколько прямолинейно, но тем не менее выражает суть тех проблем, которые больше всего занимали «Современник» в первые годы его существования и развития. Это были годы «Двух цветов» и тех пьес Виктора Розова, которые он написал до «Дня свадьбы». Молодой театр занимался тогда не столько анализом социальных и общественных причин, диктующих героям норму их поведения, сколько утверждением тех нравственных принципов, которые составляли для него основу человеческой личности. История Александра Адуева при всей ее особости входила в русло его размышлений — Виктор Розов чувствовал это острее других и потому взялся за инсценировку. Она и удалась ему и стала пьесой по той же причине — в центре ее стоял характер еще делающийся, вырабатывающий себя и во многом от себя самого, от своей стойкости зависящий.

Первое обращение к русской классике совпало для «Современника» и с обращением к своей теме — «Обыкновенная история» была трудна в той мере, в какой бывает трудной всякая новая работа, но она же давала и опору. В решении центральных образов и темы не было эскизности, односторонности, недомолвок — театр не должен был ломать голову, как и чем восполнить несовершенство драматургии. «Обыкновенная история» легко миновала и другой сложный вопрос — современность ее звучания шла не за счет каких-либо внешних аллюзий, но лежала в существе вещи — перед молодым человеком вставала сакраментальная и извечная проблема — проблема выбора: направо пойдешь — коня потеряешь, налево пойдешь — голову сложишь, прямо пойдешь… и так до бесконечности, с разными вариантами.

Как и во многих спектаклях, сыгранных до «Обыкновенной истории», судьба отдельного человека рассматривалась в романе И. А. Гончарова прежде всего в сфере морально-этической. Как и там, в конечном итоге, все происходящее самым прямым и естественным образом связывалось с более широкими выводами. Новым был сам характер этих выводов. В антагонистические отношения с обществом герой «Современника» вступал впервые. До этих пор ему приходилось противопоставлять себя себе же или таким, как он; здесь он должен был набраться храбрости и трезво осознать, против чего идет. На этой {438} трезвости и на этом осознании серьезности конфликта решительно настаивал режиссер. Однако при общем восторженном отношении к работе Галины Волчек толкование критикой образа главного героя и, следовательно, всей вещи в целом было далеко не сходным. В Александре Адуеве некоторые склонны были видеть личность изначально ничтожную, которая по самой логике своего развития должна была превратиться в тот законченный тип «практического человека», который ошеломлял всех в финале.

Ничего не осталось в нем — холодном, беспринципном, расчетливом — от того восторженного юноши, который прибыл в Петербург из провинции, преисполненный неопределенным желанием свершить нечто примечательное и прекрасное. В этой неопределенности, беспочвенности мечтаний, быстро гаснущих порывах и видела критика основу для будущего перерождения. Ее точка зрения была предварена авторитетнейшим источником — статьей В. Г. Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года», где давался подробный анализ романа И. А. Гончарова.

Театр и актер Олег Табаков, разумеется, тоже штудировали работу-Белинского и, больше того, видели в ней одну из основ собственного художественного решения. Но именно собственного, учитывающего в первую очередь новое время, взгляды нового зрителя. «Обыкновенная история» — история того, как молодой человек «обкатывается» на дорогах жизни, одну за другой теряя иллюзии, — представляется театру не столько закономерной, сколько трагической.

Да, общественные позиции Адуева-младшего неопределенны, ни к каким прогрессивным сообществам он не принадлежал и всерьез принадлежать не стремился. Как ни старайся, но его не поставишь в один ряд с теми, у кого желание служить идее и людям выражает себя не в пылких словах, но в конкретных поступках. В том же «Взгляде на русскую литературу…» Белинский сам обрисовал тип русского человека, которому в недалеком будущем предстояло занять ведущее место в духовном раскрепощении России. Героем его очерка стал Искандер — Герцен, о котором он писал: «Главная сила его… в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой. Могущество этой мысли — главная сила его таланта…»

Ни на что подобное наш Александр, разумеется, претендовать не смел — и театр прекрасно сознавал это. Не идеализацией он занимался, но анализом, справедливо полагая, что только так может прийти к выводам, интересным и поучительным для сегодняшнего зрителя. Мысль спектакля шла по спирали: начав с простейшего, с защиты и утверждения того, что человек рождается с естественным желанием добра, любви, стремления приносить пользу, театр столкнул затем изначальные человеческие свойства с реальными обстоятельствами общества, в котором живет герой Гончарова, и показал, что из этого получается.

Он сделал общество активной силой, поощряющей или пресекающей гражданина на избранном им пути. Общество укрепляет его или разочаровывает — {439} формирует, ибо далеко не всякий способен создавать себя сам, противостоя привычному и обладающему силой порядку. Оставаясь самим собой, герой Гончарова противостоял государственной машине; делаясь «как все», он работал на нее. Именно эта мысль, как одна из главных, была учтена режиссером при выработке центрального образа спектакля, самой идеи постановки. Действительно, рассказ, привязанный к своему времени, рожденный им, вызвавший соответственно разные реакции у прогрессивных и консервативных кругов тех лет, — в этом рассказе театр выделил близкую себе идею об изначальном доверии к человеку.

Вспомните, в самом деле, каким является перед нами Александр Адуев поначалу? Безусловно положительным, безусловно привлекательным, безусловно искренним в своих стремлениях и клятвах. Кто не узнал себя в этом юноше, не вспомнил с улыбкой ту прекрасную пору безмятежных надежд, когда все казалось возможным, близким, достижимым? Этот Александр, с его неудержимо расцветающим от счастья и предчувствия еще большего счастья, лицом, этот Александр, вдруг спохватывающийся, что он все-таки едет от дома, от матушки, и стремительно бросающийся к ней, в ее спасительные объятия, этот мальчик — красивый, славный, серьезный, сочинявший в своей глуши прожекты на пользу человечества — какие чувства может вызвать он, кроме горячего участия? И та безусловная любовь, которую Олег Табаков завоевывает у зрителя, является важнейшим компонентом режиссерского замысла. Нам надо поверить в него такого, чтобы понять, что происходят в жизни обыкновенные истории, и осознать, что должно им противостоять.

Почти все, писавшие о спектакле «Современника», отмечали то художественное несогласие, которое существовало между сценической жизнью героев и тем, как была представлена в «Обыкновенной истории» общественная среда. В первом случае мы видели лица, могли следить за изменениями их внутренней жизни — противостоял же им некий механистический аппарат, сознательно представленный на сцене именно в своей бездуховности. Режиссер и не стремился выделить в этой массе безликих роботов какое-либо действующее лицо, влияющее на Александра логикой своих рассуждений или гнетущее его волю жестокостью своих поступков. Просто живой, теплый, из плоти и крови человек вступал в соприкосновение с машиной, которой и дела не было до того, сломает ли она своим ходом его руку, ногу или сердце. Сломает — выплюнет, сумеет он включиться в конвейер, впрыгнуть в него — что же, прекрасно, злобы машина ни к кому не питает, может случиться даже и так, что вынесет она поумневшего на самую вершину.

Разумеется, можно и не принять подобного решения, но не понять, не заметить его все-таки трудно. Мысль о пагубном влиянии общества на Александра Адуева декларировалась театром, была ему необходима, ибо анализировал он не историю героя или мерзавца, так или иначе выламывающегося из окружающей среды, но обыкновенного человека. Художественной же моделью бюрократического аппарата послужил для спектакля завод Адуева-старшего, {440} неспроста так подробно описанный Гончаровым и поразивший воображение Александра. Там на его глазах придавали нужную форму куску вязкой, послушной массы. Такой массой ощутил себя юноша в том департаменте, куда определил его дядя, и в том городе, куда рвался он сам. Массой, неодушевленным предметом.

У него хватило ума, чтобы понять, во что его готовят. У него хватило сердца, чтобы болезненно пережить это. У него не хватило воли, чтобы избрать себе самостоятельный путь.

Драматический финал спектакля подготавливался режиссером и исполнителями — Табаковым, Козаковым и Толмачевой — если не с самого начала, то вскоре после того, как экспозиция происходящего была определена. В Адуеве-младшем Табаков дал нам угадать натуру, при всех своих славных качествах не очень-то обремененную чувством собственного достоинства. Любовные разочарования переживались его героем излишне откровенно — в них был гнев на изменницу, жалость к себе, но почти не было гордости. Первый неуспех на литературном поприще был встречен точно так же — непременного желания продолжать у Александра не возникало, зато публика — теперешняя, наша — несколько изменила характер своей реакции: он раздвоился, что ли. С одной стороны, верилось, что героем написано нечто свежее, новое — близорукость практических людей, не сумевших это увидеть, не подвергалась сомнению, с другой же стороны, он сам… Скепсис дядюшки Петра Ивановича вдруг начинал казаться даже привлекательным — умный человек, твердо смотрит на жизнь, племяннику хочет только добра. Может быть, именно он — если и не безусловно положительный, то безусловно заслуживающий самого серьезного внимания персонаж?

«Современник» действительно заставляет нас задуматься над этим вопросом, над этим характером. Он бежит от иллюстративности, от схематичных ответов, от упрощения. Если хотите, его не прельщает и юношеская безапелляционность. Этот театр, с самого начала, с первого своего спектакля громко и внятно сказавший «нет» одним вещам и «да» другим и требовавший того же от зрителей, — он уже понимает, что четкость его позиции нисколько не уменьшится от того, что в два основных цвета он введет несколько дополнительных. Образ Петра Ивановича приобретает объемность и смысл только лишь потому, что строится и на этих дополнениях. В отличие от Александра, которого погубило безволие и удобная способность плыть по течению, Петр Иванович сделал себя сам и немало гордится этим обстоятельством. Гордится не столько даже деньгами и положением — они все-таки производное, — но тем, что не дал жизненным случайностям управлять собой, подчинил их себе. Адуев-старший у Козакова настолько умен, что позволяет себе трезво смотреть на окружающее и на самого себя. Подобная откровенность импонирует и внушает доверие: не к герою, но к исполнителю. Ведь его задача не просто развенчать и доказать тысячу раз доказанную мысль, что циником быть плохо. Тут дело глубже — тут разговор о том, что если есть в тебе хоть капля человеческих чувств, то {441} не дай ей пролиться: не все оказывается, заменяют чиновничьи звезды да фабрики.

Петр Иванович человек с сердцем; он понял это, и мы верим, что понял, и берем урок из второй жизни тоже.

«Обыкновенная история» — спектакль для «Современника» глубоко личный: по кругу тем, по устремлениям актеров, просто-напросто потому, что соответствует внутренней логике его развития. «Обыкновенная история» — в русле единого театрального процесса — она совпала с поисками в решении классики, в стремлении раскрыть ее гражданственность, активность.

Н. Лордкипанидзе

### **{****442}** … от спектакля к спектаклю

Иногда в театральных кругах возникает бесплодный спор: какие спектакли больше любят зрители — классические или современные? Ответ на него один: хорошие. Доказательство: на Всесоюзном театральном фестивале, посвященном сорокалетию Октября, были показаны рядом «Власть тьмы» и мхатовская «Золотая карета» Л. Леонова, «На дне» в постановке Ленинградского театра драмы имени Пушкина и «Дали неоглядные…» Н. Вирты в Театре имени Моссовета. Этот спектакль, поставленный Ю. Завадским, многие годы привлекал зрительское внимание и сохранился в памяти как талантливое, оригинальное произведение.

Пройдет немного времени, и новые современные пьесы займут место во главе всесоюзной афиши. Быть может, особенно примечательны из них «Барабанщица» А. Салынского, «Все остается людям» С. Алешина и «Иркутская история» А. Арбузова. Война и наше, нынешнее время. Героика подвига советской девушки в исключительных, драматически острейших условиях, нравственный подвиг ученого и, казалось бы, совсем непримечательные, а на самом деле составляющие высшее духовное богатство народа люди далекой стройки.

После премьеры в Центральном театре Советской Армии, где в роли Нилы Снижко прекрасно и трагически сверкнуло дарование так рано умершей Людмилы Фетисовой, «Барабанщица» была поставлена (и идет до сих пор) на многих сценах страны. Значимость и интерес этой пьесы состоят в том, что она утверждает жизнестойкость героико-романтического направления в советском театре.

Одной из самых популярных пьес начала шестидесятых годов стала «Иркутская история» А. Арбузова.

Впервые она была сыграна в театре имени Евг. Вахтангова в постановке Евг. Симонова. А вскоре несмотря на бесспорный успех вахтанговского спектакля, «Иркутскую историю» поставил в Театре имени Маяковского Н. Охлопков. Он не побоялся «второго экрана», ибо увидел «Иркутскую историю» по-своему. Творческая полемика этих спектаклей вновь наглядно доказала многообразие художественных путей современного театра, своеобразие и яркость режиссерских и актерских индивидуальностей.

## **{****443}** «Дали неоглядные…»

На сцене рассказывается история, не раз служившая основой для создания пьес о нашей советской деревне, — история о том, как отсталый, пришедший в полный упадок колхоз становится на ноги и перед ним открываются перспективы большой и счастливой жизни. И причины оскудения колхоза «Крутые Горы» как будто те самые, о которых много раз писали драматурги. Как и в других отсталых колхозах, в «Крутых Горах» после войны много раз менялись председатели, а последний, Степкин, пьяница и жулик, окончательно развалил хозяйство.

Однако с первой и до последней сцены спектакля театра имени Моссовета ни разу не возникают ассоциации с многочисленными серыми, однообразными спектаклями о плохих и хороших колхозах. Уже в названии пьесы есть что-то манящее и заинтересовывающее — «Дали неоглядные…». Спектакль театра имени Моссовета волнует, заставляет следить за человеческими судьбами, за обычными перипетиями кроются большие жизненные процессы, которые не могут оставить нас равнодушными: речь идет о счастье людей, о смысле жизни, о назначении человека в социалистическом обществе, о его долге, о его сокровенных мечтах. Словом, в спектакле «Дали неоглядные…» есть большая жизненная, человеческая тема.

Она появилась не случайно, не сама собой. Наполнить спектакль значительным содержанием — вот к чему сознательно стремились автор и театр, работавшие рука об руку с самого начала создания пьесы и до последних, генеральных репетиций.

Замысел драматурга и театра достаточно точно выразил постановщик спектакля «Дали неоглядные…» Ю. Завадский: «Главным в работе творческого коллектива театра было желание создать такой спектакль, который всем своим идейным, духовным и поэтическим содержанием горячо, страстно рассказал бы зрителю о тех великих процессах, которые совершаются сегодня в сердце народном, рассказал о том, как через огромные трудности борьбы с косным, отсталым, низким, темным мужают сердца истинных патриотов, крепнут и объединяются светлые силы, вырастают новые люди, ясные умом {444} и сердцем, утверждается наша новая, советская действительность — светлая и справедливая».

До того как создать пьесу «Дали неоглядные…», Н. Вирта написал роман «Крутые Горы», в котором запечатлел жизнь тамбовской деревни последних лет — лет трудных и сложных, когда намечались новые пути в жизни советской деревни. О той же деревне, о том же районе на Тамбовщине написана пьеса «Дали неоглядные…». Основные герои романа стали действующими лицами пьесы. И тем не менее пьеса «Дали неоглядные…» не является инсценировкой романа. Это вполне самостоятельное произведение, оно рассказывает о том, как известного в районе, опытного агронома коммуниста Матвея Ивановича Хижнякова назначают председателем отсталого колхоза «Крутые Горы», как он борется с теми, кто мешает здоровому росту колхоза, как он добивается перелома в жизни колхозного коллектива и открывает перед ним богатые возможности развития в будущем. В отношении быта все эпизоды пьесы (а Н. Вирта каждое действие делит на несколько эпизодов) написаны точно и конкретно. А чтобы придать обобщающий характер даже, казалось бы, частным столкновениям, Н. Вирта вводит в действие Автора. Автор — это писатель, приехавший для сбора материала в район, где находится колхоз «Крутые Горы». Его заинтересовала судьба Хижнякова, и вот он неотступно следует за ним, переживая вместе, рядом его победы и поражения. Автор весьма редко вступает в разговор с другими действующими лицами. Чаще всего, находясь среди них или наблюдая за ними, он комментирует действие, обращаясь к зрителям, или, оставшись наедине, размышляет вслух о том, что произошло.

Прием этот, несмотря на условность, помогает раздвинуть рамки обычной бытовой пьесы, но нигде не разрушает реалистической основы произведения, потому что фигура Автора органично вплетена в образную ткань пьесы.

Автор выступает как бы представителем зрительного зала в спектакле. Он помогает установить более тесное и непосредственное общение между сценой и залом, он втягивает зрителей в действие, заинтересовывает происходящим на их глазах. Автор, собственно, и начинает пьесу, ворвавшись из зрительного зала на сцену, он рассказывает, с чего начались события, запечатленные в пьесе. Свою краткую вступительную речь Автор заканчивает такими словами: «Заранее прошу: не мучайте себя мыслями о том, как ко мне относиться, — что я — условный персонаж или реальный? Почему я позволяю себе появляться на сцене во время действия? Почему я то разговариваю с актерами — исполнителями ролей, то общаюсь прямо с образами, выведенными в пьесе, и так далее и тому подобное? Да потому, что все происходящее здесь кровно близко мне, и быть просто таким, знаете, объективным созерцателем я не могу».

Однако самого по себе наличия интересно и тонко введенной в пьесу фигуры Автора еще недостаточно, чтобы внимание зрителей было приковано к тому, что ему показывают со сцены. Зритель должен быть увлечен по {445} существу — содержанием, смыслом действия. Здесь должно проявиться подлинное знание жизни художником. Драматург, а за ним театр показали в «Далях неоглядных…», что они не просто знают то, что показывают со сцены, но, постигли глубинные процессы действительности. Поэтому-то зрителю здесь есть чем заинтересоваться, есть над чем задуматься.

В каждом из героев бьется живая, пытливая мысль. Поводы для размышлений у всех свои, однако дума — одна, общая. Когда Хижняков впервые появляется в «Крутых Горах», он обнаруживает, что все колхозники — и молодежь и старики — полны беспокойства за свою жизнь, полны горечи и обиды. Но это обида не только на личную неустроенность, это — взволнованность судьбой колхоза, который никак не может выбраться из трудностей.

Показательна судьба главного героя спектакля — агронома Хижнякова. Он лучший агроном области, получает направление на работу в один из колхозов-миллионеров. Хижняков готовится к этому перемещению с особой радостью, воспринимая его как заслуженную награду за немалые труды, увенчавшиеся более чем хорошими результатами. Особенно ждет этого перемещения супруга Хижнякова, потому что в колхозе-миллионере ей легче убудет удовлетворить разного рода житейские потребности — и костюмчик хороший сшить, и туфельки заказать модные, и «шикарную мебельку поставить в новую квартирку». Казалось бы, что в этом дурного? Как будто ничего. Это естественно для человека и в наши дни вполне достижимо. Беда, когда стремление к удовлетворению этих потребностей превращается в сущность человека. Спектакль убедительно раскрывает, что «жизнелюбие» жены Хижнякова есть не что иное, как современное мещанство, а своеобразный «аскетизм» Хижнякова — выражение принципов коммунистической морали.

Встретившись случайно в районной гостинице с секретарем обкома Струковым, Хижняков вдруг зажигается идеей перестройки захудалого колхоза «Крутые Горы» на действительно современный социалистический лад и отказывается от «выгодного» назначения.

В Хижнякове заговорила главная потребность его жизни, главный стимул всего его человеческого поведения убежденного коммуниста, обнаружилось его страстное желание помочь тем, кто оказался в беде, и одновременно проявить в полной мере все свои профессиональные, творческие потенции. Он отверг, правда не сразу и не просто, сложившиеся планы благополучной жизни в колхозе-миллионере, фактически разорвал свои отношения с женой и согласился поехать в захудалый колхоз «Крутые Горы». Он едет один, потому что жена его вовсе не хочет преодолевать «захудалую» жизнь.

Скромное решение Хижнякова оборачивается подвигом, возможным только в советских, социалистических условиях.

Режиссеру и актеру А. Дубову лучше всего удалось передать переломные моменты в судьбе Хижнякова. Разговор с женой и вторая встреча со Струковым стали центральными эпизодами в развитии образа. Именно в них ярче выражено желание Хижнякова помочь людям отсталого колхоза найти {446} свое достойное место в жизни и его стремление победить узость взглядов и косность в делах.

К сожалению, дальше этот градус большой человеческой страстности у А. Дубова падает. В эпизодах, показывающих его деятельность непосредственно в колхозе «Крутые Горы», он внутренне несколько пассивен, как будто заранее уверен в своей окончательной победе. Это снизило образ в спектакле, но не затушевало звучание главной темы. Актер несколько притупил страсти, не дал воли внутренним переживаниям, но основная идея образа проведена им достаточно убедительно. Нельзя не сказать также и о том, что А. Дубов создал действительно реальный, вполне современный и точный портрет колхозного руководителя.

В ином аспекте звучит центральная тема пьесы и спектакля в образе секретаря райкома Ракитиной, роль которой в театре имени Моссовета исполняла В. Марецкая. Она инициатор назначения Хижнякова в «Крутые Горы». Актриса удивительно органично сочетала горькую тему женщины с неудачно сложившейся личной жизнью и тему энергичного руководителя, человека, остро чувствующего ответственность за дела своего района. В кабинете Струкова, во встречах с Хижняковым и колхозниками Ракитина — Марецкая раскрывается как богатый духовно человек, страстно желающий лучшего будущего, непримиримый к косности, лицемерию и безделью. Тонкость решения образа Ракитиной особенно ясно проявилась в передаче В. Марецкой так называемой личной темы. Ракитина тяготится жизнью с нелюбимым мужем — горьким пьяницей, — тянется вполне искренне к Хижнякову, однако драматическая тема не заслоняет главного содержания образа: заботы о судьбах людей района, о своих партийных, государственных обязанностях. Ракитина Марецкой во всем остается строгой и простой, поэтому ее образ хотя не сразу, но прочно завоевывает симпатии зрительного зала.

Особо следует остановиться на образе Отрицателя — колхозника Стрешнева. Это принципиальная удача драматурга и театра. На первый взгляд перед нами эдакий хулитель всего нового в нашей жизни, очень похожий на мужичка-середнячка — «принципиального» единоличника. Но первое впечатление оказывается обманчивым. Постепенно обнажается совсем другая сущность этого вполне современного колхозника: Никита Стрешнев потому брюзжит, потому все критикует, что дела в его родном колхозе не ладятся, а он сросся с колхозным делом всей душой, всем своим существом. При появлении в колхозе Хижнякова Никита как бы встрепенулся. В тайнике его души вдруг вспыхнула надежда, что этот человек повернет дела по-другому. Но прежние разочарования не позволяют ему открыто пойти навстречу Хижнякову. Более того, он намеренно над всем иронизирует, все критикует, разоблачает. А надежда, радость его все растут и крепнут. Сложную внутреннюю жизнь образа Отрицателя необычайно верно и тонко передавал в спектакле артист Б. Новиков. Его исполнение в спектакле «Дали неоглядные…» — пример высокого искусства перевоплощения. Да, это русский крестьянин {447} с его лукавством, сметкой, хитрецой и юмором. Но это русский крестьянин, прошедший школу сорокалетнего социалистического переустройства старой России. Это новый человек, для которого смысл жизни — в созидательном труде для общенародного блага. Скепсис и разочарование родились у него потому, что он долгое время был лишен возможности так трудиться. Но Хижняков открывает перед ним реальные перспективы, и Отрицатель внутренне преображается. Этот процесс преображения, духовного роста Стрешнева, процесс закономерный и обязательный в наших условиях, воплощен Б. Новиковым с естественной убедительностью. Заключительные слова Стрешнева, не случайно данные ему драматургом, звучат со сцены как неизбежный итог его раздумий и переживаний: «Утро-то вечера мудренее, и рассудили мы: что про тебя писано и набрехано — лжа, и народу она противна до невозможности. Добрые неоглядные дела начал ты, и будем сообща их доделывать. А за твои заботы о народе, о счастье поклон тебе от всего мира».

Вывод Стрешнева — вывод всего спектакля. Он начал складываться еще в самом начале действия, когда впервые появился в «Крутых Горах» Хижняков. Тогда на собрании колхозников выбирали его председателем правления. Колхозники с недоверием смотрели на пришлого, чужого для них человека. Не помогали и горячие слова Ракитиной. Но когда выступил Хижняков и все почувствовали, что не корысть и не стремление к славе привели его в «Крутые Горы», а искреннее желание помочь людям, — появилась надежда на лучшее будущее, и колхозники проголосовали за Хижнякова, несмотря на яростную демагогию Степкина и Косачевой. Эта сцена колхозного собрания — одна из наиболее волнующих в спектакле, потому что в ней показана та борьба, которая затрагивает самые существенные и самые сокровенные стремления собравшихся: быть в «Крутых Горах» полноценной, счастливой, творческой жизни либо жить здесь по-старому — мелко, серо, бедно.

Внутренняя благородная, творческая тема спектакля, так последовательно и отчетливо проведенная в нем до конца, и создала предпосылки для героической, поэтической атмосферы всего действия.

Когда спектакль «Дали неоглядные…» был уже выпущен и зритель его принял, постановщик спектакля Ю. Завадский обратился с письмом к исполнителям. Он сделал это для того, чтобы еще и еще раз утвердить в сознании участников спектакля его главную цель, его главный замысел. «Вот мое основное пожелание, — писал Ю. Завадский, — искать в жизни и в собственной душе основания для беспощадной и жаркой борьбы за счастье народное. Ведь так легко скатиться до обыденного, банального спектакля о “мужичках” с акцентом на внешнее, на повадки, на изображение чувства. Помните: не надо играть свысока. Сила и смысл нашего спектакля в том, что мы пытаемся вызвать к жизни душу народную, чистую, стремящуюся к счастью, красоте, высоким чувствам».

Этот верный и глубокий, идейный критерий и обеспечил знаменательную творческую победу театра имени Моссовета. Этот критерий обязывал каждого {448} участника спектакля вскрыть прежде всего сущность характера изображаемого персонажа, оценить его поведение с точки зрения важнейших процессов, совершающихся в нашей действительности. Поэтому буквально все действующие лица выглядят убедительными и правдивыми, хотя они воплощены актерами с разной мерой глубины, мастерства и творческой изобразительности. Довольно скуп материал роли секретаря обкома Струкова. Артист М. Сидоркин не сумел обогатить роль новыми красками. Однако в его исполнении настойчиво ощущалась настоящая заинтересованность судьбой Хижнякова, судьбой колхоза «Крутые Горы», и благодаря этому образ не выпадал из общего ансамбля.

Гораздо беднее, чем главные действующие лица, очерчены драматургом и театром такие отрицательные персонажи, как Степкин (Н. Парфенов), Косачева (О. Левыкина) или бюрократ, председатель Березовского райисполкома Астахов (С. Годзи). Но все же в них нет ничего схематичного и сценически примитивного — опять-таки потому, что очень точно выявлена социальная природа этих образов. В Степкине, Косачевой и Астахове выражено то, что противостоит новому в советской действительности. Они движимы в своих поступках исключительно соображениями узкоэгоистическими, соображениями корысти и стяжательства.

Несмотря на отдельные просчеты драматурга и постановщика, спектакль «Дали неоглядные…» театра имени Моссовета — редкое по цельности, по гармоничности всех своих частей произведение сценического искусства. В спектакле найдено органическое сочетание необходимой театральной условности и жизненной, бытовой, жанровой конкретности. Во всем этом исключительно велика заслуга художника спектакля А. Васильева и артиста Р. Плятта, выступающего в спектакле в роли Автора. Именно Р. Плятт делает совершенно неприметными и вполне естественными переходы от одного эпизода к другому. Во всех сценах — и чисто условных, когда Автор беседует с действующими лицами или обращается в зрительный зал, и в чисто бытовых — Р. Плятт играет очень искренне. Он воспринимает все, что происходит на сцене, как затрагивающее его самым непосредственным образом. Его Автор — очень наблюдательный, очень умный человек и стал фигурой необходимой в течение всего действия.

Художник А. Васильев нашел простое и выразительное декоративное решение спектакля. Он сочетает проекционные декорации с павильонными натурными элементами, выполненными всегда с подлинной бытовой точностью. Для проекции А. Васильев использует складчатый полупрозрачный занавес, который закрывает все зеркало сцены и убирается перед каждой картиной, и две приставки экрана, находящиеся по бокам портала. На занавесе и приставках проецируются пейзажи, соответствующие месту действия начинающихся картин. Пейзажи выполнены в графической манере и прекрасно передают поэзию русской природы. Этим пейзажам спектакль в большой степени обязан созданием поэтической атмосферы.

{449} В центре сцены А. Васильев всегда дает несколько конструктивных декоративных деталей, которые характеризуют место действия. Сами детали выполнены без всякой условности. Однако благодаря тому, что художник отказался от громоздких павильонов, эти детали хорошо сочетаются с условными приставками-экранами. Поэтому-то пластический декоративный образ спектакля обладает той долей обобщенности, которая способствует его поэтическому звучанию.

Принципиальное значение спектакля «Дали неоглядные…» не исчерпывается сказанным. Искусство театра не может развиваться без исканий, без новаторских экспериментов. Однако новаторство новаторству рознь. Есть новаторство, ограничивающее себя только формальной сферой искусства. На этом пути легко соскользнуть в болото эстетства и формализма, хотя и добившись решения каких-либо частных проблем в творчестве. Но есть новаторство, рождающееся как закономерно необходимое. Большие идеи современности нельзя выразить только старыми, ранее накопленными средствами и приемами. Они властно требуют новых образов, новых средств выразительности, новой технологии. Спектакль «Дали неоглядные…» театра имени Моссовета — спектакль новаторский. И вместе с тем в нем нет ничего самодовлеющего в формальном отношении. Его своеобразное сценическое решение обусловлено тем, что создатели спектакля стремились сказать нечто существенное о современной жизни нашего народа. Такое новаторство всегда дает обильные плоды.

Особое значение имеет спектакль «Дали неоглядные…» и в творчестве Ю. Завадского. Со времени поставленных перед войной «Машеньки» А. Афиногенова и в конце Великой Отечественной войны «Нашествия» Л. Леонова Ю. Завадскому не удавалось создать современного спектакля, который бы в полной мере отвечал его собственным убеждениям. Поэтому «Дали неоглядные…» — важная веха в творчестве Ю. Завадского, чье мастерство давно приобрело настоящую зрелость, а творческие силы находятся в расцвете.

Ю. Калашников

## **{****450}** «Барабанщица»

Искусство театра коллективно — это известно каждому. Однако бывают пьесы, а следовательно, и спектакли, где все происходит как бы вокруг и ради одного лица. Тогда удача определяется одним — есть ли в театре исполнитель на основную роль. Это, конечно, не значит, что качество исполнения других ролей не имеет значения. Но все же главное определяет центральная фигура, а остальные действующие лица лишь помогают выразиться герою.

Именно по такому принципу построена пьеса А. Салынского «Барабанщица». Все события в ней направлены автором к одной цели: ярче раскрыть характер героини Нилы Снижко. Она почти не покидает сцены все время действия, ее судьбой в основном волнуется зритель, ее трагическая смерть от пули фашиста потрясает нас до глубины души.

В программе Центрального театра Советской Армии указано: Нила Снижко — Л. Фетисова. Имя этой талантливой актрисы хорошо знакомо всем, кто бывает в этом театре, и все же… Уж очень трудные задачи ставит автор пьесы перед исполнительницей.

Дело даже не в том, что на протяжении всех трех актов актриса должна вести роль в двух планах — перед нами то «немецкая овчарка», переводчица в гестапо и «предательница» Родины, то славная разведчица, храбрая комсомолка. Дело в том, что Нила Снижко изображает «немецкую овчарку» не где-то в гестапо, перед врагами, а перед советскими людьми. И это в то время, когда страстно хочется сказать: «Я не та, за кого вы меня принимаете, я настоящий советский человек!» Но нельзя — еще близок фронт, разведчице еще не время «расшифровать» себя, она должна выявить тайную вражескую агентуру, оставленную в городе отступающими фашистами.

И вот Ниле приходится жить двойной жизнью. В таких ситуациях одно неверное актерское «чуть-чуть» — и образ (а с ним, очевидно, и все художественное содержание спектакля) неисправимо сместится в ненужную сторону.

Сразу же скажем: Л. Фетисова великолепно преодолевает эту трудность. Потрясает глубина чувств, которые Фетисова выражает лишь взглядом. Снижко — Фетисова часто, чтобы не выдать себя, прячет глаза от партнеров, {451} но никогда — от зрителя. И он всегда читает в них то единственно верное, правдивое переживание, которое только и возможно в данной ситуации. И поэтому ни текст, ни вульгарная поза, принятая в этот момент исполнительницей, ни на мгновение не вводят его в заблуждение.

Глубина исполнения Фетисовой в тонком переплетении «первого» и «второго» плана роли, текста и «подтекста», именно это придает образу, созданному ею, жизненную и психологическую убедительность.

Сцена залихватского танца на столе — необычайно сложная сцена. Трудность ее для актрисы заключается в том, что очень легко остановиться на «стриптизном» характере эпизода, занимая внимание зрителя главным образом внешними сторонами ситуации (так оно и было во многих виденных позже спектаклях «Барабанщицы»).

Фетисова понимает, что здесь, как нигде, важен второй план. В ее огромных, страдающих глазах — мучительный поиск решения, выхода из положения. А раздевание и танец на столе — некие механические действия, маскировка, когда Нила Снижко лишь старается быть естественной. Фетисова играет так, что как раз в этой сцене и ей подобных, где ее героиня вынуждена жить двойной жизнью, мы наиболее отчетливо понимаем, какая это чистая и целомудренная натура — физически, нравственно, как угодно — каждым своим жизнеощущением и всем мировоззрением в целом.

Отсюда то состояние высокого трагизма, которое переживает зритель. Ибо он свидетель судьбы человека, менее всего призванного быть двуличным, неестественным, не самим собой.

Актриса играет как бы на едином дыхании. Ни пикантные ситуации., ни острые словечки — ничто не заслоняет главного в героине Фетисовой. А это главное в том, как тяжело жить среди своих родных людей и чувствовать их ненависть. «Лучше несколько лет пробыть среди врагов, чем хотя бы один день быть врагом среди своих» — в этих словах Нилы вся трудность ее подвига.

Другая актриса в этой роли могла бы увлечься обыгрыванием эффектных ситуаций, так называемых «игровых» эпизодов. Их в пьесе немало, и опасность вульгаризации образа здесь очевидна. Но у Фетисовой зритель захвачен главным — трагизмом состояния ее героини. Дело в том, что шпион-фашист, переодевшийся в форму советского офицера, догадываясь о том, что Нила — советская разведчица, подзадоривает ее. Ниле же нужно рассеять его подозрения, так как от этого зависит успех операции по ликвидации фашистского гнезда. Но как это трудно, как это трагично! Тем острее воспринимается героизм Нилы, ее готовность выполнить долг перед Родиной.

При этом Фетисова делает свою Нилу очень человечной. Ее героиня страдает, мечтает о любимом, даже проще — о муже и семье, о тех обыкновенных человеческих радостях, которые очень дороги и желанны после страшных потрясений. Особенно это видно в сцене встречи Нилы с полковником Митрофановым. Как непосредственно и наивно, с полудетской, робкой жалобой бросается Нила — Фетисова к нему. Наконец можно на минуточку открыться, {452} сбросить маску, стать самой собой. Подтекст поведения актрисы в этой сцене по-человечески трогателен: мол, мне очень трудно, поймите меня, освободите меня поскорее от необходимости лгать, я устала! Становится понятно, как один и тот же человек может быть и непреклонным, героически стойким и по-человечески слабым.

Актриса Фетисова объясняет своей ролью самое драгоценное качество героя — то, как им может стать рядовой человек, как говорится, «простой смертный». Актриса убеждает: суть героизма не в каких-то особых природных качествах, а просто в том, что он патриот, советский гражданин и не мыслит себе иной жизни, как на благо Родины. Это основное, что требуется для подвига, остальное — дело обстоятельств, в которые ставит жизнь.

Нила Снижко — Фетисова очень женственна, в другой обстановке она была бы не прочь и хорошо приодеться, и пройтись по улице, чтобы привлечь внимание парней, и спеть песни, самолюбиво завладев всеобщим вниманием. Есть в этой девушке что-то от образа Любки Шевцовой, которую мы знаем по «Молодой гвардии» А. Фадеева и инсценировкам романа.

В игре Л. Фетисовой нет ничего ложно значительного, манерного, искусственного. «Простая человечность» — именно так хочется определить основное качество таланта актрисы.

Актриса играет разведчицу-комсомолку времен Великой Отечественной войны, но в ее обобщенном образе видятся и сегодняшние наши девушки, «рядовые»: те самые, которые стоят у станка, поднимают целину, — великие в своей обыкновенной человечности строительницы коммунизма.

Л. Фетисова выражает этих героинь просто и сильно.

Этой рецензии — более восьми лет, она была написана «по горячим следам» спектакля Центрального театра Советской Армии. Естественно, в ней не отражено многое из того, что становится сейчас для нас проблемой, когда мы вспоминаем тогдашнее исполнение роли Нилы Снижко так рано ушедшей от нас замечательной актрисой Людмилой Фетисовой.

Почему именно это исполнение до сих пор остается для нас примером создания героического образа? Что стояло за индивидуальным пониманием героики у Фетисовой, что заставляло нас так переживать перипетии судьбы Нилы Снижко и навсегда запомнить сценический образ, созданный актрисой?

Пьеса А. Салынского с ее неожиданными поворотами событий, острой интригой вполне могла предстать на сцене как зрелище эффектное. И прославить эффектный героизм Нилы Снижко. Но постановщик спектакля А. Окунчиков и Л. Фетисова в главной роли все сделали для того, чтобы не акцентировать внешний, событийный героизм поведения Нилы, действующей в немецком тылу в духе «лучших» детективов: почти в одиночку, без друзей и соратников. Им это было неинтересно. Проблема героизма была рассмотрена театром и актрисой как психологическая, нравственная проблема. И это было в духе времени.

{453} Важно, что отчетливо просматривалось полемическое желание снять ложный ореол вокруг профессии разведчика, который утвердился к тому времени в кино и театре: когда, по существу, был создан своеобразный культ этой личности, снимавший индивидуальные и человеческие черты, превращавший разведчика в некое «железобетонное» существо без страха и упрека, с машинной ловкостью и машинным бесчувствием и бесстрашием выполняющее героические задания.

Фетисова создавала на первый взгляд «заниженный» образ слабого героя (здесь полемика начиналась еще драматургом, предложившим характер именно женщины-разведчика). Казалось, актриса специально подчеркивала моменты слабости своей Нилы, она словно растягивала, акцентировала эпизоды переживаний, сомнений и т. п. Хотя при этом она делала свое дело, успевая точно и вовремя.

Таким образом, своим творчеством Л. Фетисова включилась в непрекратившуюся до сих пор дискуссию об идеальном герое.

«Недостатки», слабости Нилы Снижко нужны были Л. Фетисовой для того, чтобы показать истоки подлинного героизма, — они были для Фетисовой не во внешнем мужестве, некоем мужестве «вообще», а в нравственности советского человека, которая заставляла Нилу Снижко вести себя именно таким образом, а не иначе. Именно нравственный характер патриотизма своей героини подчеркивала Фетисова всячески: чистота, честность, правдивость, наконец, совестливость помогали Ниле Снижко — Фетисовой преодолевать слабости и «недостатки».

Фетисова показывала процесс, а не результат. Ее игра говорила не о том, какой изначально и всегда героиней была Нила Снижко, а о том, как Нила пришла к подвигу, как в процессе испытаний она созревала и приобретала черты значительного человека, героической личности.

Налицо была «диалектическая» и демократическая трактовка героической темы: любой из зрителей мог свободно поставить себя на место Нилы Снижко, совсем не исключительной личности. Тем сильнее было сопереживание, ощущение трагизма и подлинного катарсиса в зрительном зале, неостраненное отношение зрителей к происходящему.

В этой же роли, кроме выявления героической темы, Л. Фетисова решала еще одну творческую задачу, которая была остросовременной и, по существу, составляла внутреннюю тему актерской индивидуальности Фетисовой и присутствовала во всех ее ролях — тему горячо отстаиваемого права человека (а для Фетисовой и обязанности) быть искренним, естественным, непосредственным, чистым перед своей совестью и людьми. Именно поэтому такой остродраматический и даже трагический колорит приобретала у Л. Фетисовой судьба ее Нилы Снижко: то, что в ролях Женьки Шульженко («Фабричная девчонка»), Шуры Азаровой («Давным-давно»), Веры Березиной («Степь широкая») выражалось прямо и наглядно, здесь было скрыто, задавлено необходимостью вести двойную игру.

{454} Для таких людей говорить не то, чем полна душа, — мука неизбывная. Только высочайший нравственный долг — долг перед Родиной и народом в годину величайшей опасности — оправдывает для Фетисовой — Нилы Снижко ее временную жизнь и поведение человека «с двойным дном». Иногда актриса позволяла себе в подобных ситуациях такой внутренний излом и надрыв, ее Нилу так корежила ложь, которую приходилось утверждать, что, казалось, фашисты без малейшего труда могут разоблачить такую разведчицу. Однако актриса считала важным в роли Нилы Снижко не только отражение героики Великой Отечественной войны и в этом смысле бытовое оправдание ситуаций, но и разговор с современниками о непосредственно насущной проблеме, так волнующей нас всех: как сценически выразить тему совести и чести, человеческой раскованности и открытости, внутренней свободы и естественной простоты.

«Человек обязан быть таким — а иначе ничего не надо!» — словно бы говорила Фетисова. Тему «неукротимой, воинственной и трогательной жажды справедливости» с исповедническим жаром и отдачей, со всей силой огромного таланта выразила Л. Фетисова в образе Нилы Снижко — героини Великой Отечественной войны.

В. Сечин

## **{****455}** «Все остается людям»

Случилось так, что пьесу С. Алешина «Все остается людям» я впервые увидел на сцене в Риге, в Театре русской драмы. Прежде пьесу не читал, а со спектакля ушел в большом огорчении. Казалось, еще одна пьеса, построенная по заданной схеме, с претензией на философичность в разговорах академика со священником за шахматной доской. Люди, окружающие академика, сразу поделились на два предельно ясных лагеря: эти будут ему верны, другие предадут — настолько однолинейно и откровенно они себя вели. Финал, с которого начинается спектакль, не только обнажал не новый прием, но по сути дела лишал интереса; мы уже знали, что академик умрет и заранее предвидели мораль: зажженный им факел подхватят другие.

Пишу об этом и думаю: как несправедливы и непростительно поспешны мы бываем порой в своих суждениях. Да, тот спектакль был плох, актеры исправно решали поставленные перед ними одноответные задачи — не более. Но ведь и хорошие — даже классические! — пьесы порой играются плохо. Быть может, в драме С. Алешина есть пласты, до которых просто не докопались в рижском театре, тем более что и в том спектакле некоторые — очень немногие — эпизоды рождали надежды на что-то интересное и значительное?

Так оно и оказалось. Я и сейчас, по прошествии многих лет и на зрительском опыте нескольких постановок этой драмы, вижу ее недостатки — прежде всего рассудочность вообще, по-моему, присущую алешинскому дарованию. Но вижу и другое, главное: в пьесе есть характер очень крупного — интеллектом и душой — и очень современного человека. Помогли мне в этом убедиться прекрасные актеры, но кому же не известно, что в основе каждой актерской победы заложено начало, идущее от драматурга.

Как раскрываются в пьесе черты Дронова и почему он сохранился в памяти как герой-современник? Конечно, и ему не так просто утвердить в жизни свои идеи, свои принципы — в институте находятся люди нечестные, которым своя карьера всего дороже. Однако не они представляют главную трудность, тем более что Дронова поддерживают прекрасные, бесконечно преданные ему работники. Да и сам академик столь опытен, умен, проницателен, что ему не страшны карьеристские происки заместителя. Трудность в другом: Дронов {456} смертельно болен и сам знает об этом. Если гибнет прекрасный, сильный человек — это больно отзывается в душе. Оттого-то и близок стал нам академик Дронов, что, скованный болезнью, он до последней минуты жизни остался мыслителем, открывателем, человеком. Именно в эту трагическую, критическую пору жизни героя с особой ясностью раскрывается сила его духа.

Вторая встреча на сцене с академиком Дроновым произошла у меня в Москве, в Художественном театре. Роль эту играл старый и верный мхатовец Василий Орлов, переживающий прекрасную пору зрелого и беспокойного творчества.

Вновь подтвердилась старая истина: тогда художник достигает самых широких обобщений, когда идет к ним через индивидуальное в своем герое. Дронов у В. Орлова наделен личными, особенными чертами, его не спутаешь с другим академиком на сцене, хотя автор и ставит героя в «привычную» ситуацию, — ведь не раз мы уже встречали в театре умирающего ученого. Но вот он пришел к своему ученику Вязьмину (артист Ю. Пузырев), который по слабости характера, думая сделать лучше, нанес вред и своему учителю и общему делу. Эта небольшая сцена стала центром спектакля, ибо в ней полнее всего открылась благородная душа современника. Любовь к человеку, вера в человека, даже если он оступился, совершил ошибку, — эти чувства с огромной силой выражены Орловым. Из личных отношений действующих лиц они выросли в торжество превосходного морального правила жизни. Это и есть высокое искусство, художественное обобщение: оно утверждает красоту коммунистической нравственности и безошибочно направлено против бездушного догматизма в отношениях между людьми. А главное — художественный образ, созданный В. Орловым, врезался в память как пример моральной силы человека, обогащающий наш духовный опыт. Разве не в этом воспитательное призвание искусства?

Но Дронов не вообще доверяет людям и прощает их неверные шаги — будь так, его доверчивость могла бы обернуться беспринципностью. Когда в этой же сцене он встретился с бюрократом и хамом Трошкиным, в голосе В. Орлова зазвучали совсем другие ноты — ноты едкого сарказма и гнева против тех, кто вредит людям и «поганит советское учреждение». Казалось бы, частный, обыденный случай из жизни: Дронов поставил на месте зарвавшегося бюрократа, который незаконно выселяет людей из комнаты. Но и этот эпизод становится важным, обобщающим. В том, как говорит ученый: «Я депутат Верховного Совета», с какой воинствующей нетерпимостью к хамству морально изничтожает он Трошкина, видишь силу народной власти.

Перед нами живой человек. Окружающим нелегко с ним: душевная доброта уживается в дроновском характере с бескомпромиссностью, доходящей до жестокости, юмор соседствует с суровостью и сарказмом. Но за этими личными чертами видишь крупного человека, для которого строительство новой жизни, научные открытия, электрический свет в селе Марфино, судьба каждого человека — глубоко личное дело. Вот почему академика Дронова {457} в исполнении Орлова хочется причислить к лучшим образам героев нашего времени.

И третья, самая впечатляющая встреча с Дроновым — в Ленинграде.

В числе лауреатов Ленинской премии за 1963 год значится имя большого артиста Николая Черкасова. Премия присуждена ему за исполнение роли Дронова в кинофильме «Все остается людям». Однако не надо забывать, что двумя годами раньше Черкасов создал этот образ на сцене Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина, и можно с уверенностью сказать, что образ в кино и театре — это единый художественный образ.

Как и в Московском Художественном театре, черкасовский Дронов — резко индивидуальная натура. В нем те же превосходные черты гражданина, но окрашены они совсем иными личными красками, ибо естественно, что каждый актер привнес в образ свой облик, свой жизненный опыт и темперамент.

Черкасов до основания разрушил штамп «театрального академика». Актер выходит на сцену почти без грима. Мы сразу узнаем высокую, чуть сутулую фигуру, особенную, размашистую, знакомую по жизни походку. Но вовсе не самого себя играет актер, в том-то и победа его, что образ этот заключает широкое обобщение. И когда мы ближе узнаем большого человека и большого ученого, когда вместе с ним совершаем его жизненный путь и оказываемся перед лицом труднейшего испытания, то вера наша в истинность этого человека растет и вместе с радостью от встреч с таким человеком на сцене зреет мысль: как было бы хорошо, если бы все люди, особенно те, кому дана власть в той или иной сфере жизни, умели и хотели жить по тому кодексу морали, какой органически принял для себя черкасовский Дронов.

Дронов на ленинградской сцене не вообще хороший человек — это образ, который не оторвешь от нашего времени. Он современен не только по своей идее, по жизненной позиции, но и по душевному устройству, ритму мысли, складу речи, интонациям. Пожалуй, это самая трудная задача в искусстве — раскрыть в человеке дух времени, его трудно уловимые, очень глубинные приметы. Трудно и определить, как, какими средствами достигает этого Черкасов. Порой кажется, что его Дронов сух, даже желчен, но на самом деле за этим скрывается большая, богатая душа человека, всепоглощающе озабоченного своей наукой, и искренне любящего людей, доверяющего им.

По мысли автора пьесы жизненная позиция Дронова особенно полно раскрывается в его споре с умным священником Серафимом (Б. Фрейндлих). В споре о том, что выше — призрачная вера в божественное провидение и райское блаженство после смерти или действенная вера в жизнь, в человека, творящего жизнь для людей. Мы ощущаем в Серафиме и ум, и искренность суждений, и в то же время фальшь той утешительской миссии, которую взял на себя интеллигентный и, похоже, убежденный пастырь. Поединок двух мировоззрений, двух моралей не стал философской основой спектакля и пьесы. Не стал потому, что писатель не нашел для своего героя сильных слов, низвергающих утешительские речи Серафима. Да и спор этот, прерываемый в самые острые {458} моменты, органически не вошел в действие и остался лишь рациональным комментарием к происходящим событиям.

Однако то, что не прозвучало в непосредственном поединке с противником, — с убеждающей силой выявилось в тех сценах, где Дронов открылся нам как активная, энергическая натура, прежде всего в той сцене, о которой уже шла речь, — встрече с Алексеем Вязьминым. Молодой артист П. Крымов с большой правдой сыграл свою роль; внутренняя сосредоточенность, душевная мягкость и вместе с тем упрямая настойчивость в жизни — вот черты этого человека. Дронов взбешен малодушным поступком помощника (тот, пережив тяжелую драму, решил оставить институт). Своим, кажется, нескрываемым презрением он жестоко казнит Вязьмина. Но в том-то и большое искусство актера, что его герой живет множеством чувств. Дронов любит Вязьмина, верит в него, и пришел он сюда не изничтожить, а вернуть человека науке. Трагические ноты неожиданно ворвались в эту, казалось бы, бытовую, окрашенную юмором сцену: Дронов узнал, что молодой ученый, подавленный своим поступком, отвергнутый любимой женщиной, решил уйти не только из института, но и из жизни. Очень хорош этот эпизод у Орлова и Черкасова: ужас, отчаяние, резкая боль, желание сейчас же, немедленно, убедиться, что несчастье еще не произошло, буйная радость оттого, что рядом живой Алексей, — все это слилось в едином, на редкость правдиво переданном душевном состоянии.

И, наверное, оттого, что Дронову — Черкасову начисто чужды чувствительность, сентиментальность, оттого, что он словно бы обуздывает свои чувства, не дает им вырваться наружу, — страсть его достигает высшего накала. Вот эта внутренняя сдержанность, мужественность души и мужество художника, видимо, и есть одна из тех красок, что делают Дронова очень современным.

В этом смысле весьма показательна другая сцена: когда помощница академика Ксения Румянцева оскорбила Вязьмина жестоким словом, Дронов, не повышая голоса, прогнал ее, человека, который ему дорог и своими знаниями и своей натурой. Одна короткая фраза — «Я вас не хочу знать» — наполнена у актера громадным душевным содержанием.

В отделе юмора одного театрального журнала была напечатана однажды такая претендующая на меткость и остроумие реприза: «Она хорошо молчит на сцене». А ведь здесь нет ничего смешного. Молчать на сцене — это сложнейшее искусство, так молчать, чтобы мы чувствовали душевное состояние героя. Черкасов владеет этим искусством: быть может, самая главная особенность его образа состоит в том, что мы постоянно (даже когда он молчит) ощущаем напряженную работу энергичной мысли человека. Это наиболее полно сказалось в финальной сцене, запечатлевшей предсмертные минуты Дронова. Быть может, «клиническая картина» смерти героя и не точна, но разве это важно! Актер открыл нам душевную красоту человека, сильного, мужественного даже в миг расставания с такой дорогой ему жизнью — вот главное.

А. Анастасьев

## **{****459}** «Иркутская история»

Вахтанговская «Иркутская история» оказалась самым популярным спектаклем на рубеже 50 – 60‑х годов и самой долговечной из тех «Иркутских историй», какие нам известны. Зрители увидели рождение нового героя, взятого из жизни со всеми ее противоречиями, героя, который разбудил глубоко эмоциональную стихию театрального искусства. На смену некоторым рассудочным, «заданным» решениям современной темы на театре явилась чувственная, заразительная вахтанговская «Иркутская история».

Спектакль выделялся принципиальным лиризмом, все его мотивы принадлежали к области чувств. Именно в этом проявилась современность сценического характера. «В одном из кинотеатров Марьиной рощи, — рассказывал в 1953 году киносценарист М. Папава, — я разговорился со зрителем, очень интересным человеком, слесарем высокого разряда одного из заводов, большим любителем кинематографа. Он мне сказал: “Фильмы у нас большие и интересные, и все верно намечено, а вот поплакать и посмеяться не приходится”».

То же можно было сказать и о многих предшествовавших «Иркутской истории» спектаклях середины 50‑х годов. Зрители же, пришедшие в 1959 году к вахтанговцам, смогли углубиться в интимные, сердечные тайны героев, увидели спектакль, полемически направленный против холодного рационализма и очерствения чувств. При этом спектакль вовсе не замкнулся в «узколичных» рамках, так как сами чувства героев оказались возвышенными и по-своему идеальными.

Пролог «Иркутской истории», поставленной Е. Симоновым, сразу же вводил в атмосферу поэтическую: голубой распахнутый простор и длинный, уходящий к горизонту, широкий путь-помост, нежно-голубоватые кулисы и в дымке неясные очертания взметнувшейся стрелы крана…

Сочетание двух крупных и постоянных частей декорации — пандуса и горизонта — сообщало облику спектакля приподнятость.

Однако возвышенность пролога, где нам представлялись герои, не давалась напоказ. Романтика с первых же минут решительно переводилась в более {460} лиричную, «тихую» тональность. (Порой мы представляем себе романтический спектакль непременно с массовками, барабанами, знаменами и патетическими монологами в зал.)

Путь-помост у вахтанговцев не казался неким пьедесталом для героев. Ясно выступало «земное», житейское происхождение досок на мосту — промытых дождями, исхоженных, изъезженных, знакомых.

Голоса людей звучали слегка задумчиво и печально:

«— История моей жизни.

— И моей.

— И моей тоже».

Не было пламенного обращения к залу. Каждый обращался к самому себе, в раздумье над собственной жизнью.

И сложно было сделать вывод: вахтанговцы по-своему понимают романтику, не принимают ее открыто патетических форм. Во всем обнаруживалось реальное, сегодняшнее, что-то от целинников, от характерных примет времени, угадывалась гармония достоверного и поэтического, которая, казалось, почти идеально соответствовала представлению зрителей 1959 года вообще о «поэтическом театре».

Высокий нравственный потенциал героев, их мужественная борьба за лучшие качества в себе и в окружающих связывали этот спектакль с другими достижениями советского искусства тех же лет, например с фильмом Г. Чухрая «Баллада о солдате». И хотя в фильме очень юные Шурочка и Алеша Скворцов только вступают в жизнь, а в спектакле Валентина и Сергей Серегин имеют известный жизненный и нравственный опыт, все же улавливалось тут определенное единство. Оно было в той мере достоверности и поэтичности, с какой разработаны взаимоотношения двух героев.

За бытом, повседневностью случайные люди вдруг угадывают друг в друге возвышенное, прекрасное. Обыкновенные слова и поступки оказываются «удивительными».

В том, как прочерчены в спектакле «диалоги» Валентины — Ю. Борисовой и Сергея — М. Ульянова, и таится, на наш взгляд, секрет истинной художественности вахтанговского спектакля.

Если представить себе вахтанговскую постановку как картину живописца, то мы увидим широкое полотно с двумя центральными фигурами на переднем плане, Сергеем и Валей. Все иные образы — на втором плане, набросаны в общих штрихах. Нет нагромождения постановочных эффектов — «черных солнц», «золотистых эстрад», мизансцен-символов, массовых построений хора. Интонации Борисовой, с лирическим выпеванием звука, с всплеском чувств, как бы отмеряли в спектакле вехи развития действия, акцентируя главное. «… Удивительно», «Как прекрасно», «Дождинка за воротник попала…». Эти восклицания Валентины — Борисовой звучали емко и красочно, словно играли, многими цветами и оттенками.

Лирическое решение темы неотделимо от игры Ю. Борисовой.

{461} Е. Симонову посчастливилось встретиться с актрисой, которая не сыграла, а прожила на сцене жизнь Валентины.

Валька появляется у лавки, крутанувшись на одной ноге. Глотнув воздуха, она подбегает к рампе, и мы видим ярко накрашенные губы, Валька загадочно и хитро подмигивает в зал. Вязанная из красной шерсти шапочка, серый жакет и цветастая юбка…

Дав зрителю насмотреться на себя, она с комическим простодушием продолжает крутить свои невообразимые финты, замирая в позах. Она подражает Кармен! Вот Валька рисованно изгибается в талии, чуть поворачивает голову назад и механически улыбается. Мы узнаем стандартную манекенщицу из журнала мод. Вероятно, Валька решила, что именно такой должна быть ее Кармен. Ведь она никогда не видела Кармен на сцене, а оперу слушала только по радио. Представления об этой «положительной» героине у нее самые приблизительные…

В острых словечках, в странном, переливающемся на все лады голосе Валька искала своеобразную защитную окраску, бессознательно обороняясь от всего, что еще недоступно было ее пониманию. Другая же, более глубокая, истинная ее натура ждала удивительного, прекрасного, свято верила в него. И на этой-то вере была построена вся поэтическая концепция спектакля. Кривляньям и подсмартиваньям Валька не отдавалась всерьез. Она остро, талантливо и умно воспринимала мир. Этого не понимал в ней Виктор. В сапогах, в огромной рыжей ушанке Виктор (Ю. Любимов) с ленивой усмешечкой наблюдал за Валькой и не замечал, что за маской, взятой ею из модных журналов, кроется совсем иной человек.

И вот приходил Сергей Серегин — сменный с шагающего экскаватора. Он смотрел на Валькины «завихрения» совсем иными глазами, проницательными, тревожными…

В Сергее — Ульянове отчетливо выразилась одна из тенденций времени — поиски сдержанной поэтичности, отсутствие в характере современника подчеркивания, драматизации. Сергей одним молчанием «воевал» за истинную Вальку. Он был предельно спокоен. Задумчив. Весь в себе. С непроницаемым лицом. Он пропускал мимо неглавное, мелкое.

Это начиналось в сцене у клуба, где происходил своеобразный бой, построенный на игре, когда каждый пытается настроить другого на свой лад. Спокойные рассуждения Сергея повергают Валю в совершенную растерянность. Такое — впервые в ее жизни. От смущения она принимается то вызывающе и демонстративно размахивать сумочкой, манерничать — крутиться на одной ноге, по-детски заглядывая в глаза собеседнику, то мерцать ресницами, становиться в позу из журнала мод, делая некий приветственный жест рукой над шляпкой.

Так она по-своему наступает на Сергея, пытаясь вывести его из состояния равновесия.

Несколько раз прощается, а затем, поразмыслив, возвращается обратно.

{462} И все кружится вокруг Сергея: «А почему вы домой не идете?» А Сергей смотрит на Валю сострадательно, изучающе.

Он кажется ей необыкновенным человеком! Его серьезности невольно хочется подражать. В этом наивном и простодушном желании Вальки обнаруживается еще неосознанное стремление стать лучше, чище, интереснее. Стать такой, как Сергей. Она чуть взглядывает на Сергея и, улучив момент, когда он отворачивается, быстрыми и четкими движениями срывает с ушей клипсы, одну за другой. Но чуда нет — Валька и теперь не производит никакого впечатления на Сергея.

Тогда, заложив руки в кармашки кофточки, она чуть пододвигается по скамье в его сторону и заговаривает тоненьким и манерным голоском. Валька вся тянется к нему и вместе с тем хитро наблюдает за ответной реакцией.

Сергей смотрит на нее исподлобья, не шелохнувшись, а затем, помрачнев, равнодушно отворачивается.

Этого она никак не ожидала! И, помолчав, в изумлении, она резко «отъезжает» по скамейке от Сергея.

Так сталкиваются, контрастируют психологические движения и открывается истинный смысл отношений людей.

Игра продолжается. Валька «очаровывает», Сергей сострадательно поглядывает на нее, чем окончательно расстраивает Валькину бездумную болтовню. Внезапно она заговаривает циничным тоном. Но и это не действует.

Устало вздохнув, она бросает фразу о матери:

«— То ли жива, то ли нет, не играет роли…

— Значит, вы одна совсем?» — спрашивает Сергей.

Здесь режиссер и актриса ставят акцент. Валентину впервые поражает эта мысль: она одна совсем.

Озорные смешинки в ее глазах исчезают. Долго длится пауза. Реплика Сергея как бы пробила внешний покров придуманной Вальки «из журнала мод»; на миг перед зрителем — настоящая Валя. Лицо преображается, с него слетает легкомысленное выражение. Обостренный, тревожный взгляд останавливается на зале.

В ряде постановок режиссура низводила образ Валентины до весьма незначительного персонажа — Вальки-дешевки. Постановщик вахтанговского спектакля Е. Симонов и Ю. Борисова активно спорили с такой трактовкой. Они блестяще показывали «завихрения» характера, но главным для них оставалось поэтическое зерно образа.

В сцене «мнимый день рождения» обнаруживалась необыкновенная, чуткая отзывчивость Вальки. После разрыва с Виктором в ней бушевали противоречивые чувства, она грубо кричала и на Виктора, и на Сергея, и вместе с тем именно в этот момент в ней пробуждалось уважение к Сергею.

«— Уходи, — бросала она ему повелительно, но в голосе уже чувствовалось иное: она вдруг тихо, почти шепотом, вытягивая шею, просяще добавляла: — Ну, пожалуйста».

{463} Голос ее дрожал и словно тянулся к Сергею. Но в то же время «пожалуйста» звучало серьезно, как бы в предчувствии удивительного.

У вахтанговцев, в отличие от решений в других театрах, Валя шла навстречу любви Сергея, не сомневаясь в чувствах. Она без боли вспоминала о Викторе, навсегда расставалась с ним, устав от его цинизма. В ней росло удивление перед жизнью, она теплела, оттаивала, по-ребячьи «договаривалась» с Сергеем о будущем.

И счастье стремительно приходило к Вале.

«— Как прекрасно!» — говорила она тихо, словно прислушивалась к мелодии.

Так к середине спектакля Валька у Борисовой теряла интерес к зубоскальству, озорству, эпатажу публики. Она задумывалась над тем, что в жизни, быть может, есть настоящая любовь, есть прекрасное, «идеальное» и какой-то особенный пафос, к которому она, Валька, могла бы приобщиться.

Этот поворот в развитии характера, на наш взгляд, был необычайно ценен, он давал право говорить об эволюции героя в нашем театре вообще.

Тревожная неудовлетворенность ищущей натуры органически переходила в исполнении Борисовой в более стойкие и совершенные качества: будто спала пелена, человек оказался чист, спокоен. И случилось так потому, что кто-то поверил в человека, когда тот самому себе еще вовсе не казался «настоящим» человеком. Сменилось качество, содержание действия героя. Валя — Борисова в сцене свадьбы прекрасна обликом, мыслями, чувствами, речью, она решает круто изменить свою жизнь, взглянуть на мир новыми глазами, заново открыть для себя «пафос» жизни.

Она побеждает одиночество, к ней приходит «праздник чувств».

И вокруг много красок, света. Режиссер заимствует у народного обряда его «игровую» веселость и цветистость. Все сидят за огромным столом. Здесь и ворчливый Сердюк (Н. Плотников), который с беспокойством поглядывает на Виктора, и чудной, весь какой-то взлохмаченный и странный Лапченко (М. Дадыко) — друзья Сергея, здесь мужчина в тюбетейке и толстая женщина-сибирячка в малиновом ярком платье. Вот они запевают «Рябинушку» и поют тягуче, с хрипотцой, вдумчиво. Так поют только в Сибири да на Урале. Певцы степенны, неподвижны, всей душой они отдаются настроению песни.

Кстати, роль свадебного стола «играет» тот самый помост, по которому шли герои в первой картине. Но вот гости встали и, взявшись за края, сдвинули этот веселый широкий стол за кулисы. Им помог поворот механического круга. Этот нехитрый прием как бы обнаружил присутствие среди Валиных гостей самого режиссера-постановщика, словно подмигнувшего зрителю в эту минуту.

Этот игровой прием Е. Симонов использует в «Иркутской истории» вместе с отчуждением. Так Борисова несколько раз обращалась к залу, но не впрямую, как это часто бывало в прошлом у вахтанговских актеров, а слегка, как бы отчуждаясь от своего персонажа, например в сцене после свадебного вальса, {464} когда она говорит Сергею: «Как прекрасно!» Она произносит это «прекрасно» бережно и значительно, а на лице светлая и мягкая, задумчивая улыбка в зал. Валя улыбается сейчас, раздумывая обо всем случившемся, и на какой-то миг возникает облик умной и строгой актрисы — подруги Вали. Это помогает по-особому обобщить, высветлить поступки Вали, ощутить интонацию автора. Постановщик, актриса вместе с другими исполнителями стремились донести свой, авторский голос. Этот голос вступал в борьбу, в действие, он помогал создавать на сцене атмосферу поэтического озарения, он как бы воссоединял случившееся сегодня с тем, что наступит завтра. После гибели Сергея Валя появлялась впервые с безмолвным лицом, упрямо сжатыми губами, суровыми, жесткими складками на лбу. Валя свято хранила память о Сергее.

«— Все еще любишь его?» — спрашивал Виктор.

По первоначальному тексту пьесы следовало: «Валя, улыбнувшись, молча кивает головой». В спектакле вахтанговцев она произносила на глубоком эмоциональном подъеме, лирически, тихо: «— У‑ди‑вительно».

Здесь был и выплеск долго копившегося в душе страдания, и нежность, и печаль. Реплика Борисовой появилась в последующих публикациях пьесы. Внутренняя принципиальность Валентины ощущалась все более и придавала образу возвышенную красоту. Валентина сама становилась нравственным примером для других.

Раньше она была равнодушна к рассказу о какой-то дивчине с шагающего, о которой ей не однажды рассказывал Сергей. Но теперь, когда Валя многое пережила и многое поняла, слова хора о дивчине внезапно заставляли ее задуматься.

Выйдя на сцену, Валя чуть-чуть откидывала голову и словно издали любовалась судьбой незнакомой девчонки. Актриса жила тут в повышенном ритме, взгляд ее становился острым — и восхищенным. Она словно примеривалась к героическому подвигу, как бы сравнивала себя с той девушкой; видела себя на стройке, возле огромного шагающего. И Вале такое зрелище было по нраву, она вдруг чувствовала то главное, о чем мечтал Сергей и к чему звал ее: «У‑ди‑ви‑тельное».

Так режиссер и актриса находили поэтическую пружину в характере героини.

В финале на мостике она вновь вспоминала о дивчине, которая на Волге всей сменой командует. На лице ее появлялась хорошая щедрая улыбка. Слова «а на Волге» она произносила широко, каким-то особенно звонким и заливистым голосом. При этом Валя незаметно, одним лишь движением, сбрасывала руку Виктора со своего плеча — и, съежившись от дождинки, упавшей за воротник, убегала в туман. Ее «до свидания» таяло в глубине кулис. Перед нами оставался пустынный путь-помост, уходящий в дымку. Ведущие закрывали занавес.

{465} Вахтанговский спектакль обладал отчетливо выраженными чертами оригинального стиля. И генеральной особенностью этого стиля было своеобразное усиление авторского голоса.

Это проявлялось в разных формах. Прежде всего в хоре. Но не только. Сказывалось это и в особом общении героев с залом. В диалоги друг с другом, или — с самими собой, герои спектакля незаметно включали зрителей. Подтекст их слов вырастал за рамки «четвертой стены», выплескивался по ту сторону рампы. Очень часто мы ощущали по интонации Борисовой, Ульянова или Любимова, что в данный момент исполнитель подводит итог всему сыгранному — и делает это от своего лица, от своего лирического «я», а вместе с тем — от лица драматурга и режиссера.

Е. Симонов не отступал от остроты выразительности, свойственной вахтанговской традиции театра. Можно было заметить даже чисто внешние приметы подчеркнуто праздничной формы, которую любил Вахтангов. На сцену выходили четверо ведущих в черных концертных костюмах. Они выражали голос театра, на лацканах их пиджаков поблескивали даже значки вахтанговского театра. Но справедливее всего было бы усматривать преемственность, приметы вахтанговской школы в игре Борисовой.

Внезапные смены ритма, причудливые сочетания различных по окраске звучаний голоса, резкие контрасты душевных состояний — все это содержало в себе элементы «праздничной» театральности.

Когда после сцены «на берегу Ангары» Валя идет в луче света мимо четырех ведущих, каждая их реплика больно ранит ее. Они говорят об одиночестве человека, которого никто не любит… И с Вали сброшены все защитные краски. Она подобна обнаженному нерву. И лицо ее — напряженное лицо, не Вальки, а самой актрисы, думающей о таких, как Валька. Драматическое, «борисовское» лицо…

И все же спектакль «Иркутская история» далек от «турандотовской» стилистики. Он был истинно арбузовским. Вахтанговцы раскрыли особенности мягкого драматического письма Арбузова, с его недоговоренностью, юмором, напевностью и музыкальностью. И они поняли и донесли арбузовскую тему второго рождения человека, начатую еще в «Тане», продолженную в «Годах странствий» и здесь.

В «Иркутской истории» мысль спектакля возникала постепенно, она утверждала рождение человека, его прозрение.

Много ли это — прозрение человека, или мало для того, чтобы именоваться героем времени? Дискуссии 1950‑х годов не однажды возвращались к вопросу — принимать или не принимать героя, не обладавшего привычными атрибутами «героя времени». И именно с приходом в искусство «обыкновенного героя», с началом широкой демократизации героя связано было известное предсмертное письмо критика Марка Щеглова, где он писал: «Нам представляются высшей степенью холодного равнодушия те литературные “манифесты”, в которых говорится о “бескрылой”, “неудачливой в жизни мелкоте”… {466} Кто эти великолепные счастливцы, спасенные жизнью даже от того, что они сдержанно именуют “некоторыми неустройствами быта”, бестрепетно проходящие мимо “мелких дрязг”, отраженных в деятельности столь почтенных учреждений, как загс и нарсуд, не запинаясь, рассуждающие о “маленьких людях”, о “мелкоте” со “слабыми идейными поджилками”, об “обыденной сутолоке” жизни! Каким образом мог сложиться в наши дни этот их барский идеализм? И со всем тем какая внутренняя вульгарность слышится в этом накоплении брюзгливых словечек “мелкий”, “неудачливый”, “мелкота”»…

«Иркутская история» попала в самую гущу споров об обыкновенном герое. Возвращением такого героя была ознаменована вся вторая половина 50‑х годов. В «Иркутской истории» у вахтанговцев «скромный человек» с Ангары отмечен был подлинной поэзией характера. Именно этим объясняется тот интерес, который проявил зритель к спектаклю.

Современная мера гуманизма, жажда возвышенного, устремленность к расширению театрального языка, к неподдельной театрализации правды, добытой в самой жизни, выдвигает вахтанговскую «Иркутскую историю» в центр борьбы советского театра за нового героя.

Ю. Смирнов-Несвицкий

## **{****467}** «Иркутская история»

«Иркутская история», поставленная Н. Охлопковым, отличалась от всех других виденных мною «Иркутских историй», и в частности от постановки Е. Симонова, в такой сильной мере, что могла быть сочтена другой пьесой, если бы не сходство драматургических ситуаций.

Но это не все: по своему стилю, колориту, по темпераменту мироощущения художника, проявившемуся в постановке, охлопковская работа отличалась и от самой пьесы Арбузова. Это не означало, что пьеса была плоха, а спектакль хорош, как не означало и обратного. Но та степень режиссерского самовыражения, которая чувствовалась в спектакле, вносила и в мысль, и в стиль, и даже в фабулу пьесы нечто новое. Режиссер, как это часто бывало с ним, не мог стереть себя и не умер ни в драматурге, ни в актере.

Но что же тут было особенного, — скажут нам, — Охлопков таков всегда и всюду, да, он — выдумщик, фантазер и блестящий, оригинальный постановщик. Особенное было в том, что идеи свободы человеческой личности и окрыленности ее духа выступили в лирической режиссерской трактовке, сильно расширив идею пьесы. Вдохновение режиссера, именно его гражданское вдохновение, его духовный подъем творили эту идею, поднявшуюся над сюжетной структурой.

Это был один из счастливых, щедрых периодов творчества Охлопкова.

Время работало на него. В 1959 году Охлопков, и прежде никогда не боявшийся взять через край, развертывал свою программу поэтического театра. Он работал жадно, размашисто, ворвался с действием спектакля в зал, посадил зрителей на сцену, построил высокую «дорогу цветов».

Актер стоял рядом со зрителем, не отделенный от него ни рампой, ни декорацией.

Сейчас такое не удивляет никого, когда Охлопков вводил эти формы, они воспринимались как новые. А они выражали тенденцию театра решать заданную проблему вместе со зрителем и обещали, что театр должен открыть в ней нечто важное для всех, более важное, нежели — пусть самая трогательная, личная — любовная ситуация.

{468} Зрительный зал «Иркутской истории» 1959/60 года состоял из людей (судя по критике), удивлявшихся тому, что подобный сюжет может стать предметом публицистического аспекта искусства, и из людей, услышавших то, что говорит театр, пользующийся сюжетом, как точкой отталкивания.

Это означало, однако, признание обеими сторонами того факта, что театр искал большего в пьесе, нежели утверждение благополучия его героини.

Чем же оправдал свое публицистическое решение театр имени Маяковского и режиссер Охлопков?

В границах, поставленных автором пьесы, это было переключение частной проблемы в общественную. Режиссер и актеры как бы вошли в самый глубокий пласт конфликта, связанного с положением женщины в обществе.

Валька, по прозвищу «дешевка», поставлена режиссером — именно им — не просто в тяжелую, но и безвыходную, мы бы сказали, трагическую ситуацию. В том, что к Вальке относятся как к женщине легкого поведения, театр усматривает крах не только ее личного, но и общественного положения: ее моральные права дискриминированы, она — не как все. Отношение мужчин к Валентине как к дешевой девице лишает ее тех моральных прав, которыми пользуется женщина в социалистическом обществе. В этом общественный и социальный аспект ее истории. Изничтожение Валькиного достоинства, стирание Валькиной личности и прав ведет ее к ложному психическому комплексу неполноценности, отчужденности от общества.

Социальное, общественное и психологическое смыкаются, и Вальку окружает атмосфера катастроф. Так трактовал режиссер «Иркутскую историю», и в поисках близких этой трактовке выразительных средств он, естественно, отошел от мягкой и лирической манеры Арбузова, от житейских рамок конфликта и выходил с ним, как на форум, в гущу зрительного зала.

Образ рождался среди толпы зрителей, мысль актера должна была стать как бы мыслью многих, переживания широкими и общими, стиль не мог остаться камерно-психологическим. Стиль Охлопкова доходил до метафоры, обобщения. Их не было в пьесе, Охлопков создавал их текстом режиссера — метафорическим текстом — языком мизансцен, биомеханики, музыки, ритмов, света, пространства и предметных образов, вещей, ставших образами.

Казалось бы, все это легко давалось Охлопкову, хотя весь спектакль, все развитие действия и отношения героев были переведены благодаря этому образному языку в иной строй мысли. Театр не мог изменить словесную, логическую ткань пьесы, но его образы создавали свой ассоциативный ряд, который часто превышал значение диалога и обогащал, усложнял задание, имеющееся в нем.

Можно проследить, как это происходило, беря из постановки Охлопкова эпизод за эпизодом, почти без выбора, потому что последовательно развертывалась поэтическая концепция режиссера и ее воплощение.

Начнем с небольшого эпизода «Иркутской истории»; запишем его, соблюдая точность в передаче режиссерских красок. В пьесе это всего две реплики:

{469} «— Расскажи, как оно началось, это утро, — обратился хор к Валентине, героине “Иркутской истории”.

— Помню, — ответила Валя, — я встала рано-рано…»

И затем была рассказана печальная сцена гибели Сергея.

В спектакле произносились те же слова, но театр словно «раздвинул» реплики и создал на сцене момент, непредвиденный драматургом.

Вот его содержание.

Короткую паузу после слов Вали взорвали удары литавр, рассыпали ее частой и тревожной дробью, и изменился ритм плавно идущего времени. Ворвалась тревога. Сгустилась тьма. И одновременно с этим изменением временной и световой среды резко, катастрофически сломались ритмы душевного состояния Вали, или, точнее, талантливой молодой С. Мизери, играющей эту роль. Та перемена, которая в ней совершилась, оказалась глубокой почти до странности. Актриса стала ощущать совершенно иные измерения времени, словно привычное его течение вдруг стало бурным и подняло ее на гребень волны. Она бросилась в глубь сцены по «дороге цветов», потом устремилась вправо, до отказа, потом — к левой кулисе. Нигде ей не было выхода. От чего ока бежала? Она как будто боялась одного — вернуться к воспоминанию, но и противилась этой боязни. Ее страшила душевная боль, которая сопровождала прошлое, однако она знала, что вспомнить надо. Рука Вали — Мизери поднялась и легла на ключицу, у самой шеи. Изгиб руки, продолженный линией шеи, выразил напряжение: нельзя забыть. Нельзя не перестрадать все вновь.

Итак, вот начало мизансценической трактовки. Как оно усложняет простое дело! «Расскажи», — сказал хор. Только расскажи… Почему же такое глубокое, такое неизъяснимое смятение, почему так яростно, так неистово захлестнули чувства, взметнулась боль, отчаяние, тревога? Почему содрогнулся мир в глазах Вали? Об этом не говорят слова, но они начинают говорить об этом, как только эта режиссерская сцена открывает нам ход в большие глубины человеческих чувств. Реплика хора получает у режиссера философскую окраску: его цель — не просто перевести действие в прошлое; по мысли режиссера хор ставит перед Валей испытание: расскажи, чтобы еще раз проверить, сумеешь ли ты все оценить так же, как тогда, поступить так, как сделала тогда, то есть не просто расскажи, а вернись в то прошлое, в ту муку, которую ты испытала, похоронив Сергея.

Валя в спектакле рассказывает, находясь в предельном напряжении всех нервных и душевных сил. Остранен момент, когда вступает она в те дни, в которые обрела свое второе рождение. Перешагнула свое прошлое. Она вспомнит, перестрадает. Так будет всегда с тем, кто родился дважды, — и во второй раз родился уже ценой своих собственных мук.

Эта сцена по своему характеру близка к трагедии. Как делается такой скачок, на чем он основан? Очевидно, на том, что Алексей Арбузов хотел, но не очень последовательно провел в своей пьесе. Арбузов ввел второй план {470} действия — хор, наплывы, возврат в прошлое, для того чтобы зритель не только был тронут Валиной историей. Чтобы он подумал, пофилософствовал. Ощутил цену жизни, человеческого права. Это отличный крупный замысел, которому мешает некоторая сентиментальность арбузовской семантики, ее частный колорит: речь, мысли его героев не соответствуют философскому действию, к которому тяготеет Арбузов в этой пьесе.

Речь же охлопковской мизансцены высока, обобщена и напряжена настолько, что отвечает масштабу большого замысла. В ней нет ничего искусственно приподнятого, но это и не бытовой рисунок эпизода. Это поэтическая образность, музыкальная насыщенность, сгущенность положения.

Выразительность линии передвижения фигур в рисунке Охлопкова экспрессивна, то есть внушает зрителю те мысли и ассоциации, которыми движим режиссер. И он вступает в спор с драматургическим словом, углубляет его конфликт, усложняет психологическую коллизию.

Другой момент спектакля — «День рождения». Валя, пригласив к себе Сергея и Виктора в день своего рождения (не то выдуманный ею, не то настоящий), разглашает тайну неизвестного автора, пишущего ей интимные письма.

«— Читать? — спрашивает она гостей.

Сергей. Читайте.

Виктор. Давай-давай — посмеемся.

Валя *(читает)*. “Я все время думаю о вас — хотя вы не знаете, кто я. Вы неверно живете, Валя, очень неверно — без всякого интереса к себе и к людям, которые вас окружают. В наше время стыдно так жить. Подумайте, как будет плохо, если вы это поймете слишком поздно”. *(Оглядела всех.)* Слыхали, как слезно?

Виктор. Это кто же пишет?

Валя. Неизвестный благодетель…

Лариса. Выдумываешь ты все…

Валя. А вот и нет! Дальше слушайте. *(Берет другое письмо.)*…

Виктор. Может, это тебе баптисты сочиняют?»

Никто не скажет, что тут нет конфликта. Он есть, но выразительные средства ограничивают его, он не идет далее двух встречных желаний: Валя хочет толкнуть Виктора на решительное объяснение и узнает, что Виктор отрекается от нее.

В спектакле эти простые, совсем житейские реплики раздвинуты режиссерским текстом, дополнены и углублены, усложнены им. И становится явной и ощутимой вся сила противоречий, трагизм несогласия людей, сошедшихся здесь, на этой пустой маленькой площадке.

Тут все сгущено, напряжено до предела. Тут борьба, последний час борьбы, тут с необычайной силой столкнулись человеческие воли.

Острое чувство недоверия отбросило друзей друг от друга. Виктор — А. Лазарев — справа. Наклонив голову к гитаре больше, чем это нужно, он подергивает струны.

{471} Сергей — Э. Марцевич — слева, в рабочей куртке, в каких-то слишком тяжелых сапогах. Он стоит напряженно, готовый к любому наступлению. Он поднял подбородок немного по-детски, но в то же время как бы и фанатически, он весь — готовность не принять, не отступиться и отстоять свое чувство, свою убежденность, то святое, чем полон этот необычный, незаурядный юноша.

Валя.

Она вышла на середину площадки. Она вся натянута, как струна. Она бледна, пряма, полна сдержанной ярости. Сейчас она пойдет на все. Руки, которые искали, к чему приложить свое нервное движение, крепко держат платок, подарок Виктора. Платок перетянул спину поперек, от плеча к плечу.

Письма прочитаны, последнее Валя читает, не глядя на лист.

И замолкает, начав чуть-чуть передвигаться от одного края, где сидит Виктор, к другому. Там Сергей.

Движение занятно: с каблучка — на носок, с носка — на каблучок, и так вкось, вкось, в одну сторону, потом в другую.

Движение почти детское, невинное, но в него вложено столько затаенной решимости и угрозы, что за каждым его мигом следят, не глядя, оба. Как будто просто, однако же — черт знает что.

Она как перед следователем, почти как у Достоевского.

Под каждым словом — мина.

Шаг, стук каблучка — что-то приближается, что-то произойдет. Шаг — шуршанье подметочки, — ничего, может быть, минует.

Нет, не минует, не миновало.

Валя хочет узнать до конца, до черты свое положение в жизни, свою цену: человек она или дешевка и ничтожество, растоптанное и истертое существо. И вдруг все поняли, что здесь человек задыхается, что Валя сейчас разрушит все, обнажит такие противоречия, которые не могут разрешиться без катастрофы. Тут такой надрыв, что беды нельзя избежать.

И не избежали.

Вот она осталась одна и, глядя в пустоту перед собой, с какой-то страстью безысходности плачет, потом опускает голову низко-низко, так, что светлые волосы падают к коленям, и в бессильном отчаянии топает, топает ногами. Стучит по коленям кулаками.

И опять плачет короткими, надрывными рыданиями.

Ходы режиссерского и актерского интеллекта, проявляющего суть конфликта, вели героиню к признанию непоправимости ее жизни, в которой растоптаны разумные моральные и социальные начала.

Валя сама обнаружила, что нельзя сгладить противоречия, можно только все разрушить; в эпизоде «День рождения» мы увидели, что поведение каждого решается так, точно он способен сейчас умереть за свою правоту. Дело не только в том, что оба — Виктор и Сергей — любят Валю: дело в том, что тут столкнулись люди разной морали, тут разные нравственные позиции, {472} жизненные убеждения, на которых праведно или неправедно, но со всей яростью убеждения укрепились герои — и странный идеалист Сергей, и эгоистичный Виктор, и Валя, которая особенно исступленно и безудержно восстала, ибо она восстала против самой себя.

К пределу «выражаемости», к театру воздействия идет в режиссуре Охлопков. Внутренняя сила переживаний и мыслей героя, его сценической композиции является вовне, должна явиться, должна «зацепить» нас. Все эти оттенки не объяснишь, но они «говорят», и ты немного ошеломляешься щедростью этого явления, его неисчерпаемостью. Тут действует закон пластической и музыкальной выразительности: пластичность сама по себе есть способ явления мысли, как сама по себе музыкальность — тоже выражение мысли. Их не надо применять с целью иллюстрирования, ими надо лепить образ, что и делает всегда Охлопков, следуя урокам Мейерхольда.

Я возьму еще один эпизод — свадьбу в таежном лесу (куда режиссер переносит ее, порвав с облюбованным драматургом коммунальным устройством).

Для режиссера свадьба Вали — не благополучие, не счастливое устройство судьбы, но развитие трагедийной ситуации. Да, рука Сергея протянута Вале, он поддержит ее, но трагедия идет где-то в глубине, продолжается.

Отсюда все — образное решение, ритмы, колорит этой сцены.

Лес ли это или только образ леса, впечатление леса? Конечно, последнее. Действие происходит на той же площадке, — будучи пройдена свадебным шествием то в дождь, то в сиянье солнца, то в свете каких-то космических зорь, площадка меняется каждый момент неузнаваемо.

Режиссер дает актерам сразу несколько параллельно идущих мотивов для игры, которые разнятся друг от друга и сюжетно (скажем, как характер отношений Ларисы и Сердюка разнится от отношений Зинки и Дениса) и по более глубоким признакам. Высокий драматизм судеб главных героев переплетается с комическим; необычное — с обыденно заниженным («Зинка. … Вы нуждаетесь в отдыхе, заботе и отличном питании. В этих условиях роль жены особенно велика…»); сдержанно монументальное — с взрывающейся экспрессией. В свете костра, в красных языках огня бродят они вокруг, люди, одолеваемые глубочайшими страстями и желаниями.

Режиссер «подбрасывает» актерам объяснения не простые, их не легко играть и не легко читать из зала. Его анализ, его мотивировки все дальше и дальше от простейшей логики: они ближе к Достоевскому, нежели к Арбузову. И слетает навязчивая оскомина обывательской, заземляющей образ банальности.

Брак, свадьба — ведь это такое житейское дело, сейчас должна быть селедочка, «вино» и гармонь. Да полно! Неужели так и надо рисовать жизнь, неужели это и есть реалистичность? Сущность — вот она, — ее высмотрел очень глубоко проникающий взгляд. Охлопков «остранил» ситуации, сделал их необычными и в то же время приблизил к нам мир порывов и чувств людей. {473} И на сцене — живые люди, но они же предстают как олицетворение вырвавшихся вовне страстей.

Это видно уже по тому, как идут Валя и Сергей, как Валя — Мизери стоит рядом с Сергеем, даже и не касаясь его, не видя его, не глядя ни на кого. И он не воспринимает ее как прежнюю, такую жалкую Валентину, разбитную кассиршу из лавочки.

Они оба вышли, «выступили» из рамок житейски объяснимого.

Тут решается вопрос жизни и смерти. Та глубина конфликта, в которую вступила Мизери, под стать сцене венчания из «Идиота». Глядя на нее, думаешь: да она может убежать сейчас от «венца». Отчего, почему? Разве знаешь, почему бежала Настасья Филипповна? Может быть, потому, что тяжко дается — или совсем не дается — то, что так легко зовут перерождением человека.

Бледное, как из белого мрамора, лицо Мизери неподвижно, но это кажущаяся неподвижность, ибо на этом лице как будто лепится, все усиливаясь, степень скорби и страданий; ее устремленный в глубь себя взгляд притягивает вас, заставляя вслушиваться в беззвучный рассказ о себе. Вы понимаете — это трагедия. Все сентиментальное, банальное сползло с истории девицы из местной лавочки, открылось страдание женщины и большие вопросы человеческой судьбы. А ведь в пьесе идут бытовые житейские диалоги… Ведь все эти особенные «сгустившиеся» ощущения вызывает режиссерская сторона сцены…

Вот Валя от какого-то неосторожного слова о чистоте любви сникает вся, склоняется к земле, припадает к ней, и белые одежды закрыли ее. Это чрезмерно острая реакция. И именно чрезмерность эта правдива, ибо она — от внутреннего конфликта. И все неожиданное, необычное, что совершается в этой сцене, — и это сияние света, и эти ночные, как в вальпургиевой ночи, всполохи и зарева, и эти безмолвные, ушедшие в непостижимую душевную глубину жених и невеста, и этот длинный белый трен платья, какого не бывает и не может быть в действительности, — все как бы выступает согласно силе борений, разрывающих душу человека.

Знаменитая пляска Виктора, прославившая в один день молодого Александра Лазарева, потому так поразила всех, что это, по существу, безмолвный трагедийный монолог. Его пляска и прекрасна своей темпераментной пластичностью и в каком-то смысле страшна тем, как осязаемо выразились в ней неразрешимые противоречия этой буйной души.

Виктор поднял руки, по-юношески длинные, трепетные и грубоватые, скрестил их перед лицом, как будто заклиная кого-то, как будто вступая в борьбу, и взметнулся в танце. В один прыжок он перемахнул с «дороги цветов» на сцену, и танец, отделенный только горящими ветками от Вали, как будто вступил в новую фазу. Костер горел между ними, и даже легкие ноги этого Виктора не решались переступить его. Костер был и внутри Виктора — он взмывал вверх, как острое пламя. Он просил чего-то, оплетал ее душу петлями движений рук, обжигал тяжелой лихорадкой и словно хотел подчинить {474} себе этим бешенством ритмов; в чем-то признавался, от чего-то отступался и все не мог и не хотел принять совершившегося. Тут сменяющие друг друга чувства и желания, тут невольные, самому ему не открывшиеся признания. Подчас казалось, будто Виктор не контролирует себя в этой пляске и не очень хорошо понимает, что слишком выдает себя, но не может не выдать, ибо очень остра борьба внутри его души.

Речь! Да ведь вы слышите речь, как будто совсем явственно; вы угадываете скрытые мысли и чувства; но она не все вам говорит — вы уже дополняете что-то от себя, домысливаете, так как это тоже цель режиссера: задеть ваше воображение. Немые монологи звучат сейчас в этих безмолвных эпизодах, и в их немоте — двойная сила.

Режиссер прорвал рамки пьесы и пошел вглубь со своим режиссерским текстом, со своими режиссерскими образами.

Мизансцены Охлопкова, выстроившие сложную линию отношений трех людей, трех душ, вошли в самое глубокое, самое предельное по психологическому проникновению решение темы «вечной» истории — любви, которая человечна, которая способна спасти.

Не случайно мы чувствуем тут тени Настасьи Филипповны, Мышкина и Рогожина, чей невероятный по трагизму конфликт составил суть романа Достоевского «Идиот». Режиссер не шел к такому сопоставлению намеренно. Не знаю, насколько сознательно приблизился к сходству некоторых ситуаций Арбузов, в его художественном стиле нет влияния Достоевского, сходство в приеме сопоставления трех натур: оно заметно в содержании сцены «День рождения» (Настасья Филипповна ведь выбирает Мышкина и обличает себя именно в день своего рождения, созвав для этого гостей), в порыве Валентины бежать от свадьбы, в том, как Валя, подобно Настасье Филипповне, обещает любить мать своего мужа, в том, как Виктор, подобно Рогожину, ходит под окнами Вали, отказавшей ему… Валя говорит Виктору: «Не нужен ты мне — уходи!» Настасья Филипповна: «Уйди, Рогожин, тебя не нужно!»

Сопоставлений не много, на них никто не обратил внимания, и не мудрено — они ведь существуют в чисто конструктивных элементах, а не в идейном строе пьесы. Ни в одной из виденных мною постановок пьесы Арбузова эта конструкция не проявилась.

Она проявилась у Охлопкова, ибо режиссер вошел в ту зону, где идет скрытая жизнь духа, в ту сферу жизни человека, где преодолевается сфера бытовых и житейских интересов и возникают интересы и потребности духовного начала. Поэтому люди в его спектакле были сами страсти; столкновения между ними были борением разных сторон человеческой души. И разрешение борений воспринялось как катарсис, хотя и сниженный тривиальностью драматургического решения.

… Но чем-то еще был примечателен здесь язык режиссуры кроме того, что он углублял конфликт пьесы. Как бы ни была глубока история Валентины, она не предопределяла того несколько мистериального чувства, которое поднимал {475} спектакль. Это чувство рождает не судьба героев пьесы, как бы она ни была удачна, его рождает искусство как таковое: эстетическое воздействие будит глубокие ощущения, дополнительные по отношению к сюжету. В поэзии это совершает музыка стиха, в картине — живописность, в театре — театральность.

Многие считают этот фактор лишним, особенно в театре, где он якобы мешает прямому ходу мысли драматурга к сознанию зрителя,

его объясняют произволом и эгоцентризмом режиссера,

стремлением «подмять» под себя пьесу.

Искусство освежает душу человека, гармонизирует его ощущение мира не только тем, что посвящает его в историю — счастливую или печальную — как бы поучительна она ни была, искусство самим своим совершенством, законченностью форм и обаянием образов настраивает внутренний мир человека на свободное и полное ощущение жизни. Как перед гармонией форм природы, так и перед осязаемостью форм искусства человек сильнее и ярче начинает ощущать смысл и красоту бытия.

Вахтангов называл это чувство радостью творчества.

Мейерхольд — «зарядкой духа».

Эмоциональность, красочность, пластичность, живописность, музыкальность и внутренняя динамичность образов Охлопкова обращается к миру эстетических ощущений.

В них — дополнительный по отношению к пьесе и собственный режиссерский строй образного мышления.

«Иркутская история» открыла путь поэтическому театру.

Театр сделал больше, чем если бы самым точным и достоверным образом рассказал историю Вальки.

Театр говорил о своем полном и свободном ощущении жизни и заражал нас им. Иначе говоря, он помогал нам в чем-то очень главном, очень важном.

Но и историю Вальки он рассказал, кстати сказать, очень хорошо.

Н. Велехова

### **{****476}** … от спектакля к спектаклю

Нередко можно услышать сетования по поводу того, что в нашем театральном искусстве образуются словно бы «белые пятна»: нет пьес о рабочем классе, не пишут о мирной жизни армии… Речь идет, конечно, не о том, чтобы показать на сцене борьбу за технический прогресс, повышение благосостояния рабочих или познакомить зрителей с принципами боевой подготовки. Суть в другом: во всех сферах жизни раскрываются новые черты человека советского общества, возникают серьезные духовные, нравственные проблемы. Именно этим — вниманием к проблемам современности, а вовсе не заполнением «тематических рубрик» — привлекательны такие пьесы, как «Ленинградский проспект» И. Штока и «Океан» А. Штейна.

А. Штейн хорошо знает своих героев, морскую службу, быт корабля. Здесь — опора жизненной правды его пьесы, ее точная атмосфера. Но «Океан» — во всяком случае в спектакле Большого драматического театра в Ленинграде — это художественный образ современной жизни, нелегкой и напряженной. Самая примечательная особенность спектакля, поставленного Г. Товстоноговым, заключается в том, что в нем живет, работает, бьется напряженная мысль о ценности человека, о том, что такое истинная дружба и что такое малодушие — в большом, философском значении этих понятий.

«Ленинградский проспект» — пьеса, где воссоздан быт рабочей семьи, ее главным героем является старый рабочий, гордый своей причастностью к революционному авангарду. Духовные традиции русского рабочего класса живут и умножаются в наше время — именно этому посвящена пьеса И. Штока, занимавшая не один сезон значительное место во всесоюзной афише. В Театре имени Моссовета спектакль был поставлен в 1962 году. Особенно примечательна в спектакле работа Н. Мордвинова, в даровании которого при соприкосновении с образом ветерана рабочей гвардии открылась новая неожиданная грань.

## **{****477}** «Ленинградский проспект»

Крепкий седоголовый старик уютно расположился за уставленным немудреной закуской столом. Опрокинул стопку водки с нескрываемым удовольствием, крякнул, не прерывая при этом неспешной обеденной беседы с гостями.

Художник А. Пархоменко точно угадал тесноватый уют небольшой московской квартиры. В спектакле Театра имени Моссовета вас сразу же подкупает безошибочная подлинность деталей. Но старик во главе стола — позвольте, неужели это и вправду Николай Мордвинов?

Разумеется, новая роль такого актера — событие всегда не рядовое. Но Василий Забродин в «Ленинградском проспекте» Исидора Штока — ведь это же не его роль! Актер больших, открытых страстей, характеров романтически приподнятых, и вдруг — старый рабочий в психологической, камерной пьесе!

Но удивительное дело. Ходит человек по квартире, перебрасывается с домочадцами малозначащими фразами, выпивает, моет руки, садясь за стол, а вы следите за ним с острым, все возрастающим интересом.

В своей демонстративной обычности актер неповторим и, если хотите, необычен. Каждая мелкая и для поверхностного взгляда случайная деталь на поверку оказывается в высшей степени обязательной, ибо придирчиво выбрана одна из тысячи, пусть крошечная, но наиболее характерная житейская подробность. И именно поэтому его герой с первого же мгновения сценической жизни приобретает неотразимую силу убедительности.

В этом спектакле Мордвинов удивительно чувствует быт на сцене. А нам-то казалось, что его не интересует обыденность, что он актер иных устремлений и иных измерений. Оказалось — может и это. При том, что актер ни в малейшей степени не поступился собой, своей индивидуальностью. Мордвинов принес в спектакль «мордвиновское» — обаяние большой, сильной и не простой человеческой личности. Его Забродин для многих и для меня в том числе — полнейшая неожиданность. Но в одном мнении я все-таки утвердился: Мордвинов не может играть человека незначительного.

Роль Забродина написана отнюдь не по готовым драматургическим рецептам, но, играя ее, легко сбиться на штамп. Именно потому, что внешне Забродин {478} как нельзя более традиционен: старый кадровый рабочий, умудренный опытом, принципиальный, наставляющий молодежь на путь истинный. От привычных аксессуаров этого широко распространенного сценического персонажа драматург и актер не отказываются, но они взрывают штамп изнутри.

Забродин бросает слова обвинения сыну, наделавшему по легкомыслию ошибок. Ситуация — распространеннейшая. Сколько таких объяснений приходилось слышать и со сцены и с экрана! И как убийственно скучна была всякий раз непробиваемая добропорядочность «благородного отца»! Живого, во плоти и крови, современника втискивали в рамки обветшалого театрального амплуа…

В «Ленинградском проспекте» все иначе. Мордвиновскому герою прежде всего мучительно труден этот разговор. Забродин говорит медленно, запинаясь и не сразу находя нужные слова. Он не умеет поучать и не любит этого, но что же сделаешь, так случилось — надо. И не поучать, а научить, сказать о жизни нечто очень важное, нечто такое, что он, Забродин, уже знает, а сын — еще нет. И сказать так, чтобы сын понял. В этом его, Василия Павловича, обязанность перед людьми и собой — отцовская, гражданская.

Так найти здесь слова — легко ли? У некоторых это как-то лихо выходит, без сучка, без задоринки, — несколько произнесенных не без пафоса общих фраз плюс трогательные воспоминания о собственной молодости — и готово дело. Но Забродин уважает сына и потому не станет в назидание ему изрекать прописные истины. А ставить в пример свою молодость — зачем это? Время другое, молодость другая — тоже ведь понимать надо…

И еще. Разумеется, Василий Павлович Забродин кристально честный, принципиальный человек, но он к тому же деликатен, душевно тонок. И потому нет для него противней занятия, чем лезть к людям на глаза со своими добродетелями.

Плохо, когда у сценического героя что на уме, то и на языке. Не успеет еще как следует зародиться мыслишка, даже самая тощенькая, а он уже спешит поведать ее пространно и многословно. Такой герой панически боится замолчать. Ибо умолк — и сразу пуст, сразу теряет для зрителя всякий интерес. Василий Забродин, как, между прочим, любой нормальный человек, больше молчит, чем говорит, и далеко не все свои мысли делает достоянием окружающих. Думать на сцене — превосходное актерское свойство.

Дергается, мельтешит Семен Семенович, темные махинации которого помог разоблачить Забродин, грозит опорочить честную семью. А Василий Павлович — нет чтобы дать по всем правилам положенную отповедь; он вообще почти не слушает своего ненужно суетящегося собеседника. Зачем тратить порох на ничтожество? Мысли старика заняты сейчас другим — он мучительно хочет понять, как же вышло, что втерся Семен Семенович в его семью, чем увлек, чем взял?

Все это вы понимаете, хотя актер не произнес ни единого слова…

А сцена смерти Клавдии Петровны, жены Забродина? Влетел в кухню, маленький Вася:

{479} … «Она… она молчит… она молчит, дедушка». По ремарке, у Забродина падает из рук и разбивается рюмка, потом он вместе с Васей бежит в комнату, где только что умерла Клавдия Петровна. Мордвинов отказывается и от этого. Только тяжело оседает на стул и застывает. Страшная оцепенелость словно бы вобрала в себя весь бурный, рвущийся наружу темперамент актера. И невидяще смотрят в пространство сухие, остановившиеся глаза…

Еще об одном свойстве мордвиновского Забродина никак не умолчишь — он наделен юмором. Не натужным шутовством, весьма характерным для персонажей такого плана, но настоящим юмором — острым, восприимчивым, неназойливым.

Пусть не поймут меня так, что в спектакле Театра имени Моссовета, кроме Мордвинова, никого нет. Напротив, спектакль этот, вдумчиво и сосредоточенно поставленный И. Анисимовой-Вульф, радует именно серьезностью актерских работ. Но ко всем им невольно подходишь с мордвиновской меркой. И тогда становится очевидным не только то, что Л. Шапошниковой просто не удалась роль Нины, но и что не банально, броско задуманный Семен Семенович А. Зубова, пожалуй, недостаточно конкретен. Делается заметно, что яркий актер А. Баранцев чуть нарочит в своем стремлении скрыть разницу в возрасте между ним самим и его героем, стариком-пенсионером Дмитрием Сергеевичем Скворцом.

Зато В. Сошальской, играющей Клавдию Петровну, не страшны никакие сопоставления. Она и органична, и проста, и в то же время неожиданна, многозначна.

Сдержанно, тактично играет Машу Ия Саввина, и это снимает даже тот легкий налет сантимента, который ощутим в роли и подавшись которому легко было внести в спектакль диссонирующую ноту.

Этого не случилось. «Ленинградский проспект» в Театре имени Моссовета увлекает мужественностью, незаурядностью своей правды.

К. Щербаков

## **{****480}** «Океан»

В работе над пьесой А. Штейна «Океан» Г. Товстоногов и весь исполнительский коллектив Большого драматического театра имени М. Горького обращаются к одной из самых трудных задач, связанных с нашим дальнейшим движением к коммунизму. Речь идет о борьбе за внутреннюю идейную зрелость человека, идущего в коммунизм, о трудностях и противоречиях его возмужания. Разговор этот ведется в спектакле крупно, по большому счету, с настоящим душевным подъемом. Именно этот подъем позволяет драматургу и театру избежать холодной поучительности и риторического многословия, завоевывает им зрительское доверие.

История, которая рассказывается в пьесе, по первому впечатлению, не нова. Трое молодых людей — Александр Платонов, Константин Часовников и Святослав Куклин — вместе заканчивают ученье, одновременно начинают службу во флоте, и в ту самую пору, когда каждому из них пришла пора стать взрослым человеком, выяснилось, что с разным внутренним багажом шли в жизнь веселые, привлекательные, искренне привязанные друг к другу «мушкетеры». Едва успели они сделать свои первые шаги, как проступили в их характерах сила или слабость, прекрасная человеческая цельность или мелкое, трусливое искательство, правда или неправда. Так, на протяжении всего спектакля зрители получают все новые и новые подтверждения страстной и покоряющей душевной правоты Платонова, человека, которому суждено будет жизнь свою прожить, что называется, на едином дыхании, Так, шаг за шагом, будет уходить из характера Часовникова наносное, случайное, мальчишески-вздорное и будет утверждаться в нем зрелое и глубокое достоинство советского человека. Наконец, под благообразной приятностью Славки Куклина невзначай обнаружат себя суетное потребительство и душевная бесцветность маленького, ничтожного и неудачливого карьеристика.

Но то, что люди часто оказываются не такими, какими они нам представлялись в юности, само по себе ничего не означает. Важно совсем другое. Всегда ли они сами понимают себя, и не требуется ли им своевременная, мудрая, а иной раз и самоотверженная помощь? «Человек человеку — друг, товарищ и брат» — это непоколебимый нравственный девиз борцов за коммунизм, пароль, открывающий {481} людям дорогу в будущее. Девиз этот поистине прекрасен, и красота его прежде всего в том, что он предполагает глубоко принципиальную, бескомпромиссную, не знающую страха ответственность людей друг за друга. Вот о такой мужественной ответственности, проявленной Платоновым в отношении к своему другу Часовникову, рассказывают пьеса Штейна и спектакль Товстоногова.

Платонов всегда знал, что его друг — существо беспокойное, характер трудный и угловатый, но точно так же он всегда знал, что Часовников не солжет ни окружающим, ни себе самому, что жить он хочет без скидок, во всю силу своего сердца, своей любви или своей ненависти. Людям, плохо знающим его, Часовников может показаться эдаким вечно лезущим на рожон, прирожденным скандалистом, которому всегда нужно иное, чем всем другим. Но не нужно слишком доверяться этому впечатлению. Вовсе он не скандалист, но то, во что верит и в чем убежден, уступать не хочет, правоту свою на сонное душевное благополучие менять не станет. И раз он сам уверовал, что для морской службы не годится, что ему необходимо во что бы то ни стало демобилизоваться, он будет действовать так, как это подсказывает ему его убеждение. В пьесе «Океан» настоящее отношение Платонова к Часовникову выдерживает самую большую проверку на прочность и на разрыв. Наперекор настояниям Часовникова Платонов не соглашается на его демобилизацию; ни на минуту не перестает он верить, что Часовников действительно нужен флоту и что в еще большей степени флот нужен Часовникову.

Чтобы добиться демобилизации, Часовников прибегает к самому глупому, мальчишески нелепому и, вообще говоря, непростительному средству: устраивает пьяный дебош, подрывает безупречную репутацию платоновского корабля как раз накануне ответственного заграничного похода. И, хорошо понимая все, что происходит во взбудораженной душе друга, Платонов решает быть выше того, что произошло; больше того, он отдает себе отчет, что, «покрыв» Часовникова, не только сохранит его для флота, но и заставит по-взрослому оценить свое поведение, поможет его возмужанию. Пойти на все это Платонову было совсем не просто, но самые трудные вещи делаются легко, если опираются на настоящее, честное человеческое убеждение, если подсказаны ясной и большой жизненной целью.

Рисуя историю отношений Платонова и Часовникова, Штейну удалось избежать прямолинейных и, как правило, бесплодных, ничего не объясняющих контрастов. Слишком подчеркнутая и аскетически-строгая правота всегда чуть скучновата по сравнению с яркой, дерзкой, юношески безудержной неправотой. Можно назвать не одну пьесу и не один спектакль, где именно из-за этого главный герой оказывался в заведомо невыгодном положении. Штейн избегает этой опасности, и прежде всего тем, что и Часовников и Платонов им задуманы как люди талантливые, незаурядные, вызывающие живой и пристальный интерес. Больше того, если приглядеться к ним внимательнее, можно увидеть их внутреннее единомыслие, которое очень хорошо понимает Платонов, {482} но в котором из мальчишеского упрямства не хочет признаться себе Часовников.

Первым шагом Г. Товстоногова на пути к успеху спектакля было поручение двух этих ролей К. Лаврову и С. Юрскому. Платонов — Лавров человек с добрыми и задумчивыми глазами, подолгу молчит, даже на реплики окружающих отвечает не сразу, как бы продолжая вдумываться в слова собеседников, размышлять о людях, уточняя свое о них представление. Но эта очевидная серьезность и основательность его отношения к жизни ничуть не мешают ему быть человеком душевно разносторонним, отлично угадывающим шутку, легко и точно берущим верх в словесных поединках. Жизнь Платонова кажется чуть замедленной, сознательно заторможенной по сравнению с бурным, торопливым существованием Часовникова. Но вот спектакль приближается к концу, и становится ясно, что жизнь Платонова течет так же напряженно и что она так же горяча, как и жизнь его друга.

Но если Платонов всегда думает и всегда, как было сказано, мысленно проверяет себя, то Часовников — весь в настороженном и торопливом, почти лихорадочном и полном тайной юношеской подозрительности любопытстве. Он не только смотрит на собеседника прямодушно и открыто, как Платонов, но и как бы заглядывает в самую душу его, стараясь понять, не хитрит ли с ним собеседник, не принимает ли его, чего доброго, за мальчишку. Такого рода подозрительность всегда свойственна юности, и тем более она понятна в таком человеке, как Часовников, правдивом и неиспорченном. Бесконечная приверженность правде на редкость различно проявляется у Платонова и Часовникова, но от этого она не перестает быть драгоценнейшим душевным свойством каждого из них.

Но и сходство и различие людей — понятия весьма относительные. В то время как Платонов — Лавров не делает ни одного лишнего движения и даже лицо его вызывающе неподвижно, Часовников — Юрский — весь в угловатых, беспокойных движениях, нервозной жестикуляции. Тут уж ничего не поделаешь: его мускулы и нервы живут синхронно с внутренним состоянием и воспроизводят все, что происходит у него в душе. И этим он не только отличается от Платонова, но и поразительно похож на него потому, что в сдержанности Платонова и нервозной подвижности Часовникова отражается одна и та же человеческая сущность. Оба они — в самом высоком значении этого слова — наши современники, воспитанники нашего общества, носители нашей морали, воодушевленные верой в утверждаемую всей нашей жизнью правду.

На протяжении всего спектакля совершается трудное, иногда мучительное и противоречивое возмужание Часовникова. Он оступается, делает не то, что хочет, и не то, что должен делать, говорит сплошь да рядом не то, что хочет сказать, и все-таки от сцены к сцене становится все более понятным и близким нам человеком, самые вздорные оплошности и серьезные ошибки которого не могут быть нам безразличны. Это возмужание совершается на созданном режиссером точном и предельно выразительном жизненном фоне. {483} Для каждой из сцен спектакля режиссер и художник С. Мандель отбирают только самое необходимое: на втором плане в строгом условном обрамлении проецируются в вольных ракурсах угол командирской каюты, пирс, вблизи которого стоят корабли, сам корабль Платонова или уголок квартиры Платонова на берегу. Эти условные световые изображения играют только вспомогательную роль, ибо зрительный центр каждой картины — люди. Условность и реалистическая конкретность, таким образом, не только соседствуют в спектакле, но и становятся неотделимыми и невозможными друг без друга. Решающее значение приобретает при этом то обстоятельство, что принцип лаконичности и строжайшего отбора деталей переходит из зрительного решения спектакля в актерское исполнение. Это, разумеется, относится не только к исполнению ролей Платонова и Часовникова, но и ко многим другим образам «Океана».

Режиссеру удалось добиться такого положения, при котором подавляющее большинство исполнителей живет и действует в предложенном им сложном, непрерывно меняющемся, но верно отражающем логику развития действия ритме. Благодаря такой точной ритмике спектакля в нем нет или почти нет проходных сцен: может быть, следует сделать только две оговорки. Явно затянута сцена в квартире у Платонова, где на первый план выдвигается фигура Анечки, жены Платонова. Л. Макарова с обычной для нее правдивостью изображает Анечку, но чисто описательное назначение этой сцены, в конце концов, ставит актрису в затруднительное положение. Ей приходится доигрывать то, что и так уже ясно. Вторая сцена — сцена у Маши — кажется по всему своему характеру инородной в спектакле, где большинство образов решено правдиво и лаконично. Характеристика быта Марии в этой сцене слишком банальна. Едва ли артистка И. Кондратьева, играющая роль Марии, могла бы тут сделать больше того, что она сделала.

Всего в нескольких коротких эпизодах появляются на сцене капитан первого ранга Зуб (В. Полицеймако) или старшина Задорнов (А. Гаричев), но какой достоверной, полнокровной жизнью живут они на сцене! Необходимо также отметить и исполнение такой невыигрышной роли, как роль Куклина. Исполнитель ее О. Басилашвили нигде не старается сделать Куклина более смешным или более заметным, чем он того заслуживает. Выразительно проводят свой разговор два адмирала — Часовников-отец (Н. Корн) и Миничев (Е. Лебедев) — в последней сцене спектакля.

Правдивая и скупая изобразительность, отсутствие наигрыша и ложной патетики характерны для атмосферы спектакля, взволнованно и убежденно повествующего о людях нашего времени, о характерах, мужающих вокруг нас и рядом с нами.

С. Цимбал

### **{****484}** … от спектакля к спектаклю

Среда особенностей театрального творчества нынешнего дня есть одна, на которую надо обратить пристальное внимание: вместе с ветеранами на первые рубежи искусства вышли художники нового поколения. Это заметно в драматургии — в ряд с писателями старшего поколения встали и заняли видное место в репертуаре молодые драматурги. Этот естественный процесс обогащения искусства особенно заметен в режиссуре. Мы помним, как в начале 50‑х годов громко заявили о себе Товстоногов, Плучек, Равенских. Потом к ним присоединились молодые режиссеры. Это явление первостепенной важности, потому что обновление творческих сил — залог успешного развития театров. Мы уже говорили о работах режиссеров нового поколения. Обратимся еще к некоторым спектаклям. Не только для того, чтобы отдать дань молодости, а потому, что эти спектакли стали художественными событиями, потому что в них видны энергичные поиски новых форм, творческое продолжение традиций родоначальников советского театра: Станиславского, Немировича-Данченко, Вахтангова, Мейерхольда, Таирова.

Молодые режиссеры очень не похожи друг на друга. Не будем пытаться дать краткое определение их творческой веры — такие формулы всегда обедняют и сушат искусство. Особенности и различия художников раскрыты в рассказах о их спектаклях. Но при очевидной несхожести, при том, что режиссеры нового поколения часто опровергают друг друга, творчески спорят, — есть у них общие черты. Главная из них — острое чувство времени, которое и установило столь близкие отношения между зрителями и театром. Ночные очереди у «Современника», неизменные аншлаги, ожидание новых премьер в других театрах, стихийные зрительские диспуты о спектаклях молодых режиссеров — все это выражение живого интереса к ним, свидетельство нужности их творчества.

## **{****485}** «Добряки»

… Впрочем, и сами ученые, которые так потешаются над чужой глупостью, мне премного обязаны… и часто не замечают по телесной близорукости или по рассеянности ямы и камни у себя под ногами…

(*Эразм Роттердамский*.  
Похвальное слово глупости)

… Младенчески ясная голубизна неба с одним-единственным наивным нарисованным облачком; ажурные пузатенькие колонны, полукругом столпившиеся вокруг курильницы — не то чтобы в прямом смысле храм, но в переносном — храм науки, в просторечье именуемый «институтом античной культуры». Мужи науки — седые шевелюры, академические лысины, элегантные бородки — возжигают в чаше вечный огонь знания. И тогда…

Впрочем, никакого «и тогда»: покамест почтенные профессора, таща в руках не менее почтенные античные обломки, дефилируют перед вечным огнем, откуда-то из-за кулисы торчит в небо нога в поношенной штиблетине. Едва процессия скрывается, как обладатель штиблетины вылезает на просцениум, воровато оглядывается и деловито прикуривает от вечного огня…

Водевильное представление началось.

Слово «водевиль» привычно связано с понятием о чем-то забавном, смешном, но глуповатом. Драматург Л. Зорин написал умный водевиль под названием «Добряки», а режиссер Б. Львов-Анохин, поставив его на сцене Центрального театра Советской Армии, доказал, что «горе от ума» при этом не обязательно.

Некий Кабачков… Но, впрочем, прежде чем продолжить рецензию, написанную семь лет назад, сделаем небольшое отступление.

За прошедшее время Л. Зорин написал несколько пьес, а Б. Львов-Анохин некоторые из них осуществил. Не все эти встречи были одинаково счастливы, — наверно, в таком капризном деле, как театр, все одинаково и не может быть. Однако в их совместных удачах есть своя закономерность.

Л. Зорин — драматург продуктивный и неожиданный. Разные его пьесы написаны по-разному, в разных жанрах и разной манере. При всем том есть в них нечто общее, неотъемлемо присущее его писательскому почерку.

Л. Зорин — рассказчик притч из жизни, а не самой жизни. Это не достоинство и не недостаток, это просто свойство таланта. При желании в его пьесах можно отыскать черты и черточки, подсмотренные у знакомых, иногда — прямое портретное сходство или бытовые подробности, смело перенесенные из собственной {486} повседневности в римские нравы. Это ничего не меняет. Драматургия Зорина, всегда очень точно наблюденная, почти никогда не бывает лирической.

Но вернемся на семь лет назад, к спектаклю «Добряки». Итак, некий Кабачков (артист А. Петров), невесть откуда взявшийся в некоем институте античной культуры и с трудом отличающий Телемака, славного сына хитроумного Одиссея, от телеграфа, защитил диссертацию при единодушном одобрении высокоученого ученого совета.

Если вы прилежно следите за газетными фельетонами, ситуация не покажется вам столь невероятной (о, эти ссылки на обязательное жизнеподобие, которые мы непременно делали семь лет назад, не забываем сделать и сейчас!). А если даже «в жизни так не бывает» — разве это предел, положенный искусству, да еще искусству комедии? Впрочем, к данному случаю это, увы, не относится. В жизни еще и не такое бывает. Но не надо фельетонов и ссылок на действительные случаи — вы и так все поймете, глядя на глубокоуважаемых профессоров высокоуважаемого института.

Вот они перед вами: старомодные пенсне на черном шнурке, новомодные очки в геометрической оправе, дешевые очки с проволочными дужками… Черт возьми, неужто на четыреста пятьдесят лет вперед оказалась действительна метафора Эразма Роттердамского!

Надо отдать должное режиссеру спектакля и его исполнителям: очертив пять совершенно различных и одинаково неотразимых в своей типичности профессорских портретов (кто из нас в юности не сдавал экзамены какому-нибудь Анютину, или не узнает в знакомом научном работнике Колесницына?), театр сделал своих героев в чем-то неуловимо схожими. Может быть, это сходство придает им близорукий идеализм или беззащитная интеллигентская деликатность, которая не позволяет ответить на хамство — хамством, а на канюченье — отказом; а может быть, это круговая порука снисхождения к своим и чужим слабостям…

Так или иначе, но именно это «что-то» помогает Кабачкову уговорить каждого из них в отдельности отдать ему свой голос — «только один!», как слезно уверяет предприимчивый кандидат в «кандидаты».

О Колакия, верная спутница Глупости, именуемая Лесть, о Филатвия, означающая Самообольщение!

Конечно, ничего нет проще, как уговорить, ссылаясь на «тяжелое детство», милейшего старичка Анютина, в котором В. Благообразов оттеняет инфантильную, восторженную доброжелательность.

А Колесницын (А. Ходурский)? Он из тех седовласых, но еще бодрых громыхающих сангвиников, ругателей и крикунов, которые почитают себя ужаснейшими забияками. Увы, стоит Кабачкову с энергией признать свою бездарность и выказать одно только поползновение трудиться «на благо»… как тайно мягкосердечный и даже сентиментальный скандалист с готовностью обещает диссертанту свой голос.

{487} Ну а Витальев — А. Хованский? Изящный иронист и скептик Витальев? Неужто именно мудрый скептицизм — ну стоит ли, право, Кабачков того, чтобы из-за него волноваться, а истина, чтобы за нее сражаться? — неужто ум и сделает его жертвой мистификации?

Сычова (В. Попова), со своей стороны, конечно, женщина решительная и бесповоротная, но ведь что спросишь с мужчины? Существо он слабое, к систематическому труду не приспособлен — пусть уж его…

И, наконец, добрейший Ярослав Борисыч Гребешков (К. Насонов). Конечно, с одной стороны, он директор института и обязан, так сказать, блюсти. Но, с другой стороны, если у вас есть дочь, которой — не будем уточнять, скажем, за тридцать и которая командует вами…

А дочь (Л. Добржанская) хотя и пишет лет уже десять таинственную диссертацию на философскую тему и считает себя вполне современной женщиной, которая выше заурядных чувств, на самом деле давным-давно мечтает лишь о любви — конечно необыкновенной — и о муже — пусть даже обыкновенном…

Так вот и получается, что Кабачков… Но здесь позволим себе еще раз отвлечься в сторону от вышеупомянутого кандидата античных наук.

До сих пор еще не изобретено счетно-решающее устройство, которое умело бы с большей или хотя бы с меньшей долей вероятности предсказать удачу того или иного спектакля. Наверно, в этом прелесть искусства, хотя, конечно, оно значительно уступает футболу. Зато нет ничего легче, как объяснить и проанализировать удачу, что называется, постфактум.

Надо сказать, что спектакль «Добряки» представляет в этом отношении особенно благодарный материал для критика.

В самом деле, если в связи с талантом Л. Зорина я употребила слово «интеллектуальность», то в связи с талантом режиссера Б. Львова-Анохина, мне хочется написать слово «условность». Дело не только в том или ином «направлении», принятом режиссером, дело в складе самого дарования. Это не значит, что талант не соотносится с текущим днем: он непременно принимает во внимание традиции и сегодняшние требования действительности, господствующий вкус и даже быстротекущие капризы моды — все то, что в старину называли «веяниями времени». Однако разные художники одарены на разный манер, так было всегда, так есть и так будет, что бы мы ни говорили по этому поводу.

Так же как Л. Зорин всегда был склонен к точной сконструированности своей драматургии — Б. Львов-Анохин тяготеет к условности сцены. Он любит декорации, одной или несколькими обобщенными деталями обозначающие место и характер действия. Безмятежная голубизна задника, пузатые колонны и какая-нибудь статуя Геракла с колоссальной палицей (неужто Кабачков… семь подвигов и все прочее? Или просто «институт античной культуры»?) Но — не будем гадать: так или иначе, художники Н. Эпов и А. Авербах с блеском воплотили замысел режиссера.

Он предпочитает ясные графические мизансцены и ясную психологию, пусть сложную, но не утяжеленную неопределенностью. Поэтому, когда преуспевший {488} «в науке» Кабачков, покидая приютившего его музыканта, патетически обличает своего благодетеля, он не забывает деловито собрать все, вплоть до кефирных бутылок, и свериться со списком.

Львов-Анохин остро ощущает стиль. В этом смысле Л. Добржанская со свойственной ее игре обозримостью мотивов и четкостью нюансировки для него — идеальная актриса. В ее наглядно переусложненной и броско переутонченной Ираиде сосредоточилась вся оторванность этого ученого мирка от прозы повседневного существования с хапугами, карьеристами и хамами вроде Кабачкова.

Правда, несмотря на наивные пузатые колонны и пухлое облачко над курящимся жертвенником науки, а может быть, и в соответствии с ними, этот мирок у Львова-Анохина по-своему не только смешон, но и трогателен в своей непрактичности (все, кроме Ираиды, которую Добржанская играет достаточно зло). Здесь нелирический Зорин и склонный к стилизации Львов-Анохин явно погрешили лирикой.

Как ни странно это может показаться для водевиля, удача спектакля лежит где-то в этой пограничной области между остротой и беспощадностью анализа, изящной насмешкой и скрытым лиризмом. Если бы профессора, обманутые наглым проходимцем, были просто старыми ослами, мы посмеялись бы, и только. Между тем их недостатки суть продолжение их же достоинств, и мы невольно им сочувствуем.

То, что Л. Зорин с его безупречной — иногда чересчур безупречной — логикой анализа и Б. Львов-Анохин с его четким — иногда излишне четким — следованием «стилю» подходят друг другу, это несомненно. Но счастливой их встреча оказывается как раз тогда, когда ей сопутствует лирика, хотя бы и скрытая под водевильной насмешкой, как в «Добряках», или под обыденностью быта, как в «Палубе». Такова хитрость искусства: оно может быть рассчитано до мелочей, но всегда в чем-то обманывает ожидания. Это тоже урок прошедших лет: они отучили нас от слишком самоуверенных рецептов.

Ну а что же Кабачков?

А что Кабачков? Сначала он уговаривает профессоров сделать его кандидатом. Потом, обнаглев, заставляет их писать научные труды за него (не дай бог, напечатают его собственную стряпню и все увидят, каков «кандидат», а заодно и «ученый совет»). Потом осторожно предлагает себя на пост заместителя директора института по хозяйственной части. И опять все соглашаются: авось займется административной деятельностью и оставит в покое науку. Не тут-то было…

Женившись на многозначительной Ираиде (тут и Филатвия — Самолюбие, и Колакия — Лесть, и Гедонэ — Наслаждение, и сама Глупость, как она есть), Кабачков оказывается и. о. директора — приходится Гребешкову уступить зятю и дочь, и квартиру, и даже пост.

А тут уж Кабачков расцветает во всей своей красе хама, демагога и невежды: вызывает, распекает, диктует, вмешивается и повелевает. Так сама Наука {489} оказывается в услужении у Кабачкова, а куда это может завести, и подумать невозможно…

Да это не водевиль, скажете вы, и Кабачков А. Петрова персонаж не водевильный, а вполне реальный и притом страшноватый: по мере того как из ничтожества он поднимается вверх и по научной и служебной лестнице, в нем сменяют друг друга все переливы душевного хамства от униженного до торжествующего. Но кто сказал, что водевиль — пустяк и говорить может лишь о пустяках? А что, если водевиль Л. Зорина в постановке Б. Львова-Анохина — вещь серьезная, хоть и смешная, и говорит о серьезном, хоть и смешно?..

Я не привожу здесь конца старой рецензии, ибо он излагает конец пьесы, а конец этот условен в силу условности, по которой водевиль не может плохо кончаться, хоть бы именно плохой конец и был апогеем его водевильной нелепости. Поэтому спектакль кончался благополучно. Кабачкова разоблачали, профессора сознавали свои ошибки, и публика дружно аплодировала автору, режиссеру, артистам, и художникам, и музыке Шостаковича — тоже умной, как ни странен такой эпитет в применении к музыке.

Итак, прошло порядочно лет, но спектакль «Добряки» остался в анналах нашего театра не только потому, что он был смешной, но главным образом потому, что был умный.

А на театре горе от ума случается куда реже, чем горе от глупости, как ни хвали ее премудрый Эразм…

М. Туровская

## **{****490}** «Добрый человек из Сезуана»

Пустая сцена. Только по краям небольшие станки — возвышения, похожие на уличные тротуары. Вместо задника натянута грубая серо-белая материя. Может быть, она изображает стену дома. Или просто ограничивает пространство сцены.

Единственное, что сразу останавливает внимание, — это лицо, которое нарисовано справа, во всю высоту сцены. Глубоко посаженные глаза в оправе очков; резкие и короткие прорези морщин между бровями и в углах рта; рот в гримасе, не поймешь — веселой или горестной. А может быть, человек этот говорит речь. Лицо похоже на маску античной трагедии, — если бы не очки, не ежик волос, не явная современность облика. Это Бертольт Брехт.

На мгновение выключили свет и снова зажгли. Теперь сцена заполнена действующими лицами, они выстроились в ряд, от края до края подмостков, очень близко к публике. В центре два парня, один с аккордеоном, другой с гитарой, играют какую-то бравурную наступательную мелодию, а между ними на самом краю сцены еще один, в фуражке и пиджачке, тоже с гитарой в руках, говорит под этот аккомпанемент.

Он говорит о том, что время от времени надо искать театр, корни которого уходят в жизнь улицы — повседневный, тысячеликий, земной театр, — и предупреждает нас, что именно такой театр нам сейчас будет показан. Воинственно и задорно изложив под музыку таким образом эстетическую программу будущего спектакля, он снимает фуражку и почтительно кланяется Брехту. Все теперь стоят подтянутые, резко повернув головы к портрету. Минута молчания — дань уважения автору, — и спектакль начинается.

Он прямо так и начинается, с жизни улицы. Выбежал водонос с большой бутылью и кружкой на веревке (кстати, его стал играть тот самый певец, который излагал нам сейчас эстетику спектакля, только теперь он снял пиджак и оказался в свитере, дырявом как сито), какие-то прохожие заходили взад и вперед по тротуарам, выглянула из своего дома проститутка.

Однако это была совсем не такая жизнь улицы, какой ее изображают «неореалисты». Актеры будто решили передразнить тех, кого играли. (Как «ваша {491} соседка изображает домохозяина», — сказано было про это во вступлении.) Актер изображал водоноса — он разыгрывал перед нами сценки, будто он сейчас — водонос, немножко кривлялся, немножко шутил, иногда вдруг говорил серьезно, смешно жестикулировал и вертел головой в такт музыке. Прохожие тоже не старались делать вид, что они настоящие прохожие, — не скрывали, что им только сейчас положено изображать таких-то прохожих: вот так выглядят прохожие в Сезуане, когда они торопятся по своим делам.

Все это, по правде говоря, казалось непривычным.

Пожалуй, только одна проститутка играла натуральнее других. Ее взлохмаченная голова высунулась из окна (впрочем, не из окна, а из-за портрета Брехта, который, когда начался спектакль, стал изображать стену дома, или просто ширму). Так вот, она выглянула из окна и почти так, как это делают в обычных, реалистических спектаклях, заговорила с водоносом.

Суть была в том, что на землю спустились боги (три смешных парня, двое высоких и один маленький, вышли на сцену и уселись на «тротуаре»), их надо было устроить на ночлег, но никто не хотел слушать водоноса, и вот теперь он обращался к проститутке Шен Те. Тут тоже произошло какое-то недоразумение, и, решив, что все пропало, и в Сезуане — позор! — не нашлось пристанища богам, — водонос принялся отплясывать танец отчаяния. Он показывал нам в этом танце, что ему стыдно за своих горожан. Отбежав в глубь сцены к грязно-серой стене, он в такт музыке вскидывал руки вверх и делал странные движения всем телом, будто бился головой об стену от стыда и отчаяния.

И у нас перехватило горло от волнения.

Водонос не бился головой о стену, а только делал вид, что бьется, женщина выглянула не из окна, а из-за портрета Брехта, и голова ее была растрепана чересчур ненатурально, на тротуаре сидели шуточные боги, — горло же перехватило на самом деле, в этом не было никакого сомнения.

Это произошло и от знакомства с каким-то особенным, неожиданными непривычным искусством, и оттого, что, несмотря на эту непривычность — или благодаря ей, — нас стали с удивительной, редкой на театре силой одолевать серьезные мысли. Понятным сделалось не только отчаяние водоноса, который за все свои хлопоты получал только насмешки и пинки в зад, понятным вдруг стало что-то большее, больший смысл происходящего — какая-то всеобщая нелепость, глупая, дурацкая несправедливость, что ли. Не кто-нибудь, а боги, обеспокоенные земными несчастьями, явились к людям, а те и знать не хотят никаких богов, и хохочут цинично, и не верят, и отворачиваются, не сомневаясь, что им точно известно, как настоящие боги выглядят и когда могут спуститься на землю…

Брехт считается драматургом рассудочным, пьесы которого должны вызывать в зале не волнение, а какое-то иное чувство, — и мы удивились и подумали, что, может быть, Брехт и был рационалистом, но тогда в этом спектакле произошло тонкое слияние его с русским, сердечным, эмоциональным искусством. Актеры не старались перевоплотиться ни в жителей Сезуана, ни в богов, не {492} старались нас уверить, что на сцене реальный Сезуан, — они рассказывали и показывали то, что, возможно, там произошло. Но это не снижало ни драматичности событий, ни нашего к ним отношения.

Тем временем на сцене появилась табачная лавка — вынесли плакат с надписью «Табак», а два старых стола из студенческих аудиторий изобразили все остальное. Табачную лавку купила Шен Те на те деньги, что дали ей за ночлег боги. И вот, пронюхав, что Шен Те разбогатела, к ней нагрянули ее старые знакомые.

Один за другим в лавку входили оборванцы, в старых пиджаках и мятых шляпах, угрюмые, забитые и наглые. Сначала их было трое, и они униженно просили приюта, потом они получили этот приют и вдруг изменились, и с гиканьем и толкотней бросились устраиваться. Потом их становилось все больше: прибежал мальчик и радостно позвал с улицы слепого дедушку (которого, вы сами понимаете, играл не старик, а молодой красивый парень, только с застывшим и неживым спокойствием неподвижных глаз), пришел еще один родственник с беременной женой, и еще деревенская племянница — чудовищная нищая семейка росла как снежный ком и уже заполняла собой всю лавку. Впрочем, нельзя сказать, что она «заполняла всю лавку», — в левом углу сцены стоял станочек, изображавший или угол комнаты, или «каморку за лавкой», о которой говорила Шен Те, голодранцы вскакивали туда, теснились, толкались, усаживались и уминались, как кильки в банке, — и эта условность вполне давала понять, что на самом деле происходит в лавке. И мы подумали, — какая великая все-таки вещь настоящая театральность, и как много она может выразить. И на мгновение почему-то представился Вахтангов, спектакли которого нам видеть не пришлось (увы, родились позже!) и потому мы лишь по книгам, примерно, теоретически, представляли его лицо. А тут вдруг его черты приблизились к нам и стали более явственными и ощутимыми.

Шен Те была добрая женщина, самая добрая в Сезуане, и проявляла искреннее гостеприимство и терпение. А когда терпение, казалось, должно было лопнуть, она подбегала к краю сцены и обращалась к публике (к лучшим сторонам характера публики), объясняла ей поведение Шен Те, будто прося, чтобы не осуждали ее за такую безграничную доброту. Выходили два музыканта и аккордами сопровождали ее слова, и поддерживали ее своим спокойствием, потом уходили, и Шен Те опять оставалась одна.

Но когда пришел столяр, потребовал вернуть долг и потащил к дверям табачные полки, подонки подняли драку, в дверь забарабанили толпы новых просителей, и маленькая лавка затрещала, — Шен Те опять бросилась к публике. Это уже не было желанием объяснить свои поступки или кого-то оправдать, это был какой-то патетический и беспомощный всплеск, — будто осенило вдруг добрую Шен Те, и она на секунду поняла обреченность своей доброты.

Накурившись и устроившись, подонки, захватившие лавку, решили повеселить свою хозяйку и запели «Песню о дыме». Это была песня о безнадежности, о безвыходности, о том, что усилия выкарабкаться напрасны и все пути ведут {493} в ничто. Пели ее сначала медленно и задумчиво, потом все быстрее, оставив папиросы и хлопая в ладоши, будто стараясь согреться, спастись от какого-то всесильного холода. Пел дедушка, неподвижно глядя перед собой, пела беременная, пел человек, у которого ни на минуту не разжимались кулаки, пел мальчик, звонко выговаривая странные слова о надеждах, «которым нужно время. Чтоб их создать сначала. Чтоб их разбить потом». И все эти оборванцы как-то поумнели в песне, словно отстранились от самих себя, отодвинули от себя всю жизнь и посмотрели на нее со стороны.

Прошло всего минут десять спектакля. Но мы уже успели порадоваться удаче Шен Те, и испугаться последствий этой удачи, и ужаснуться взрыву наглой надежды у толпы босяков, и понять, что доброта, окруженная всеобщими несчастьями, неизбежно ведет человека в тупик.

В тупик? Доброта — и в тупик? В тупик — из-за доброты? Разорение — из‑за гостеприимства? Безвыходность — когда вдруг померещился выход? Лодка тонет из-за количества жаждущих спасения. Какая нелепость, какая жестокость, какое неразрешимое противоречие!

За те же десять минут произошла неожиданная метаморфоза и в нашем отношении к бессовестным и наглым босякам. От презрения и брезгливости — почти к пониманию, во всяком случае, к сочувствию — сочувствию элементарным человеческим потребностям: иметь кров над головой и чашку горячего кофе. Но только-только мы начинали их понимать и даже жалеть, как легким толчком нас поворачивали к жуткой животности их облика, к бессознательной их жестокости и вошедшему в кровь предательству. Какая отвратительная приспособляемость, какая низменность, — ведь это люди, существа высшего порядка, кем-то рожденные в муках и в муках рождающие себе подобных! Вот, кстати, и беременная сидит, стянутая нелепым пиджаком…

А еще в каждую из этих десяти минут спектакля мы не уставали удивляться и восхищаться незнакомому сценическому рисунку, новому типу драмы, и необычной художественной манере.

Мы знали всякого рода сценические аллегории, сказки и иносказания. Но это была особая аллегория — начисто лишенная эстетства и «Литературности», простонародная, грубая, если можно так сказать — уличная, понятная до азбучности, понятней быть не может.

И тут мы, между прочим, вспомнили, что Брехта некоторые считают сложным и трудно доступным писателем. Если это и правда, подумали мы, то не относится к пьесе о добром человеке из Сезуана, ведь тут не понять — невозможно, так все доступно и даже элементарно по смыслу.

Но нет, это нельзя назвать элементарным — наоборот, огромная и великая сложность мысли заставляла наш мозг работать в таком напряжении, в каком ему давно не приходилось работать в театре.

И это напряжение не раздражало, оно радовало и вызывало чувство особого и нового эстетического удовольствия.

Со стороны театральной тоже было много неожиданного. С удивительной {494} легкостью сочетались как будто несочетаемые элементы — пантомима, выкрики в зал, почти балаганное кривлянье и при этом, рядом — аскетическая суровость и жесткость красок, костюмов, лиц без грима, самой сцены — без декораций и бутафории. В грубости переходов — артистизм, а в артистическом изяществе — никакой склонности. Наконец, — музыка, ее совсем необычное участие, можно сказать, ее игра в спектакле. Она действительно играла — как равноправное и необходимое действующее лицо. Два музыканта, которые вначале аккомпанировали вступлению, потом выходили еще и еще, когда по ходу действия надо было подчеркнуть какую-то мысль, и предлагали музыкальный ритм сцене или аккордами сопровождали чью-то речь или движения, иногда буквально так: слово — аккорд, два слова — еще аккорд, жест — аккорд.

И все эти слова, повороты, жесты, уходы со сцены и приходы уже не могли без музыки, потому что она их укрепляла, усиливала, сообщала им энергию.

Что и говорить, это был неожиданный Брехт. Можно ли было подумать, например, что признание парикмахера в любви к Шен Те будет представлять собой смешной танец? У Брехта — монолог, с ремаркой «говорит публике», а тут — танец, сочетание движений рук, ног, тела — и перед нами ничтожный, самовлюбленный человечек. И в этом танце — Брехт, его природа, вот что самое удивительное! Или что водонос, торопясь разоблачить своего противника, будет ходить по сцене смешной походочкой под музыку, и в ритм ей будет вертеть кружкой на веревке вокруг своей руки, — и это окажется и смешным, и задорным, и прямо по смыслу пьесы, и в чем-то вольно и по-своему, и даже как будто не подсказано Брехтом. Или что старички, хозяева ковровой лавки, будут сыграны способом элементарного внешнего передразнивания, как играют дети, изображая взрослых — старуха нарочито ссутулится и сделает «беззубый рот», а старик почему-то крепко прижмет к груди поднос и засеменит ногами. Лица при этом у них останутся молодыми, но несомненно, это будут старик и старуха.

И, наконец, попробуйте вообразить, что всю эту сложнейшую пьесу, ее стилистику, далекую от привычных уху и глазу театральных норм, ее смысл, глубоко социальный и одновременно поэтический, — словом, всю природу этой, по мнению многих, лучшей пьесы Брехта осилит — кто? Чуть ли не любители — ученики, студенты театральной школы, во многом неопытные, непрофессиональные, и во главе — с кем? С педагогом, которого никто до сих пор не знал как режиссера и от которого никто не мог ожидать подобного, ибо до сих пор он почти ничего в театре не ставил!

Прошел год с того студийного спектакля, и на Таганке «Добрым человеком» открылся новый театр и невероятно быстрыми темпами завоевал и публику и внимание критики.

Но все это случилось через год, а тогда, в тесном зале Вахтанговского училища, мы еще только удивлялись, восхищаясь, еще только привыкали по ходу спектакля к его театральной новизне.

{495} … Доброта Шен Те все дальше заводила ее в тупик. Она вынула из петли безработного летчика и полюбила его, но он оказался чуть ли не вымогателем, и с лавкой дела шли все хуже и хуже.

И тут эту добрую женщину надоумили обратиться за помощью к злому обману. Она переоделась в мужской костюм (то есть надела темные очки и черный котелок) и явилась в образе своего несуществующего брата Шуи Та, человека с железным характером и несгибаемой волей. (Впрочем, она не старалась быть неузнаваемой, а просто заключила с нами некий союз, при котором мы должны были верить, что в котелке и очках она неузнаваема.)

Стоило Шен Те появиться без очков и котелка, как она попадала под власть летчика, а ему она была нужна не как человек и не как женщина, а лишь как рычаг, с помощью которого можно наконец повернуть свою жизнь в нужную сторону. Но она этого не замечала, и немела, и таяла, и растворялась, потому что любила, — но стоило ей явиться «братом», и летчик брал этого «брата» как мужчину в единомышленники, выкладывал ему свои планы и оплевывал свою любовь. И наступил момент, когда Шен Те, узнавшую правду, охватил ужас. Она заметалась и как-то странно завертелась между полками своей лавки, и из нее вырвался вопль, в котором смешались слова Шен Те и Шуи Та: «— Лавка пропала! Он не любит! Я погиб! Лавка пропала!»

И тогда, чтобы досказать то, на что у Шен Те, кажется, уже не было сил, опять вышли музыканты и запели песню, которая вроде и не имела прямого отношения к ситуации, но каким-то образом объясняла и дополняла ее:

Пригнул я веточку весной  
из тысячи одну…

Музыканты пели за спиной Шен Те, а она стояла молча, с перекошенным от горя лицом. Она сняла очки и забыла снять котелок — так клоун в балагане, забывшись, сдвигает в сторону маску, и мы вдруг видим живой и грустный, человеческий глаз…

Но воистину необычайной была доброта и любвеобилие этого человека! — и мы стали свидетелями трагической свадьбы, где жених ждал только прихода «брата» невесты с деньгами, а невеста уже поняла это, но все не хотела поверить. Гости на этой свадьбе сидели полукругом, — как на уроке мастерства в театральной школе, а к сидящему с краю молоденькому пареньку обращались как к священнику. Никакого стола с закусками не было, и все держали в руках по чашке. Это была очень нескладная свадьба, не рассчитанная на благополучный конец, «несвадебная» и печальная в каждой своей подробности. И была она сделана средствами того театра, который в начале спектакля нам был обещан.

Потом мы увидели замечательную пантомиму. Шен Те снимала белье с веревки, и вдруг покачнулась, изогнулась, — ей стало плохо, и открытие ошеломило ее. И вот она уже сложила руки так, будто держит сидящего ребенка, и представила публике своего сына: летчик!

{496} Она наделила его именем любимого человека, хотя этот человек обманул ее. Так способна сделать женщина, любовь которой больше, чем она сама. Она любит, несмотря ни на что, значит беспрерывно творит, созидает что-то, и не в силах отказаться от этого созидания, ибо в нем — вся ее природа и смысл существования на земле.

Она знакомила сына с небом и с деревом, учила ходить и пугалась его падениям, они вместе ели вишни — сын клал ягоду ей в рот, и она жевала, смеясь, и потом они убегали от полицейского, как положено убегать людям из бедного квартала. И хотя никакого ребенка на сцене не было, не входил полицейский и не росли на сцене вишни, мы с готовностью погружались в тот мир, который предлагал нам в эту минуту Брехт.

Затем Шен Те, опять переодевшись в костюм брата, управляла фабрикой. Фабрику изображал ряд исполнителей, сидящих на табуретках полусогнувшись, спиной к нам. Они ритмично похлопывали ладонями по коленям и приговаривали в такт одну и ту же фразу из песни: «А ночь уж на носу, а ночь уж на носу». Этот хлопающий звук был монотонен, как звук станков, а унылое, однообразное приговаривание, казалось, было звуком какого-то огромного, раз и навсегда заведенного механизма. В то же время это был театр, остроумный, изобретательный и потому, в конечном счете, — радостный.

На фоне этого механизма показывалось, как летчик, возлюбленный Шен Те, «становится человеком», то есть окончательно приобщается к тому укладу жизни, который перемалывает и обрабатывает людей, как обрабатывает мясо мясорубка. Вот он проявил инициативу, вот что-то еще — и уже он надсмотрщик, потом уполномоченный, — и вот уже Шен Те (в костюме «брата») решает дела фабрики вместе со своим бывшим возлюбленным. И кажется, никогда не было ни того дерева в парке, около которого они увидели друг друга первый раз, ни дождя, заставившего Шен Те все-таки сесть под это дерево, ни того движения ладони, которым летчик погладил тогда ее лицо.

Мы успели увидеть и услышать за это время несколько замечательных песен — актеры иногда бросали играть свои роли, выходили к публике и пели, как бы комментируя ход событий. Иногда этот комментарий был прямым и недвусмысленным — например, когда летчик становился надсмотрщиком, они пели «Песню о восьмом слоне» — семь слонов работают, а «на восьмом их господин гарцует», «семеро слонов лишены клыков, только у восьмого клык остался». А иногда это осмысление происходящего было более сложным и широким — в песню о баранах и барабанах вкладывался гнев Брехта по поводу человеческой стадоподобности вообще, и, будучи спета где-то в середине спектакля, эта песня как бы соединяла многие его моменты, начиная с крика Шен Те в самом начале.

А иногда кто-нибудь вырывался из этого стада и становился человеком — на две минуты, пока пел. Так было с летчиком в финале свадьбы, когда он вдруг уселся на полу по-турецки, будто приготовился к какому-то шутовскому представлению, и запел «Песню о дне святого Никогда». Он начал с остервенелого, {497} почти истерического отчаяния, а кончил гневно и требовательно. Это пел уже не просто безработный летчик, а исполнитель роли летчика, и пел он уже не только от имени своего героя, но и от имени автора, способного и больше чувствовать и больше знать о миллионах подобных этому летчику. И снова мы думали о мало знакомой нам доселе театральности Брехта, и снова вспоминался Вахтангов, чьи практические усилия обогатить палитру реалистического театра приобретали неожиданно новое освещение.

Странная все-таки вещь — искусство! Ведь, кажется, изучены все его законы, и история, и всякого рода особенности, но притом никто не может угадать наверняка, где и когда это настоящее искусство появится.

Ждешь, что оно должно появиться вот тут, вот в этом месте, даже догадываешься, как оно будет выглядеть, а оно появляется не тут, а где-нибудь рядом, да еще в таком неожиданном обличье, что многих сбивает с толку. Тут ему все приготовлено, созданы все условия, — разве мы не знаем, какие условия искусству нужны? — а оно приглядится ко всем нашим приготовлениям, поймет что-то про себя — и пойдет прочь. Как будто не нужны ему никакие условия и дело совсем в другом.

Сколько раз мы ждали его в каком-нибудь известном, крупном театре, а оно неожиданно возникало в маленьком и неизвестном. Затем мы ждали его в маленьком, а оно снова появлялось в крупном, когда его там совсем переставали ждать.

«Добрый человек из Сезуана» был поставлен и вовсе не в театре, а почти на любительской сцене — вернее, на переходе от любительской к профессиональной, — в театральном училище. И он еще раз дал понять, что подлинное искусство — явление редкое, не каждодневное, что оно всегда есть прозрение, открытие, какая-то вспышка, освещающая новым светом и то, что было, и то, что будет. В новом свете предстала вся история наших взаимоотношений с Брехтом — нет места здесь касаться подробно этого вопроса, но теперь, по прошествии нескольких лет, стало окончательно ясным, что именно спектакль «Добрый человек из Сезуана» сделал Брехта окончательно доступным, доходчивым и понятным нашей широкой публике, а мысли исследователей театра дал новый, неожиданный толчок. Со сцены театрального училища повеяло мощью и талантом писателя, предложившего театру свой собственный, ни на кого не похожий метод и свою собственную, такую близкую и понятную нам гражданскую программу.

Всякий выдающийся драматический талант расширяет наше представление об искусстве театра и о реализме, дополняя его новыми понятиями, открывая новые его возможности. В данном случае благодаря спектаклю Ю. Любимова на глазах помолодела физиономия нашей театральной музы и черты ее приобрели печать новой энергии, юмора и оптимизма. Театральная молодежь, которую не устают обвинять и в скепсисе, и в лени, и в бездумности, — вдруг вышла на сцену и показала, что способна и к творческому единению, и к пониманию сложнейших требований современного искусства, и к гражданской {498} целеустремленности, И мы, сидящие в зале на том спектакле, забыв легенду о рассудочном немецком драматурге, смеялись, плакали, переживали, думали о противоречиях, которыми полна жизнь, и вместе с Брехтом искали выхода из них.

И опять, конечно, вспоминали о Вахтангове, который много лет назад, возможно, предвидел театр такого рода — когда «четвертая стена» рухнет, психологическое искусство породнится едва ли не со своей противоположностью и возникнет некий удивительный синтез, в котором правда будет выражена самыми неожиданными, парадоксальными в своем соседстве способами — то натуральными, то фантастическими, то откровенно театральными, то балаганными. Когда система Станиславского вдруг встретится с совсем иной, но мощной театральной системой, и эта встреча, как встреча двух кремней, вдруг высечет искру новых театральных размышлений и открытий.

Еще мы вспоминали Вахтангова потому, что какой-то сознательный блеск глаз исполнителей этого школьного представления напоминал о том времени, когда сам Вахтангов создавал новых актеров на осмысленном, осознанном ощущении целого.

В финале участники спектакля еще раз выстроились на авансцене, и под аккомпанемент аккордеона и гитары бывший водонос, снова взявший на себя роль полпреда эстетики всего этого зрелища, пропел заключительные стихи пьесы. Затем он замолчал и повернул лицо к портрету Брехта. Мы присоединили к его молчанию свое молчание, полное уважения и восторга, а вслед за этим — аплодисменты.

Так состоялась одна из самых радостных наших встреч с Брехтом, так было положено начало новому молодому театру.

Н. Крымова

## **{****499}** «Десять дней, которые потрясли мир»

Вероятно, не я один с интересом, но, признаюсь, и с некоторой опаской прочитал весной 1965 года в афише, извещавшей об очередной театральной премьере, что по мотивам книги «Десять дней, которые потрясли мир» Московский театр драмы и комедии на Таганке собирается показать народное представление «с пантомимой, цирком, буффонадой, стрельбой».

На первый взгляд такое обещание могло показаться озорством, легкомыслием и, если даже хотите, дерзостью.

В самом деле, как удастся театру сочетать пантомиму и цирк с публицистикой Джона Рида? Эксцентрику с эпосом?

Да так же, оказывается, как Брехт и Маяковский, создавая героическое, патетическое, сатирическое изображение своей эпохи, сочетали «мистерию» и «буфф», трагедию с гротеском, драму с задорной, вызывающей шуткой. Перечитайте в книге Джона Рида описание бесславной деятельности Временного правительства. Сам же Джон Рид дал в руки будущих своих инсценировщиков благодарнейший материал для сатирического заострения и сгущения! Грешно было бы театру не использовать эти возможности. И действительно, он вдрызг, «по-маяковски», высмеял незадачливых правителей России. А заодно с ними и прочую контрреволюционную нечисть — от мала до велика.

Керенский на сцене прыгает, скользит и даже переворачивается через голову. Он политический акробат. Так пусть же эта метафора реализуется буквально. Пусть балансирует на плечах тех, кто привел его к власти и помогал создавать «устойчивое» правительство. Пусть кувыркается, как акробат. Пусть у него, как у циркового клоуна, громко булькает в желудке выпитое вино, заглушая патетические речи. Благо артист Н. Губенко хорошо натренирован и поистине с виртуозной ловкостью разыгрывает все эксцентрические сцены… Пусть и другие сатирические персонажи смахивают на буффонные маски, на смешные чучела из папье-маше, наподобие тех, которые в дни первых революционных торжеств поднимали над колоннами демонстрантов. Пусть «капитал его препохабие», «поп», «сановник», «банкир», «соглашатель» напомнят нам в этом спектакле ожившие карикатуры Дени, Моора, незабываемые «Окна {500} РОСТА» Маяковского. Такой смех Луначарский назвал когда-то блистающим победой. Это смех народных гуляний, колючий смех революционных празднеств. Да и вся атмосфера спектакля как бы воскрешала первые празднества революционного народа с их непосредственным весельем и грозной красотой.

Во всяком случае, в обстановку праздника вы попадали уже с той самой минуты, когда у входа в театр слышали старые революционные песни, гремевшие навстречу из репродуктора, когда на контроле солдат надевал на штык ваш билет, когда в фойе вы читали пламенные лозунги первых революционных дней, а девушка в шинели торжественно прикалывала вам и вашей спутнице на грудь красные банты.

Но главное, конечно, заключалось в том, что праздничный подъем испытывали сами участники спектакля. Нет и не может быть праздника, если актеры не носят его в своей душе. А тут революционные песни распевали от всего сердца, и плясали тоже от всего сердца, и радовались, и горевали, и верили в победу с полной отдачей, так что и нам, сидящим в зале, трудно, ну просто невозможно было оставаться равнодушными.

Театр предложил свое индивидуальное прочтение книги Джона Рида. Это не инсценировка. Вероятно, даже для самого опытного инсценировщика такая задача оказалась бы не под силу. Это не спектакль — иллюстрация, хоть и добросовестная, но безмерно унылая. Это вольное, творческое переложение на язык театра прочитанной книги. Спектакль «по мотивам книги» — так назвал свою сценическую композицию театр. И напрасно было бы искать у Джона Рида те же точно эпизоды, картины, образы, которые мы увидели в театре. В книге, скорее всего, их вообще могло не оказаться. Тем не менее и сатирические сценки, и драматические, и героические, воскресившие картину народной массовой революции, и образ великого вождя восставших масс навеяны именно чтением Джона Рида, родились под влиянием книги, непосредственно подсказаны книгой. И много раз, пока на сцене одни эпизоды сменяют другие, на стенах по обе стороны зрительного зала возникает ленинское лицо и звучит то гневный, то насмешливый, то лукавый, то ободряющий ленинский голос (отрывки из статей Ленина читает артист М. Штраух). Ленина нет среди участников спектакля. Но его присутствие ощущается постоянно. Следуя за «дерзновенной» ленинской мыслью, так восхищавшей Джона Рида, мы глубже постигаем и оцениваем события десяти незабываемых дней.

Спектакль в театре на Таганке горячо обсуждали и зрители и критики, обсуждали, пожалуй, больше, чем любой другой. Но и те, кто неумеренно его хвалил, называя главным и самым значительным событием в театральном сезоне 1965 года, и те, кто хвалил более умеренно, с оговорками, — одинаково сходились на том, что героические страницы революционного прошлого прочитаны современным советским художником с большим темпераментом. Другой вопрос, что же принять и что оспорить в режиссерских приемах Ю. Любимова, постановщика, чей «почерк», начиная с дебюта в студийном спектакле «Добрый человек из Сезуана», определился достаточно резко и отчетливо.

{501} Говорят, что режиссер должен умереть в актере. Но в праздничном и очень театральном спектакле «Десять дней» режиссер упрямо не собирается умирать. Он живет в каждой сцене, недвусмысленно напоминая о себе щедрой выдумкой, изобретательной находкой, полемически утверждая, по мнению одних критиков, «театр представления», по мнению других, не только не отвергая, но и прямо опираясь на завоевания «театра переживания». Впрочем, лично для меня одинаково неприемлемы призывы, раздавшиеся в связи с постановкой спектакля «Десять дней»: «Вперед к Брехту!», «Назад к Мейерхольду!», «Замри на месте подле Станиславского!» Успех театра на Таганке в том-то и состоит, что для спектакля, каким он задумывался режиссером и всем творческим коллективом, нашлась театральная, праздничная, вполне адекватная ему форма. Несколько раз на протяжении статьи я уже повторял это слово «праздничная», — именно праздничная. И хотя события, о которых повествует спектакль, затрагивают судьбы революционеров, погибших в царских тюрьмах, хотя он говорит о голоде и экономической разрухе, но десять дней, потрясших весь мир, возвестили человечеству начало новой эры. Отсюда эта мажорная его тональность. «Хорошо, — как бы вслед за Маяковским повторяет театр, — хорошо!»

В поисках броской, выразительной формы театрального зрелища Любимов обратился к приемам агиттеатра. И надо сказать, острые, плакатные приемы безотказно «работают» на замысел спектакля. Есть в книге Джона Рида один маленький эпизод. На улицах Петрограда Рид наблюдал, как петушились меньшевики и эсеры; размахивая зонтиками и подбадривая себя возгласами: «Идем умирать в Зимний дворец», они пытались прорваться сквозь цепь вооруженных матросов. Такую сценку можно, наверно, сыграть и в бытовой, комедийной манере, и в драматической. Театр отказался от той и другой, избрав романтическую, патетическую и в то же время сатирическую, как наиболее созвучные общему замыслу спектакля. На белом экране три громадные тени — красногвардейский пикет. А где-то внизу, совсем маленькие, матросу едва по пояс, беснуются карикатурные фигурки: контрреволюционная нечисть всех мастей. В таком толковании оживает и плакат революционных лет, и октябрьские строки Маяковского. Это прием агиттеатра. Только сегодняшний агиттеатр многое позаимствовал из опыта смежных искусств. Театр теней? Но обогащенный влиянием кинематографа. Пантомима? Но вбирающая опыт Марселя Марсо. Социальная буффонада, эксцентрика? Но та, которая заставляет вспомнить чаплиновского «Диктатора». Песенка под аккордеон и гитару? Но такая, как в пьесах Брехта, полная размышлений, призывная.

И почти всегда театр требует от зрителя, пришедшего на спектакль, активного соучастия. Вспомните, например, пустую сценическую площадку, где годна только фанерная дощечка с размашистой надписью: «Керосина нет и неизвестно» — обозначает время и место действия. Можно было, конечно, сплошь заставить сцену разнокалиберным реквизитом, нужным и ненужным. Но для того чтобы представить себе рынок, толкучку, бульвар возле керосиновой лавки {502} и голодные петроградские сумерки, достаточно только двух-трех скупых намеков — жалкой фанерной дощечки да погруженных в полумрак сцены нескольких подозрительных личностей, которые таинственно предлагают самогон, селедку, веники и черносмородиновую водочку.

Прибавьте еще к этому поиски выразительных технических средств — свет, особенно свет. В спектакле Любимова ему предназначена особая роль. Сноп световых лучей, отделивший сцену от зрительного зала, заменил в театре привычный занавес. Тревожный луч прожектора шарит по темной сцене, выхватывая из молчаливой хлебной очереди скорбные, усталые женские лица — одно, другое, третье… Поданные кинематографически, «крупным планом», лица эти приобретают силу и выразительность необыкновенную. Световой барьер, разделивший две человеческие фигуры, — барьер тюремной канцелярии. По одну сторону томится мать, по другую — приговоренный к смерти сын. В горне революции, где бушует целое море огня, два символических кузнеца: наверно, как в старой песне, вздымая выше свой тяжкий молот, куют «счастия ключи». А в молитвенно сложенных ладонях белых офицеров, которые сами себе поют отходную, мерцает печальный красный огонек, вот‑вот готовый погаснуть.

И все же в этом спектакле бывают минуты, когда внимание зрителей вдруг ослабевает. Такое случается не часто. Но ближе к финалу все же случается. Иногда расхолаживает затянутость отдельных сцен, иногда ординарное их решение. По своей выразительности цирк, буффонада порой перевешивают в этом спектакле патетические эпизоды. В самом деле, говоря о затяжках, вспоминаешь ведь не гротесковую сценку «Последнее заседание Временного правительства», проведенную в отличном темпе, а более вялые «Окопы», «Митинги» или же заключительную сцену «Смольный», когда, войдя вместе с нами в гудящий, как улей, грозный штаб революции, театр ограничился чисто внешним решением, показав в этой «желанной железной буре» (Маяковский) лишь бегущих, спешащих, торопящихся с приказами людей.

Некоторые зрители винят театр в том, что мало действует в спектакле Джон Рид. Так-то оно так! И, на мой взгляд, некоторые страницы книги, где участвует сам писатель, так и просятся в пьесу. Но в конце концов это ведь пьеса не о Джоне Риде. И потом, если уж говорить начистоту, то не кто иной, как Джон Рид и его замечательная книга стали душой спектакля, хотя самого Джона Рида мы, по существу, увидели всего лишь в одной сцене. А пожалеть, действительно, можно о том, что в этом спектакле, где хорошо переданы сила и размах массового народного движения, слабость и растерянность врагов-революции, мало показаны вожаки революционного народа. Тот самый луч прожектора, который так удачно использован режиссером, пусть бы подольше задерживался на лицах большевиков, почаще «высвечивал» их из массы.

Актеры! Список участников спектакля, вероятно, следовало бы начать со «стариков» Г. Ронинсона, Н. Федосовой, Л. Штейнрайха и «молодых» Н. Губенко, Б. Хмельницкого, В. Золотухина, А. Васильева. Но, право же, в этом {503} спектакле хочется говорить не об отдельных актерах, а обо всем театральном коллективе. Ведь, наверно, такой спектакль и должен был рождаться в атмосфере коллективной заинтересованности, когда налицо драгоценный дух студийности и чуть ли не каждый актер становится исполнителем сразу нескольких ролей, то выдвигаясь на первый план, то с готовностью участвуя в массовках.

В этой связи хочется высказать еще одно соображение. В своей книге «Маска или лицо» Майкл Редгрейв, один из самых выдающихся английских исполнителей шекспировских ролей, писал, что для актера способность к действию должна звучать так же, как призыв, как команда: «Открыть огонь!» Занавес поднят — иди и действуй. В театре на Таганке способность актеров к действию проверяется ежесекундно с того самого момента, когда в прологе, на голой еще сцене, разобрав маски и совершив короткую разминку, все они «вошли» в свои роли. Теперь уже до самого конца спектакля каждому его участнику, действуя с полной отдачей, придется выдержать тот напряженный и стремительный темп, который предложен режиссурой.

И не случайно конечно в «Десяти днях» большое значение придают пантомимической сценке, музыке, песенке под музыку, не только выразительной подаче текста, но и выразительности жеста. Тут жест, как требовал от актера Брехт, всегда выполняет важную социальную функцию.

В предисловии к русскому изданию «Десяти дней» Н. К. Крупская пророчески писала, что эта книга «будет иметь особо большое значение для молодежи, для будущих поколений — для тех, для кого Октябрьская революция будет уже историей. Книжка Рида — своего рода эпос». Своим спектаклем по Джону Риду театр помог молодому зрителю прикоснуться к эпосу.

Б. Галанов

### **{****504}** … от спектакля к спектаклю

В преддверии Октябрьской годовщины, в сезон, посвященный пятидесятилетию Советской власти, на театральной афише все чаще стали появляться пьесы о революции, написанные тридцать, сорок и больше лет назад: «Виринея», «Шторм», «Любовь Яровая», «Дни Турбиных», «Бронепоезд 14-69», «Бег», «Интервенция», «Оптимистическая трагедия». Ошибаются те, кто считает, что столь пристальное внимание к старым драмам объясняется лишь тем, что новых пьес мало. Хороших пьес действительно немного, но дело в другом: отмечая Октябрьскую годовщину, театры, естественно, обратились к давним страницам истории советской драматургии, впервые запечатлевшим события и образы революции.

Этим же объясняется и то, что некоторые писатели заново, с высоты прожитых лет, взглянули сегодня на исторические события полувековой давности. Так, в основе пьесы Г. Мдивани «Твой дядя Миша» лежит мысль о связи прошлого и настоящего, в центре ее — образ революционера старшего поколения, прошедшего большой жизненный путь. О постановке этой пьесы в Малом театре рассказывается в книге.

Как и прежде, в сезоны, посвященные 50‑летию Октября, сценическую жизнь обретала художественная проза. Можно назвать множество романов и повестей, ставших пьесами. В книге рассказывается об одном таком спектакле последних лет — «Поднятой целине» М. Шолохова, поставленном Б. Равенских в Московском театре имени Пушкина, который был удостоен Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского.

### \* \* \*

Естественно, что как в юбилейный октябрьский год, так и теперь, в ожидании столетия со дня рождения В. И. Ленина — большого события в политической и духовной жизни народа — драматические писатели и художники театра заново осмысливают ленинский образ на сцене, ищут новых путей его воплощения.

Мы рассказали в книге о «Человеке с ружьем», о «Кремлевских курантах». Тогда возникла та классическая традиция ленинского сценического портрета, {505} которая была начата Щукиным и Штраухом и продолжена затем Смирновым, Честноковым и другими талантливыми мастерами советского театра. Традиция эта — и в драматургии и в актерском искусстве — продолжается, обогащается. Новое мы почувствовали в завершающей части погодинской трилогии — «Третьей, патетической», где драматург глубже, чем прежде, проник в мир ленинской мысли. Трудную художественную задачу поставил перед собой А. Штейн в драме «Между ливнями»: ленинские эпизоды в этой драме представляют собою, по сути, внутренние монологи, и мы, зрители, как бы остаемся с Лениным один на один.

Появился и уже утвердил свои права еще один путь сценического воплощения образа В. И. Ленина — путь поэтического осмысления исторического документа. Это с наибольшим успехом сказалось в пьесе М. Шатрова «Шестое июля», жанровое определение которой звучит так: опыт документальной драмы.

Статья, завершающая нашу книгу, рассказывает о спектакле «Шестое июля», поставленном Л. Варпаховским в Московском Художественном театре.

## **{****506}** «Твой Дядя Миша»

Эта работа старейшего столичного театра, продолжающего плодотворное творческое содружество с драматургом Георгием Мдивани, заслуживает пристального внимания. В центре произведения — образ старого большевика. Перед нами и его жизнь сегодня и его живые воспоминания о прошлом, позволяющие полнее и ярче показать истоки волевого и мужественного характера, закаленного в жестоких классовых боях за победу пролетариата.

Драматург показывает своего героя одновременно в двух возрастах: это — Ермаков сегодняшнего дня и он же в молодости. А вместе с каждым из них — те, кто окружал Ермакова в первые годы Советской власти, кто окружает его сейчас.

… Старый большой московский дом, один из тех доходных домов, где еще полвека назад рабочему люду сдавались под жилье только подвальные помещения. Здесь, в этом доме, рос сын типографского рабочего Миша Ермаков, здесь испытал свою трудную любовь, отсюда пошел учиться в политехнический институт, а потом начал свой путь в Революцию.

Сейчас, уже пенсионером, он возвращается в родной дом. В тот самый, где жила его любимая Людмила, где живут теперь внук Борис и Полина Викторовна — жена его сына, убитого под Берлином в последние дни войны. Возвращается, чтобы быть рядом с близкими, хоть они и не знают, кто он. Он просто их сосед. Хороший, внимательный, заботливый. Ермаков, каким его играет В. Хохряков, неотделим от нашего славного века. Он как бы вобрал в себя целую эпоху — бурную эпоху строительства коммунизма.

Этот невысокий, плотно сбитый седоволосый человек с крупным широким лицом и высоким, открытым лбом сразу располагает к себе. Необыкновенные у него глаза. В них за внешне спокойной строгостью взгляда могучая сила чувств — и гнев, и скорбь, и радость, и счастье. И рассказывает о себе Ермаков — лишь для тебя одного, делится самым сокровенным.

Во дворе на старой скамье сидит Михаил Николаевич Ермаков — Хохряков. Задумался на минуту, вспоминая о своей судьбе, и вот уже мыслями — весь в прошлом. Позади, у чугунной витой ограды двора, из этого прошлого выходит он сам — Миша далеких лет, худенький, скромный юноша в студенческой {507} форме. Кажется, они уже ведут беседу. Как это бывает в жизни в те минуты, когда говоришь с самим собой. Всплывают строчки Игоря Северянина, которым когда-то увлекался, ослепительное впечатление от пролетающего над Красной площадью аэроплана, мечты о полетах и собственные юношеские стихи. Они очень понравились Людмиле (Л. Юдина) — девушке, полюбившейся на всю жизнь. Их любовь родилась в тревожное время, время коренной ломки прежних человеческих взаимоотношений, низвержения веками сложившихся жизненных устоев. Многое надо было им решать, а юность, как известно, не признает преград. Не знали они тогда, что отец Людмилы — адвокат Барабанов — окажется замешанным в контрреволюционном заговоре. Не знали и того, что скоро их навсегда разъединят драматические обстоятельства, разрушатся так и не успевшие осуществиться планы на счастливую совместную жизнь.

Подлинная романтика живет в этом спектакле о героической судьбе нашего современника, старого чекиста Ермакова (режиссер В. Монахов).

Этой романтикой насыщена сцена у секретаря комсомольской ячейки политехнического института. Небольшая комната, заставленная стульями, плакат — «Даешь мировую революцию!». Красное знамя на стене. Маленький столик с пишущей машинкой. Около нее — секретарь ячейки Валерий, в выцветшей солдатской гимнастерке, пустой рукав которой заткнут за пояс. Смотришь на этого заряженного энергией, простодушного и лукавого паренька, отстукивающего что-то одним пальцем на машинке, вглядываешься в обстановку комнаты и сам словно оказываешься в атмосфере комсомольского штаба первых лет революции. А горячность и напор Валерия (в превосходном исполнении В. Борцова), тот энтузиазм, с каким он рассказывает о призыве Владимира Ильича Ленина послать лучших из лучших в ВЧК, гордость за Ермакова, единодушно избранного ячейкой, — создают такой боевой настрой, что кажется: сейчас они оба стремительно выйдут отсюда, и на двери появится такая знакомая записка — «Все ушли на фронт».

И еще одна сцена. Злобные классовые враги мстят. Только что во дворе своего дома хозяйский сынок Семен Горшков дважды выстрелил в упор в Мишу, а когда обеспокоенная стрельбой Мишина мать зажгла свет в своем подвале — застрелил и ее. Занимается кровавый рассвет, тяжело раненному Мише нужна срочная помощь, но тот, кто может это сделать, — совсем не торопится. Это дворник Тимофей (С. Харченко), прислужник богатеев, готовый продать всех и вся.

Здесь, рядом, и старший Ермаков, но он наш, сегодняшний. Он рвется помочь, но время, отделяющее настоящее от прошлого, делает его вмешательство невозможным. Вот подлинно драматический момент, в котором — и бессилие что-то сделать сейчас и одновременно огромная вера в победу над смертью.

Из нынешнего дня умудренный богатым жизненным опытом трепетно всматривается Ермаков в то, что было его юностью, — и снова видит события прошлого с прежней яркостью. А сам драматургический ход повествования таков, что позволяет и нам вместе с ним увидеть и оценить эти события, разделить переживания героя спектакля.

{508} Так, от сцены к сцене знакомимся мы с суровой и красивой жизнью дяди Миши, человека-борца, солдата революции. Путь, пройденный им, не был гладким. «То на Дальний Восток, то на Запад! Где только трудно ни бывало — туда и Ермакова», — со счастливой улыбкой говорит он сам. Боролся с контрреволюцией, воевал с фашистами в Испании, встретил первый день Великой Отечественной войны в Берлине — всегда защищал революцию, труд и покой советских людей.

Он и рассказом о себе зовет быть таким, как сам, — страстно одержимым, человечным, скромным. Он — один из тех, чей пример, чья выдержка в трудную минуту, чье напутственное слово так помогает молодым в жизни.

Сейчас дядя Миша окружен молодежью. Он пытливо присматривается к своему внуку Борису и его сверстникам. Он отлично понимает, что Борис — современный молодой человек — не может быть совсем таким, каким был Ермаков в его годы. Не в манере держаться, разговаривать, вести себя, не во внешнем сходстве (этого, кстати, очень удачно избегает В. Соломин, исполняющий роли Миши и Бориса), а в чертах характера внука — порывистости, целеустремленности, отзывчивости к людям — видит он свою, ермаковскую, поросль.

Таким, как Борис и его друзья, которых он хорошо узнал и понял, Ермаков с радостью может передать эстафету. Они, он уверен, продолжат с честью дело всей его жизни. С этим сознанием дядя Миша встречает смерть.

И если в тревожном восемнадцатом году выстрелы, направленные в Ермакова, словно разом загасили последние огоньки, кое-где мерцавшие в домах, то сейчас, едва только возникает скорбная весть, одно за другим зажигаются ближние и дальние окна. Вот они уже всюду — как салют, как подтверждение того, что люди знают и помнят дядю Мишу.

В этом спектакле проявляется не только высокое мастерство исполнителя главной роли — В. Хохрякова. Мы уже говорили об успехе В. Соломина и В. Борцова. Среди других актерских удач хочется отметить Е. Солодову, душевно и мягко сыгравшую роль матери Бориса; И. Верейского и А. Смирнова, создавших разных по характерам, но единых в своей убежденности, верности революции сотрудников ВЧК; С. Харченко — исполнителя ролей дворника Тимофея и Павла Тимофеевича, его сына (особенно колоритен и точен актер в изображении нынешнего Пашки — лукавого и злого пенсионера «пролетарского происхождения»); В. Коняева, А. Потапова и В. Ткаченко в маленьких, но достаточно емких ролях молодых, одержимых своей работой физиков. Все они живут в едином ансамбле, который сумел создать режиссер-постановщик Владимир Монахов.

«Твой дядя Миша» — произведение, показывающее современного героя в развитии, отражающее неразрывность героического прошлого с настоящим, раскрывающее органическую связь и преемственность поколений.

И. Моравек

## **{****509}** «Поднятая целина»

Небо распахнуто во всю свою глубину. Навстречу этой глубине поднимаются крутые валы рыжей земли. Между небом и исполинской землей совершенно один стоит человек и кричит яростные, напористые слова: «Потому, дорогие товарищи, я зараз, как во дни гражданской войны, как на позиции! В землю надо зарыться, а новую жизнь построить! Все ближе к мировой революции!»

Молча слушает земля. Алыми всполохами вспыхивает раскинутое над донецкими степями небо. Так начинает режиссер Б. Равенских спектакль «Поднятая целина» по второй части романа Михаила Шолохова. Начинает романтически, приподнято, театрально, почти вызывающе утверждая свою идейную и эстетическую веру.

Борис Равенских и его помощники в Театре имени А. С. Пушкина В. Успенский и А. Силин долго работали над «Поднятой целиной». Без конца переделывали инсценировку П. Демина, вписывали в нее из романа новые сцены, сокращали и укладывали на действенную, драматическую основу ставшие в инсценировке почти эстрадными трюки деда Щукаря, возвращались к шолоховскому тексту. Выросло в новом тексте значение образов трех коммунистов — Давыдова, Нагульнова, Разметнова. Более объемным стал характер Варюхи-Горюхи. Принципиальной удачей этого варианта стало то, что его смысловым стержнем оказалось партийное собрание гремяченской ячейки — строгий, умный разговор о партии, который поднимает на этом собрании народ.

Б. Равенских — режиссер, умеющий ощущать и использовать сценическое пространство, лепить мизансцены своих спектаклей броско, скульптурно, красочно. Это его умение выстраивать действие нарядно, неповторимо живописно в полной мере сказалось в том, как он решил сцену партийного собрания.

Крутые валы земли заалели яркими околышами казацких фуражек, расцвели нарядными бабьими платками, огласились девичьим смехом и басовитым гулом мужских голосов. Кажется, весь Гремячий Лог высыпал под знойное летнее небо хутора, потянулся к накрытому алой скатертью столу, за которым сидят серьезные и торжественные Давыдов, Нагульнов, Разметнов. Но живописность, присущая творческому почерку Равенских, не обернулась, как это {510} часто бывает, самоцелью. Напротив, характеры героев стали еще ярче, психологически убедительнее — подчеркнутые и укрупненные общей масштабностью и красочностью картины.

Давыдов и Нагульнов — люди разных и вместе с тем сходных в чем-то характеров. Мальчишески доверчивый, мягкий, Семен Давыдов — его тонко играет Ю. Горобец — может ласково обнять только что нахамившего ему Устина, душевно заглянуть в глаза и тихо попросить: «Ступай косить? А?» — так, что трудно ему отказать. Но так же, как яростно штурмующий жизнь Макар Нагульнов (эту роль отлично исполняет В. Кочетков), так же, как и Макар, тихо улыбчивый Давыдов становится человеком железной твердости, когда дело касается самого для него дорогого: коммунизма, народного интереса, успеха основанного ими колхоза.

Оба — и бешено сверкающий глазами, трогательно чистый в своей одержимости революцией Макар и лирически задумчивый Путиловский паренек Семен — без лишних слов, без позы и сумятицы отдают свою жизнь на созидание прекрасного народного будущего. И когда вся цветастая, говорливая толпа то тянется к ним, то цепенеет, то ульем жужжит, всколыхнувшись на их слова и поступки, это воспринимается не как театральный прием, а как очень тонкая в смысловом отношении находка постановщика. Эти двое определяют жизнь всех, они являются наиболее точным, законченным выражением дум, судеб, чаяний пестрого народного табора, заполнившего сейчас сцену.

Одной из лучших сцен, рассказывающих о характере Давыдова, была в спектакле сцена сватовства, когда, совершенно ошеломленный Варькиным признанием в любви, он идет разговаривать с ее матерью. Сцена эта начиналась с того, что поджидавшая Давыдова Варька горестно рассказывала, как ее сватают в богатый дом. Давыдов искренне огорчался. Как можно сватать насильно такую славную девчонку? И тут же сконфуженно замолкал, нежданно поймав себя на мысли, что Варька ему самому нравится. Прозрение наступало быстро — Варькины слова о любви объясняли Давыдову все, что подспудно жило в его собственной душе; пожалуй, впервые в жизни по-настоящему растерявшийся, примолкший, просветленный, он долго, внимательно глядел на девушку. Потом неловко, неумело пытался отвечать ей на той же волне нежности и чистоты, которая была в ней. И тут девчонка, совершенно потеряв голову от любви и боязни упустить счастье, говорила Давыдову, что ей не нужно венчания, женитьбы и прочих формальных обрядов, она согласна жить с ним, как Лушка. Надо было видеть, как вспыхивало изумлением, обидой, яростью лицо этого разбитного балтийского матроса. «Шалава! девчонка!» — негодующе кричал он на нее и угрожающе подталкивал к дому, как бы боясь, чтобы она чего не натворила до утра, когда он придет свататься.

А утром, в белой рубахе, праздничный, он, сделав большой круг около беленькой Варькиной хатки, входил в дом и со степенной повадкой человека из народа произносил первые слова сватовства. Он сидел за столом, по-хозяйски, {511} по-мужицки широко положив на него руки, и обсуждал дальнейшие планы жизни своей новой семьи.

Очень интересно был раскрыт режиссером в его личных взаимоотношениях с людьми и Нагульнов. Этот железный мужик на самом дне своей души прятал неистребимую любовь к Лушке. Ни интонацией, ни взглядом не обнаруживал он мужскую ревность к Давыдову. Как мимо пустого места, проходил мимо Лукерьи, если встречал ее на пути. И только разве в излишне категорическом нежелании видеть и знать, слышать о Лушке и ее делах очень осторожно нес актер ту огромную боль, с которой навсегда сжился. Так же Нагульнов прощался со своей прежней женой, принесшей ему одну беду, один позор. Убив Тимошку Рваного, Нагульнов велит ей проститься с убитым. Ослепшая, обезумевшая от горя, садится Лукерья рядом с Тимошкой, расчесывает гребнем его кудри. Все это молчаливо, словно весь ушедший в себя, наблюдает Нагульнов. Он видит и не видит происходящее. Скорее, не видит. Потом медленно, негромко напоминает Лукерье, что ей пора уходить, иначе ее ждет расправа. Еще помедлив, вынимает из кармана платок — единственное, что берег после ухода Лушки, — и твердым (излишне твердым!) движением руки отдает ей. Долго глядит, как постепенно исчезает фигура женщины. И тогда тихо, задумчиво говорит, как бы отзываясь на что-то сокровенное в глубине своей души: «Все-таки я ее люблю, подлюгу».

Большое место уделено в спектакле лирической истории Варюхи-Горюхи, искренне и мягко сыгранной актрисой Т. Лякиной. Варька входит в этот спектакль, как негромкая ласковая песня, как Аленушка или Марьюшка из старой русской сказки. И хотя никакой внешней красотой не наделили режиссер и актриса эту худенькую, неприметную сразу девушку, есть в ней внутренний нерв и такая беззаветная решимость, что расстаться с ней в конце спектакля и жалко. Дважды дрогнет и взметнется в зал ее ломкий голос. Зазвенит он счастьем после первых ласковых слов, услышанных ею от Давыдова. «Пропала я, пропала я!» — беспомощно проголосит Варька над могилой своего любимого. И образ этот, вышедший из самой гущи народной жизни, останется светлым символом женской чистоты, поэзии, достоинства.

Б. Равенских сознательно сузил поле деятельности деда Щукаря. Это не значит, что образ Щукаря потускнел и сник. Нет, Н. Прокопович играет шолоховского героя с завидным комедийным темпераментом, заразительно и хлестко. Но, поскольку в этой постановке не менее темпераментно и ярко, чем дед, живут и действуют Давыдов с Нагульновым, поскольку в ней бьется лирический родничок Варькиной судьбы, Щукарь оказывается тем, чем он и должен быть, — красочно написанным и сыгранным, но далеко не главным лицом. Он не мешает общему развитию событий, не забивает основных в идейном отношении персонажей, не разрушает изнутри сцены партсобрания. Он существует среди многих жителей Гремячего Лога на равных правах с остальными. И думается, что в этом одна из принципиальных побед постановщика спектакля и исполнителя роли.

{512} Верно и то, что театр увидел в этом характере не только скоморошье начало, но ощутил задатки искренней, мягкой человечности. Недаром в скорбном финале спектакля самой сильной фигурой наряду с Варюхой-Горюхой стал безмолвно плачущий Щукарь. Внезапное горе надломило сухонькие плечи озорного деда. «Подкосили, подкосили меня Макарушка с Давыдовым», — и его подслеповатые без удержу точащие слезы глаза, так же как хрупкая фигурка Варьки, приникшая к вершине надгробного холма, вносят в прощальный эпизод заряд искренности, подлинного, не театрального, горя.

Особого разговора заслуживает очень интересно задуманный и выполненный актером характер «живущего без оглядки» убийцы и шкурника Тимошки Рваного (Л. Марков), в котором Б. Равенских увидел жестокую, исступленную красоту. Роль Тимофея, по сути дела, является эпизодической, она сведена к трем минимальным по времени, появлениям. Но уже первое знакомство с вернувшимся из бегов кулацким сынком Тимофеем разработано так неожиданно и выразительно, что безоговорочно приковывает к нему внимание зрителя. Вся биография озверевшего в ненависти к раскулачившим его большевикам, вся его изломанная, нелепо жестокая, но поразительно сильная и жизнеустойчивая натура — все учтено и продумано режиссером в остром оригинальном мизансценическом рисунке первого появления Тимофея около дома Якова Лукича Островного. Тимошка не входит, не вбегает на сцену — по-звериному, по-хищному подбирая в клубок крупное, сухое тело в рваных отрепьях, он, как раненая гигантская змея, вползает в рыжие пласты родной земли и дальше, так же зло замирая, то гибко, хищно перекатываясь, ползком пробирается к выбранному им убежищу.

Отлично было выстроено последнее появление Тимошки, когда у дома, где сидит арестованная Лукерья, его выслеживает и убивает Нагульнов. Тимошка появлялся буквально на секунду и неистово пытался сбить замок, преграждающий путь к Лушке. Многое читалось в этом порыве — и слепая страсть двух людей друг к другу, и шкурническое желание Тимошки, освободив Лушку, устроить свои дела, и неистребимый протест сильной натуры против тех, кто ей мешает, — и тут его настигала пуля. Внезапно, пожалуй впервые за спектакль, Тимошка распрямлял во весь рост красивую, гибкую фигуру, замирал, превозмогая боль, и вдруг, лихо выплясав два замысловатых коленца, падал навзничь, широко раскинув сильные, крупные руки. Так уходил из жизни один из злейших врагов гремяченских коммунистов, кулак и убийца Тимофей Рваный. И вместе с ним уходило нечто очень существенное и социально важное — уходили волчьи жестокие нормы прежней жизни, уходило рваческое, бесчеловечное отношение к людям и событиям.

Многими компонентами сценической выразительности радует спектакль Б. Равенских. Здесь и обилие чисто режиссерских находок, и не однажды уже упомянутое великолепное декоративное оформление постановки художника Е. Коваленко, которое с самого раскрытия занавеса заставляет зрительный зал ощутить мощную твердь вольных донских степей. Передает драматизм {513} шолоховской эпопеи песня Б. Мокроусова, написанная для хора и возникающая в наиболее патетических местах спектакля; подлинными народными интонациями отзываются и немногочисленные попевки, умело вкрапленные в общую ткань постановки.

Говоря о спектакле Б. Равенских, было бы несправедливо умолчать о тех существенных просчетах в трактовке образов врагов Советской власти, которые обеднили спектакль, в значительной степени снизили действенность конфликта. Половцев (Ю. Ильчук) и Лятьевский (В. Успенский) не обрели в спектакле живой плоти. Внешняя изощренность режиссерского решения этих образов осталась не воплощенной в живую конкретность актерских работ.

Спектакль «Поднятая целина» вошел в репертуар. И, несмотря на недостатки, мы глубоко признательны театру за то, что серьезнейшая тема донесена им до публики бережно, талантливо, умно. Мы уверены, что, уходя со спектакля, люди надолго запомнят освещенного ярким сполохом Нагульнова, рванувшегося к дому, где засели белобандиты, и искаженное болью лицо Давыдова, его губы, все тише шепчущие последние слова: «Чего же ты плачешь? Не надо… Не надо… Я за партию».

Это является для нас самым радостным и дорогим итогом спектакля.

И. Михайлова

## **{****514}** «Шестое июля»

Ленинская тема аккумулировала в себе, как в фокусе, многие поиски советского искусства. Не будет преувеличением сказать, что по тому, как она развивалась и обогащалась в драматургии и на сцене, завоевывая художественные высоты, поворачиваясь разными гранями, вбирая в себя все новые и новые пласты жизни, можно судить в значительной мере о движении всего нашего театрального творчества.

В современной Лениниане отчетливо видны важные тенденции современного этапа нашего художественного развития. Здесь и стремление дать все более глубокую, многостороннюю, объективную картину исторических событий, картину, свободную от предвзятых взглядов и субъективных напластований. Здесь и все более пристальное внимание к человеческой личности во всей неповторимости ее духовного мира и в ее неразрывных, взаимопроникающих связях со своим временем.

Эти тенденции проступают и в пьесе М. Шатрова «Шестое июля», возвращающей нас к одному из самых драматических моментов жизни молодой Советской республики и деятельности В. И. Ленина.

Автор определил жанр своего произведения как «опыт документальной драмы». Слово «опыт» здесь ничего не добавляет к сути дела. Но существенно, что такой же опыт в нашем искусстве проводился параллельно и в смежной области — в кино, где фильм «Ленин в Польше» Е. Габриловича и С. Юткевича, создававшийся почти одновременно с пьесой Шатрова, тоже построен как сложная документальная вязь. И если сравнить эти вещи, то не трудно обнаружить немалое сходство в авторском подходе к историческому материалу, приемах использования подлинного документа.

Документальность для Шатрова не только принцип построения произведения, это его пафос. Именно этот факт и определил основную удачу автора, хотя было бы заблуждением полагать, что сами по себе документы, так или иначе отобранные, скомпонованные и прочитанные, могут сформировать художественное произведение. Компиляционно-цитатное использование писем, речей, постановлений, протоколов, мемуаров, докладных и т. п. (хотя такое использование не только не исключается, но прямо подразумевается документальной {515} драмой) всегда в конечном счете остается только развернутой цитатой. Вторжение автора — нашего современника в архивный материал, освещение его как бы изнутри мыслью художника, в свете которой резче вырисовываются характеры, политический, философский, нравственный смысл их столкновений, — вот где начинается искусство, поднимающее документ к художественному образу.

М. Шатров в пьесе «Шестое июля» идет путем современного осмысления факта. Оставаясь на почве строгого документализма, он вычленяет из второстепенного, случайного, побочного главную линию исторического развития.

Как известно, 6 июля 1918 года в Москве вспыхнул мятеж левых эсеров. Молодая Республика Советов, еще не оправившаяся от тяжелых ран, нанесенных России империалистической войной, и едва вырвавшая себе краткую передышку Брестского мира, получила удар в спину. Заговорщики стремились устранить Ленина и его соратников, захватить власть в свои руки. Организованное ими убийство немецкого посла Мирбаха провоцировало новое наступление германских армий. Авантюристическая политика левых эсеров поставила первое в мире государство рабочих и крестьян перед лицом смертельной угрозы.

Таков общий контур исторических фактов. Таков материал, дающий благодарную возможность для сочинения острых конфликтов, свободного полета авторской фантазии. Следуя избранному им принципу, Шатров в самих документах стремится обнаружить силу драматизма, остроту политического и нравственного противоборства. Он представляет зрителю факты почти что со стенографической точностью, не привнося в них литературного домысла.

Драматический потенциал документов, положенных в основу пьесы «Шестое июля», весьма высокого напряжения, и автор, овладев этим «электромагнитным полем», умело находит точки «электрических разрядов». При этом он точно показывает диалектику взаимодействия противоположных «зарядов».

Мы еще помним время, когда в немалом числе пьес, посвященных нашему революционному прошлому, противник, как правило, изображался если не прямым агентом иностранных разведок, то по крайней мере циничным предателем интересов своей страны и ее народа, в то время как в действительности дело чаще всего обстояло значительно сложнее.

Автор пьесы «Шестое июля», следуя опять-таки показаниям самой истории, не идет на упрощения. Политики, противостоящие Ленину, руководствуются собственным пониманием исторического процесса, народных интересов и задач своей партии в сложившейся обстановке. Их историческая слепота и авантюризм обнаружатся для них самих позднее, уже, очевидно, за рамками тех конкретных событий, о которых рассказывает пьеса.

Итак, строгая документальность — как прием, принцип и пафос произведения. Следовательно, верное сценическое прочтение пьесы требовало того же подхода. В постановке Московского Художественного театра это требование было соблюдено и нашло свой, так сказать, сценический эквивалент.

{516} В поисках этого эквивалента режиссер Л. Варпаховский остановил свое внимание на таком, казалось бы на первый взгляд, формальном моменте произведения, как указание точного (до минут) времени изображаемого на сцене исторического действия. В пьесе указывается: 5 июля 12 часов 30 минут (заседание в Большом театре), 6 июля 3 часа 05 минут (взрыв бомбы в германском посольстве), 3 часа 20 минут (Ленин узнает от Бонч-Бруевича об убийстве Мирбаха) и так далее.

Однако эта чисто внешняя сторона при внимательном рассмотрении оказывается весьма существенной, определяющей не только темп и ритм событий. В действительности фактор времени порой решал на каких-то этапах судьбу дела, обусловливал тот или иной его поворот.

В соответствии с этим Варпаховский построил все сценическое действие, как бы подчинив его ритму неумолимо бегущей стрелки часов, гигантский светящийся циферблат которых загорался в необходимые моменты в середине портала сцены. При этом нередко жизненное и сценическое время совпадали, шли, так сказать, синхронно. Такой принцип влечет за собой ряд особенностей как режиссерского построения действия, композиции спектакля, так и актерского исполнения. Документальность здесь обретает еще одну осязаемую конкретность.

Как реализовалось такое постановочное решение, можно видеть на примере нескольких последовательных эпизодов спектакля. Л. Варпаховский пишет, что он стремился, чтобы каждая минута действия была строго равна астрономической, хотя, конечно, точно и последовательно придерживаться этого принципа в спектакле было очень трудно. Однако именно так строился ряд сцен и, в частности, сцена в штабе левых эсеров под утро 7 июля.

«Руководители военных сил восставших Попов и Саблин, — пишет Варпаховский, — заявляют, что они откроют по Кремлю огонь ровно в 4 часа утра, и сверяют часы. Как только Попов открывает крышку своих часов, на сцене вырубается свет и освещает циферблат больших часов (подвешенных в центре сценической площадки. — *Г. К*.), на них 3 часа 40 минут, слышен усиливающийся стук маятника. Круг поворачивается на четверть оборота, а минутная стрелка передвигается на 15 минут и останавливается на 3 часах 55 минутах. Круг останавливается на положении “президиум съезда” (сцены в Большом театре, где проходил съезд Советов. — *Г. К*). Часы снова идут нормально. Начинается сцена разоружения эсеров, продолжающаяся ровно 5 минут. Все это-время слышен мерный стук маятника. Когда стрелки подходят к 4 часам, раздаются артиллерийские залпы — это Попов и Саблин начали обстрел Кремля. Спиридонова, зная о планах своего штаба, услышав выстрелы, кричит в зрительный зал: “Товарищи! Это стреляют наши! Мы еще не сказали последнего слова!” Весь эпизод, положенный на ход времени, чрезвычайно усиливает напряжение сцены, придавая ей особую достоверность».

Тот же принцип документальности применен и в оформлении спектакля, действие которого разворачивается на фоне гигантской карты России {517} (художник В. Ворошилов) — точной копии той, что висела в кремлевском кабинете В. И. Ленина напротив его письменного стола. На сцене карта увеличена в несколько раз во всю высоту и ширину сценического зеркала. На карте указаны линии фронтов гражданской войны, и это дает наглядное представление о тогдашнем военно-политическом положении страны.

В тех эпизодах, в которых действие переносилось в Большой театр на съезд Советов, сцена МХАТ превращалась как бы в сцену Большого театра и соответственно зрительный зал МХАТ становился как бы зрительным залом Большого театра, а зрители спектакля — делегатами съезда и непосредственными свидетелями драматической борьбы, развернувшейся на нем. Так в момент ареста левых эсеров вооруженные солдаты и рабочие появлялись прямо в мхатовском зрительном зале, в его дверях и проходах, а на галерке устанавливались пулеметы, направленные на сцену, — так, как было когда-то в действительности в Большом театре. Однако все эти приемы могли остаться лишь чисто внешними, формальными приметами, знаками, имитирующими историческую достоверность, документальную подлинность изображаемого, если бы не был схвачен и передан дух событий, как бы само движение истории, которая делалась сейчас, на глазах зрителей.

В соответствии с историческим свидетельством левые эсеры показывались на сцене как люди, имеющие свою логику, убежденные в своей правоте. Заговорщикам кажется, что именно они выражают интересы народа. Они не рядятся в защитников революции, не пытаются выглядеть так, а действительно до глубины души уверены, что их путь, их понимание событий единственно правильные, соответствуют интересам родины и революции.

Именно так, в частности, действует Мария Спиридонова, возглавлявшая ЦК партии левых эсеров. За спиной этой женщины годы царских тюрем и ссылок, годы жестоких лишений, жизнь, в буквальном смысле этих слов, отданная народному делу. И когда Спиридонова выступает на съезде, обвиняя большевиков, заключивших Брестский мир, в сговоре с империалистами, в предательстве, напоминая о страданиях братьев-украинцев, попавших под немецкое иго, она убеждена, что защищает правое дело, исторические судьбы народа против оппортунистов и соглашателей.

В исполнении артистки Л. Пушкаревой Спиридонова предстает как натура цельная и сильная, человек глубоко искренний, готовый до конца отстаивать свою позицию, продиктованную, как ей кажется, подлинно революционной оценкой событий. Правда, на наш взгляд, для полной характеристики героини актрисе порой не хватало красок отчаянной решимости и фанатизма. Исполнительница, словно опасаясь педалирования, фальши, приглушала свой темперамент. Но созданный ею образ по главной линии убеждал своей правдой, жизненностью. Такой Спиридоновой можно было поверить. Первое впечатление от ее выступления (и так это и должно было быть) — это крик боли, гнева, подлинный отклик на народные страдания. Кажется, трудно найти доводы, которые могли бы поколебать, а тем более развеять правду, высказанную этой {518} женщиной. Так было в истории. Но сама же история показала всю иллюзорность «правоты» Спиридоновой.

Слово берет Ленин (артист Б. Смирнов). Он говорит спокойно, хотя огромное внутреннее волнение ощущается в каждой его реплике. И под трезвым, мудрым взглядом выдающегося народного вождя, политика, гениального стратега и тактика революции, который умел видеть факты и явления во всей сложности, в диалектике развивающейся действительности, логика Спиридоновой оказывается призрачной, а ее правда — криком растерявшегося интеллигента, охваченного паникой демагога.

Ленин говорит о том, что, как ни тяжел, как ни позорен и каких бы жертв, ни стоил Брестский мир, он единственно возможное в настоящее время решение исторической проблемы, поставленной перед молодой Советской республикой. Или этот мир, или гибель в неравной борьбе. Точность исторического анализа. Ленина, сила его аргументации побеждают, ибо его правда — это именно та, за которой стоит сама история, действительные интересы революции.

Так уже в первых эпизодах спектакля наше внимание приковывается не только к ходу событий, но и к людям, к историческим личностям, которые берут на себя миссию ответственности за ход истории. Личность Ленина сразу же выдвигается в эпицентр происходящего.

Хотя кажется, что инициативу захватили левые эсеры (они, действительно, своим террористическим актом против Мирбаха вызвали такой поворот событий, которого как раз и пытались избежать ленинцы), но в действительности по большому счету истории наступление по-прежнему ведет именно Ленин. Отчаянный акт покушения на германского посла — это последняя отчаянная попытка левых эсеров взять «бразды истории» в свои руки, попытка, равная, как показало дальнейшее развитие событий, политическому самоубийству этой партии. Ленин же, руководствуясь высшей политической стратегией, и тактикой, не обороняется, а продолжает наступление, хотя и в новых, еще более неблагоприятных, чем до этого, условиях.

Высшая историческая зоркость Ильича и стала камертоном роли в исполнении артиста Б. Смирнова. Но эта зоркость не имеет ничего общего с кичливой самоуверенностью и самонадеянностью, исключающей возможность временного поражения и отступления. Опасность поражения сейчас, в эту минуту, реально встает перед Лениным, когда мятежники занимают в столице одну важную позицию за другой и даже начинают обстрел Кремля.

Да, исторически левоэсеровский мятеж был обречен. Он не имел почвы в широких народных массах. Но конкретная ситуация, соотношение сил в Москве в ночь с 6 на 7 июля складывались иногда так, что чаша весов на какое-то время могла перевесить в сторону заговорщиков, которыми уже был подготовлен приказ об аресте Ленина и даже предусмотрена расправа над ним: «при попытке с бегству». События принимали порой трагический характер. И трагизм ситуации отчетливо ощутим не только в ходе самого сценического действия, но и в реакциях Ленина, хотя он и видит дальнюю историческую {519} перспективу событий. Однако это трагизм особого свойства. Если использовать известное определение Вс. Вишневского, это «оптимистическая трагедия».

Ленин видит всю серьезность создавшегося положения. Он понимает, какую роль может сыграть здесь тот или иной, казалось бы, случайный факт (например, временное соотношение военных сил в Москве). Есть минуты, когда обстановка складывается более чем угрожающе. Но самочувствие Ленина лучше всего выражается, пожалуй, в сцене, когда Горбунов сообщает ему о приходе Колегаева.

Колегаев — член ЦК партии левых эсеров. Он приходит к Ленину среди, ночи, в самый разгар эсеровского наступления, в момент, когда перевес сил на стороне мятежников. Но Ильич, который до этого был предельно сосредоточен, суров и не скрывал своей тревоги, выслушав сообщение о визите Колегаева, на секунду задумывается и вдруг радостно-ликующе, почти озорно восклицает: «А ну давайте-ка его сюда!» В этом нежданном приходе Ленин сразу же уловил уже предвиденное им проявление слабости противника.

Б. Смирнов поистине вдохновенно играет всю роль. И он очень точно ощутил эту внутреннюю, порой скрытую от поверхностного взгляда оптимистическую настроенность Ильича. Артист щедро отдает своему любимому герою всю палитру человеческих чувств, переживаемых в жестокий час опасности, тревоги, гнева, мобилизации всех сил для отпора врагу, и, решая сложнейшую исполнительскую задачу, открывает нам глубокую диалектику внутреннего, мира гения. Ленин не может в данную секунду предвидеть, к примеру, исход сражения за Кремль. Он не может утверждать, что ему при всех условиях удастся избежать ареста эсерами, если события и далее будут развиваться так же. Более того, он предвидит множество серьезнейших возможных осложнений. Но через все это, говоря образно, ему всегда светит негасимый огонь Октябрьской ночи, зажженный им и который уже никогда и никем не будет потушен.

Этот-то «второй план» роли и просвечивает, и вспыхивает у Смирнова, как загорается алмаз во тьме, когда туда проникает хотя бы самый слабый и дальний луч света. Ленинская неукротимая энергия питается великой энергией масс, к которым обращается Ильич и в эту минуту. И здесь история еще раз свидетельствует о непобедимости народной революции…

Жанр документальной драмы при известных положительных сторонах имеет и слабости, которые сказались как на пьесе, так и на спектакле. Наиболее отчетливо они проявились в информационном изображении ряда участников событий. Правда, в спектакле есть яркие фигуры — Свердлов (Н. Пеньков), Бонч-Бруевич (Г. Колчицкий), Александрович (В. Кашпур), но большинство персонажей намечено лишь эскизно. Среди них, к сожалению, и Дзержинский (Г. Шевцов). В рамках документальной драмы, в строгих лимитах астрономического времени актеры оказались порой лишенными возможности строить образ в соответствии со своими художественными принципами.

Спектакль «Шестое июля» стал одним из событий театральной жизни Москвы, о чем свидетельствует его прочный зрительский успех.

Г. Капралов

### **{****520}** … от спектакля к спектаклю

Мы прошли по полувековому пути русского советского драматического театра, делая остановки на местах его серьезных, надежных побед. Наверняка таких остановок надо было сделать больше. Многие прекрасные спектакли не только в Москве и Ленинграде, но и в других городах остались за пределами книги.

Хочется думать, что спектакли, рассказы о которых составили содержание этой книги, дают верное и достаточно широкое представление об идейном и эстетическом богатстве нашего театра, о его достижениях. Если читатели хотя бы в какой-то мере почувствуют себя зрителями давних и нынешних спектаклей — можно считать, что цель такой театральной антологии достигнута.

В искусстве не бывает и не может быть сплошных успехов. Неизбежны пробы, эксперименты, не обойтись и без неудач, поражений. Выдающееся художественное произведение — это открытие, ярчайшее выражение талан та, плод громадного труда, философское осмысление мира и человека. Конечно, такие произведения появляются не каждый день и даже не каждый год. Но мы всегда ждем этих открытий в искусстве, потому что они доставляют радость и обогащают духовную жизнь людей.

1. См. сборник моих статей «В мире музыки». *(Прим. авт.)* [↑](#footnote-ref-2)