**Спектакли этих лет: 1953 – 1956: Сборник статей** / Сост. и вступит. ст. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1957. 198 с.

*И. Соловьева*. Вступление 3 [Читать](#_Toc403306047)

*И. Соловьева*. Хозяева времени (Московский Художественный театр. «Кремлевские куранты» Н. Погодина) 13 [Читать](#_Toc403306048)

*Н. Лордкипанидзе*. Самоутверждение режиссера (Московский Театр имени Вл. Маяковского. «Гамлет» Шекспира) 47 [Читать](#_Toc403306050)

*М. Туровская*. Продолжим спор… (Московский Драматический театр имени А. С. Пушкина. «Иванов» А. Чехова) 71 [Читать](#_Toc403306052)

*В. Шитова*. Право на гнев (Ленинградский Государственный театр имени Ленсовета. «Дело» А. Сухово-Кобылина) 83 [Читать](#_Toc403306054)

*Н. Калитин*. Вместе с Маяковским (Московский Государственный театр Сатиры. «Баня» и «Клоп» В. Маяковского) 105 [Читать](#_Toc403306056)

*М. Туровская*. Раздумье о жизни (Центральный Детский театр. «В добрый час!» В. Розова) 143 [Читать](#_Toc403306058)

*Б. Медведев*. За кем пойдет полк? (Ленинградский Гос. Ордена Трудового Красного знамени Академический Театр драмы им. А. С. Пушкина. «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского) 169 [Читать](#_Toc403306060)

# **{****3}** Вступление

Спектакли этих лет — так называем мы нашу книжку. 1953 – 1956 — дата, стоящая в подзаголовке.

Бывают душевные состояния, которые оставляют в жизни человека глубокий, поворотный след. Такие душевные состояния бывают и в жизни народа. То, что было передумано и пережито за эти годы, врезало в душу след ясный и живой. Целительно было то мужество, с которым партия сказала народу суровую правду о допущенных ошибках.

Культ личности, противоречащий природе социалистического строя, тормозил развитие советской демократии, замедлял движение советского общества к коммунизму. Тормозил и замедлял, но не мог ни остановить этого поступательного движения, ни изменить его направленности, не мог изменить характера нашей социалистической культуры.

И потому именно сейчас особенно понимаешь всю меру здоровья и жизненных сил нашего общества, преодолевающего последствия этих ошибок.

Здоровым и творчески плодоносным оставалось и основное направление нашего искусства; оно утверждалось вопреки всем сторонним влияниям, пытавшимся изменить его ход. Сильное своей неразрывной связью с народом и партией, с революционной традицией, советское искусство внутренне сопротивлялось тем болезненным искривлениям, которые возникали в годы распространения культа личности. В советском сценическом искусстве никогда не иссякала его живительная народная основа, не исчезало дыхание коммунистической идейности. Потому-то и был так дорог его мастерам голос ленинской правды, раздавшийся с трибуны XX съезда. Потому-то и была так напряженна борьба со всеми последствиями культа личности, развернувшаяся в искусстве в последние годы, решительная и неуклонная борьба со всем, что мешает естественному развитию творческих сил.

Борьба — вот слово, с которого начнем конкретный разговор о жизни театров на протяжении недавних лет.

{4} Легко предвидеть возражения. Могут сказать — как раз атмосферы борьбы и недоставало в искусстве! Уж очень все шло привычно, уж очень мало было поводов для творческого диспута. Как их ни пробовали поощрять, дискуссии на газетных полосах выглядели чахло: им не хватало живой почвы, живого театрального повода. Если о чем и говорили, то именно о том, что жизнь в театре стала серенькой, интерес к сцене снизился.

В этих возражениях есть известная основательность. И все-таки постоим на своем. В театре шла борьба. Результаты ее пока редко выносятся на поверхность, она оставалась процессом медленным, сложным, глубинным, но она шла изо дня в день. Явственна ее связь с общей идеологической борьбой, возглавленной партией, — борьбой с догматизмом, самоупоенным администрированием, с перестраховкой и пугливым невежеством… И отличные спектакли, удачи, которыми были ознаменованы три минувших года, пришли не сами собой. Они взяты с бою. Пусть еще нет оснований утверждать, что по всему театральному фронту развернулось широкое наступление, пусть еще не приспело время победных реляций. Тем больше внимания стоит уделить «данным разведки», спектаклям, отмеченным смелостью мысли художников, их чуткостью к требованиям времени.

Герои нашей книги — это в большинстве своем герои, отличившиеся «в разведке боем».

Ясны и благородны цели советского искусства — борца за высокую чистоту коммунистической идейности, искреннего, непримиримого противника буржуазной идеологии, никогда не сторонившегося открытых и жестоких схваток с нею.

Есть все основания для оптимизма, для того, чтобы предсказать завтрашние победы. Настойчивая, опирающаяся на глубокую веру в народ борьба партии за восстановление ленинских норм во всех сферах общественной жизни включает в себя и восстановление нормальной обстановки идеологической работы, в том числе и работы художника. Создание оптимальных условий творчества — дело немаловажное; ведь порой бывало так, что труд художника вдруг оказывался чуть ли не сродни профессии сапера, как известно, ошибающегося лишь единожды. Отсюда — тормозящая всякое движение боязнь «подорваться», боязнь ошибок подлинных и удвоенная боязнь того, что может быть кем-то принято за ошибку.

Между тем в искусстве, больше чем где бы то ни было, вредит желание прожить «наверняка»; боязнь творческого риска просто профессионально противопоказана людям театра.

Смелость в искусстве требует смелости не только творческой, но и обыкновенной человеческой, гражданской, требует ленинской высокой смелости в борьбе за коммунистические идеалы, ленинской отважной {5} принципиальности в отстаивании подлинно партийных позиции, горячего и честного умения постоять за то, что — ты уверен — нужно и верно.

Немало развелось боязливых душ, с опаской встречающих все, что нарушает их представление о театральной норме, допускающих дерзание лишь в дозволенных пределах. Вступать в столкновение с ревнителями административных норм тем труднее, что ведь только в скверных пьесах противник спешит засвидетельствовать свою принадлежность к вражескому лагерю. В жизни же, напротив, противник спешит навесить подобный ярлычок никак не на себя, а на вас! Не ждите сегодня, что кто-нибудь выступит против яркой формы, за серость, за бесцветную разжиженность театрального представления. Да и во вчерашних газетах вы не найдете такого призыва. Нет, — перестраховщики и догматики давно научились своеобразной фальсификаторской «подстановке» понятий.

Выступить против новаторства как такового впрямую — зачем же? Вернее обвинить в разрыве с реалистическими традициями. Призвать молодых к подражательности? Ну кто же в открытую так выскажется, когда на то имеется проверенное средство: поговорим о скромности — украшении начинающих талантов, осудим «потуги на оригинальность»…

Иному чинуше не в бровь, а в глаз попадает острие критики, и бюрократ по справедливости принимает на свой счет живую ненависть драматурга к бюрократам. Но он и не подумает заявить, что оскорблен лично; он сделает вид, что оскорблен за все советское общество, оклеветанное драматургом…

Кто потребует откровенно, чтобы в пьесе была прописная мораль под занавес? Вместо этого можно воспользоваться более тонким приемом: упрекнуть писателя в неясности позиции, в отказе от обобщений…

… Короче говоря, сложность борьбы, идущей сегодня в искусстве, заключена в том, что перестраховщики всех мастей выступают во всеоружии правильных формулировок.

Именно в споре с догматиками и начетчиками утверждается марксистско-ленинское понимание задач искусства. Идет борьба за подлинную партийность, а значит, и за подлинную свободу художественного творчества. Спор с узкоутилитарным пониманием смысла и назначения искусства, естественно, входит в эту общую борьбу.

Узкоутилитарный подход к произведениям искусства впрямую выражается, например, в привычке оценивать пьесу или спектакль лишь в связи с большей или меньшей значимостью их материала, их темы, игнорируя вопрос об их художественности или предполагая, что последняя повышается сама собою, коль скоро мастера сцены трактуют важную {6} народнохозяйственную проблему. «Искусство и литература нашей страны могут и должны добиваться того, чтобы стать первыми в мире не только по богатству содержания, но и по художественной силе и мастерству» — эта задача, намеченная XX съездом партии, может быть успешно решена только при условии отказа от привычных скидок на актуальность, только при условии высокого уважения к искусству как таковому, к его сути и специфике.

Эстетическое наслаждение — один из важнейших критериев ценности произведения искусства. Но как раз об этом забывали, присуждая премии за пьесы, с которых зритель уходил, не испытав малейшей художественной радости. Да и самый разговор о том, что театр должен не только наставлять зрителя, но и доставлять ему удовольствие, — заходил лишь от случая к случаю… Никто не отменял во всеуслышание критерия красоты художественного произведения, но попытка использовать его на практике нередко вызывала ответную реакцию: обвинение в эстетстве. Непростительно мало сделано за последние годы для того, чтобы воспитать «публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой»[[1]](#footnote-2).

Понижение эстетических требований вело вовсе не к усилению актуальности, именем которой оно бывало прикрыто; оно вело как раз к умалению действенности искусства.

Точно так же и узкоутилитарное понимание современности фактически мешало искусству быть подлинно современным.

Ведь примечательно, что именно в пору, когда сильно понизилась роль театра — собеседника в глубинных раздумьях о жизни, — когда падало философское содержание сценического творчества, — на щит подымались пьесы, близость которых к современности была чисто календарной. В них рассказывалось как будто именно о том, чем сегодня живет страна, но рассказывалось как-то «накоротке», наспех. Они старели, едва был сорван листок календаря, а иногда и раньше.

Оглядываясь на прошлые сезоны, убеждаешься, что именно пьесы, до срока расхваленные за непосредственное «вмешательство в жизнь», оказались театральными однодневками, не оставившими следа в живой действительности.

«Вмешательство в жизнь» всегда было и остается высшей целью искусства. Но не этим прямым, коротеньким путем осуществляет художник задачу воздействия на мир и изменения его. Требуя современности, зритель подразумевает нечто большее, чем современный крой костюмов. «Кремлевские куранты» точнее показали нам сегодняшний день и час, чем более поздние пьесы Н. Погодина. Маяковский и Всеволод Вишневский пришли к нам как собеседники в размышлениях {7} о нынешних днях, хотя их герои не сняли кожаных курток восемнадцатого года и красных комсомольских косыночек двадцать девятого… Нам нужно было сызнова встретиться с далекими друзьями из старых пьес, чтобы вновь ощутить нерушимую, навек положенную кладку фундамента нашего общества, рукой, душой коснуться его революционного основания. В этих произведениях, сатирически-яростных и трагедийно-суровых, есть мощное революционное утверждение, высокий, не боящийся правды оптимизм. Нам нужно было заново увидеть «героические деяния и героических людей», тех, кто погиб за революцию, освободив нас от поминок и завещав одно: жить, жить как бойцы, как строители, как коммунисты… Нам нужно было заново услышать интонации «восторженного отчета» Маяковского, как нужно было и почувствовать неостывший жар ненависти поэта к «отъявленному и давнему» врагу — обывательщине и к бюрократизму, этой второй ипостаси мещанства.

Напоминанием о нерушимой связи наших дней с великой традицией Октября, со всей боевой историей страны Советов взволновали зрителя вернувшиеся на сцену «Кремлевские куранты», «Оптимистическая трагедия», пьесы Маяковского.

Современность этих спектаклей — в их революционном пафосе, в их полноголосом прославлении величия коммунистических идей. В их ощущении остроты борьбы, когда враг залег не только по ту сторону линии фронта. Он может оказаться рядом — в обличье ли сурового Вожака, убежденного, что нужно «под корень» рубить все кругом, объятого сумрачной злобной уверенностью в неполноценности и фальши всех людей; в обличье ли «титанического» главначпупса, давящего всех былыми заслугами; он может оказаться рядом, приняв облик благодушного Оптимистенко, втолковывающего назойливому посетителю: «Да не мешайте вы со своими фантазиями нашей государственной деятельности!.. Ваше предложение не увязано с НКПС и не треба широчайшим рабочим и крестьянам»; он может оказаться рядом, обернувшись добропорядочным хапугой, который успел-таки «квартирёнку пообнюхать» и привычно огрызается в ответ на обвинение в стяжательстве: «Теперь не девятнадцатый год».

Эта активность обличения, опирающегося на столь же активное утверждающее революционное начало, и сделала спектакли советской классики, осуществленные в 1953 – 1956 годах, такими горячо современными.

Энергия борьбы со злом, бескомпромиссность, отвага мысли, узнающей зло в самых торжественных и священных одеяниях, — вот в чем современность работы Н. Охлопкова над «Гамлетом». Подобно ему, в материале классической драматургии нашли опору своим размышлениям о современности М. Кнебель и Б. Смирнов, воплотившие {8} чеховского «Иванова». С удивительной честностью и мужественностью прозвучала в спектакле тема требовательной совести, тема человека, который не хочет и не может прощать себе компромиссы, оправдываясь привычной и даже объективно справедливой ссылкой на то, что поло-жжение вещей бывает сильнее нас. Но в то же время современность этого спектакля — в его полемике с ортодоксией, с вульгаризаторски понимаемыми требованиями «осуждения» или «оправдания» героя. Осужден или возвеличен Иванов в спектакле театра имени Пушкина? Не осужден и не возвеличен — просто объяснен, рассказан с прекрасной поэтической точностью, и объяснен не «в себе», а во всей полноте исторических причин, определивших появление этого драматического характера.

Современность — вот первое впечатление от спектакля Центрального детского театра «В добрый час!» Современность глубокая и несомненная. И раскрывается она в чем-то несравненно более существенном, нежели непосредственная близость пьесы Розова к нынешней злобе дня — к вопросу о поступлении в высшее учебное заведение. Современность материала здесь не подменяет собой, а только поддерживает современность темы, дает ей прочную опору и, естественно, способствует повышению зрительского интереса.

В спектакле драматург В. Розов и режиссер А. Эфрос, счастливо нашедшие друг друга, говорят о том, что считают основным и главным сегодня: о воспитании честности — честности, которая сказывается прежде всего в нежелании жить за чужой счет — в самом широком, распространенном смысле слова. Жить за счет чужих мыслей, чужих решений, чужих представлений о том, что хорошо и что дурно; идти путем — не тобой выбранным, не тобой проложенным, не тебе предназначенным. Жить чужим умом. И, наконец, жить, присваивая себе то, что тебе не принадлежит, — место в институте, добытое по блату, место в жизни, доставшееся по наследству…

Этическая позиция автора в данном случае вполне отчетлива. Но в спектакле нет ни разгрома, ни торжества, ни раздачи балльников с проставленными двойками и пятерками за поведение. Семнадцатилетние герои пьесы уходят в жизнь, всю сложность которой они, может быть, и не представляют себе, — неважно, зато об этой сложности задумается зритель.

Современность пьесы Розова — и в этом ощущении неоконченного спора.

Современность «Доброго часа» также и во вкусе художника к жизни, непосредственно к жизни, а не только к тем выводам, которые могут быть следствием его наблюдений. К самому анализу, а не только к данным анализа. Пьеса и спектакль антидогматичны по существу своему. Антидогматичен сам метод художнического исследования {9} явлений, антидогматична, если можно так выразиться, сама фактура сценического произведения.

Размышляя о «Добром часе», критик так или иначе наталкивается на интереснейшую проблему современности формы. Проблему, к сожалению, никак не разработанную в последние два десятилетия. Между тем вопрос о современности формы в истории русской критики выдвинут не каким-либо зловредным декадентом и псевдоноватором, хулившим реалистическую традицию; о современности формы начал разговор В. Г. Белинский, утверждавший, что если существуют «идеи времени», то существуют и «формы времени».

Обновление формы — естественный и закономерный процесс в искусстве. Попытки объявить этот процесс «вне закона», попытки создания своеобразного административного «протекционизма» по отношению к форме, созданной в искусстве несколько десятилетий тому назад, и энергичные меры пресечения всякой новации — все это средства, исторически несостоятельные. Их историческая несостоятельность, впрочем, не означает, что регламентация поисков в области сценической формы не имела реальных последствий. Имела, и самые печальные. Эти последствия выразились, в частности, в том, что мысль художников отучалась от поисков, и даже те из них, кто сохранял вкус и интерес к новаторству, терял, так сказать, практический навык новаторства. Теперь пробы в области театральной формы оживились. Одновременно с этим закономерно возник вопрос о реабилитации многих сценических приемов, характерных для театра двадцатых годов. Но если вопрос об исторической реабилитации искусства этих лет был поставлен своевременно и справедливо, то желание объявить спектакли Таирова или Мейерхольда знаменем сегодняшнего искусства, образцом современной формы нам представляется желанием неосновательным и нежизненным.

Постановки Охлопкова, Акимова, Товстоногова, Плучека, Юткевича и Петрова, Кнебель, Эфроса — постановки, которым и посвящена наша книга, — так или иначе дают материал для размышлений о современности формы.

С появлением «Бани» и «Клопа», «Кремлевских курантов» и «Оптимистической трагедии», «Гамлета» и «В добрый час!», «Дела» и «Иванова» в театре воскресает живительная дискуссионность. Это работы, как принято говорить, — этапные, проблемные, не укладывающиеся в привычные представления о норме. И в то же время они утверждают нас в простой мысли: именно состояние творческого спора — естественное состояние искусства. Это и есть норма театральной жизни — элемент поиска, дерзания, новаторства и полемики составляет в ней не случайную праздничную добавку, а самое существо.

Мы останавливаемся в этом сборнике лишь на нескольких работах москвичей и ленинградцев, отмеченных счастливым знаком удачи. Но {10} накапливающаяся энергия творческого движения, рост чувства гражданской ответственности художников заметны и в десятках других сценических произведений, появившихся за последние годы. Мы угадываем эту энергию творческой мысли во всем многообразии ее проявлений: и в чуть суровой, не нуждающейся в прикрасах поэтичности «Первой весны» в Ленинградском театре Ленинского комсомола, и в артистическом озорстве Олега Ефремова, поставившего «Димку-невидимку», и в работах Альфреда Амтман-Бриедита с их беспощадно-обстоятельной правдивостью, и в той открытой общественной заинтересованности, с которой буквально сотни театров поставили «Персональное дело», «Крылья», «В добрый час!», и в великолепной сатирической зоркости Алексея Дикого — постановщика «Теней», и в той свежей, чистой непредвзятости, с какой задумывается над вопросами истории Тихон Кондрашев, ставя в Ярославле «Царя Федора Иоанновича». Энергию творческой мысли советских художников подтверждает и неожиданный поворот проблемы государственности, найденный создателями спектакля «Антоний и Клеопатра» на эстонской сцене. И та тема тревожной, неуспокоенной совести, которая возобладала сейчас в удивительном романовском истолковании «Живого трупа». И сила ненависти, с которой новосибирский режиссер Вера Редлих в «Селе Степанчикове» разрушает гипноз опискинского обаяния. И необыкновенная насыщенность, крепость актерских работ Ю. Толубеева — от его Вожака до его Сорина, мягчайшего, интеллигентнейшего, никчемнейшего милого Сорина, от его Пуда Боровцова до его Полония, поразительно удобно, «вкусно», выгодно обжившегося среди «кровавых, лютых, изуверных дел»… Энергия творческой мысли — и в радостном возрождении вахтанговской традиции в спектаклях «На золотом дне» и «Фома Гордеев», и в той настойчивости, с какой несет свою актерскую тему Н. Мамаева, и в философском взлете мысли М. Астангова («Перед заходом солнца»), и во многих и многих сценических созданиях — каждый день дает новые имена и названия: Аким — И. Ильинский («Власть тьмы»), «Филумена Мартурано», поставленная Евгением Симоновым.

Те восемь спектаклей, речь о которых далее, могут быть по-настоящему поняты и оценены только в связи с общими процессами, идущими в нашем театральном искусстве, в связи с общей активизацией творческих поисков как в области сценической формы, так и в области содержания…

Появление «Бани», «Клопа», «Гамлета» — спектаклей, непривычных для сегодняшнего зрителя по своим средствам выразительности, — было многими воспринято как бунт против традиций. Такое впечатление, однако, поверхностно. На самом деле Н. Охлопков, В. Плучек и их товарищи подняли «бунт за традиции». За то, чтобы прекратилось {11} незаконное сведение всего нашего искусства к наследию одного лишь Художественного театра. За то, чтобы рядом с заветами Станиславского и Немировича-Данченко могли бы развиваться традиции вахтанговские, чтобы полнее было усвоено лучшее в творческом наследии Мейерхольда и Таирова. И — в более широком смысле — за то, чтобы восстановилась традиционная для советской сцены множественность соревнующихся между собой творческих направлений.

Истекшие сезоны были ознаменованы пересмотром и практическим изучением старого творческого оружия. Что ж, это вполне закономерно: в бой за новое можно вступать, лишь в совершенстве усвоив весь художественный опыт минувших лет. Желание же нового — желание активное, энергичное и, главное, общее — было одним из знамений времени.

Но, думается, сильнее и определительнее, чем желание нового, было в нас желание правды. Пусть суровой. Пусть ранящей. Той правды, быть верным которой обязывает нас партия.

Голос ленинской правды зовет строить и думать, учит бесстрашию мысли и вере в народ, будит сознание исторической ответственности и гражданского долга. Долга людей искусства — объяснителей жизни и участников ее изменения.

… Итак — восемь спектаклей. Восемь удач советского театра. Не будем спешить с зачислением их в золотой фонд, да и не наше дело ставить пробу… Но в каждом из них угадывается мысль свежая и самобытная, свой взгляд на жизнь, свое понимание задач театра. Создатель каждого из этих спектаклей, избрав цель, идет к ней своим путем.

Эти постановки, все восемь, порождены одними и теми же общественными и внутритеатральными причинами, рождены одними и теми же потребностями времени. Между ними нет связи «по восходящей», тут нет спектаклей отцов — дедов — внуков. Это спектакли-братья, спектакли одного поколения. И в то же время они очень разные, трудно объединимые, потому что общий признак сегодняшней театральной жизни — это, если можно так выразиться, благое разобщение, процесс дифференциации. Искусство сцены переживает сейчас момент временный, но исторически необходимый: момент «размежевания», момент преодоления «официального» внешнего единства и в то же время момент укрепления подлинной внутренней общности, общности исканий, когда единство парадоксальным образом обнаруживается именно в несходствах, в различиях, в утверждении самостоятельности и самобытности каждого художника.

Мы видим сегодня еще не само движение — перед нами как бы намеченные вехи различных направлений будущего движения, тех дорог, что станут продолжением большого пути советского театра.

{12} Вот об этом большом пути и думаешь, всматриваясь в лучшие работы недавних лет. Нет, это не гладкое, как стрела, вытянувшееся шоссе с услужливыми указателями и с табличками, регламентирующими скорость движения, запрещающими «обгон» и настоятельно требующими тормозить на поворотах. Если уж искать образное сравнение, то путь нашего искусства уподобишь не движению маршрутных машин, а движению наступающей армии. Есть единое направление главного удара, есть единая боевая задача — и каждое воинское подразделение принимает участие в ее решении, действуя «по обстоятельствам» и сражаясь тем оружием, которым оно располагает.

Успех общего наступления решается мастерством и мужеством каждого бойца, памятующего об единой задаче всего воинства.

Бывает «казарменное равнение» — оно чуждо духу социалистического искусства. Но бывает единство бойцов одной армии, общность боевой задачи, — от этого единства мастера советской сцены не отрекутся никогда и ни за что.

Спектакли, речь о которых пойдет в этой книге, наглядно опровергают толки о «казарменном равнении», об ограничении творческой индивидуальности. В то же время они утверждают общность боевой задачи советских художников — их открытое и прямое служение интересам народа, их последовательное и воинствующее отстаивание коммунистических идей.

Короче говоря, рассматривая спектакли нынешних лет во всем своеобразии их стиля, формы, методики, приемов и жанра, отчетливо ощущаешь единство мировоззрения и позиции их создателей, единство метода, метода, вошедшего в историю искусства под именем социалистического реализма. Ощущаешь связь сегодняшних театральных успехов со всем сорокалетним богатым опытом советской сцены, с ее большим, сложным и великолепным будущим.

# **{****13}** Московский Художественный театр Кремлевские куранты Н. Погодина

## **{****15}** И. Соловьева Хозяева времени

Возобновлена старая постановка Художественного театра, в свое время успевшая выдержать несколько сот представлений. Тому, что «Кремлевские куранты» опять на подмостках, следует порадоваться — снятие их с репертуара произошло по мотивам, несправедливость которых сегодня очевидна. Но не будет ли натяжкой причислять к нынешним творческим исканиям советской сцены это возобновление?

Нет, такие соображения не смущают. И при этом вовсе нет надобности в оправдание своей позиции подчеркивать различия между нынешним спектаклем и предшествующим вариантом. Напротив. Можно взять на себя смелость утверждать, что с завтрашним днем советской сцены связаны не те вписанные и поставленные заново картины, которые отличают нынешнюю редакцию от прежней, а те «старые» творческие принципы, которым подчинена работа Вл. И. Немировича-Данченко над «Кремлевскими курантами».

Возвращение Художественного театра на «старые» творческие позиции в истолковании исторической драматургии несравненно больше продвинет его, чем, скажем, дальнейшее следование принципам «Залпа “Авроры”». Сопоставление этих двух спектаклей напрашивается не только потому, что они хронологически примыкают друг к другу, не только потому, что действие их относится к одному и тому же историческому периоду в жизни нашей страны. Сопоставление здесь необходимо потому, что две эти постановки продемонстрировали два принципиально различных подхода к одной и той же традиционно важной для Художественного театра теме — к теме «народ в истории».

Объяснение этого различия лежит вне чисто профессиональных вопросов. Оно связано с различным пониманием коренных проблем истории.

Роль массы и роль личности в истории — тема эта тревожила «художественников» еще во время работы над «Царем Федором Иоанновичем». Угадываемая тогда лишь интуитивно, она возникала в органическом {16} сплетении с другой темой. Мысль о личной исторической ответственности каждого человека — ответственности перед собой, перед родиной, перед будущим — была диалектическим продолжением мысли о решающей роли народа в истории. Мысль эта зрела в спектаклях театра — от «Смерти Иоанна Грозного» и шекспировского «Юлия Цезаря» до «Пугачевщины», «Бронепоезда», «Кремлевских курантов».

Народ не являет собой некую абстрактную силу. Это множество очень по-разному думающих и поступающих людей, от единства и целенаправленности действий которых, в конечном счете, зависит решение исторических судеб. Работали ли Станиславский и Немирович-Данченко над сценами народного возмущения в «Царе Федоре» и «Смерти Иоанна Грозного», над изображением властительной римской толпы в «Юлии Цезаре», над финальной картиной «Бориса Годунова» — всегда разительна была та живая, даже житейская конкретность, с какой представал народ в спектаклях раннего Художественного театра. Режиссеры были напряженно внимательны к каждому лицу, мелькающему в сценической толпе. Тут сказывалась не одна лишь приверженность к детализации — этот обостренный интерес к бессловесным действующим лицам связан с подспудной, не до конца осознанной, но нараставшей уверенностью, что исторические судьбы, в конечном счете, решаются каждым человеком, а значит, и каждым из участников народной сцены. Именно каждым.

В советские годы мысль о решающей роли народа в истории становилась в спектаклях МХАТ все более зрелой и осознанной. Все чаще и все глубже оспаривалось противоположение — герой и толпа, согласно которому историческую ответственность несет лишь один герой, он же является и единственным лицом, самостоятельно действующим на исторической сцене. Театр защищал свое понимание общественных процессов: каждый человек — «лицо ответственное», фактически выполняющее те функции, которые будто бы принадлежат лишь избранным. С этой историко-философской концепцией связаны и принципы решения массовых сцен в лучших спектаклях Художественного театра.

Массовые сцены занимают центральное место и в спектакле «Залп “Авроры”». Но здесь они служат совсем иной идее. Народ здесь изображен как пассивная масса, лишь выполняющая властную волю мудрого вождя.

… Неужели  
 про Ленина тоже:  
«вождь  
 милостью божьей»?!  
Если б  
 был он  
 царствен и божествен,  
я б  
 от ярости  
 себя не поберег,  
{17} я бы  
 стал бы  
 в перекоре шествий,  
поклонениям  
 и толпам поперек.

Так писал Маяковский, первым среди художников почувствовавший, как чуждо сущности ленинского характера и сущности ленинизма обожествление личности, пусть даже возникающее из чувства самого искреннего восхищения гением. Возможно ли большее искажение образа революционера, марксиста, всю жизнь отдавшего делу пробуждения политической активности массы, ее «самодеятельности», по ленинскому определению, — возможно ли большее искажение этого образа, чем превращение его в героя, повинуясь жесту которого народ совершает предуказанные деяния?..

А ведь так и изображались революционные события в «Залпе “Авроры”». МХАТ изменил здесь собственному пониманию исторического процесса, выработанному им за многие десятилетия. Тому пониманию исторического процесса, глубина и верность которого определили победное режиссерское решение «Кремлевских курантов». Отсюда особое значение возобновления этой погодинской пьесы в наши дни.

### \* \* \*

— Возобновление? — Да. Возобновление прерванного большого разговора. Возобновление той мысли, сбившись с которой театр потерял нить в своей долголетней беседе со зрителем.

Ведь искажение исторической правды, ставшее теперь столь очевидным в постановке «Залпа “Авроры”», не было случайностью. Оно только с наибольшей наглядностью продемонстрировало перед нами, что театр, сильный прежде всего правдивостью, — и не только в художественном даже, но и в самом бытовом, чисто человеческом смысле слова, — это свое лучшее свойство стал утрачивать. Ни в постановках, посвященных дням войны, ни в представлениях пьес, действие которых разворачивалось в послевоенной мирной обстановке, — «Хлеб наш насущный», «Зеленая улица», «Илья Головин», «Потерянный дом», «Вторая любовь», — ни в прочтении произведений, разрабатывавших проблематику современной международной жизни («Заговор обреченных») — ни в одной из этих работ театр не подымался до того самостоятельного философского осмысления жизненного материала, до той точности и страстности в развитии своего взгляда на общественные явления, которые всегда были особо дороги в спектаклях МХАТ.

{18} — Почему? — Тут сошлось множество причин, ни на одну из которых мы не рискнем указать как на решающую: именно их совокупность, а не какая-либо одна из них в отдельности обусловила застой в творческой практике Художественного театра последних лет.

Несомненно, большую роль сыграли и субъективные факторы: не стало Немировича-Данченко, не стало Хмелева, и театр на довольно долгий срок оказался без подлинного художественного руководства. Режиссура-педагогика в какой-то момент возобладала здесь над постановочным искусством в более широком понимании слова — над искусством образного сценического постижения, истолкования пьесы, над идеологическим содержанием творчества режиссера. Между тем отважное новаторство Станиславского и Немировича-Данченко началось не с чего иного, как с ощущения «пульса русской современной жизни», с осознания гражданского смысла предпринятого ими театрального начинания. Станиславский и Немирович-Данченко первыми в России утвердили самостоятельную роль режиссера-идеолога, и верность их традициям предполагает прежде всего сохранение за режиссером этого права и обязанности.

Режиссура молодого Художественного театра внесла в современную сценическую практику принцип проверки литературного материала непосредственным творческим анализом материала жизненного. Эта «проверка жизнью» была обязательна уже в годы юности театра. Как бы свято ни верили артисты автору, как бы ни были они увлечены его концепцией — они всякий раз внутренне проверяли правоту его суждений своим собственным жизненным опытом, как бы через голову драматурга обращаясь прямо к тому, о чем он пишет. И далеко не всегда результатом этой проверки бывало полное и безоговорочное согласие с позицией автора. Так, в полемике с писателем возникли «Дни Турбиных», — нет надобности сличать промежуточные варианты инсценировки, отделяющие роман М. Булгакова «Белая гвардия» от постановки МХАТ, чтобы убедиться, как разительно отличие между раздумьями автора по поводу гражданской войны и взглядом театра на те же события. В полемике с философской концепцией Толстого строился спектакль «Воскресение».

Разумеется, спор с автором вовсе не обязателен, да и не желателен. Если стоило остановиться на этих случаях «конфликта» Художественного театра с литературным материалом, получавшим воплощение на его подмостках, то не для того, чтобы возвести в принцип такого рода споры, а с тем лишь, чтобы подчеркнуть самостоятельность и углубленность традиционных для мастеров МХАТ раздумий над непосредственным жизненным материалом.

И очень важно понять сегодня, как случилось, что театр, в свое время размышлявший над жизнью столь глубоко и честно, что даже обаяние толстовского гения не могло заставить артистов согласиться с {19} философскими заключениями любимого писателя, — как случилось, что этот же театр принял на веру, скажем, пьесу Н. Вирты «Хлеб наш насущный» или «Вторую любовь» Елизара Мальцева?

Отсутствие общей режиссерской концепции, нехватка смелого и целостного своего отношения к жизни, своего понимания задач времени, выраженного в творчестве, — вот в чем видится одна из причин того, что в течение ряда лет спектакли Художественного театра не умели завладеть сердцем зрителя.

Принято при анализе театральных затруднений адресовать укор, прежде всего писателям. Однако справедливость требует признать: Художественный театр располагал если не законченными, вполне совершенными пьесами, то, во всяком случае, интересным драматургическим материалом, но не сумел распознать его ценности и воспользоваться им. МХАТ сам оттолкнул от себя авторов, содружество с которыми обещало проникновение на сцену суровой и честной правды, суровой и мужественной мысли.

Так осталась неосуществленной сценически пьеса Валентина Овечкина «Бабье лето», годы лежавшая в портфеле театра. Может быть, для Овечкина оно и лучше! Потому что сценическая судьба другой талантливой драмы — судьба «Победителей» — едва ли порадовала автора, Бориса Чирскова.

Пусть не до конца высказанная — но была же в этой пьесе правда о том, как была взята с бою воинская победа, правда о потном и кровавом труде войны, о подвиге народа. В просоленных, грязных гимнастерках, в заскорузлых от крови бинтах, в шинелях, пропыленных на тысячекилометровых дорогах отступления, появлялись здесь победители. Воюющий народ. Раненый народ. Народ, исполненный стыда поражений, того стыда, что становится гневом, что становится силой.

… В темноте угадывается беспорядочная лавина машин, остановленная неожиданным препятствием. Луч фар вдруг освещает в этой ночной сумятице фигуру девушки-регулировщицы на шоссе. Сжимая автомат, она загораживает дорогу, и звонким отчаянием звучит ее «не пропущу…». Так начинает рассказ о сталинградской победе Чирсков. Сцена эта должна быть понята как сцена ключевая, и персонажи ее — все, начиная с солдат, только что вышедших из боя и непробудно спящих среди несусветного шума, все — и эта заливающаяся слезами девчонка-регулировщица, властной силой воинского приказа оставленная на посту, и молчаливый офицер, идущий со своими бойцами «туда», между тем как навстречу ему устремляется людской поток «оттуда», — все они имели право на то, чтобы стать центральными героями спектакля, центральными героями исторической драмы… В ином ключе, однако, решались «Победители» на сцене Художественного театра. Первая картина была понята всего лишь как заставка. В дальнейшем сценическом повествовании {20} победителями представали не эти люди, встретившиеся на размытой дождями военной дороге, и даже не те, кто в напряженной, вздрагивающей тишине штабов обдумывал планы обороны и контрнаступления. Все они в спектакле — не вершители истории, а лишь исполнители исторических предписаний. План победы уже существует, где-то выношенный и созревший, и вся задача командующего, Кирилла Муравьева, — в том, чтобы ни враг, ни друг не разгадал этого плана до назначенного срока…

Возможность такого рода ошибочного прочтения исторического материала Отечественной войны таилась уже в самой драме Чирскова. Это произведение отмечено той внутренней противоречивостью, которая характерна для многих пьес, появившихся в послевоенный период. Дело в том, что культ личности порой приводил художников к сложной общественно-психологической аберрации. Все то, что совершил народ под водительством партии, все то, что совершил простой человек — творец победы, защитивший свое отечество, и что должно было усиливать самоуважение народа и каждого человека из народа, — парадоксальным образом служило возвеличению личности И. В. Сталина. И, начав с раскрытия стойкости и мужества простого человека, Чирсков поддается затем той же мнимой логике; чем великолепнее подвиги воюющего народа, тем — во умаление народной славы — больше восславляется фигура вождя.

Повторим, «вину» за спектакль «Победители» поровну могли бы поделить театр и автор. Но историк МХАТ, прослеживая варианты пьесы, с горечью убедится, что режиссура работала с Чирсковым, Добиваясь от него вовсе не усиления темы народного подвига в войне; напротив, сличение текстов докажет, что эта тема была куда отчетливее в первом варианте, что театр не расслышал ее спервоначалу и окончательно приглушил в дальнейшем.

Точно так же в симоновской «Чужой тени» театр не расслышал лучшего, что в ней звучало: ее антибуржуазный — в широком смысле слова — мотив. Спектакль прошел как рядовая постановка из «косяка» пьес о «борьбе с иностранщиной».

Беда «Чужой тени» в том, что избранный автором материал не давал полной возможности раскрыть им же избранную тему. Материал этот, сенсационный и фальшивый, не выдерживал «проверки жизнью»: сейчас окончательно стало ясным, что инцидент, который положен в основу пьесы, — обвинение группы советских ученых в шпионаже, — был просто провокацией. Тема непримиримости двух идеологий — социалистической и капиталистической — острая, нестареющая тема, интересовавшая К. Симонова, не могла получить нужной опоры непосредственно в фабуле. Театр же, к сожалению, был увлечен именно материалом, а не темой, сюжетом, а не идеей. Подлинный, глубинный конфликт уступил {21} место конфликту, на первый взгляд более «острому» (борьба со шпионами!), но по существу менее крупному и значительному.

Так, то отказываясь вовсе от постановки пьес острых, смелых, «конфликтных», то притушив их значимость в своей сценической интерпретации, Художественный театр отступал на позиции бесконфликтности. На сцене его появлялись произведения успокоительные, безрадостно нарядные, лавирующие между жизненными сложностями. А ведь сила и слава МХАТ держалась прежде всего на том, что здесь не считали себя вправе уклоняться от самого трудного, от самого острого разговора о жизни. В этой отважной правдивости и была заключена тайна обаяния театра.

Говоря об отступлении МХАТ на позиции бесконфликтности, следует иметь в виду, что бесконфликтность менее всего была теорией искусствоведческой. Пьес и спектаклей, в которых нет конфликта в узкопрофессиональном, чисто драматургическом смысле слова, почти не попадается. В конце концов, в той же «Второй любви» действие строится на достаточно остром несогласии героев и — по чистой теории драмы — здесь наличествует несомненный конфликт. И театр старался по возможности усилить противоречия во взглядах молодых супругов, заострить столкновение между передовой Груней и отстающим Родионом, из мужского самолюбия не желающим признавать правоту своей жены…

А в то время как Художественный театр «заострял» этот конфликт, не видя иной возможности активизировать действие, в деревне шли процессы, ставшие позднее материалом для «Районных будней» В. Овечкина. Колхозное село переживало огромные трудности, — причиной их было не только разорение, нанесенное жесточайшей войной, но и те извращения в руководстве сельским хозяйством, на ликвидацию которых был направлен за последние годы целый ряд партийных решений.

Отступлением от правды жизни была не только благополучная сельская идиллия — «Вторая любовь»; не могла бы выдержать «проверки жизнью» и пьеса А. Сурова — под флагом борьбы с низкопоклонством в «Зеленой улице» проповедовалось вреднейшее пренебрежение к достижениям современной мировой науки и техники. Мы уже сказали о несостоятельности фактов, положенных в основу «Чужой тени».

… Не к тому все это говорится, чтобы укорять Художественный театр и его режиссеров за то, что у них не хватило гражданского мужества или зоркости и что они не распознали фальшь подобных произведений, не отвергнули их. Просто сегодня важно пристально разобраться в причинах объективных, лежавших вне театра, разобраться в том, сколь глубок вред, причиненный последствиями культа личности делу развития советского искусства. Художественный театр испытал на себе эти последствия больше других театров, так как он находился на особом положении. При той тенденции к унификации, {22} которая была заметна в те годы в области идеологической работы, при том стремлении утвердить везде общеобязательные правила и установить эталоны неизбежно было и появление эталона в театральном искусстве. Таковым признали Художественный театр, и это поставило его в положение привилегированное и стесненное одновременно. Этим театр был выключен из творческого соревнования, причем доводы эстетические заменялись нередко мерами административными. МХАТ в своей практике испытал всю меру вредоносности «теории бесконфликтности», требовавшей, чтобы пьесы, выбранные к постановке, соотносились не с правдой жизни — подчас суровой и всегда прекрасной, — а с тем, что приятнее и спокойнее считать правдой… Так замыкался тот порочный круг, когда, к примеру, о жизни колхозной деревни, не зная ее, судили по нарядным фильмам, где все было «красиво, как в кино», и с этим-то картинным представлением сверяли вновь появляющиеся произведения искусства…

Можно ли думать, что годы, проведенные в подобных условиях, пройдут, не оставив глубокого следа? И можно ли думать, что след этот сгладится мгновенно? Предстоит кропотливая, требующая терпения и осторожности работа. Но, лишь вытравив из себя представления ложные, мы воспитаем в себе бесстрашную большевистскую любовь к правде.

В «Кремлевских курантах» есть эта правда, сказанная театром талантливо и мужественно.

### \* \* \*

Прежде всего это правда о революционном времени, а она особенно нужна. Сегодня вдвойне важно распознать и оценить в событиях Октября «самодеятельность» революционных масс, их «праздничную энергию», высвобождение народной инициативы.

«Мы переживаем счастливое время», — сказал Ленин в ноябре 1918 года. Правда, для нас это ленинское определение очень неожиданно? Голод, блокада, интервенция, разруха… Мы готовы сказать об этих годах — великое время, героическое, суровое… А Ленин сказал — счастливое, и в этом, должно быть, самая большая правда. И хочется лучше знать годы нашей юности, лучше понять обаяние этих лет, их настоящую — не помпезную, в шумных знаменах — настоящую, живую романтику.

Ощущением праздничности революции, ощущением «счастливого времени» Николай Погодин наделен щедро. Вспомним, как в «Человеке с ружьем» в ответ на предложение Чибисова «революцию делать. Понятно?.. Социалистическую революцию», — Шадрин с веселым, удалым отчаянием соглашается: «В кои-то веки, да в первый раз!» Впервые! Этим {23} радостным сознанием — впервые! — охвачен Владимир Ильич, когда он на расспросы растерявшегося, не знающего, что предпринять, комиссара отвечает: «А я почем знаю?» «Честное слово, не знаю, — со счастливой и озорной интонацией продолжает Ильич. — Я никогда не бывал комиссаром и совсем не знаю, что они делают». — «Это очень трудно делать что-нибудь, когда этого никто не знает», — сокрушается сбитый с толку собеседник Ленина, и с той же счастливой интонацией Ильич соглашается: «Очень, очень трудно. Невероятно трудно».

Это ощущение «счастливого времени» определяет в «Кремлевских курантах» и поведение Рыбакова, и полушутливый разговор Ленина с молодым Чудновым, увлеченным пролеткультом, и тот задор, с которым Ильич предлагает построить «электрический замок» у самого моря, чтоб издалека видать — «знай наших!»

Погодин вовсе не склонен «сластить», изображать годы революции более сытыми, более благоустроенными, более организованными, чем они были на самом деле. Он не прячет от нас ни суровости, ни тревоги этик лет. И все-таки время это предстает в его пьесах действительно «счастливым временем», ибо это время освобождения человеческих возможностей, время необычайного повышения чувства исторической ответственности каждого человека, осознающего себя — «в кои-то веки, да в первый раз» — творцом истории.

Тема личной исторической ответственности звучит уже в «Человеке с ружьем»: «Вы, например, возьмете руку советской власти?» — серьезно спрашивает Ленин солдата. — «Кто? Я?» — «Хоть вы… возьмите себя, теперь приходится каждому солдату за судьбу всей России отвечать».

За судьбу всей России приходится отвечать и Ивану Шадрину, и Владимиру Ленину, и Саше Рыбакову, и Феликсу Дзержинскому, и безыменным рабочим-трамвайщикам, и крестьянам, что ждут Ленина на митинге, — пусть мы не видим их на сцене. Время требовательно. Оно обязывает к действию, оно не движется вперед само собой — его должно привести в движение, наладить и выверить его ход. Сделать это в наших с вами силах.

Так возникает сквозной мотив «Кремлевских курантов», их фабула — фабула полуаллегорическая, темы спектакля никак не исчерпывающая, но лишь намекающая на нее простодушно и поэтически.

Тема «исторического времени», вынесенная в заглавие «Кремлевских курантов», непосредственно и четко определяет весь образный строй спектакля Художественного театра. Передать приметы времени, его ритм, его воздух — вот в чем первоочередная задача режиссуры. Но прямых датирующих деталей не так уж много. Они отобраны с подчеркнутой скупостью. Так был отклонен один из эскизов В. В. Дмитриева, сам по себе, несомненно, интересный и театрально-выразительный: в голубоватых {24} сумерках плохо освещенного города на площади высится странный кубистический монумент ярко-алого цвета. Рабочий взнесенным молотом разбивает цепи капитала… В первые годы революции немало было воздвигнуто таких статуй — эта алая скульптура сразу и точно ориентирует во времени нашу фантазию. Слишком сразу и слишком точно, однако, — и вот, по-видимому, причина, почему режиссура отказалась от этого декорационного мотива. Здесь пошли по самому трудному, но зато и по самому многообещающему пути, ища способ раскрыть дух времени не через конкретные исторические подробности, а через весь образный строй, избранный художниками.

Прямых «ориентиров во времени» в спектакле МХАТ совсем немного: Иверская часовня с ее синим куполом в частых звездах, с торговым галдежом, сплетающимся с голосами церковной службы; полинялое кумачовое полотнище: «Кто там шагает правой?» — зло окликают крупные растекшиеся буквы плаката; суматоха на толкучем рынке, вмиг вскипающая и рассеивающаяся, когда, стуча сапогами, проходит отряд курсантов в похожих на шишаки буденовках… Вот, пожалуй, и все, да и сосредоточены эти датирующие детали в одной — в первой, вводной — картине «Курантов». Режиссура ставит задачу передать дыхание времени в самой обычной, самой «не исторической» обстановке. И не так уж трудно распознать принципиальный смысл этого внутреннего творческого задания: оно связуется с общей концепцией постановки, с общим пониманием исторического значения лиц «не исторических», рядовых.

Три жилых интерьера возникают в этом спектакле: номер в «Метрополе», где проживает военный моряк Рыбаков, изба егеря Чуднова в подмосковной деревне и захламленный, утративший свою деловую подобранность кабинет инженера Забелина. В обостренной зоркости режиссеров к обстановке этих комнат кроется что-то большее, чем традиционная для Художественного театра точность бытовых зарисовок. Есть своя закономерность в том, что Погодин и театр приглашают нас побывать в этих трех жилых комнатах, прежде чем мы войдем в рабочий кабинет Ильича в Кремле. Потому что — это все та же мысль! — именно от того, как и чем живут здесь люди, зависит, как наладится ход времени.

Номер Рыбакова в «Метрополе». Корректный гостиничный модерн. Сероватые, хорошего тона обои, серая, с муаровым отливом обивка мебели. Залежанная кушетка, на которой, надо думать, переночевал не один десяток фронтовых товарищей Рыбакова, на день-другой задержавшихся в столице, покуда не получено назначение. Отсюда они уезжали кто куда — кто добивать Деникина, кто против кулацких банд Григорьева, кто в деревню добывать хлеб для голодного города. Уезжали, не всегда успев попрощаться с хозяином, случайные гости случайного ночлега, за сутки успевавшие освоить несложное рыбаковское хозяйство: чайник в углу на полу, телефон на столе.

{25} Собственно, тут и нет ничего больше, кроме свежих и позавчерашних газет, разбросанных в беспорядке, да маузера в деревянной кобуре, да книг, загромоздивших подоконник, да портрета Карла Маркса на стене. И все-таки эта комната очень жилая, откровенно рассказывающая о живущем здесь человеке — пусть он приходит сюда только выспаться, пусть в сутолоке дел он и часа не выберет, чтобы привести ее в порядок, да и думать о домашнем уюте не станет, твердо считая подобные привычки мещанством. Такой она и должна быть — комната бывшего военного моряка Рыбакова, таков он — уют весны двадцатого.

Есть понятие — старый быт. А здесь — юный, чистый, здоровый, насчитывающий от роду не годы, а дни. Быт, во всем враждебный старому представлению об этом слове, пронизанный той искренней ненавистью ко всякому буржуйству, от которой нам никогда не надо отрекаться. Нам сегодня должна быть по-прежнему дорога она, эта юношеская презрительность к житейским благам, эта легкость на подъем, когда и двадцати минут за глаза довольно на сборы перед самой дальней дорогой, этот юный максимализм, когда решаешь по своему разумению обставить не квартиру и не дом, а страну и планету. И прекрасно, что в погодинском спектакле оживает обаяние далекого времени революции. Времени, которое не должно становиться далеким, которое мы обязаны неизменно ощущать как наше время.

В этой рыбаковской комнате, из трехстворчатого окна которой открывается вид на московские зеленые крыши, на весь город, коротким взглядом окинутый сверху, — в этой комнате происходит всего-навсего любовное объяснение. Но оно не уводит вас от сквозной темы спектакля, потому что без сильного чистого лирического мотива неполон был бы музыкальный строй его. И во второй «любовной сцене» — в сцене на Гоголевском бульваре — особенно сильно чувствуешь единство «лирического» и «исторического» начал, слившихся в этой постановке.

Холодный, дрогнущий день. Когда смотришь на ровные, подтянувшиеся вдоль бульвара фасады, чувствуешь, что и в домах не тепло. Отступила в глубь двора старинная церквушка с маленькой головой на тонкой шейке. Нигде ни загородки, ни заборчика — разобрали за зиму для «буржуек». Кутается в шинель сгорбившийся на своем пьедестале Гоголь. На деревьях ни листика. Резко чернеют легкие ветки в грачиных гнездах. И все же возникает предчувствие весны. Откуда? От этой ли хрупкой наготы ветвей, не опушенных снегом? От этого ли светлого, не голубеющего, а именно светлеющего неба?.. Городской пейзаж, на первый взгляд суровый, даже сумрачный, — подлинно лиричен; как предощущением весны — весны тревожной, с ветрами и заморозками — пронизан он предощущением радости. И эта атмосфера «весеннего», этот сдержанный, немного даже суровый лиризм, передают настроение {26} двадцатого года столь же остро, как и картины непосредственно «исторические».

Счастливое время. И счастливый человек — Ленин. Об этом счастливом человеке Борис Смирнов сумел сказать с пленяющей поэтической свободой.

Эту свободу Смирнова подметили все, писавшие о спектакле, но все же оценена она не сполна. Отмечая творческую удачу, большинство критиков говорило, что Смирнов отверг скрупулезность внешнего сходства ради поисков сходства внутреннего. Это не совсем так: свобода артиста сказалась в чем-то несравненно более существенном, чем в нарушении пунктуальной точности портрета (надо заметить, что в передаче ленинских интонаций, манеры смеяться, слушать, в передаче характерных жестов Смирнов не менее точен, чем исполнители, воспроизведением этого портретного сходства ограничивающиеся). Не в том дело, что Смирнов искал сходства внутреннего в противовес поискам сходства внешнего. Он вообще искал не сходства, а постижения характера, собственного поэтического понимания его, того личного, лирического проникновения в образ, на какое после Щукина почти не посягали артисты.

Ощущение новизны и необычности работы Смирнова вызвано тем, что артист подошел к роли «обычно», так же как подошел бы к любой другой, не считая, что задача сценического воплощения Ленина принципиально разнится от задачи сценического воплощения Забелина или еврея-часовщика. Объяснение это лишь выглядит парадоксальным — на самом деле нет ничего проще его. Тот ближний естественный путь, которым пошел Смирнов, был, однако, заброшен, и в данном случае новаторством было вернуться на него.

Задача сценического изображения вождя долгое время обособлялась и изолировалась от задач воплощения всех иных персонажей пьесы.

Вопрос о сценическом воплощении образа вождя стоял отдельным пунктом в программе по истории советского театра, ему посвящалась отдельная глава в готовившемся учебнике… Как бы само собой предполагалось, что для того, чтобы сыграть вождя, потребны какие-то особые, выходящие за пределы принятых, актерские средства. Перед артистом, получавшим такую роль, вместо задачи создания образа выдвигалась задача его воспроизведения.

Такое изменение творческой задачи ставило перед мастерами театра трудности поистине неразрешимые: средства сцены не дают реальной возможности воспроизвести многогранность личности Ленина и многообразие его деятельности. Желание сказать хотя бы вкратце обо всем обрекает на скороговорку, на беглые иллюстрации. Характеристика становится калейдоскопически дробной, на каждое качество приходится по эпизоду, по диалогу, и все равно что-нибудь важное окажется упущенным.

{27} Если задачей поставлено лишь достижение сходства — возможны и неизбежны претензии, что театр не упомянул о каких-то важных чертах. Смирнов и Погодин сразу же отсекают возможность упрекающих вопросов, вроде: «почему мы не видим всей полноты деятельности Ленина как председателя Совнаркома, почему не отражена работа над книгой “Детская болезнь "левизны" в коммунизме”, над которой Ленин трудился как раз весной двадцатого года?..» Драматург и артист в данном случае вправе не отвечать на эти претензии, потому что они предлагают нам не постраничное жизнеописание, а поэтическое истолкование образа. И не добросовестностью хроникера, а самобытностью мысли художника, обратившегося к материалу истории, прекрасна работа Бориса Смирнова. Свобода и глубина поэтического истолкования образа сродни щукинской традиции, хотя сама трактовка, как и средства выразительности, использованные артистом, во многом иные, чем у Щукина.

— Этот важный надутый господин ни капли на Ленина не похож, — говорит Ильич — Смирнов, взглянув на свой портретик, висящий в чудновской избе.

— Может, ты похож? — обиделся Степка Чуднов.

— А вот я похож.

— Ты ни капли не похож, а там настоящий, раз его машиной напечатали. — В голосе Степки и сознание неопровержимости своих доводов и снисхождение к наивному упорству собеседника.

— Нет, я самый настоящий, а он нет!

В этом смешливом споре Ильича с деревенским парнишкой дана своего рода интродукция к дальнейшей разработке образа. В «Кремлевских курантах» со всей очевидностью заметно стремление противопоставить «самого настоящего», живого Ленина пышному, парадному представлению о нем. Это продиктовано и общей исторической концепцией драматурга и личными особенностями его таланта. По самой природе своего дарования Погодин недолюбливает патетику; он к ней юмористически недоверчив. Вспомним, как недоумевают и подшучивают над попавшимся им в газете словом «пафос» герои первой погодинской пьесы. Монументальность поз, торжественность речей — это все драматургу органически чуждо и вдвойне чуждо его представлению об Ильиче. Когда он почему-либо делает уступку приподнятости — он падает как художник. Как чудесно у него написан Ильич в случайном разговоре с Шадриным, как обаятелен образ Ленина в эпизоде с растерявшимся комиссаром и как выпадает из памяти сцена в смольнинском кабинете, где Погодин монтирует исторические цитаты. Но такие уступки он делает редко. «Соскучились по чаю?» — первые слова, которые произносит Ленин в «Человеке с ружьем». В «Кремлевских курантах» Владимир Ильич прежде всего желает доброго утра спозаранку потревоженным хозяевам избы, и в ответ на расспросы об охоте раздосадованно признается: {28} «Мы такие знаменитые охотники, что на фунт дичи нам надо фунт пороху». А затем, заметив возню на лежанке и с любопытством осведомившись, «чья это пятка?» — вступает в дружелюбный разговор с чудновскими «анчутками».

Желание Погодина показать героя без пьедестала, в житейской простоте, очевидно. Но не случайно во время репетиций «Кремлевских курантов» Немирович-Данченко снова и снова предупреждал об угрозе сентиментальности: «страшно легко впасть в сладость»… Он звал искать «*вождя — Ленина*. А не добренького, милого, мягкого…». «Тут страшно впасть в сентиментальность, но страшно впасть и в трафарет». И замысел режиссера вызревал в единовременном споре с двумя тенденциями: с тенденцией монументальной героизации, с трафаретом парадности и с тенденцией сентиментального «утепления», «очеловечивания».

Погодин написал Ленина просто, и просто играет его Смирнов, но это не «просто, по-простецки», а — «просто и громадно». Гуманистическая тема образа развита полно и светло, но как принципиально далеко то, что делает здесь Художественный театр, от «утепления», которое не раз доводилось видеть в историко-революционных фильмах и спектаклях, когда в чередование картин заседаний и боев вводились «утепляющие», «человечные» куски. Свойства государственного деятеля и черты человечности иллюстрировались раздельно. В пьесе же Погодина и в исполнении Смирнова «человеческое» и «государственное» предстало не как единство противоположностей, а просто как единство. И не личную доброту и гуманность Ильича, не только лично ему присущую любовь к людям, а глубоко человечный смысл непосредственной государственной деятельности Ленина, деятельности, пронизанной духом социалистического гуманизма, раскрывает спектакль Художественного театра.

Именно этой цели подчинено все богатство актерских красок, использованных Смирновым. А оно действительно неистощимо. Смена регистров удивляет здесь своей смелостью. Добродушное лукавство — и ноты почти трагические. Свободный лиризм в изъявлении душевных движений — и неожиданная, почти протокольная лапидарность. «Пламенность» — и очарование непосредственности почти наивной. Смирнов с такой же легкостью способен потрясти, как и заставить рассмеяться. Построение роли необыкновенно изобретательно и гибко, — можно было бы занять немало страниц, взяв на себя труд и удовольствие проследить его во всех неожиданностях и поэтической ясности. И замечательно, как все оттенки разнообразнейших актерских красок соподчинены единому внутреннему заданию.

К примеру, Смирнов не раз дает нам подметить, что герой его не только интеллектуален, но и просто интеллигентен. Это во всем: и в том, {29} что он не позволит услужить себе — сам повесит пальто на гвоздь в избе Чудновых; и в том, как он конфузится, не отыскав ничего в карманах и извинившись перед нищенкой; и в той незаметности, с которой подсказывает собеседнику русское значение английского слова; и в той легкости, с какой ему приходят на память греческие басни (он ведь «классик» по образованию); и в милой душевной деликатности его советов влюбленному Рыбакову; в том, с какой спокойной естественностью он отказывается судить о вопросах, в которых не считает себя компетентным: не снисходительно, а с веселой уважительностью смотрит он на молодого Чуднова — участника самодеятельных театральных постановок, и в его признании возможной старомодности своих художественных вкусов нет ни кокетства, ни иронии. Все это, казалось бы, — лишь интересные находки характерности. Но логика построения роли такова, что мы воспринимаем такие, думалось бы, «личные» свойства, как воспитанность, интеллигентность, ровность, не только как дополнительные, разнообразящие роль оттенки, но и как качества, безусловно важные для государственного деятеля, знающего, сколь далека принципиальность от нетерпимости и грубости, и не намеренного считать свои личные вкусы и мнения единственно верными и потому общеобязательными.

Ленин — Смирнов сердечно прост в обращении, доступен, внимателен к людям. И опять-таки эти «личные» черты мы воспринимаем как характерные особенности ленинского стиля руководства. «Личный» демократизм перестает быть качеством интимным, частным.

Ленин в исполнении Смирнова — государственный деятель огромного масштаба. Но первейшую свою задачу он усматривает не в том, чтобы самому принять всю громаду дел и ответственности, а в том, чтобы по возможности быстро и энергично вовлечь в дело исторического созидания весь народ, каждого человека. Вот глубинный «подтекст» ленинского демократизма.

Воспитание в каждом человеке сознания своей решающей нужности — эта ленинская черта особенно существенна для концепции мхатовского спектакля. И величие Ленина раскрывается в «Кремлевских курантах» не через увеличение дистанции между ним и его окружением, а — парадоксальным образом — путем сокращения этой дистанции.

Равенство революционного товарищества, которое объединяет командиров Октября и его рядовых бойцов, Ильича и Дзержинского, Рыбакова, Романа Чуднова, московских пролетариев и деревенских большевиков, общее для них чувство равной исторической ответственности воспринимаются нами особенно остро в контрасте с тем решением, которое мы находили во многих предшествующих спектаклях, обращавшихся к тому же материалу.

Речь не об откровенно конъюнктурных, льстивых произведениях, авторы которых изощрялись в возвеличивании героя просто из элементарного {30} угодничества. Нет, в плену неверной исторической концепции оказывались и художники, в чьей искренности никогда не закрадывалось сомнения. Так, Алексей Дмитриевич Попов в «Трудных годах», осуществленных на сцене МХАТ, глубоко и сильно задумывался над тревожившим его образом Грозного — человека, которому суждено одному решать и вязать исторические судьбы, который один отвечает за порученную ему богом родную землю, в бою, в крови, в одиночестве верша свой подвиг. Попов разрабатывал тему в трагедийном аспекте, стремясь раскрыть и величие и драму этого человека. Тот же мотив слышался нам и в решении спектакля «Незабываемый 1919‑й».

… В сумеречной мгле сходятся и расходятся рельсы. Тоскующие, голодные паровозные гудки. Два‑три огонька на стрелках, подчеркивающие, как темен огромный и близкий молчащий город… Скрип и лязг буферов. Поворот вагона, как поворот судьбы. Вагон Сталина. Здесь — человек, который этой сиреневой, бледной ночью решает в одиночку свою задачу.

Настроение спектакля Попова было напряженным, близким к краскам и интонациям «Трудных годов». Здесь снова звучала та же тема — тема человека, принявшего на себя в одиночку всю полноту исторической ответственности. Он все должен взять на себя. В себе самом найти силы. У него нет ни друзей, ни советчиков — кругом лишь преданные исполнители его воли или предатели. И груз и славу исторического свершения он принимает на себя один, как бы освободив остальных от обязательств перед отечеством, перед революцией; люди, доверившиеся ему, испытывают радость подчинения его мудрой воле. Если этого человека и гнетет сомнение, если томительно тяжек груз — лишь наедине с собой разрешит он свои тревоги, ни с кем не поделится ношей.

Такое решение образа — у А. Попова очень талантливое и целостное — таит в себе большой соблазн. И сценически оспорить этот вариант истолкования темы — «народ и вождь» — куда труднее, чем отвергнуть сусальный блеск налбандяновских портретов или иллюстративную монументальность спектаклей, вроде уже названного «Залпа “Авроры”». Оспорить его тем труднее, что мыслью о величии человека, который один принял ответ за все, мы жили долгие годы, особенно годы Отечественной войны. Пусть теперь, оглядываясь назад, мы можем судить о незакономерности нашего представления о роли личности в событиях минувших десятилетий — это представление вошло в сознание очень прочно.

Тем важнее его оспорить! Тем важнее распознать и искоренить в нас самих дурную, эгоистическую подоплеку этого преклонения. Ведь оно как бы снимает с преклоняющегося обязательство самостоятельно мыслить, самостоятельно действовать, отвечать не только за себя лично, но и за все, что происходит в твоей стране. Это желание освободиться {31} от ответственности, знать, что ее несет кто-то «выше стоящий», — желание дурное, но до сих пор людям еще присущее… Причем от философского представления о «выше стоящей» избранной личности до вульгарно-служебного толкования слова куда ближе, чем может показаться. Не оно ли кроется хотя бы за манерой по любому, даже пустячному поводу советоваться «наверху» — советоваться не ради реальной пользы дела, а просто для перестраховки, для того, чтобы уклониться от необходимости что-то решать и делать самому на свой страх и риск… Это бегство от самостоятельности, сегодня, задним числом, оправдывающееся воздействием культа личности, завтра будет искать лазейку в разговорах о коллегиальности. Истинная же причина его — в мещанской безответственности, в неискорененном вчерашнем желании остаться в стороне, уйти от прямого исторического дела. Вот как раз в борьбе с этим вчерашним, рабьим самоощущением человека как «мелкой сошки» — один из принципов ленинской работы с кадрами.

У всех на памяти ленинские слова о том, что каждую кухарку мы научим управлять государством. Менее памятна его короткая деловая записка: Ильич предлагает освобождать от занимаемой должности народного комиссара, более трех раз обращавшегося в Совнарком по вопросам, разрешение которых входит в его компетенцию. Так во всем общественном быту — сверху донизу, в непосредственной политической практике осуществлялись ленинские принципы воспитания самостоятельности и ответственности каждого человека.

Спектакль Художественного театра вступает в непреднамеренный, быть может, но глубокий спор с тенденцией «монументально-трагедийной героизации». Спор этот тем глубже, что образ Ленина в «Кремлевских курантах» можно ведь толковать по-разному. Можно толковать его так, как делали это Немирович-Данченко и коллектив режиссеров — М. Кнебель, И. Раевский, В. Марков, — осуществившие восстановление спектакля Художественного театра в новой редакции. Но мы видели и попытки построить спектакль вот по какой схеме: покуда фрондирует старая интеллигенция, покуда крестьянство с надеждой ждет, не полегчает ли, и с терпением несут тяготы разрухи пролетарии, — Ленин один думает о спасении России. Пока он в размышлениях, никто не решается нарушить его уединения — «не надо… Может быть, в эту минуту он составляет свои государственные планы, а мы, дураки, ничего этого не понимаем». Так можно решать сцену на озере. Эпизод с ребятишками в избе можно попробовать истолковать как некую картину, символизирующую характер взаимоотношений вождя и народа: вождь любит народ, как детей, и, как дети, любят его люди из народа. Обязанность думать, решать, действовать — лишь его, отцовская, обязанность. Заговорил Ленин с крестьянами в селе — в ответ ему несвязно-восторженно лепечет Казанок: «Я на своем месте буду, не {32} сумлевайтесь». Спросил, проверяя свою уже вызревшую мысль, у собеседника: «Как, по-вашему, Саша Рыбаков, пройдет теперь у нас электрификация?..» — и услышал в ответ: «Вы за тысячу верст вперед видите, а что же я могу сказать?»

Словом, нам доводилось видеть попытки вложить в постановку «Кремлевских курантов» именно ту мысль, против которой направлен спектакль МХАТ: вот, дескать, обыкновенные, простые люди живут, влюбляются, работают, между тем как в кремлевском кабинете кто-то решает за них их судьбы и судьбу страны…

Но, следя за режиссерскими ухищрениями в «перелицовке» погодинского замысла, мы видели также и то, как всякий раз пьеса внутренне сопротивлялась этим незаконным попыткам, как ее живая суть протестовала против подобного насилия, — пусть даже постановщики располагали текстовым материалом, вроде бы подкреплявшим их позиции.

С этой принижающей роль народа концепцией постановка МХАТ спорит искренне и страстно. Интересно отметить, что спор этот идет и внутри спектакля, в котором нет‑нет, да и промелькнет мотив пассивного восхищения народа своим вождем. Слишком восторженная суета идет в чудновской избе вокруг предстоящего визита Ильича. Замирает от блаженства в момент встречи с Лениным молодой трамвайщик — О. Герасимов. А ведь тут совсем иное: «это явление такое обыденное, крепкое, настоящее, что нет надобности его “подавать”», — предупреждал Вл. И. Немирович-Данченко, репетируя эту картину встречи Ильича с рабочими. Встречаются люди, в общем, на равных правах делающие революцию. Знающие друг друга. Любящие друг друга. Но по отношению к Ленину у молодого рабочего не должно быть преувеличенного благоговения, «богобоязненности». Если, по старому правилу Художественного театра, проверить пьесу жизнью, историческими фактами, — ясно, насколько вернее играет эту же почти бессловесную роль А. Баталов. Чувствуется, что молодому парню есть о чем потолковать с Ильичом, спросить его мнение, изложить свое собственное; и, если он сейчас не вступает в разговор, на то — простые причины: время позднее, у Ленина — свои дела, у него — свои, у обоих — неотложные…

Режиссерское построение «Кремлевских курантов» таково, что верность философского звучания здесь во многом обусловливается нюансами, тончайшими, малозаметными деталями. Поэтому к просчетам и неудачам, казалось бы, чисто художественным здесь приходится быть особенно нетерпимым. Так, нельзя уменьшить требовательность к исполнителю роли Рыбакова, ссылаясь на молодость артиста Л. Золотухина. Если хочется увидеть в Рыбакове большую внутреннюю значительность, больший душевный масштаб, то настояние это связано не только с тем, что вообще хотелось бы видеть безупречный ансамбль, а {33} молодой артист пока явно «не вытягивает» рядом с Борисом Смирновым и Борисом Ливановым, рядом со Свободиным, Готовцевым, Петкером и другими… Для того чтобы до зрителя дошла сквозная мысль постановки, чрезвычайно важно, чтобы вокруг Ленина были люди крупные, значительные, с большой перспективой.

Саша Рыбаков — Золотухин — очень славный парень, чистосердечно влюбленный и запарившийся от непривычных любовных переживаний. У исполнителя есть и юмор и свежесть, без которых нельзя обращаться к этой роли. Но одних названных качеств тоже мало. Золотухин играет расторопного и преданного порученца, а здесь нужен человек крупный, с перспективой. Это не значит, конечно, что Рыбакову суждено стать впоследствии наркомом или членом ЦК партии. Он может остаться на любой должности, но в нем должен чувствоваться государственный размах, яркость, самостоятельность, то, что мы уже не раз называли «чувством исторической ответственности». Это не порученец Ленина, а его товарищ по революционной работе.

Увеличение масштабов человеческой личности Рыбакова, его «укрупнение», какое в свое время великолепно давал Ливанов, обязательно для общей концепции «Курантов». Обращаясь к теме «народ в истории», Художественный театр принципиально отверг попытку решать ее в ключе «Залпа “Авроры”», на фоне парадно-безликой массовки, когда никого в толпе не разглядишь и видны только флаги, багровеющие над головами в свете прожекторов.

Возрожденное в «Кремлевских курантах» традиционное мхатовское стремление к индивидуализации участников народных сцен — нагляднейший пример, как мировоззренческие позиции художников, их философский подход к предмету в конечном счете определяет и совершенно конкретную, чисто профессиональную, казалось бы, методику. Прием «кадрирования» массовки, высвечивания отдельных лиц в ней, повышенный интерес к каждому участнику массового действия — в «Кремлевских курантах» необычайно усилен. Здесь принцип «кадрирования» доведен, так сказать, до логического завершения. «Народной сцены» в спектакле нет, а герои, которых мы могли бы увидеть в массовке, здесь занимают наше внимание всерьез и надолго. И молодой Чуднов, и трамвайщики, и матрос Рыбаков — все это ведь люди «массовки», рядовые революции. В «Залпе “Авроры”» они, вероятно, только немотно били бы в ладоши и колыхали флаги… В погодинском спектакле они — в соответствии с исторической правдой — оказываются полноправными действующими лицами. Именно действующими, вершащими историю.

Крупно кадрируя фигуры «из массовки», Художественный театр не для того заинтересовывает нас этими простыми людьми, чтобы мы восхитились: ах, какие неприметные, заурядные и с какой готовностью {34} идут за чьей-то великой идеей! Как могуч гений, что даже эту мелюзгу подымает до себя!.. — Нет. Каждый человек здесь ощущает свою значимость, каждый человек здесь — человек «исторический», человек государственный.

Вот от этого радостного сознания, от этого укрупнения и освобождения человеческой личности и идет ощущение «счастливого времени», которым полон спектакль, которым определен весь его образный строй.

Наладить движение времени, исправить время — это, конечно, «очень, очень трудно. Невероятно трудно». Без спора, так — и это «трудно» изображено в спектакле достаточно откровенно. «Распалась связь времен», — цитирует Гамлета любомудр-часовщик, беседуя с Лениным. — «Быть или не быть?» — подсказывает ему дальнейшее движение мысли собеседник. — «Именно! Тысячу раз — именно!»

Распалась связь времен, проржавели и рассыпались его скрепы. Вот что с такой удивительной юмористической наглядностью демонстрирует сцена у Иверской.

С настойчивой тоской звучат в часовне голоса певчих. У низкой дверцы, за которой в трепете свечей теплеет старое золото окладов, стоит скорбящая, как богоматерь, пожилая дама. С безнадежным упорством и безукоризненным дворянским прононсом называет она свой неходкий товар: «кружева, брюссель, шантильи…». Вот это, и прежде всего это, и принципиально — только это и видит вокруг себя инженер Антон Забелин.

… «Метрополь» — не гостиница, — устало-терпеливо возражает мужу Лидия Михайловна. — Там устроили второй Дом Советов.

— Я не знаю, что это такое Дом Советов. «Метрополь» — гостиница, — упорно, не желая замечать ее успокаивающих интонаций, повторяет Забелин. Он не намерен понизить голос. Он демонстративен в своем позоре. Пусть даже здесь, на толкучке, все знают. Тем временем, как он, инженер с мировым именем, торгует вразнос спичками, его дочь ходит в номер с матросом. Одно к одному. Чего и ждать другого. Все валится, сыплется, разлезается по швам. Часы инженера Забелина уходят неизвестно как и неизвестно куда, без смысла; часы испортились. Вот он и стоит до вечера посреди толкучки, в темном форменном пальто и фуражке с зеленым инженерским околышем, с лотком на ремне, среди бойкого гомона торгующихся, среди интимного шепота спекулянтов, среди причитаний обворованных растяп и зазывных выкриков торговок.

Кругом — осколки разбитого вдребезги, обломки вывернутого и переломанного старья. Обломки прошлого, которое — может быть, и даже наверное — вовсе не было особенно-то дорого инженеру Забелину, но которое кажется ему сегодня по крайней мере чем-то упорядоченным, организованным, соответствующим жизненной норме. Конечно, {35} не эту даму с кружевами, а прежде всего самого себя — инженера-электрика, стоящего у Иверских ворот с лотком спичек, — воспринимает Забелин как символ крушения цивилизации, как знак всероссийского одичания. Он один. Он и довоенные спички фабрики Лапшина, которые он продает с гарантией, — вот все, что осталось от культуры, от прошлого.

А новое? Беспризорники, ночующие в котлах из-под асфальта, бойкие граждане, рекламирующие «новейшую антирелигиозную литературу» — «сто шуток и анекдотов из половой жизни графа Сологуба», уловивший дух времени священнослужитель, деловито переспрашивающий, вправду ли найдутся покупатели на колокола, «честные советские спекулянты» — словом, весь человечий мусор, грязь, взбаламученная со дна и всплывшая на поверхность теперь, когда стремительный поток успокаивается (двадцатый год!) и жизнь входит в берега… Вот оно, новое, другого не видно…

В сцене у Иверской изображение раздробленного, поломанного старого быта режиссеры окрашивают той долей юмора и насмешки, с которой человечеству свойственно расставаться с отжитым и которая исключает драматизм восприятия. Во второй картине — у Рыбакова, в номере «Метрополя», куда, к негодованию отца, пошла с матросом Маша Забелина, театр смотрит на происходящее тоже никак не трагическим взглядом Антона Ивановича. Но на этом «опровержения» наблюдений героя, пожалуй, и кончаются.

Выпуская спектакль в 1956 году, нетрудно, конечно, подтрунить над близорукостью старого инженера, не сумевшего в 1920 году распознать перспективы предстоящего развития Советской России, не рассмотревшего кругом ничего, кроме примет разрухи. Но Художественный театр далек от того, чтобы стать на позицию этакой снисходительности к недальновидному Забелину, который сам ничего не может ни увидеть, ни понять, пока разговор с Лениным не открывает ему глаза (примерно так решает спектакль режиссер В. Балюнас на рижской сцене). Художественный театр не отрицает ни одного из фактических наблюдений Забелина. Да, разруха, и разруха жестокая. Да, нищета, раззор. Страна лежит во тьме, в незалеченных ранах, усталая от боев и голодовок.

По сути дела, об одном и том же — с болью, с душевной тревогой — думают и Забелин и Ленин. Перед их глазами — одни и те же картины.

«На заводах Урала, в Златоусте, например, люди вынуждены ручным способом приводить в движение механизмы, — это говорит Ленин. — В деревнях люди сидят по ночам при лучине… Лучина — это же было до керосиновой лампы…».

«Бычачий пар пришел на смену электрической энергии», — это говорит Забелин.

{36} И даже собеседника в этих трудных раздумьях Погодин дал им одного и того же: Александра Рыбакова. Реальный облик измученной, изголодавшейся страны Ленин обрисовывает, пожалуй, жестче и страшнее, чем Забелин, гордящийся своей резкой прямотой.

«Как разорена Россия!» — не Забелин, а Ленин произносит эту фразу, и надо слышать, какой горькой, честной болью звучит голос Смирнова, с какой неумолимой четкостью видится ему «черное, без огней пространство, подобное огромной пустыне». Об этом Ленин думает неотступней, чем кто другой. Об этом думает в машине, толкуя с попутчиком о русской деревне. Об этом думает, перед рассветом сидя на берегу дремотного, шепчущего озера, опершись на локоть и так глубоко погрузившись в свои мысли, что спутник по охоте не решается его окликнуть. Таков круг раздумий героя, которые предшествуют первому появлению Ильича непосредственно на сцене, его входу в избу егеря Чуднова.

Это — второй «интерьер» в «Кремлевских курантах», второй жилой дом двадцатого года, куда нам доводится заглянуть. Думается, однако, что эпизоду в чудновской избе на сцене Художественного театра не хватает той мужественной правдивости, которая отличает спектакль в целом. Слишком благополучна, слишком тщательно вымыта и выскреблена изба, так что и светец с лучиной выглядит тут, как музейный экспонат… Во всяком случае, не эта приятная горница могла навести Ильича на те раздумья о деревне, отброшенной назад на столетие, о темной, без огонька, ночной крестьянской земле, на те раздумья, которыми поделится он позднее с Рыбаковым, меряя шагами кремлевскую набережную. Тут не упрекнешь театр в неверном отборе деталей: и светец, предусмотренный текстом, и заплаты на рубашках — все, казалось бы, должно говорить об отсутствии достатка. Но одно дело — фактические детали, а иное дело — весь образный строй картины. Он кажется чересчур светлым, чересчур оживленным и несколько искусственным в своем оживлении. Здесь театру не хватило той жесткой правдивости, требование которой он сам выдвинул и которая ни в коей мере не противоречит основной тональности спектакля — спектакля о «счастливом времени». Для того чтобы в полную силу прозвучала тема «исправленного», вновь двинувшегося вперед времени, необходимо развитие ее «контрмотива», темы «России во мгле», «испорченного», разладившегося времени.

Откуда берет начало «загадочный» ленинский оптимизм? Оптимизм, основанный на бесстрашной правдивости в оценке реальных обстоятельств?.. Ведь обстоятельства впрямь суровы. И в разговоре с английским гостем Ильич не опровергает ни одного его замечания. Больше того, Ленин знает, что дела в России куда тревожнее, чем с первого взгляда представилось зарубежному визитеру. Британец {37} пожимает плечами по поводу того, что советские служащие носят домой с работы паек — вареную кашу, — у Ленина перед глазами умирающие с голоду уезды. Гость сетует: простудившись, он не смог купить в аптеке аспирина, — Ленин помнит о губерниях в тифу, о больных детях, которым нечем помочь — нет лекарств… Если Ильич иронически воспринимает упрек — люди в России плохо побриты, — то не потому, что сие вообще представляется ему безразличным, а потому, что его тревожат сотни дел, не в пример более существенных, чем скверно налаженная работа парикмахерских. Он во сто тысяч раз трезвее и зорче, чем этот трезвый наблюдатель, и он не боится правды, куда более горькой, чем та, которой его пугает собеседник.

Эта безбоязненная оценка фактов, когда о том, что плохо и трудно, не молчишь стыдливо, а говоришь во всеуслышание, когда берешься засучив рукава, за исправление того, что развалилось и не налажено, — вот первый источник ленинского оптимизма. Очень легко построить сценическое действие на таком напрашивающемся противопоставлении: «Забелин думает, что… — а на самом деле вот как. На самом деле все гораздо лучше, организованней, ничего страшного, — Забелин просто неправ…». Но такой путь не привлек Погодина и Художественный театр, потому что их занимал спор не с наблюдениями, а с позицией наблюдающего, с позицией человека, глядящего на жизнь и ее неустройства лишь со стороны, уклоняющегося от своей исторической ответственности. Причина спора между Лениным и Забелиным (и спора Ленина с иностранным писателем, который дублирует и поясняет основной конфликт) не в том, что эти люди видят не одну и ту же сторону объективной картины, а в том прежде всего, что они по-разному оценивают возможность активного вмешательства в исторический процесс, возможность исторического творчества массы и каждого человека.

«Я верю в рабочий класс, — вы — нет. Я верю в русский народ, — вас он ужасает», — очень просто, очень доверительно объясняет Ленин иностранному гостю истоки своего оптимизма и его сомнений. Ленин знает, как много может сделать простой человек, он верит в каждого и в каждом заинтересован.

Смирнов чудесно понял в Ленине эту почти художническую жадность к людям, желание для каждого дела найти нужного человека и для каждого человека — нужное дело. Для часовщика. Для Забелина.

В спектакле «Кремлевские куранты» очень характерно «двойное» проведение темы, появление сцен и образов, в которых ведущий мотив спектакля словно бы «отзванивает», резонирует. И образ «кустаря-одиночки без мотора», часовых дел мастера, умеющего починить уникальный трехсотлетний «Нортон» и сидящего без работы, несомненно, {38} корреспондирует с образом инженера Антона Забелина, умеющего строить электростанции и тоже сидящего без работы.

Прелесть исполнения Б. Петкера — в том прежде всего, что за тончайшей и крепкой комедийной характерностью не потеряно ощущение душевной стоимости этого человека, человека по-своему тоже значительного. В часовщике — Петкере есть то сознание своей ценности, которое дают любовь и уважение к своему труду. Вот он входит в кремлевский кабинет — малорослый, пожилой, опрятный. Черный сюртук старомоден, как старомодны и крахмальная манишка и галстук — черная птичка; это, вероятно, лучший, бережно хранимый костюм часовщика. Пришел, вежливо поклонился, поставил на стул потертый саквояжик с инструментом. Он держится с достоинством. И понимаешь, что парадный костюм был вынут и отглажен не только потому, что мастера пригласили работать в Кремле, а потому, что его вообще пригласили работать.

Можно усмехнуться, когда старик почти ничего не может рассказать о своем бывшем заказчике — Льве Толстом — и сообщает о нем: «в часах толк знал». Но это не только смешно. Когда часовщик — Петкер в ответ на оживленный вопрос Ленина — Смирнова, «а какой был Толстой?» отвечает после паузы: «в сапогах… очень интересный человек. Разве его портреты что-нибудь стоят!» — понимаешь, что не от скудости впечатлений, а именно от богатства и силы их часовщик не может точно сказать, какой же был Толстой. И то, что этот «очень интересный человек» знал толк в часах и ценил его труд, часовщику дорого и памятно. Старый еврей полон уважения к своему точному и капризному делу; пренебрежение к его мастерству — обиднее личного оскорбления. Когда он говорит — «мне попался поразительный экземпляр английских часов. Это настоящий Нортон», — он со вниманием глядит на собеседников, стараясь уловить, понимают ли те, о чем речь. Чувствуешь, что он и сейчас помнит каждый зубчик в редкостном механизме, как помнят стихи.

Не дольше положенного заняв заказчиков вежливой беседой, деликатно не допив стакана чаю, часовщик вооружается лупой. «Видите ли; тут ваши инструменты не подойдут», — несколько замявшись, предупреждает Ленин. «Мои инструменты?» — старый мастер готов обидеться, так что нужно спешить с пояснением: «… там в механизме пуды, сотни пудов… Предстоит пустить кремлевские куранты…».

Часовщик снял лупу и с интересом поглядел на заказчика.

— Возьметесь?

— Люди их сделали. Люди их поломали. Люди их должны заставить ходить, — медленно, с расстановкой и нараспев говорит старик. Он произносит эти слова, как стих из библии, как поучение. Он вообще немного склонен к философичности, этот часовых дел мастер, цитирующий {39} басню Эзопа и на расспросы о том, как ему живется, ответивший с извиняющей интонацией: «Конечно, я понимаю, что распалась связь времен…».

— Завтра же и приступайте к работе.

— А сейчас я не могу пойти туда? — Часовых дел мастер понимает, что такая нетерпеливость, поспешность не солидны, но не в состоянии приглушить просительную нотку.

Вот эта до наивности сильная, сердечная жадность к работе неискоренимо живет не только в часовщике, но и в Забелине, каким его играет Ливанов. Оба они — люди «обиженные», оба ищут дела. «Я был счастлив, что вспомнили обо мне», — с горечью скажет за чаем старый часовщик, осторожно беря с блюдечка мелко наколотый сахар. «Меня никто не звал», — угрюмо буркнет инженер Забелин.

Именно в ответ на эту реплику неожиданно взрывается Ленин — Смирнов.

Вспомним, как идет сцена. Только что Забелин — Ливанов листал атлас России, показывая Ленину и Дзержинскому, где, по его разумению, целесообразно строительство гидростанций. Он увлекся — тем больше увлекся, что видит, как загорелся его собеседник. Потом ему предложили составить записку по данному вопросу. И Забелин снова замкнулся, заартачился. Избычась, он смотрит в сторону: «Я затрудняюсь. Я давно не занимаюсь подобными вопросами». Он говорит вызывающе, но в эту минуту ему стыдно своей вызывающей позы, своей демонстративной торговли спичками. И когда Дзержинский сухо, как фактическую справку, сообщает Ильичу, чем был занят последнее время Забелин — «инженер стоит на улице и торгует с рук», — Антон Иванович неожиданно не чувствует себя героем.

— Оптом торгуете или в розницу?.. По коробочке?.. — В голосе Ленина нежданная жесткость и нескрываемая язвительность. — Слушайте, это — несчастье… За такие штуки надо расстреливать… Как хотите!

Вот это слово выручает Забелина. Он подымает красивую голову в седых кудрях, отвечает с достойным спокойствием: «Давно приготовился».

— К чему приготовились? К принятию мученического венца? — Простые, откровенно раздраженные интонации Ильича подчеркивают позерство Забелина. — Кто вас заставляет торговать спичками?

— Мне некуда приложить руки, — с упорством, со злостью говорит Забелин.

— Как это — некуда приложить руки? Что вы мне говорите? — тоже озлившись, резко переспрашивает Ленин.

— Меня никто не звал.

— А почему мы должны вас звать?

{40} В том, как произносит эти слова Борис Смирнов, — ключ к конфликту. Почему, вправду, кто-то другой, со стороны, «сверху», должен звать Забелина к историческому делу? Почему не он, Забелин, электрик с мировым именем, пришел в Кремль со своим проектом использования энергетических запасов России, — почему его приходится расталкивать, уговаривать, звать? Почему человек, в котором так властно созидательное начало, отказался от исторического творчества, демонстративно встал в Иверском проезде со своими спичками, со своей озлобленной молчаливой декларацией: «все разладилось, я ничего не могу поделать, осталось только торговать огнем в разнос»… И это именно в тот момент, когда от нашего умения строить, работать, жить зависит все, когда столько дел — невпроворот…

Тут не спор с Забелиным и не спор «за Забелина», как полюбили говорить критики, а просто Ленину — Смирнову до злости обидно за Антона Ивановича. Он становится резок. Его официально отрывистые, жесткие фразы, которые он бросает инженеру, — это слова, продиктованные живой досадой — за себя, за Забелина, за этого талантливого, очень талантливого, черт подери, замечательного человека, который вот так сам себя изводит бездействием, вообразил, что не нужен, тогда как без него стоит без движения самонужнейшее, жизненно важное дело…

— Завтра дадите ответ?

— Дам.

Он, собственно, уже дал этот ответ. Он уходит из ленинского кабинета с той же поспешностью, как и старик — часовых дел мастер, так же торопясь к своему столу, как тот — на Спасскую башню. И только старая строптивость да где-то мелькнувшая короткая испуганная мысль — а вдруг и впрямь отвык, растерял умение и талант, измельчал в диспутах на толкучем рынке? — только это и останавливает его, не дает ускорить шаги и ускорить ответ.

У выхода дежурный, предупредительно указывая, куда дальше идти, протянул руку. Антон Иванович крепко пожал ее и, не глядя на удивившегося секретаря, вышел. Это, однако, не только от растерянности — есть в несуразном, неловком движении Забелина выражение сконфуженное и благодарное.

… Скорому перерождению, происходящему на сцене, обычно не доверяешь. Внутреннему перелому, который на наших глазах пережил в кремлевском кабинете Забелин — Ливанов, веришь безоговорочно. Внутреннее состояние героя в предыдущих картинах таково, что оно не могло разрешиться иначе, слишком круто оно накипало.

Это не то кипение рассудка, не то борение мысли, в котором жил на сцене Забелин — Хмелев. Чтобы отвлечься от распри с собой, герой Хмелева искал стычек с другими. Его Забелин вызывал на спор всех — {41} от попишки с провалившимся носом, торгующим из-под полы золотыми литыми крестами, до демобилизованного красноармейца, выбирающего куклу показистей. Он искал спора с Рыбаковым, и, конечно, это желание, а не приверженность к приличиям, заставляло Забелина — Хмелева требовать от матроса традиционного жениховского визита. Он был измучен тысячью вопросов и обуреваем жаждой разрешить их.

В кремлевском кабинете происходит встреча с оппонентом, которого Забелин — Хмелев внутренне все время звал на поединок. Но поединка автор не написал, и Забелину — Хмелеву не удается задать Ленину ни одного из тех острых, злых, изрезавших ему душу вопросов, которые он носил в себе. Ему тут приходится отступить без боя, тогда как он рвался к схватке… Хмелев играл так, что не его, а драматурга хотелось винить в непоследовательности. Хотелось, чтобы Погодин написал другую картину встречи Забелина с Лениным, чтобы хмелевский герой «дал бой», высказал свои сомнения и аргументы: иначе, казалось, Ленину слишком легко дается это торжество над безмолвным противником.

По-другому звучит та же сцена с Забелиным — Ливановым, для которого не жажда спора, не тема правдоискательства, а жажда работы, тема творчества определяет основную тональность роли. Мысль инженера Забелина тоскует по работе так же зримо, надсадно, горько, как могут тосковать большие, привычные ко всякому труду сноровистые руки. «Я умею строить электростанции, а их теперь закрывают», — медленно, с оттяжкой, чтобы самому больнее было, произносит последнее слово Забелин — Ливанов. Тут не метание мысли, а вот — факты: закрывают! И Забелина не сдвинуть с места, покуда не увидит: открывают, строят новые. Его нужно не переспорить, не переубедить, — ему нужно просто дать в руки дело.

Ливанов ведет мотив, им избранный, необычайно сильно и убеждающе, и лишь много времени спустя после спектакля начинаешь думать, что он все же несколько упрощает конфликт, происходящий в душе героя, а тем самым и несколько упрощает задачу своего партнера в сцене в кремлевском кабинете. В самом деле, для Ливанова очень мало существенна классовая, историко-социальная природа поведения Забелина. Его бунт выглядит прежде всего следствием его буйного темперамента, его острой тоски по работе. А ведь исторически саботаж высшей технической интеллигенции был одной из форм классовой борьбы, был антиреволюционен по своему существу, и поэтому слова Ленина о расстреле — не шутка и не угрожающая оговорка… Иное дело, что Ленин, великолепно понимая — не ошибки и не заблуждения Забелина, а классовую логику его поступков, в то же время убежден, что Забелин, его талант, его природа созидателя, словом, его человеческая сущность — сильнее и шире его классовой сущности.

{42} Сдвинуть с места, победить Забелина — Ливанова при всем его кряжистом упорстве и буйном неприятии революции оказывается делом неожиданно легким. Этим несколько ослаблено звучание гуманистической темы, темы ленинской уверенности, что даже в человеческом материале, «испорченном капитализмом», в людях, которые «пропитаны буржуазным миросозерцанием и навыками», людское, творческое сильнее этих навыков. В ленинской статье «Об едином хозяйственном плане» есть прекрасные слова о том, что «буржуазные спецы», инженеры, агрономы и им подобные придут к признанию коммунизма «через данные своей науки», через особенности своей профессии — профессии созидателей, строителей.

Ленин дает Забелину дело, неожиданно огромное дело — так что и не сразу решишь, по плечу ли оно тебе. Дает, не скрыв от инженера своего осуждения, что тот, как обыватель, ждал пока «позовут», отошел в сторону, спасовал.

Вот с этим сложным ощущением счастья и вины возвращается Забелин — Ливанов в свой кабинет, с которым расстался часа три назад. Совсем иными глазами окидывает он просторную, запущенную за последние годы комнату.

Третий интерьер «Кремлевских курантов» так же скуп на «внешне-исторические» подробности, как и остальные. Нет ни железной печурки, ни зияющих пустот на книжных полках (толстые фолианты могли пойти на топливо). Это — дом, оставшийся неприкосновенно таким, каким был до революции. И если царит в нем мерзость запустения, если бестолково пылятся заброшенные на шкаф узкие свертки чертежей, если всякая домашняя дрянь очутилась на большом рабочем столе и куда-то в углы за ненадобностью сдвинуты модели электромашин, — кого в этом винить, если не себя самого?

А еще три часа назад вся эта запущенность «безработного» кабинета казалась Забелину — Ливанову оправданной и даже обязательной. Без нее была бы неполна та картина всероссийского одичания, которую он с издевательски удовлетворенными интонациями сам перед собой расписывал: «Дикари захватили цивилизованное судно. Команду выбросили за борт. Сожрали все запасы… Кораблем надо управлять, а они не умеют…».

Неприбранность этого кабинета — такая же демонстрация, как торговля спичками, как многозначительные намеки: «испортились главные часы в государстве». То, что часы на Спасской башне не бьют, — логично, и что он, Забелин, ходит с лотком — логично, и для завершения забелинской концепции то, что за ним, Забелиным, приходят, чтобы увести в Чека, — тоже логично…

Пока человек в кожанке, деликатно отвернувшись к шкафу, ждет инженера, Антон Иванович медленно и аккуратно повязывает белый {43} шелковый шарф. Чуть кашлянул (не надо, чтобы голос прозвучал хрипло, — простимся, как обычно). Принес извинения родичам, некстати оказавшимся в гостях.

— Да воскреснет бог… — Лидия Михайловна, сунув заблаговременно увязанное белье, припала к мужу. Забелин бережно отстранил всхлипывающую женщину, без слов, волнуясь, поцеловал руку, прося прощения и прощаясь. И, гордый, что не позволил себе минуты слабости, прямой, в прямо надетой инженерской фуражке, прошел к выходу под перекрестными взглядами Скептика («я так и полагал, — ах, бедняга»…) и Оптимиста, восхищенного корректностью и краткостью операции ареста («никогда не видел, как берут людей. Я думал — не так»).

И вот, оказывается, все в самом деле не так. И путаница не только в том, что Забелин понапрасну счел себя арестантом, и вся сцена его прощания с домашними теперь, задним числом, выглядит неотразимо смешной в своей «трагической сдержанности». Кто — «они», которых Забелин язвительно упрекал за неумение управлять кораблем? Упрек приходится переадресовать себе самому и никому более. Он сам, так сказать, бросил штурвал во время бури, позабыл, что он сам в ответе за судьбу корабля. Почему его надо было «звать» — звать к работе, к историческому делу? Где был он до сих пор? Стоял в Иверском проезде? Сидел в своем углу, как его приятели и родственники — Скептик и Оптимист?

Эта пара, с великолепным, радостным актерским мастерством сыгранная Н. Свободиным и В. Готовцевым, являет нам как бы две версии обывательского невмешательства.

Угрюмо кутается в плед и пророчит всякие неприятности сидящий в кресле Скептик. Фигура могла бы показаться зловещей, если бы из-под рыжеватого пледа не торчали такие заботливо застегнутые ботинки, если бы эти глаза со склеротическими мешочками не выражали кроме мудрости и скулящей тоски еще и готовности мгновенно сориентироваться в обстановке. У Скептика уже выработавшийся рефлекс: при малейшей тревоге его относит в самое безопасное место — в угол за шкаф, где он вполне незаметен. Он настроен весьма понуро — это особенно видно в контрасте с жизнерадостностью представительного, несмотря ни на что, ухоженного и свежего Оптимиста — Готовцева, подающего в разгар споров примирительно-равнодушные реплики и, в общем, вполне готового согласиться со всем, что происходит. Его не шокирует даже «ужасное» «Облако в штанах», которое заладил декламировать его сын, ежедневно называющий к тому же своего папу недорезанным буржуем. «Пускай Володька будет футуристом. Все-таки хлеб!» — со спокойным благодушием роняет он, не отрываясь от газеты. Его трудно вывести из доброго расположения. Даже когда в предчувствии обыска напуганные гости Забелиных гасят электричество и при «моргалке» {44} усаживаются за лото («в случае, если придут и станут проверять», — игра в лото должна засвидетельствовать полную лояльность), Оптимист неожиданно радуется: «А у меня квартира…».

Кухарка, наблюдающая у окна, сообщает: солдаты остановились на углу. «С ружьями?» — «С ружьями». — Скептик на всякий случай задул и коптилку. В полной темноте — не в «театральной», а в самой что ни на есть настоящей, кромешной — слышится старательный и дрожащий голос испуганной дамы, продолжающей наугад выкликать бочоночки. Потом полный свет. Посреди кабинета стоит вернувшийся Забелин.

Почему так неожиданно люто набрасывается Антон Иванович на своего довольно безобидного родственника? Тот в недоумении. «Почему он на меня накинулся? Точно я виноват…» — растерянным шепотом спрашивает Скептик и слышит в ответ благоразумный довод Оптимиста, торопящегося за стол: «Если дело кончается стаканом студенческого вина, то как вы можете негодовать, почтеннейший друг мой?»

В самом деле, откуда, однако, гнев Забелина? И не досаду ли против себя самого сорвал он на своем приятеле? Не собственным ли комедийным отражением могла показаться ему эта пара? Один неподвижно сидит и бубнит: все плохо и будет плохо… А другой сидит так же неподвижно и лучезарно улыбается… Позиция Скептика, как и позиция Оптимиста, — это позиция людей, остающихся в стороне. Всем недовольны они или со всем соглашаются — это не столь уж существенная разница. Так или иначе, — это единая позиция исторической безответственности. Выводя на сцену Скептика и Оптимиста, Погодин опровергает ее очень энергично и очень весело. Он не клеймит и не осуждает лично этих двух гостей Забелина, — может быть, они и не плохие люди, и стоящие инженеры, только «одичали», вроде Антона Ивановича. Но позиция, на которой они стоят, осуждена театром и драматургом безоговорочно.

Она, эта позиция, недостойна настоящего человека. Недостойна Забелина.

Хмелев говорил, что в роли Забелина его увлекала задача найти черты положительного современного героя. Заявление, казалось бы, парадоксальное. В этом ли человеке, демонстративно будирующем, на зло себе и революции пошедшем на улицу торговать спичками в розницу, — в этом ли человеке отыскать черты положительного героя? И однако и Хмелев и Ливанов — а они равно искали в Забелине положительного героя — оба правы. Потому что и честная, мучительная, ненасытная жажда правды, желание доспориться с собой и с миром до самой настоящей, чистой истины, та жажда, которая переполняла Забелина — Хмелева, и та жадная, голодная, почти мужичья тоска по работе, по творчеству, которая есть у Забелина — Ливанова, — все это черты {45} положительного героя, в живой, поэтически понятой сложной достоверности представшие перед нами черты национального характера.

О хозяевах времени, о простых людях, которые налаживают ход истории, со всей силой таланта, опирающегося на правду, говорит спектакль Художественного театра.

О простых людях… Мы пишем эти слова часто без раздумья, по привычке. А спектакль Художественного театра взрывает эту привычность, возвращает словам их естественный, начальный смысл.

За последние годы у нас нередко раздавались призывы: нужны пьесы о простых советских людях. При этом разумелись произведения, в которых действовали бы рабочие или колхозники, студенты или служащие. «Пьеса о простых людях»… Чем же определять условия, согласно которым герои оказываются уже вне этой категории: должностным положением? Номенклатурой? Окладом?.. «Простые люди». Что ж, не остаются ли в подтексте соображения, что кроме них существуют еще и люди «непростые», — вон даже драмы о тех и о других следует писать в особицу?..

Спектакль МХАТ говорит о простом человеке Владимире Ильиче Ленине, о простом человеке Антоне Ивановиче Забелине, о простом человеке Саше Рыбакове, о влюбленном в свое дело часовщике, о деревенских большевиках и московских рабочих… О простых людях, которые сообща все могут сделать и все должны сделать. Они вправе быть оптимистами, потому что сами, своими руками — в кои-то веки, да в первый раз! — делают большое и очень трудное дело — социалистическую революцию. Вершат строительство радостного и человечного общества.

От тебя сегодня, как никогда, зависит, будет ли жизнь взаправду хороша. И если кругом много плохого, если многое и многое идет не так, как требует того твое сердце и совесть, — кто, как не ты, в ответе? Ведь это твое государство. Государство рабочих и крестьян. Ты — хозяин истории, тебе — отвечать.

Спектакль говорит о главном в нашей жизни, о том, что делает реальными самые смелые планы Советского государства, — о великой силе народа-творца, о простых людях, которым принадлежат долг и слава исторического свершения.

Обаяние спектакля МХАТ — не только в очевидной и восхищающей талантливости его создателей, не только в давно не виданном блеске профессионального мастерства актеров. Обаяние этого спектакля — в том, что он заставляет думать. Думать о движущих силах истории, о народе в революции, о личной ответственности каждого человека за судьбу своего времени и своей Родины.

В «Кремлевских курантах» есть большая и смелая гражданская цель. В этом — объяснение столь ярко проявившейся здесь талантливости {46} артистов. Ибо, только от души желая что-то свое, выношенное, сказать людям, художник обретает силу голоса и для него самого неожиданное, быть может, богатство интонаций. Находит новые, поистине нужные сегодня слова.

Нужные сегодня… Именно так. И прямота этой связи с требованиями дня очевидна. Перекличка с событиями современности — не только в том, что постановка погодинской пьесы полемически заострена против культа личности, а выход ее в свет был приурочен в XX съезду КПСС, на котором вопросы борьбы с последствиями этого культа встали со всей остротой. Делегаты партийного съезда были первыми зрителями «Курантов» — и вот хочется сказать, что здесь героев и зрителей сроднил прежде всего революционный оптимизм, сознание ясности революционной цели, общность «делаемого дела». В спектакле свежо, чисто, звучно развита тема «света над Россией», тема, лирически полнящая собой все действия, растворенная в нем без остатка в своем общефилософском, общеисторическом смысле, и в то же время явленная «весомо, грубо, зримо» в своей великолепной деловой конкретности, в чертежах и расчетах большевистских планов электрификации России.

И, когда Ленин, через плечо Забелина заглядывая в атлас, следит за карандашом, торопливо намечающим места будущих строительств, — и тех, которые давно уже дали свет миллионам, и тех, которые и сегодня остаются строительствами будущими, когда грифель то останавливается на днепровских порогах, то перевязывает на карте голубую нитку Ангары черным узелком будущей плотины, — нас не смущает «не мхатовская» прямота публицистических ассоциаций. Связь дел и дней Октября с нашими делами и днями — крепчайший революционный корень всех добрых плодов нашего времени. Об этом так и надо говорить, как сказал сейчас МХАТ, — открыто, громко. Этим корнем мы живы. И дереву, выросшему из этого корня, не скривиться, не высохнуть, не оскудеть в цветении.

# **{****47}** Московский Театр имени Вл. Маяковского Гамлет Шекспира

## **{****49}** Н. Лордкипанидзе Самоутверждение режиссера

Теперь, когда прошло столько времени со дня первого представления «Гамлета» в театре имени Маяковского, нельзя писать об этом спектакле, забывая о яростных спорах, которые разгорелись по его поводу. Нельзя не потому, что данная статья хоть в какой-то мере претендует на роль заключительной, подводящей итоги, — нельзя по иной причине. Ведь сколько ни повторяй старую истину о том, что «у каждого свой вкус», всегда отрадно найти подтверждение твоим мыслям в суждениях других людей. Так было и в случае с «Гамлетом».

Тогда, в январе 1955 года, автору этих строк довелось пережить немало волнующих минут от встречи с шекспировской трагедией. Постановка Н. Охлопкова не обманула наших ожиданий. Мы были пленниками происходящего, нам было жаль хоть в самой малой мере нарушить охватившее нас очарование. Горестная история принца датского была известна, как своя. Что история! Известно было каждое слово, и, как суфлеру, хотелось подавать актерам их реплики. Но спектакль смотрелся и раз, и два, и три. Каждое новое посещение открывало все новые достоинства.

Мы… Не приверженность к академическому стилю заставляет пользоваться этим местоимением. Какие бы споры ни возникли впоследствии — на первых спектаклях реакция зала была на редкость единой. И зритель этих представлений вправе был говорить о себе — мы, потому что и в своем соседе он угадывал ту же человеческую взволнованность, захваченность, что и в себе.

Но вот журнал «Театр» открыл дискуссию. Самые разные — и подтверждающие и взаимоисключающие друг друга мнения — нашли себе место в этом споре. Однако что было для него наиболее характерным? Да то, что, несмотря на всю противоположность высказанных точек зрения, авторы статей единодушно сходились в одном. Постановка Н. Охлопкова признавалась несомненно значительным явлением в театральной {50} жизни нашей страны. Вот это признание нас наиболее и порадовало. Утверждение ценности работы Н. Охлопкова имело принципиальное значение для нашего сценического искусства в целом. Почему? Да потому, что разговор о необходимости «режиссерского» в спектакле закончен по существу лишь теоретически. В повседневной же театральной жизни дело обстоит далеко не так благополучно.

Всем памятно выступление «Правды» по поводу «Грозы» поставленной Н. Охлопковым. Если забыть о дне и годе опубликования статьи, то призывы Зрителя (так была подписана статья) к смелости художественного мышления, к поискам своего стиля выражения, к яркой форме могли показаться даже несколько странными: зачем призывать к тому, что составляет законы режиссуры? Между тем статья была остро необходимой, предельно своевременной. В ней утверждались, казалось бы, бесспорные истины. Но в том-то и дело, что истины эти порой бывали забыты в конкретной сценической практике. Должно было заговорить о них заново, потребовать их восстановления в правах. И в этом смысле выступление «Правды», состоявшееся более трех лет назад, сыграло серьезнейшую роль. Действительно, кто знает, как сложилась бы сценическая судьба «Клопа» и «Бани», в какие рамки постарались бы уложить талант Н. Акимова и Г. Товстоногова, если бы со страниц «Правды» — в статье «Право и долг театра» — не прозвучал самый решительный призыв к творческой смелости, к художественному эксперименту. Но призыв, как ни велика его роль, еще мало что значит без конкретных, практических дел.

Положение театрального искусства не позволяет успокаиваться. Памятно начало сезона 1955/56 года, когда изустно и в печати мы с тревогой повторяли: лишь немногие спектакли посещаются. Что же касается бесконечных очередей и ночных бдений у касс — подобные явления отошли в область предания. Полумеры — в виде доставки билетов на дом, бенефисов и постановки «кассовых» спектаклей, насчет художественной ценности которых в самом театре никто не обманывается, — все эти средства не кардинальны, ибо касаются следствий. Между тем лишь анализ и устранение причин, вызвавших торможение в развитии сценического искусства, может помочь его дальнейшему поступательному движению.

Нельзя безнаказанно пытаться нарушить или обойти основные законы творчества. Художник должен сознавать необходимость того, что он делает, — необходимость гражданскую и глубоко личную одновременно. И в то же время он должен быть свободен в выборе средств, единственно нужных ему для решения именно этой, стоящей сейчас перед ним задачи. Нарушение любого из этих условий {51} равно гибельно для человека искусства — будь то режиссер, актер или драматург. Что же касается конкретной практики, то пьесы не обязательно должны быть вечными, да и удостовериться в вечности современников можно будет лишь вечность спустя. Но драматическое произведение обязательно должно нести в себе прогрессивную мысль и выражать стремление автора осмыслить события современности.

И вот мы снова возвращаемся к «Гамлету», снова приходим к тому, с чего начали: спектакль «Гамлет», поставленный Н. Охлопковым в театре имени Маяковского, — событие в нашей сегодняшней театральной жизни. Нам хочется подчеркнуть слово «сегодняшняя». Не для того, чтобы ограничить значение сделанного, но чтобы подчеркнуть роль, сыгранную этой постановкой в момент ее появления.

Итак, с чего же начать? Да с того, что является в этом «Гамлете» наиболее ценным: это режиссерский спектакль в полном и всеобъемлющем значении слова, это талантливое неоткрытое самоутверждение режиссера в своих правах. Как будто бы и невелика заслуга. Режиссуры у нас никто не упразднял, и афиша каждого спектакля подписана чьим-либо именем. Но как редко — едва ли в одном случае из двадцати — постановка несет на себе печать творческой индивидуальности. Конечно, действие в спектакле организовано в единое целое; если речь в пьесе идет о наших днях, театр воспроизводит жизненно правдоподобную обстановку, если дело касается прошлого, то с каждой эпохой и нацией тоже известно, как обращаться; но тщетно вы будете ждать от такой ремесленной постановки яркой, страстной мысли, облеченной в такую же яркую, страстную форму. А в «Гамлете» режиссер добивался именно этого синтеза.

Нам скажут: ничего принципиально нового для русского и советского театра в этом нет. Но ведь в данном, конкретном случае новое как раз и заключалось в утверждении уже завоеванных позиций. Пусть не сочтут нас рутинерами — мы знаем, что повторение пройденного, пусть даже очень талантливое, есть только повторение, а не творчество. Но ведь, садясь сегодня за сложные математические вычисления, ученый не забывает, что таблица логарифмов уже существует. Он просто пользуется ею. Грубо говоря — так же и в искусстве. Забыв об уже найденном, никогда не сделаешь шага вперед. И поэтому, когда мы говорим, что новое — в воскрешении заветов, мы просто не хотим, чтобы были забыты выработанные Станиславским и Немировичем-Данченко, продолженные Вахтанговым и Мейерхольдом, Марджановым и Таировым, Диким, Поповым и десятками художников нового поколения принципы единого режиссерского замысла и единого решения спектакля. Мы не хотим, чтобы все многообразие этих заветов — заветов смелости, дерзания, {52} самобытности — было подменено сокращенным сводом рецептов и предписаний.

Сколь ни многообразны творческие направления, связанные с перечисленными выше именами, — одно роднит их: требование единой режиссерской концепции спектакля.

Чем острее художник — и как человек и как гражданин — чувствует необходимость своей работы, тем стройнее его режиссерский замысел спектакля, тем полнее изливается волнующая его идея в пластические формы. Именно этим ощущением гражданской необходимости своего труда, ясностью движущей его идеи одухотворен охлопковский «Гамлет».

Трагедия прочитана не книжником, бесстрастно взирающим и холодно анализирующим события давних лет, а современником, чье сердце и ум потрясены случившимся тем острее и глубже, чем больше он осознает «связь времен»… «плети в глумленье века, гнет сильного, насмешку гордеца, боль презренной любви, судей медливость, заносчивость властей и оскорбленья, чинимые безропотной заслуге» ранят сердце Гамлета, и не одного Гамлета. Зло мира существует и поныне — в разных формах и в разных видах, и стоит только дать ему волю…

Художник сегодняшнего дня, советский художник Охлопков ищет и находит в необъятной по философской глубине трагедии ответ на самый жгучий для себя вопрос — вопрос о ценности и правах человеческой личности. И он утверждает эту главную для него мысль с завидной настойчивостью.

Вдумываясь в спектакль Охлопкова, остро ощущаешь его связь с русской национальной традицией истолкования «Гамлета» — прежде всего с традицией Мочалова и Белинского. Эта связь заметна не только в концепции постановки, но и в ее непосредственных сценических красках — резких, романтически бурных, патетических и сгущенных. Даже в неровности режиссуры Охлопкова, в ее нежданных спадах и в ее прозрениях есть элемент мочаловской стихийности, и хорошее, верное слово отыскал критик, сказавший, что Охлопков, как никакой другой постановщик, знает «мочаловские минуты».

С мочаловской традицией связывается понимание центрального образа трагедии как образа человека, в котором величайшие страдания и величайшие потрясения вызывают столь же великое и властное желание восстать против торжествующего зла.

Казалось бы, в таком понимании характера Гамлета нет решительно ничего нового. Тезис гамлетовского безволия, против которого все так энергично выступают, на советской сцене никогда не бывал реализован. Напротив, если что и предстояло оспорить, то именно вульгаризацию {53} образа, превращение шекспировского героя в лишенного тени колебаний решительного молодого датчанина. Концепция «сильного Гамлета», Гамлета, освобожденного от «осложненности», представляла в момент выхода охлопковского спектакля куда более реальную опасность, чем уступки «гамлетизму». Зная, особенности дарования Охлопкова и Самойлова, можно было остерегаться именно такого рода смещения центрального образа — в сторону его внешней активизации, героической крепости и проясненности. Но первое впечатление от спектакля было неожиданным. Для Охлопкова и для Самойлова оказались дороги лирическая мягкость, внутренняя хрупкость, отроческая нетронутость и открытость героя — открытость навстречу впечатлениям жизни, ранящим, но и целительным. Молодость Гамлета, яркость и непосредственность его душевных реакций на все, что происходит кругом и с чем он сталкивается впервые, — мотив, весьма существенный для охлопковского спектакля. Активность героя (определяющая все построение образа) раскрывается перед нами и как активность сомнений, активность поисков разрешения всех нежданно обступивших юношу вопросов, подчас даже — активность отчаяния, разочарования, активность страдания. Именно это отличает охлопковский спектакль от традиции упрощенного, «оптимистического», «сильного Гамлета» и роднит в то же время с традицией Мочалова.

Но если говорить о традиционности в спектакле театра имени Маяковского, то полнее всего сказалась она вот в чем: со времен Мочалова и Белинского всякое обращение художника русской сцены к шекспировской трагедии бывало чем-то более решающим, чем очередная проба сил при встрече с великолепной пьесой. Это испытание гражданской состоятельности художника, его умения осмыслить общечеловеческую тему «Гамлета» в прямой связи со своим пониманием современности.

В одном из своих выступлений Охлопков говорил, что Шекспир открылся ему за чтением утренних газет. Это, конечно, сказано образно, но точно. Нелепо воображать, что художник решил воспользоваться классическим произведением для прямых аллюзий. Шекспир и не позволил бы обращаться с собой подобным образом. Просто художник был заражен современностью, жил в ней, и она жила в нем, в его сознании. Она подсказывала ему образное и смысловое решение спектакля.

Острая, активная нетерпимость к злу — вот в чем прежде всего сегодняшний дух охлопковской постановки. Необыкновенная по силе и направленности ненависть к клавдиеву миру, миру корыстного зла и предательства.

Если мы вспомним интересный спектакль английской труппы «Теннент», эта особенность замысла Охлопкова по контрасту вдвойне заметна. {54} У Питера Брука все, что относится к «жирному веку», — лишь фон для Гамлета, в крайнем случае — лишь объект его брезгливой иронии и презрительно изучающего интереса. Гамлет — Скофилд — весь в борении с собой. Гамлет — Самойлов — весь в столкновении — не с миром даже, а конкретно с людьми, обступившими его, с самим духом отступничества и лжи.

И чем нетерпимее Гамлет по отношению к клавдиеву миру — тем дороже он нам.

Великолепен в своей конкретности режиссерский ход, сразу же раскрывающий перед нами меру гамлетовской активности в столкновении со злом. Если Пол Скофилд играет человека, горестно сторонящегося зла и лишь против воли вынужденного вступить с ним в поединок, — Евгений Самойлов видит в Гамлете прежде всего страстную готовность к схватке. Его Гамлет все уклоняется от боя — он сам его нервно торопит. Он гнушается той возможности примирения, которую услужливо дает ему противник. С самого начала! С того момента, когда он вбегает — вбегает, а не входит — в торжественный покой королевы. Золото арф, белые непорочные наряды девушек, кроткий взор красавицы Гертруды, отеческая улыбка Клавдия, обращенная к нему, к Гамлету. Это все — предложение остаться в ладу, ужиться, примириться. Клавдиев мир предстает здесь не агрессивным — напротив, здесь зло благодушествует, оно заигрывает с Гамлетом. В конце концов, Клавдий — Кириллов не так уж кривит душой, предлагая сыну Гертруды чувствовать себя при дворе «как родич и наш сын».

Эта возможность остаться жить в мире со злом, признав его власть и его силу, и гамлетовский отказ от компромисса, гамлетовская энергия в распознании зла и в схватке с ним — все это определено современным мировоззрением режиссера и особенностями его дарования.

«Трагедия Гамлета немыслима без отношения к идее борьбы всего передового человечества против мрачных сил реакции…» — так суммирует постановщик смысл своего обращения к Шекспиру. Отсюда и самый принцип непосредственного сценического решения трагедии.

Столкновение человечности со злом мира движет охлопковский спектакль. Это столкновение воспринято режиссером прежде всего в его прямых, непосредственных формах. Больше чем разлад в душе Гамлета, Охлопкова волнует жестокая схватка между героем и «жирным веком», «миром-тюрьмой». Отсюда — и все достоинства и все просчеты режиссерского истолкования трагедии.

Эти достоинства, как и эти, просчеты, — очевидны. Да история и не сохранила сведений о такой постановке, когда шекспировская трагедия {55} была бы от начала и до конца сыграна с одинаковой силой, когда все сложные мотивы ее прозвучали бы равно звучно. В том ли причина, однако, что ни один актер и режиссер, бравшийся за воплощение «Гамлета», не был равен драматургу размерами своего дарования? Это объяснение, думается, неполно. Каждый, обращавшийся к шекспировской трагедии, искал и находил в ней прежде всего то, что казалось созвучней эпохе и ближе его собственной индивидуальности. Общечеловеческая значимость «Гамлета» могла всякий раз раскрыться именно через определенный поворот трагедии, делавший возможным максимальное сближение ее с живыми интересами дня.

Мысль охлопковского «Гамлета» так проста, что может показаться упрощенной. Это мысль о трагедии того, кто слишком долго медлил, погруженный в горькое раздумье, тогда как убийства и предательства множились вокруг, тогда как время звало к свершению и к мятежу.

Само сопоставление мира Гамлета и мира Клавдия у Охлопкова уже драматично и действенно — мы понимаем это в тот же момент, когда, впервые войдя на сцену, Гамлет с демонстративной отчужденностью спешит покинуть пышный зал. И не случайно одной из сильнейших — нет, сильнейшей сценой в спектакле стала «Мышеловка». Два полюса жизни — далеких, несовместных — соприкасаются здесь так близко, что столкновение, взрыв неизбежны.

Посмотрите только, как одета публика: король, королева, придворные! Бархат, парча, блеск шелковых тканей — все переливается, сверкает, но, несмотря на пестроту, два цвета забивают все остальные — алый цвет крови и тусклый цвет золота. Как пышно, как богато, но не мертвенно пышно, не мертвенно богато. Толпа движется, шумит — она так и появляется в движении. Кованая обшивка ворот с лязгом поднимается, и мы видим ячейки лож, буквально кишащие народом. Неясный гул разговоров, суетливая торопливость людей, желающих удобно устроиться в предвкушении развлечения… Во всем этом оживлении нет, однако, радости, праздничности — лишь что-то тупое, трубе чувственное. О господи, как они смеются скабрезным шуткам короля и Гамлета! Не смеются — хохочут, задыхаются от гогота, икают, рычат, вот‑вот лопнут. Это продолжается минуту, другую — вечность для Гамлета, который стоит тут же, внизу, под ложами. Он одет в черное — цвет печали, бледен, недвижим. Среди регочущей, цинично настроенной, отвратительно легкомысленной толпы он отчаянно, жестоко одинок.

Контраст между Гамлетом и клавдиевым миром здесь очевиден и остер. Но это не контрастное противопоставление неподвижных данностей. Во всем — в мизансценах, в манере поведения персонажей — во всем этом яркая, точно прочерченная идея борьбы. И Гамлет здесь — {56} менее всего фигура пассивная. Нет, в этой схватке с «жирным веком» он атакует. Атакует прежде всего тем, что хочет до конца познать, удостовериться, получить доказательства своих предположений. В его глазах — пронзительных, острых, ничего не упускающих глазах — сосредоточены мысль и воля. Взяв на себя роль забавника и на славу распотешив гогочущие ложи, он издевается над ними. Замечательно передана в охлопковском спектакле острота конфликта между Гамлетом и этими красно-золотыми ложами, всей этой разряженной толпой прихлебателей и вельможных потаскух, лизоблюдов и предателей. Они и Клавдий — одно целое, один мир. Вот Гамлет, взбежав по лестнице, неожиданно наклоняется к откинувшемуся в кресле Клавдию и поясняет ему смысл разыгранного комедиантами представления: «Он отравляет его в саду ради его державы… Сейчас вы увидите, как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены». Король не успевает вскрикнуть и дать сигнал к бегству: толпа охвачена смятением едва ли не раньше, чем сам король. Ложи пустеют, ужас мгновенно охватывает придворных, точно одна душа живет в этом многоликом теле.

Мы попытались как можно точнее воспроизвести ту общую атмосферу — атмосферу борьбы, — в которой проходила сцена «Мышеловки». Но наша передача спектакля была бы и неточной и слишком общей, упусти мы другие, важнейшие подробности. Всех, видящих ее, «Мышеловка» поражает не только яркостью и выразительностью двух противопоставленных друг другу красок, но и богатством, тонкостью, разнообразием оттенков. Откуда же они? Чем рождены?

Разбирая в свое время охлопковский спектакль, приверженцы его, в том числе и автор данной статьи, уделили очень много места чисто внешней, постановочной стороне. В некотором крене этом была своя закономерность: все мы давно не видели такого блестящего владения техникой режиссерского мастерства. Все компоненты — музыка, живопись, ритм, пластика — были приведены в действие и служили единой цели. Однако в своем увлечении рындинскими декорациями и построениями массовых сцен мы порой забывали сказать о том, что весь этот образный строй спектакля и удивительно конкретен и глубоко и тесно связан с шекспировским текстом.

Казалось бы, Охлопков более всех нынешних режиссеров тяготеет к символике, к прямому сценическому обобщению. Действительно, мало у кого в спектаклях, которые у нас на памяти, встречается такое обилие приемов символического обобщенного характера. Вспомните только «Молодую гвардию» с ее скульптурными позами, музыкой Рахманинова, знаменами. Но удивительное дело! То, что у других постановщиков просто-напросто раздражает, кажется назойливым и нарочитым, у {57} Охлопкова во многих (правда, далеко не во всех) случаях воспринимается как нечто естественное, само собой разумеющееся. И дело тут, на наш взгляд, не только в оправданности приемов, оправданности, рожденной точностью замысла, но и в особенностях режиссерского мышления Охлопкова, в особом даре, который мы назвали бы конкретностью обобщения.

Да, Охлопков стремится поставить нас перед лицом общих понятий, если можно так выразиться. Да, перед нами — борьба добра и зла, человечности и бесчеловечности, и мы подведены к осознанию этого «всеобщего» смысла происходящего не путем сложных и тонких ассоциаций, но дорогой прямой. И в то же время события предельно конкретны, как конкретна и вся та удивительно ясная, зримая картина жизни Эльсинорского замка и его обитателей, развернувшаяся на сцене театра имени Маяковского. Огромные кованые ворота, о которых столько написано, — это образное обобщение, это символ «мира-тюрьмы», где вспыхивает мятеж Гамлета. Но рындинские ворота дают и совершенно реальное ощущение (именно ощущение, а не воспроизведение) средневекового замка. А когда в толще стен мы вводим узенькие, прорубленные в сыром камне лесенки и потайные ходы, когда за роскошью ковров и блеском золота угадывается эта намертво пригнанная кладка, — как тут отделить символ от конкретности?

Вот этой единовременностью обобщения и конкретизации отличается трактовка образа самого Гамлета.

Вряд ли нужно доказывать, что, не видя в театре того, кто бы мог сыграть Гамлета, нельзя ставить эту пьесу. Вряд ли нужно доказывать и то, что от глубины и верности понимания этого образа зависит глубина и верность прочтения всей трагедии в целом. Это тот камертон, который может настроить ее на верный лад. Думали ли мы — до спектакля, — что Евгению Самойлову окажется по плечу роль в шекспировской трагедии? Пусть не сердится на нас актер — нет, не думали, хотя уже после того, как образ был создан, все мы вдруг вспомнили и Щорса в довженковском фильме, и горьковского Антипу Зыкова, и Яблочкова в пьесе Штока, и Олега Кошевого в «Молодой гвардии». Но все это было после, а пока…

«Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу того, что кажется… и может быть игрою; то, что во мне, правдивей, чем игра» — вот первая большая реплика, с которой Гамлет — Самойлов вступает в спектакль и которая сразу же отзывается в нашей душе. Что слышится в ней и в монологе Гамлета о буйном саде, плодящем дикое и злое? Что хочет передать этот голос — тусклый и прерывающийся, эти движения — стремительные и внезапно теряющие свою стремительность, этот взгляд, словно обращенный не на окружающих, а внутрь собственной души? {58} Эта поза, когда, кажется, нет сил перенести все случившееся и Гамлет в изнеможении опускается на землю, подавленный бременем горя, — о чем говорит она?

Нам очень дорога заявка роли, сделанная Охлопковым и Самойловым. Дорога потому, что обладает удивительной емкостью. В нее вмещаются понятия и абсолютно конкретные: Гамлет — сын своего убитого отца и своей слабой матери, возлюбленный Офелии и друг предавших его Розенкранца и Гильденстерна; и обобщенные: Гамлет — дитя своего века, века утверждения гуманистических идеалов и их первого жестокого столкновения с действительностью. Так, в единстве этих двух начал и строится дальнейшее развитие роли. Вступает ли оно в противоречие с Шекспиром? Мы задаем себе этот вопрос не с праздной целью. Авторы некоторых дискуссионных статей — А. Аникст, Н. Зоркая, М. Туровская (последняя, правда, в несколько другом аспекте) — обращают к исполнителю роли Гамлета, по существу, один упрек: они винят его в эгоцентризме героя. «Какую бы сцену мы ни взяли, всюду обнаруживается эта односторонность, эгоцентризм Гамлета — Самойлова», — пишет А. Аникст, резюмируя мнения своих сторонников: преувеличенное внимание к личной драме героя мешает и режиссеру и актеру постигнуть самую суть шекспировской трагедии — многообразие и глубину ее всепроникающей мысли. Можно ли бросить постановщику обвинение в сознательном пренебрежении философской стороной трагедии? Думается, что нет. И в качестве аргумента, защищающего нашу точку зрения, нам хочется прежде всего воспользоваться режиссерской экспликацией «Гамлета». Стоит только ознакомиться с этим материалом, как станет абсолютно ясным, какой большой интерес испытывал постановщик, условно говоря, к проблеме «гамлетизма». «Его ум, пытливый, гибкий, проницательный, стремится к познанию мира, к его изменению, но, чем дальше и глубже проникает его мысль, чем шире становится объект его наблюдений, чем выше цель, тем острее и серьезнее становятся его внутренние противоречия, тем активнее, крупнее взлеты и падения его воли». Мы привели только одну цитату, утверждающую намерения постановщика показать в спектакле не только становление воли героя, его решимость вступить в борьбу, но и то, что мы обычно называем «гамлетизмом»; число цитат такого рода можно без труда удвоить и утроить. Общее охлопковское понимание трагедии (как мы уже говорили) связано с тем толкованием Гамлета, которое получило свое классическое выражение в статьях Белинского. Гамлет, которого предстояло сыграть Самойлову, — это человек, вступающий в конфликт с действительностью, ибо она противоречит его идеалу жизни. Гармонии нет и в душе Гамлета: мучительный и долгий путь борьбы с собой проходит он, прежде чем в финале вонзить отравленный клинок в тело убийцы своего отца. Не оптимистического Гамлета, который неизвестно почему медлит {59} свершить свой долг, и не безвольного, рефлектирующего юношу должен был воплотить Самойлов.

Итак, общее понимание роли было верно и задача донести философское содержание трагедии входила в творческие планы Охлопкова как задача первоочередная.

Быть может, спорны пути к решению этой задачи? Быть может, слишком большое внимание было уделено, так сказать, личной драме героя? Именно к этому сводятся, в сущности, упреки. Разберемся же в них.

«Самойлов — это в самом деле Гамлет, ищущий ответа на вопросы, поставленные перед ним жизнью и обстоятельствами. Но это — не искание истины философом, а поиски решения практической жизненной задачи», — пишет А. Аникст. На наш взгляд, однако, просто-напросто нельзя «блистательно» (оценка очень важна) сыграть личную трагедию Гамлета, оставив в стороне все другие вопросы. Нельзя потому, что сам текст роли не дает такой возможности, соединив в каждой реплике, как в сплаве, — общее с частным, личную драму — с философской трагедией.

Гамлет тоскует об отце, но что отвечает он на реплику Горацио об «истом короле»? «Он человек был, человек во всем, ему подобных мне уже не встретить», — так может говорить сын, но сын, имя которому — Гамлет. Кто стал бы сомневаться в его любви к Офелии, но ведь в сценах с ней едва ли не сильнее всего проявляется способность Гамлета видеть в одном явлении тысячу скрытых. «Вы добродетельны?.. Вы красивы?.. если вы добродетельны и красивы, ваша добродетель не должна допускать собеседований с вашей красотой… потому что власть красоты скорее преобразит добродетель из того, что она есть, в сводню, нежели сила добродетели превратит красоту в свое подобие; некогда это было парадоксом, но наш век это доказывает», — так говорит он с Офелией. Что это? Сетование обманутого влюбленного? или философское раздумье? А разговор Гамлета с матерью? А сцена с флейтой? А монолог после ухода актеров? Исполнение этих мест трагедии признается удачным, очень удачным, но каждое лишь само по себе, в целом же делается вывод, что философская сторона ослаблена…

Мы не хотим вульгаризировать доказательств противной стороны, но, право же, не стремление Н. Охлопкова во всей подробности и полноте воспроизвести жизненную основу трагедии помешало успеху сцены с могильщиками и монолога «Быть или не быть». Скорее, если хотите, наоборот. У нас такое чувство, словно монолог или, вернее, то, что было написано по его поводу, сбило Охлопкова.

Художник, чьи образы сильны именно своей конкретностью, впрямую выражающей их обобщенную поэтическую сущность, Охлопков на {60} этот раз отошел и от самого себя, и от своего замысла спектакля. Он лишил монолог датского принца его действенной сути, отъединил его от общего хода раздумий героя. Ведь для охлопковского Гамлета, мысль которого даже в самой бездне отчаяния никогда не склонялась к отказу от борьбы, но билась над вопросом о целях, смысле и результатах этой борьбы, — для такого человека главное в монологе «Быть или не быть» — это еще и еще раз задуматься: жить ли, смирившись перед пращами и стрелами рока, или погибнуть в противоборстве с ними? Ведь и гибель тоже может быть борьбой или средством уклониться от борьбы… Что избрать? Это не абстрактная общефилософская проблема; это вопрос, вставший перед Гамлетом, вопрос, от разрешения которого зависит его личная судьба.

Именно тем, как остер этот вопрос, неотступно стоящий лично перед Гамлетом, определено то, что он сотни лет продолжает волновать тысячи людей. Гамлет не «философствует»; во всяком случае, для него самого его раздумья меньше всего носят характер общих философствований. Пусть в размышлениях своих герой касается мыслью самых общих, самых глубоко философских проблем, — его мужественное раздумье должно иметь прямую, простую, «личную» цель, связанную со сверхзадачей роли. С чем же мы сталкиваемся в спектакле? С большой неожиданностью — с попыткой подменить шекспировскую конкретность и точность абстрактными рассуждениями. Это отсутствие сверхзадачи немедленно дает себя знать и в режиссерских приемах и в манере актерского исполнения. Чего стоит, например, пресловутый кинжал, который Самойлов, стоя спиной к зрителям, заносил над собой и, выдержав «зловещую» паузу, ронял на пол? А «неслышная», под сурдинку, музыка, сопровождающая текст и мешающая его слушать? А интонации исполнителя? Безжизненно, ровно, размеренно звучит голос Самойлова, и мы вдруг ловим себя на том, что нам, попросту говоря, скучно.

Это же ощущение непродуманности, потери точного смысла происходящего не оставляет нас и в сцене на кладбище. Принцип контраста, так щедро оправдавший себя и в «Мышеловке» и в финале, последовавшем за сценой на кладбище, на этот раз выражен режиссером с банальной прямолинейностью. Что-то удивительно привычное и такое чужеродное для этого спектакля видится нам в спокойной поступи одетых в черные балахоны фигур, сопровождающих гроб Офелии, мы понимаем, что их холодное и торжественное равнодушие должно еще ярче подчеркнуть искренность горя Гамлета, как понимаем и то, что житейская рассудительность могильщиков дает словно опору его ищущей мысли и в то же время противоречит возвышенному состоянию его души. Что хотел сказать Охлопков, нам понятно, но форма выражения здесь тускла, и нет здесь того блеска в воплощении режиссерской мысли, который составляет первейшее достоинство этой постановки.

{61} Почему Охлопков вдруг так растерялся? Нельзя ведь предположить, что, работая над пьесой, перечитывая груды комментариев к ней, он просто «упустил» всю эту сцену, ее значение в развитии образа Гамлета! Очевидно, так не могло случиться. Нам видится тут иное объяснение, нежели «режиссер недопонял».

Можно угадывать причину неудачи обеих сцен — монолога «Быть или не быть» и разговора с могильщиками — в неуверенности, с какой Охлопков подходил к самому «скользкому» месту трагедии, к тем мыслям героя, которые послужили поводом к утверждению о пессимизме пьесы. Не будем игнорировать этой причины. Ведь «Гамлет» оставался на советской сцене самой «не освоенной» из всех трагедий Шекспира. Интересующийся историей театра зритель был наслышан о мистицизме Гамлета — Михаила Чехова, о пороках акимовской постановки, — и на этом сценическая история трагедии на московских подмостках была оборвана… Охлопков брал на себя задачу, сложную не только потому, что его спектаклю предстояло выдержать сравнение с классическими постановками прошлого, но и потому, что он должен был в известной мере стать «реабилитацией» «Гамлета». А в сцене на кладбище режиссер как раз сталкивался с тем, что в свое время стало материалом для концепции гамлетовского пессимизма и что надолго отвратило наш театр от этого великого творения Шекспира.

Гамлет раздумывает не только о смысле своих жизненных деяний в, данной обстановке, но и о смысле всякого жизненного деяния вообще перед лицом смерти, ожидающей каждого. И горечь его помыслов обращена не только против клавдиева мира. Несправедливость царит не только в торжественных покоях Эльсинора; несправедливо не только убийство, — а разве в смерти вообще есть справедливость?.. Разве есть справедливость в том, что Александр Македонский стал прахом, глиной, которой замазывают щели?.. Тогда каков же смысл в человеческом деянии вообще? Эти раздумья пессимистичны. И нет нужды «скрывать», «маскировать» гамлетовскую скорбь. Ведь не в том дело, что Гамлет под конец «меняет мнение», приходит к выводам более жизнерадостным. Жизнерадостности нет и в финале, — но есть зато пришедшее понимание долга, в том числе и долга жить, действовать, хотя бы даже и перед лицом все разрушающей смерти. Все равно. Вопреки ей.

Идея борьбы, контрастное противопоставление двух сил, положенное режиссером в основу его прочтения «Гамлета», конечно, могло найти свое воплощение в сцене на кладбище с достаточной ясностью. Незачем напоминать текст, чтобы доказать это. Равно «укладывался» в замысел постановщика и разговор с могильщиками — этот новый взрыв гамлетовского отчаяния перед равнодушием и бессмысленной жестокостью жизни. Неуверенность, о которой мы сказали чуть выше, сказалась {62} не в уклонении от задачи, но в чересчур внешнем, поверхностном решении ее, в изменившей художнику ясности образного воплощения мысли. Не все ведь достоинства и недостатки художественных произведений можно объяснить верностью или ошибочностью логического замысла. Какую же роль при таком «рациональном» подходе отводим мы «божественному дару» — поэтическому воображению?

Свобода толкования, утверждение своего прочтения пьесы — неотъемлемые черты охлопковского «Гамлета». Тут одинаково важны два момента: «свое» и «утверждение». Н. Охлопков даже воинствен и демонстративен в отстаивании своего права на самобытность, на творческую вольность. Однако это свобода поисков внутри Шекспира, и самые смелые режиссерские экскурсы не уводят в сторону от сущности трагедии, но ведут нас к ней той тропой, которую заново прокладывает Охлопков. К примеру, — вернемся опять к «Мышеловке». Вряд ли даже самому придирчивому критику придет в голову мысль укорять постановщика за неточное следование Шекспиру, хотя сцена разговора Гамлета с Офелией, когда он осыпает бедную девушку циничными колкостями и злыми намеками, еще ни разу не бывала, прочитана так, как понял ее Охлопков. А ведь он, казалось, «просто изменил мизансцену». По традиции, Гамлет ведет весь свой разговор с Офелией наедине. Даже огромной душевной болью трудно извинить его обращение с ней. Непонятны причины и цель его поведения, — что это, нарастающая горечь, неверие в людей, жажда причинить людям страдание, какое сполна изведал он сам, унизиться, унижая? Нет, отвечает Охлопков, совсем иное. Ведь вся эта сцена — бой Гамлета с обитателями Эльсинора. Акценты переставлены. Не с Офелией груб Гамлет — с королем. Ему адресует он свои циничные реплики. Офелию слова его ранят как бы рикошетом (построение мизансцены подчеркивает, что Гамлет обращается именно к королю — придворные и королева уже разместились в ложах, а Клавдий задержался внизу, отвечая на реплики принца). Там же, подножия лестницы, и Офелия. Гамлету нужно здесь на какое-то мгновение усыпить настороженность Клавдия, сойти перед ним за «своего». Он добивается этого. Пошляк и сквернослов, жирный весельчак и убийца, Клавдий вполне ублажен грубыми остротами принца. Он размякает от хохота. Всегда бы так! Вот таким любителем скабрезных шуток Гамлет понутру и ему и всем приближенным. И, чем грубее остроты, тем громче и неистовее гогочут ложи. Только услышав голос Офелии, дрожащий, полный слез, ее вопрос, ее упрек: «Вам весело, мой принц?» — обращенный к нему, Гамлет отводит Офелию в сторону, туда, где никто не может их слышать, и, опустившись перед ней на колени, целуя край ее прозрачного шарфа, с отчаянием произносит: «О господи, я попросту скоморох», — как бы моля понять и простить.

{63} Когда мы выше говорили о том, что «Мышеловка» богата оттенками, мы прежде всего имели в виду этот крохотный эпизод, этот почти молниеносный обмен репликами. Охлопков вообще удивительно тонко подчеркивает и выделяет в спектакле чувство Гамлета к Офелии. Ведь, по Шекспиру, они встречаются всего два раза: один — на свидании, подстроенном Полонием, другой — на представлении «Мышеловки», причем оба раза драматург не дает Гамлету ни одного слова любви. Лишь после смерти Офелии слышим мы: «Ее любил я; сорок тысяч братьев всем множеством своей любви со мной не уравнялись бы», а до этого — подозрения, гнев, сарказм — вот чем приходится утешаться бедной девушке. И все же он ее любит, и на охлопковском спектакле мы понимаем это сразу же, едва увидев их вместе. Как, какими средствами достигает этого режиссер? Да всеми теми, которыми располагает театр, чтобы передать скрытый смысл текста:

— Мой принц,  
Как поживали вы все эти дни?  
 — Благодарю вас, чудно, чудно, чудно.

Послушайте только, как произносит эту фразу Самойлов. Голос его оживлен, радостен, в интонациях его даже что-то ребяческое. Это совсем не тот голос и не тот человек, который минуту назад решал для себя — быть или не быть? Близко подходит он к Офелии и через решетку, разделяющую их, ловит конец ее шарфа. Она хочет взять его обратно, он не дает — игра без слов, но выразительная, как слова. И так красноречивы их взгляды, так нежны движения, что даже воздух, окружающий их, кажется, дышит любовью.

Однако этот мотив любви интересует режиссера не сам по себе и даже не потому, что вносит разнообразие в общее звучание спектакля. Он важен ему по двум очень существенным обстоятельствам. Для Охлопкова, как и для Самойлова, необычайно важна человечность Гамлета, все, что обличает в нем душу, открытую всем впечатлениям бытия, всем его радостям и горестям. Для них вдвойне важны и сыновняя любовь Гамлета, и его нежность к Офелии, и его дружеская доверчивость в обращении с Горацио, ибо именно отсюда, из этих простейших человеческих чувств, из чувства любви, дружбы, верности, благородства берет исток гамлетовская ненависть к «жирному веку», к миру, где под маской верности кроется измена, где стоимость жизни ничтожна и честность, обесценена. Лирический мотив в роли Гамлета, как и мотив его любви к отцу и оскорбленного сыновнего чувства к матери, органически необходим постановщику. Так, Гамлет его спектакля воюет не только против Клавдия, но и за Гертруду; намереваясь мстить, он хочет спасти.

{64} Разбирая в свое время спектакль, критика писала много доброго о сцене в спальне королевы. Самойлов проводит ее остро, темпераментно, с вдохновением. Однако нас в данном случае интересует не то, как он это делает. Нам хочется проследить мысль, которую утверждают здесь режиссер и актер.

Вы помните слова старого короля: «… не запятнай себя, не умышляй на мать свою…». Это предостережение кажется излишним по отношению к Гамлету — Самойлову. Мысль об убийстве ни на минуту, ни на секунду не приходит ему в голову.

Как бы язвителен ни был Гамлет, как бы жестоко и правдиво ни представлял он перед Гертрудой всей мерзости ее поступка, сердце его «не утрачивает природы»: это сердце сына, желающего отдать все, чтобы видеть свою мать по-прежнему достойной уважения. Это желание верить, стремление завоевать себе возможность верить — необычайно остро звучит у Гамлета — Самойлова. Вспомним, как в сцене с Офелией, уже угадав, что это свидание — западня, что беседу их подслушивают и его возлюбленная — пассивная участница заговора против него, вспомним, как медлит он убедиться в своей правоте, как снова и снова дает Офелии возможность доказать свою непричастность к лжи и предательству, опутавшим их… В его торопливых, порывистых, острых вопросах слышнее, чем интонация упрека, мольба: «оправдайся!»

Желание спасти и невозможность спасти, желание верить и невозможность верить — вот психологическая гамма, определяющая решение сцены в опочивальне Гертруды. Жар увещаний и укоров вдруг остывает, и мы сострадаем Гамлету, где-то в глубине души с горечью сознающему, что слова его лишь звук пустой даже для его матери. И совсем спокойно, без тени прежней мольбы и горячности, ибо надежда потеряна, дает он новый совет королеве — совет предать родного сына:

Ведь как прекрасной, мудрой королеве  
Скрыть от кота, нетопыря, от жабы  
Такую тайну? Кто бы это мог?

Нежная сыновняя преданность, любовь к Офелии, верность по отношению к друзьям — все это вовсе не есть «заземление» образа Гамлета, вовсе не есть превращение трагедии в личную драму. Н. Охлопков разрабатывает все эти «личные» мотивы с особой скрупулезностью, не упуская ни одной подробности, и это помогает зрителю постичь ход рассуждений Гамлета, дает герою реальную, наполненную живым дыханием, плотью и кровью жизнь человеческую.

Усиливая звучание лирического мотива, Охлопков сумел органически {65} связать его с основой своего замысла — с «идеей борьбы»; человечность стала здесь, так сказать, одной из сражающихся сторон.

Чем прямее, непосредственнее, страстнее может режиссер изъявить свой замысел, чем непосредственнее раскрывает авторский материал волнующую Охлопкова тему столкновения Гамлета с клавдиевым миром, тем полнее творческая удача. Не случайно и поклонники спектакля и его противники признают силу режиссерского решения картины «Мышеловки» и финального поединка.

Охлопков дает великолепную медлительную интродукцию к сцене боя.

Едва ли секунду назад Гамлет кончил свой рассказ Горацио о путешествии в Англию. Проницательность Гамлета, взявшая верх над хитростью Клавдия, не радует его теперь: самым страшным ударом — гибелью Офелии — встретила его ненавистная Дания. Спокойно, печально, равнодушно, как будто случившееся имеет отношение к кому-то чужому, — так ведет свою речь Гамлет — Самойлов. Приход Озрика не выводит его из задумчивости. Турнир так турнир — все равно. Его смущает лишь та глубокая, какая-то странная печаль, которая владеет им. Как будто бы предчувствие несчастья… Но даже если смерть? Не сегодня — так завтра или еще когда-нибудь… Чему быть, того не миновать. Элегические минуты эти в спектакле удивительно хороши благодаря простоте Самойлова. Она даже чуть подчеркнута — ровностью интонаций, небрежностью позы: Гамлет примостился почти на полу, на невысокой приступке ложи. И эта душевная безоружность Гамлета, его человеческая незащищенность, рождает в нас, знающих, что ждет его сейчас, особую любовь к герою и мысль (уже потом, после спектакля), что Н. Охлопков знал, что делал, дав перед финалом минуту тишины. Она как бы затишье перед бурей, которая начинается сразу же, стóит Гамлету переступить порог, ведущий в тронный зал.

Тут полно людей, как и тогда, в сцене «Мышеловки», — оживленных, нарядных, с напряженной жадностью ждущих чего-то «острого» от поединка Лаэрта с сумасшедшим принцем. И, как тогда, вид этой враждебной толпы, оскорбляющей все существо Гамлета, заставляет его собрать силы, внутренне насторожиться. Так и начинается этот турнир — вначале как зрелище, на которое придворные реагируют возбужденными возгласами, репликами, а потом как кровавая схватка, заставляющая всех притаиться, умолкнуть и, наконец, бежать, оставив распростертые тела мертвых и умирающих…

Опять перед нами два мира, два мира в жестоком столкновении, — и опять режиссер читает Шекспира так, чтобы найти у него подтверждение своей идее. И находит, не изменяя ничего и не поступаясь текстом. Вы помните, у автора есть ремарка: после очередного выпада Лаэрт и Гамлет «меняются рапирами». Больше к этим словам ничего не {66} прибавлено — просто меняются. А в спектакле простое действие это приобретает внутренний смысл: безмолвная, но выразительная сцена разыгрывается перед нами… Инстинктивно прижав руку к груди, которой только что коснулась шпага Лаэрта, Гамлет вдруг видит на ней кровь. Недоумение, а потом страшная догадка: предательство? Медленно, с рукой, все так же прижатой к ране, чтобы не видно было крови, обходит он круг придворных, пристально всматриваясь в их лица — трусливые, напряженно-любопытные; все они смущенно прячут от него глаза. Догадка его становится уверенностью — предательство, еще одно! И Гамлет начинает бой. Он выбивает оружие из рук противника. — Клинок наточен — так я и знал. — Он заставляет Лаэрта взять свою рапиру. Теперь уже ничто не в силах остановить его. Непростительно дорого заплачено за прозрение — нет отца, Офелии, умирает мать, сраженная той же рукой, — можно ли оставить жизнь убийце? Теперь это уже не вопрос, и участь Клавдия решена.

Казалось бы, к чему весь круг пройденных Гамлетом сомнений и тревог, если все равно он кончает тем, чем мог бы начать: убийством Клавдия… Почему же мы так остро ощущаем душевное облегчение в финале охлопковского спектакля, почему мы воспринимаем развязку как разрешение вопроса? Мысль Гамлета блуждала не напрасно — отвечает нам спектакль. Да, Гамлет был прав, когда понял, что врагом его является не один Клавдий, но «жирный век», его породивший. Он понял зло в его обобщении — зло мира, в котором «подгнило что-то»… Да, не в одном Клавдии дело. Но еще больше правды было в последнем гамлетовском прозрении: воительствуя против зла, рази его в его конкретном воплощении, везде, где распознал его…

Эта мысль приходит как просветление, она окрашивает шекспировским оптимизмом концовку охлопковского спектакля, став вершиной его режиссерского построения. Гамлет находит разрешение мучившим его вопросам и оставляет в этом мире Горацио как вестника и как предостережение:

… какое раненое имя,  
Скрой тайна все, осталось бы по мне!..  
Дыши в суровом мире, чтоб мою  
Поведать повесть…  
… Дальше — тишина.

Так завершен поединок между Гамлетом и «жирным веком».

Сопоставление этих двух образов, столкновение их определяет весь внутренний строй спектакля. Образ «жирного века» возникает прежде всего в массовых сценах. Здесь он и конкретен, и точен, и содержит в {67} себе большое обобщение. Раскрытию того же образа «жирного века», «мира-тюрьмы» служат и декорации В. Рындина. О зрелищном великолепием их писали многие, но ведь по-настоящему ценны они не своим великолепием, но тем, как точно раскрыта художником жизнь Эльсинора, где мягкость бархата скрывает каменное сердце, а лязг железа заставляет настораживаться, ища потайную темницу.

Образ Гамлета в спектакле разработан детально и тонко. Режиссер стремился не упустить ни единой черточки в авторской характеристике героя. Иначе обстояло дело с остальными. Они были нужны Охлопкову не сами по себе, а скорее как составные части того целого, которое носит название «жирный век». Невольно напрашивается сравнение со спектром — его составляют разные краски, но он воспринимается как нечто единое, нераздельное. Так и в постановке — мы видим, ощущаем, чувствуем массу. Она многолика — и каждое лицо режиссер наделяет своим выражением, но нам этого мало, мало потому, что за маской пропадает человек.

Что можем мы сказать о Клавдии — короле Дании? О королеве Гертруде? Лаэрте, Розенкранце, Гильденстерне? О, бесконечно много — по Шекспиру. О каждом — и одно, и другое, и третье, сколько хотите, но все же, наверное, меньше, чем могут рассказать актеры, исполняющие роли, и режиссер. Так думалось, так представлялось обязательным — до спектакля. Однако ожидания обмануты. Не то чтобы хороший стал плохим или плохой хорошим. Общие характеристики расставлены точно, но дальше этого дело не пошло. Пойдя на уступки, мы готовы были примириться с выкрашенными в густой черный цвет Розенкранцем и Гильденстерном, с розовым Горацио, с буйным — и ничего другого — Лаэртом, с чувственной Гертрудой. Но Полоний, но король? Вспомните только Полония — ведь в спектакле, который идет сейчас, сохранились едва две‑три реплики в тексте сцены его разговора со слугой, уезжающим во Францию. И мы не удивляемся этой купюре — спектаклю сцена действительно не нужна, так как нехитрый образ Полония уже достаточно исчерпывающе дан в предыдущих картинах. Другое дело, если бы режиссер и исполнитель захотели добраться до сути и дать, нам не просто глуповатого старичка с проблесками практической сметки, а страшное воплощение «здравого смысла», «житейской мудрости»; «здравого смысла», легко и умело мирящегося с подлостью, предательством, убийством, кровосмешением, «житейской мудрости», извлекающей выгоду из всего этого! Пожалуй, только присутствие Гамлета в сцене молитвы короля спасло ее от сокращения. Когда на подмостках Клавдий и Полоний, Клавдий и Гертруда, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн — словом, тогда, когда нет Гамлета и остальные действующие лица должны характеризоваться каждое само по себе, а не вместе, — мы не видим в спектакле шекспировских образов.

{68} Существен ли просчет Н. Охлопкова? Да, тут не может быть двух мнений. Но связан ли он с самой методикой его работы? Противники охлопковской постановки ссылаются на неудачу Л. Свердлина в роли Полония как на самое бесспорное свидетельство того, что в «режиссерском» спектакле актер задавлен, роль его приравнена к роли декорации, — ну, словом, весь знакомый набор обвинений, адресованных режиссеру-диктатору… Нам думается, что причиной ряда серьезных актерских неудач «Гамлета» являются не сами принципы режиссуры Охлопкова, а непоследовательность и неточность в их применении.

От конкретного к обобщению, а от него снова к конкретизации — вот путь, который, как мы уже говорили, проделывает мысль Гамлета, раздумывающего над распавшейся связью времен. От конкретного знания о содеянном Клавдием к осознанию зла мира, к мысли о «мире-тюрьме». А затем далее — к сознанию необходимости бороться со злом мира в каждом прямом и непосредственном его проявлении.

Тот же путь — от конкретного к обобщению, а от него снова к конкретизации — должна была проделать и мысль режиссера. Но образ «жирного века», сложившийся из первичных, несколько поверхностных конкретных впечатлений, запечатлен в спектакле лишь в своем обобщенном виде. Король, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн — весь двор — слились для Охлопкова в единый образ обнаглевшего и разъевшегося зла, наглой античеловечности; образ этот в целом силен именно своей обобщенностью, но каждый персонаж в отдельности утратил яркость шекспировских черт.

Что до того, будто режиссер просто «подавил» актера, — упрек этот отпадает, едва мы вспомним об Офелии — М. Бабановой и, главное, о неожиданном и потому вдвойне радостном успехе исполнителя центральной роли. Можно ли представить себе этот успех Самойлова без Охлопкова? Нет; определенно и точно — нет.

Охлопков дает артисту много, и несомненно, что работа с актером для него составляет существенную сторону его общего труда постановщика. Не случайно в своей статье «Художественный образ спектакля»[[2]](#footnote-3) он так энергично доказывает, сколь важен для него творческий контакт с исполнителем. И все же, несомненно, охлопковская методика работы с актерами обладает одной существенной слабостью: она не обеспечивает долговечности его спектаклей. И это — довольно веский аргумент против Охлопкова в том споре, который он ведет с последователями мхатовской системы.

{69} Охлопков бывает агрессивно ироничен по отношению к тем, кто говорит об естественном созревании и росте образов и спектаклей. Роль повивальной бабки, оказывающей лишь необходимую помощь роженице, — роль не для Охлопкова. Его «Гамлет» — его собственное дитя, и он спешит вслух заявить о своих правах отцовства. Но «детство» его спектаклей чаще всего прекрасней и счастливей их более позднего возраста. О них редко можно сказать обычную в театральных кругах фразу: «спектакль вырос». Самый момент появления в свет обычно бывает высшей точкой в жизни охлопковской постановки. В это время в ней живет, вскипает, бурлит темперамент ее создателя, и исполнители как бы «заряжены Охлопковым». Так бывает, когда рядом с одним проводником находится другой, несущий ток высокого напряжения. Тогда появляются встречные индукционные токи. Но дни премьеры проходят, режиссер так или иначе отдаляется от своей постановки, и ей предстоит жить уже «самостоятельно». А самостоятельного источника энергии у многих исполнителей тут-то и не оказывается. Индукционные токи слабеют. Накал спектакля понижен. Вновь придя на «Гамлета» год с небольшим спустя после первых представлений, мы уже не испытывали того волнения, какое трогало сердце на премьере. И дело не только в том, что где-то нарушены ритмы (у Охлопкова всегда музыкально точные), где-то чуть заметное изменение мизансцен нарушило их прекрасный рисунок. Ослабел нерв, упал темперамент, притушена искренность переживания…

Утрата, бесспорно, тяжелая и невозместимая, разительно бросающаяся в глаза. Но, пожалев об утраченном, можно ли зачеркнуть и забыть те властные впечатления, которые волновали нас в дни премьеры? Уверенно скажем — волнение это было вызвано не только щедростью фантазии, неистощимостью выдумки режиссера, его бурным темпераментом, но прежде всего тем, чему так талантливо служили и фантазия, и выдумка, и темперамент: мыслью художника Охлопкова, его острым и современным пониманием трагедии.

Этот спектакль был утверждением режиссуры в ее правах, в ее самостоятельной ценности; но он утверждал, что режиссура — это прежде всего искусство мысли и искусство единого построения сценического действия в соответствии с мыслью постановщика.

В конце концов, разным спектаклям — разная судьба.

Молодость охлопковских спектаклей обычно недолговечна. Но это все же настоящая молодость, то есть горячность мысли и страстность в ее изъявлении, желание незамедлительно и ясно решить все мучительные гамлетовские вопросы, торжество творческой фантазии, дерзость в «выборе выражений».

Это молодость, которая врывается непочтительно и смело, раздражая сонливцев своим непрошенным вторжением. Молодость, которой свойственны {70} все недостатки молодости: и невоздержанность, и шумливость, и склонность к крайностям, и резкая нетерпимость в споре. Но все искупается в наших глазах одним: тем, что она все же — молодость…

«Жить для своего времени, направлять мысль на живые, самые актуальные проблемы своей эпохи, вмешиваться в “быстронесущуюся жизнь”, схватывать человека “во всей полноте его определений”, разматывать клубки человеческих страстей — вот долг художника»[[3]](#footnote-4). Так понимает свой долг Охлопков. Ему стремится следовать, за него хочет сражаться тем оружием, которое ему по руке.

# **{****71}** Московский Драматический театр имени А. С. Пушкина Иванов А. Чехова

## **{****73}** М. Туровская Продолжим спор…

Герои подносит к виску револьвер и спускает курок… Что это? Итог бесплодно прожитой жизни? Расплата за совершенные ошибки и несовершенные дела? Духовное банкротство, порыв отчаяния или запоздалое мужество?

Чехов кончает жизнь своего Иванова ремаркой: «Отбегает в сторону и застреливается». Застреливается за полчаса до собственной свадьбы, на глазах невесты и гостей, отбежав в сторону, чтобы никто не помешал свести счеты с жизнью.

Но в спектакле Московского театра имени А. С. Пушкина «Иванов», поставленном режиссером М. Кнебель, герой не следует в точности этой авторской ремарке. Он обводит глазами гостей, убого разряженных нагло любопытных, злорадно шушукающихся по углам, и вынимает револьвер. Шарахается в испуге пестрая, беспорядочная толпа. И туда, в самый центр их круга, упрямо нагнув голову, бросается Иванов. Одним стремительным движением он прорывает их кольцо — кольцо обступившего его лицемерия, сплетен, уездной скуки, пошлости — и разряжает револьвер…

Нет, это не банкротство и не всплеск отчаяния. Это скорее освобождение, свободный и беспощадный суд над самим собой человека, сумевшего в конце концов трезво оценить свое унылое и бесцельное существование.

Б. Смирнов играет Иванова таким, каким мы привыкли представлять его себе по пьесе Чехова, и в то же время не совсем таким. В чем-то он опрокидывает привычные представления об этом герое. Но разве не в том и состоит сила и обаяние театра, что в десятки раз читанном произведении он открывает нам новые чувства, новые мысли? В известном смысле большое сценическое создание — это всегда открытие.

… Восьмидесятые годы… Годы реакции, годы безвременья, наступившие вслед за взлетом общественной жизни 60‑х годов. Вл. И. Немирович-Данченко в режиссерской партитуре «Иванова» писал об этой эпохе, определяя место в ней чеховского героя: «С одной стороны, придавленные, зажмурившиеся было от ослепительного потока света носители {74} “традиционной власти” и ее верные сторонники начали расправляться от ударов 60‑х годов… И пошли запрещения, ссылки, гнет над всем, что пыталось громко высказываться… По другую сторону развернулись иные явления. Одни — люди сильной воли… уходили в скрытую агитационную деятельность и расширяли поток будущего — другие приглядывались ко всем междоусобицам и искали, где вода помутнее, чтобы наловить побольше рыбы, и расплодили собою Колупаевых и Разуваевых… Третьи надорвались в борьбе и обратились в “безвременных инвалидов”…

Можно себе представить, в какой борьбе приходилось работать людям, одушевленным лучшими идеями своего века».

Да, в этой безотрадной обстановке, под тяжким гнетом реакции, в душной атмосфере пошлости, среди Боркиных и Зюзюшек, ищущих, где «вода помутнее», Иванов надорвался и превратился в «безвременного инвалида». Но режиссер М. Кнебель, воссоздавая на сцене эпоху 80‑х годов, берет чеховского героя как бы в перспективе будущего. Перед лицом новых, наступающих времен Иванов судит себя. И эта тема суровой ответственности перед жизнью, пронизывая спектакль, придает ему новое, волнующее звучание.

Драму Иванова легче всего изобразить как постепенное нисхождение — вниз, вниз, вниз, пока финальный выстрел не положит конец тяготам его неудачной жизни. Но ведь недаром именно в эти последние минуты Чехов дает своему герою слова: «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!»

М. Кнебель и Б. Смирнов строят линию своего Иванова на первый взгляд парадоксально — его тема постепенно нарастает в своем звучании. И, чем дальше смотришь спектакль, тем больше понимаешь, насколько правы режиссер и актер.

Если играть «Иванова» как историю постепенного падения героя, то роль его может показаться однообразной, многословной: ведь все четыре акта Иванов на разные лады жалуется, ноет, «объясняет» самого себя.

Но вот Смирнов сыграл Иванова, и стало ясно, что чеховский герой вовсе не топчется на месте, не повторяет до изнеможения один и тот же заунывный мотив, а переживает огромной силы душевный кризис, очистительную грозу, в которой он гибнет, но гибнет не жалкой и бесславной смертью труса, а попытавшись, наконец, сбросить с себя оковы душевной лени, безволия и слабости. Вот почему каждый следующий акт чеховской пьесы знаменует собой в истолковании театра как бы новую ступень в духовной жизни героя.

Первый акт и начало второго Смирнов играет не как трагедию, не как драму даже, а как элегию. Кажется, все в нем сломлено, угасли порывы пылкой юности, душа его как будто погружена в непробудный летаргический сон. Представляется даже странным, чем мог этот усталый, опущенный человек привлечь сердце юной Шурочки Лебедевой.

{75} Но вот во втором действии Иванов вбегает из сада, преследуемый словами Шурочкиной любви. Он защищается от этих слов отчаянно и страстно, как будто хочет оттолкнуть их от себя, но, не в силах противиться зову молодого счастья, он страстно и порывисто обнимает Шуру…

Здесь режиссер и актер делают резкий перелом в сценический жизни Иванова. Признание Шуры как будто пробуждает его душу от спячки. И отсюда, собственно, начинается у Смирнова драма его героя.

Это менее всего драма «запретной» любви. Это скорее драма мысли, спор со своей совестью, борьба с усталостью и душевной ленью. Нерассуждающая и требовательная любовь Шуры с новой силой пробуждает в душе Иванова недовольство собой, чувство вины и негодования против действительности, в которой он, молодой, здоровый, умный и сильный человек, попал в «лишние люди».

И все последующее-течение пьесы проходит для Иванова в беспокойных, жадных поисках выхода из того тупика, куда загнала его жизнь.

А жизнь обывательская, уездная все плотнее обступает Иванова, не дает покоя, отнимает последние остатки сил своей «нескладёхой» (выражение Вл. И. Немировича-Данченко).

Третий акт, на наш взгляд, чрезвычайно интересно построен М. Кнебель. Режиссер ставит Иванова в положение человека, желающего сосредоточиться, разобраться в самом себе. А жизнь, как нарочно, каждую минуту выбивает его из колеи. Один за другим являются к Иванову люди, и каждый наносит удар по его и без того израненной совести. И, как назло, чем ближе человек, чем нечаяннее его удар, тем он больнее.

Вот Лебедев, добрый, отзывчивый Лебедев, пришел предложить Иванову деньги взаймы. Надо видеть взгляд Иванова — Смирнова, чтобы понять, почему Лебедев так поспешно забирает со стола свою заветную тысячу. В этом взгляде не гнев, не негодование, не упрек, а мучительный стыд за себя, опустившегося так низко, что вот даже Лебедев считает себя вправе навязывать ему свою непрошенную помощь.

Третий акт, как известно, завершается словами, которые бросает Иванов бесконечно любящей его жене Сарре, больной чахоткой: «Так знай же, что ты… скоро умрешь… Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь…». Страшные в своей жестокости слова, которым нет ни оправдания, ни прощения! Как мог произнести их Иванов, добрый, умный, деликатный Иванов? Какая сила вырвала у него эту преступную фразу?

И вот режиссер и актер показывают, что эта сила — жизнь, тупая, мелочная, уездная, обывательская.

«В том, что его окружает, — писал Вл. И. Немирович-Данченко, — всегда найдется зерно пошлости. И если человек не обладает железной волей… — эта пошлость всегда оставит на его душе осадок горечи, как пылинки хины на губах».

{76} … За Лебедевым — Львов со своими однообразными, бездарными обличениями. За Львовым — Шурочка, милая Шурочка, так некстати приехавшая сюда, где доживает последние дни Сарра. За Шурочкой — бесцеремонный, назойливый Боркин… И в тот момент, когда нервы Иванова до предела напряжены, когда исчерпаны все запасы его терпения, выдержки и спокойствия, приходит Сарра. Она бросает Иванову обвинение в подлости и лжи. Он стоит, низко опустив голову, он знает, как бесконечно виноват перед женой, — но не сейчас, только не сейчас! — молит все его существо. А Сарра уже не может молчать. И тогда душа его словно срывается со всех колков. Глядя ей в лицо побелевшими от бешенства глазами, Иванов выкрикивает свои страшные слова: «Так знай же, что ты… скоро умрешь», — и вдруг понимает всю чудовищность случившегося. Взгляд его с ужасом, отчаянием, жалостью следит за медленными движениями жены, а онемевшие губы еще сами собой повторяют: «Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь…».

Смирнов играет Иванова на огромном диапазоне чувств — от усталости, безволия, от мягкости и нежности до страстного взрыва бешенства. Он опрокидывает привычное представление о театре Чехова как о театре одних только полутонов, приглушенных красок, как опрокидывал его Добронравов своим дядей Ваней. Смирнов играет своего Иванова с огромной душевной щедростью. Могут поставить в вину актеру, что он заставляет зрителя в чем-то оправдывать и прощать своего Иванова. Но ведь он это делает, ничего в нем не сглаживая, не приукрашивая, а, напротив, доводя до трагического обострения все его противоречия. В непримиримой честности, с какой ставит Иванов перед собой все свои «проклятые вопросы», лежит разгадка того, почему зритель отдает ему свои симпатии. В этой беспощадной требовательности к себе, в этом стремлении, пусть, неумелом и поэтому не приводящем к победе, вырваться из-под мертвящей власти обывательщины, в неутоленной жажде жизни деятельной нашел театр новое и верное звучание чеховской пьесы.

В третьем акте есть длинный монолог, где Иванов размышляет о причинах своей ранней усталости. Трудное искусство монолога почти утрачено рядом наших актеров. А между тем у Смирнова это одно из лучших мест роли. И секрет — в широте, масштабности его мысли. Не о себе одном, Николае Алексеевиче Иванове, задумывается он, но и обо всей жизни, в которой он оказался банкротом. Он ощущает свою ответственность перед ней. Поэтому, когда Иванов со слезами на глазах говорит: «Земля моя глядит на меня, как сирота», то, кажется, не одно его запущенное имение представляется его взору, но вся тогдашняя Россия, требовавшая работы сильных, добрых, заботливых рук.

И именно потому, что в душе Иванова — Смирнова живет это чувство ответственности перед жизнью в широком смысле, он находит в себе силы для окончательного решения.

{77} Это трагическое решение приходит к нему не по внезапному наитию. Весь последний акт Смирнов играет мужественно. Кажется, самый голос его, движения, жесты — все стало более определенным, крепким, собранным. Нужна какая-то последняя капля, чтобы решение созрело в нем. И этой каплей оказываются слова Львова: «Николай Алексеевич Иванов, объявляю во всеуслышание, что вы подлец!» Тогда-то Иванов нащупывает в кармане револьвер. Хорошая, светлая улыбка появляется на лице его, светлеют глаза, и на секунду мы видим Иванова — нет, не прежнего, а такого, каким он мог бы быть, если бы не надорвался в неравном поединке с жизнью. И в следующую минуту он вынимает из кармана револьвер… Да, у этого Иванова в этих обстоятельствах не было иного, более честного, более мужественного выхода. Путей борьбы он не знал, а сдаться не хотел. И если Чехов надеялся своей пьесой положить конец изжившей себя традиции «лишнего человека», то в театре имени Пушкина сам Иванов судит себя как «лишнего человека». Он сам сознательно уступает свое место новым людям, которые должны прийти ему на смену.

Если мы так много внимания отдали образу Иванова, то потому, во-первых, что сама работа режиссера и актера этого заслуживает, и потому, во-вторых, что Иванов едва ли не самая спорная фигура во всей чеховской драматургии. Достаточно вспомнить недавно опубликованные в журнале «Театр» статьи В. Ермилова (№ 12 за 1953 г.) и А. Дикого (№ 7 за 1954 г.), в которых высказаны диаметрально противоположные взгляды на пьесу и ее героя. Для Ермилова Иванов последнего акта «со своими колебаниями и нерешительностью находится на тончайшей грани между водевилем и драмой». Для Дикого «“Иванов” — драма и даже трагедия русской жизни на известном этапе ее исторического развития». Один видит в Иванове потрепанного, жалкого, изжившего себя человека, другой — человека гордого, не сломленного жизнью, образ, требующий для своего воплощения актера героического плана. Наконец, Ермилов видит в пьесе обвинительный приговор интеллигенции 80‑х годов и, значит, призывает театр к разоблачению Иванова. Дикий, напротив, ищет в пьесе Чехова утверждения Иванова как человека, до конца боровшегося и не пожелавшего капитулировать перед жестоким натиском пошлости. И вот спор перенесен со страниц журнала на сцену, где в него включились новые участники — режиссер, актер, зритель. Как же решили они этот спор?

Точное следование за чеховским текстом избавило образ, созданный Смирновым, от некоторой излишней героизации, которая присутствует в статье Дикого. И все же спектакль театра имени Пушкина — сильнейший аргумент в пользу А. Дикого. И это вовсе не значит, что режиссер призывает зрителя к оправданию Иванова. Но, разделив его тревоги и страдания, веря в его мужество, зритель именно поэтому понимает {78} бесплодность жизненной позиции героя и, несмотря на свое сочувствие, осуждает его на смерть за безволие, бездеятельность, бесполезность.

### \* \* \*

… Таков был наш первый отклик на постановку «Иванова» в театре имени Пушкина, написанный под свежим впечатлением спектакля. Естественно, что он не остался без возражений, так как истолкование чеховской пьесы, столь откровенно полемическое, не могло не вызвать сомнений, особенно у специалистов по изучению творчества Чехова. Со сценических подмостков спор об Иванове снова оказался перенесенным на страницы театральной критики. Попробуем продолжить его.

М. Строева, автор статьи «Противоречия Иванова», помещенной в журнале «Театр» (№ 6 за 1955 г.), увидела главную ошибку спектакля в том, что «чеховский не‑герой… становится на сцене героем». Можно поспорить с критиком о том, действительно ли артист Б. Смирнов в обрисовке своего Иванова прибегает к напевной, приподнятой интонации, задумчиво-скорбным позам, то есть к приемам романтического театра, чуждым чеховскому реалистически точному письму Нам представляется попросту недоразумением такая характеристика исполнения Смирнова, артиста редкой искренности, душевности и, если можно так сказать, интеллигентности. Но, несомненно, автор статьи прав, когда видит главное устремление режиссера и актера в резком противопоставлении Иванова и окружающей его жизни, Иванова и «других».

«Иванов и другие» — так можно было бы в двух словах определить тему этого спектакля, столь талантливо и убежденно поставленного М. Кнебель. В этом смысле в трактовке театра имени Пушкина Иванов действительно является героем. Но только в этом смысле.

В самом деле, кто такой Николай Алексеевич Иванов в исполнении Б. Смирнова? Бестрепетный борец со злом? Неустрашимый обличитель его? Ничего подобного. Если он с чем и борется, то больше всего со своей собственной душевной слабостью, если кого и обличает, то самого себя за бездеятельность. И коль скоро в этой борьбе с самим собой он проявляет и недюжинный ум, и силу духа, и все же не может «вырваться», то тем крепче, значит, связывающие его путы, тем сильнее давление жизни.

Иванов в спектакле театра имени Пушкина не герой в подлинном, революционном понимании этого слова, и ни актер, ни режиссура спектакля не стараются сделать его таким. Но он порядочный человек, который, не умея уничтожить пошлость, ложь и несправедливость, царящие вокруг, не может в то же время примириться с ними, махнуть на все рукой и превратиться в обывателя. Совесть — вот та тема, которую {79} несет в этой роли Б. Смирнов и которая связывает его Иванова с традицией русской классической литературы — от Пушкина до Толстого.

Не так давно нам снова довелось увидеть замечательное создание М. Романова — Федю Протасова в «Живом трупе» Толстого, с его обнаженной, трепетной, бескомпромиссной совестью. И стало особенно ясно, насколько прав был Смирнов, показав в Иванове не просто ноющего «восьмидесятника», а носителя этой же традиционно русской совести.

Критика говорит о неисторичности спектакля театра имени Пушкина, потому что он якобы улучшает чеховского Иванова, не замечая того, что, предъявляя человеку 80‑х годов требования 1917 года, она сама становится неисторичной.

Не будем же еще и еще раз входить в рассмотрение исторических причин, по которым «надорвался» чеховский Иванов, а тем более с непоследовательностью отнюдь не историчной снова упрекать его за это. Не будем делать ссылок на то, что его «среда заела», тем более что сам Иванов отвергает их как недобросовестные. Но есть понятия более широкие, причины более общие, чем «среда заела». Есть эпохи, которые действительно не дают места общественному героизму, которые глушат всякую инициативу гражданской деятельности, и если человек в такую эпоху не замкнулся в свою скорлупу, не утратил вкуса и потребности в общественном служений, если в душной атмосфере всеобщего повального мещанства его продолжают тревожить судьбы России — то это уже свидетельство его высоких человеческих и гражданских качеств.

Чеховский Иванов, сам того не желая, принес немало зла. Но ведь он и судит себя за это, и казнит — трезво, жестоко и беспощадно! Он сам, повторяю, сознательно уступает место новым людям, людям другой, революционной эпохи, которые должны прийти ему на смену! Ради этого осуждения ивановской бездеятельности (выразившейся в форме самоосуждения), а отнюдь не ради оправдания или тем более возвеличения Иванова и ставит спектакль режиссер. Но вот парадокс — чем беспощаднее судит и казнит себя Иванов, тем настойчивее критика упрекает театр за недостаточность осуждения, как будто дело в том, чтобы показать одного плохого, слабого, жалкого Иванова (с маленькой буквы), а не в том, чтобы увидеть в судьбе этого одного Иванова (с большой буквы) драму целой эпохи, кризис определенной жизненной позиции! Ведь слабость чеховского Иванова, сколько бы он ни казнил за нее самого себя, это отнюдь не только его личное человеческое качество, не частный недостаток частного лица — это историческая вина, а вернее, даже историческая беда целого поколения русской интеллигенции, поколения, которое вовсе не состояло из одних только нытиков, пессимистов и расслабленных неврастеников. Беда в том, что даже люди сильные по натуре (каков, несомненно, смирновский Иванов) не умели и не могли изменить жизнь, растрачивая {80} силы на малюсенькие реформы, карликовые «революции» у себя в имениях и микроскопические улучшения земства. Термин «ивановщина», на который ссылается критика, требуя снижения образа героя спектакля, — не столько выражает черты характера некоего безвольного Николая Алексеевича, сколько свидетельствует о той печати, которую наложила эпоха даже на эту сильную натуру.

И если зритель сочувствует Иванову театра имени Пушкина, когда тот поднимает револьвер, чтобы хотя бы таким, единственно возможным для него способом положить конец цепи лжи и невольной подлости, в которую превратилась его жизнь, — то это вовсе не значит, что он сочувствует жизненной позиции Иванова. Напротив, это значит, что он ее осуждает так же бесповоротно, как сам Иванов, отдавая в то же время должное душевному благородству, чуткой совести и мужеству человека, нашедшего в себе силы уйти из жизни, раз уж он не может снова стать в ней бойцом и героем. Таким представляется нам вопрос о том, «герой» или «не-герой» Иванов, созданный Б. Смирновым и М. Кнебель.

Но есть в этом спектакле еще одна сторона, еще одна тема, которая тоже делает забытую чеховскую пьесу остросовременной и даже «злободневной», как ни странно звучит это слово применительно к произведению, которое написано почти семьдесят лет тому назад.

В свое время Чехов гордился тем, что в «Иванове» он «не вывел ни одного злодея, ни одного ангела… никого не обвинил, никого не оправдал». Конечно, дело было не просто в том, что молодой двадцатисемилетний драматург, по его собственным словам, хотел «соригинальничать». Как сказали бы мы теперь, его пьеса была новаторской по отношению к основной массе тогдашней драматургии, в том числе и «прогрессивной», либерального толка. Чехова, художника необычайно, до жестокости правдивого, не могли не раздражать ее примелькавшиеся конфликты, раз навсегда заданные образы и шаблоны, по которым, например, земский доктор из молодых заведомо считался лицом положительным, чуть что не героическим, и пр. Так рядом с осуждением «ивановщины» возникала в пьесе еще одна внутренняя тема — полемика со всеми и всяческими шаблонами, в которые литература привыкла укладывать жизнь, полемика с узким, догматическим, односторонним взглядом на сложные явления живой жизни.

И вот сейчас, через много лет после того как был написан «Иванов», эта вторая его тема снова звучит как нельзя более современно. Ведь не секрет, что беда большинства наших пьес — это однообразие и заданность конфликтов, кочующих из пьесы в пьесу, шаблонность и схематизм образов. Нужды нет, что давно ушли в прошлое земские врачи и либеральные помещики, что забыта фразеология, которой щеголяла драматургия конца пришлого века с ее «вечными идеалами» и «светлыми личностями». Но тяготение к шаблону, схеме, так удобно заменяющим {81} писателю свой собственный свободный взгляд на жизнь, — осталось и является сейчас одной из самых опасных помех на пути нашего театрального искусства.

На спектакле «Иванов» интересно наблюдать не только сцену, но и зрительный зал. На скольких лицах появляется выражение не только удовольствия, радости, сочувствия или гнева, но и напряженного раздумья.

Одних пьеса ставит в тупик, других заинтересовывает, но всех она заставляет не только смеяться и плакать, но думать, оценивать происходящее, искать свою собственную точку зрения на героев и события. Быть может, это самый важный и самый дорогой результат спектакля театра имени Пушкина. Ведь чеховская пьеса не предлагает нам готовых рецептов и привычных решений.

В самом деле, Иванов, который для всех уездных сплетников являет собой пример подлеца, по расчету женившегося на Сарре, чтобы прибрать к рукам ее приданое, и затем сжившего ее со света, чтобы жениться на богатой Шурочке Лебедевой, оказывается человеком большой и тонкой души. А доктор Львов, который не только по канонам драматургии 80‑годов, но и по шаблонам нашего мышления должен был бы быть лицом положительным, так как он не устает разоблачать Иванова — говорить о честности, долге и т. п., — оказывается сухим, неумным педантом. И сочувствие зрителя чем дальше, тем все больше переходит на сторону Иванова. Это и радует критику и вместе с тем пугает ее.

«В этом сочувствии, — пишет М. Строева, — есть несомненно положительное начало: интерес к высоким духовным запросам, к душевной тонкости, сложности человеческой личности (в противовес львовскому схематизму и начетничеству), осуждение того страшного времени, которое загубило Иванова. Но есть в таком решении и другая сторона, рождающая известную настороженность: оправдание безволия, слабости, любование противоречивостью, упадочным “гамлетизмом” героя, снятие его субъективной вины как одной из причин его гибели. Здесь сочувственный отклик современного зрителя вызывает, если хотите, даже тревогу. И в этом — уязвимость позиции театра, которая и заставляет нас оспаривать правомерность такого истолкования чеховской пьесы».

Тревога критика кажется нам безосновательной. Во-первых, потому, что, как уже говорилось выше, сочувствие к Иванову вовсе не означает сочувствия его жизненной позиции — скорее наоборот. И, во-вторых, оттого, что сейчас гораздо более реальную опасность представляет привычка театра идти по линии наименьшего сопротивления, то есть предлагать нам готовые, шаблонные решения, нежели стремление отойти от них, требуя тем самым от зрителя некоторого напряжения мысли.

Можно не сомневаться в том, что зритель 1955/56 года сумеет разобраться в том, что составляет историческую слабость позиции Иванова, его историческую вину и беду. Но самое стремление Чехова {82} вывести в своей пьесе не театральных «злодеев» и «ангелов», а живых людей, самое желание автора не «обвинить» или «оправдать» своих героев, а вывести их на суд публики, натолкнуть на размышления читателя, представляется плодотворным и поучительным для нашего театра и наших драматургов.

Искусство всегда в той или иной форме произносит свой приговор над явлениями действительности. И чеховский «Иванов» не является в данном случае исключением. Все дело в том, что автор и театр, следующий за ним, не прибегают к помощи указующего перста, не ставят все точки над i, предоставляя окончательному приговору родиться в душе зрителя.

Сейчас, после успеха «Иванова» на сцене театра имени Пушкина, странно вспомнить, что совсем недавно пьеса эта считалась слабой и несценичной. И все же художественное несовершенство «Иванова» по сравнению с классическими пьесами Чехова очевидно. Почему же новая сценическая жизнь этой забытой пьесы оказалась настолько ярче вполне добросовестных, профессиональных и во многом даже удачных постановок более совершенных творений писателя — «Чайки» и «Вишневого сада»? Почему столь спорный спектакль был встречен бесспорным признанием зрителя?

Современность — вот то слово, которое точнее всего определяет преимущества постановки «Иванова» перед другими чеховскими спектаклями последних лет.

Говоря о современности, мы имеем в виду не прямолинейные аллюзии и не натянутые параллели, которыми грешили, да и теперь еще подчас грешат наш театр и наша критика при обращении к прошлому. Но это и не только «историческая правда о людях тягостной эпохи безвременья», не только «подлинность истории», о которой говорит в своей статье М. Строева как о залоге современного звучания пьесы. Разве всякий отрезок истории, хотя бы изложенный с полной мерой объективности и даже в форме занимательной пьесы, может стать важен и нужен сегодняшнему зрителю, а значит, и сегодняшнему театру? И почему именно сегодня, а не вчера, не пять лет тому назад по-новому зазвучала та или иная пьеса? Потому ли, что театр удачно ее поставил, или, напротив, режиссер смог удачно ее поставить, так как расслышал в ней какой-то важный сегодня мотив?

«Иванов» в театре имени Пушкина — это не просто отражение жизни такой-то ушедшей в прошлое эпохи. Это спектакль, который содержит в себе мысли, нужные сегодняшнему зрителю, поднимает проблемы, решение которых — дело завтрашнего дня. Вот почему его успех — меньше всего дань мелодраматическому сюжету и сценическим эффектам, как иной раз кажется критике. Это большой и серьезный успех умного, вдумчивого и страстного спектакля.

# **{****83}** Ленинградский Государственный театр имени Ленсовета Дело А. Сухово-Кобылина

## **{****85}** В. Шитова Право на гнев

Не к чему повторяться. Горько бывало видеть отказ художника от себя самого, от своих убеждений и принципов. Но и в противоположной реакции на «проработку», когда в стремлении отстоять себя в неприкосновенности художник коснеет, утрачивает способность к развитию, — также не меньшая опасность. Поступательный ход сменяется у него упрямым топтанием на месте, и с настойчивостью, которая могла бы иметь лучшее применение, он непрестанно доказывает, что равен самому себе. И лишь иногда, лишь очень редко художник находит в себе силы, позволяющие идти вперед. Идти вперед, не отказываясь от себя, но и не настаивая на своем только потому, что оно — свое. Вот тогда он не просто не склоняет головы под напором проработчиков, не просто не принимает того, во что не верит, — он подкрепляет свои пристрастия новым опытом, усиливает свои позиции, ищет в себе новое, стремится заявить его.

Именно этот, самый трудный и единственно верный путь избрал Николай Акимов.

Шесть лет отделили состоявшуюся в 1955 году встречу москвичей с ленинградским режиссером от их предыдущей встречи.

Москва ждала Акимова. Но она ждала его по-разному. Одни непременно хотели, чтобы им было показано «еще одно “Путешествие Перришона”». Другие с волнением думали о том, что произошло за это время с Акимовым, надеясь, что он многое накопил и многое увидел заново. Акимов обманул первых — он работал для вторых. Он привез немало спектаклей, но главным среди них оказалось «Дело». И когда размышляешь над этим спектаклем, то все время думаешь о том, как счастлив тот художник, которому дано расти и удивлять. Да, счастлив тот, кто, обманывая самоуверенность всезнающих поклонников его таланта и прилежных летописцев его творческого пути, приводит в изумление тех и других, радуя третьих — тех, кто смотрит на него {86} непредвзято, кто не исходит из представлении застывших и привычных.

Пришел тот день, когда в громе музыки, в холодном и тревожном свете прожекторов, в бешеном кипении гневного слова открылось зрителю новое лицо Акимова, создателя спектакля огромного гражданского накала и небывалого для этого режиссера внутреннего темперамента.

Это не было отказом от себя — это было высшей нормой самовыявления. Это не была встреча с незнакомцем — это был удар по тем, для кого Акимов всегда равен Акимову!

Акимов пришел к «Делу» путем сложным и непрямым. Но он пришел к нему потому, что не мог не прийти. И накопленный опыт — жизненный, социальный, художнический — и определенность идейной позиции — все это привело его к пьесе, которая казалась прочно забытой.

Случилось так, что этой драме Сухово-Кобылина не повезло: «Дело», одно из самых блистательных произведений русского классического репертуара, долгое время в репертуарных списках не значилось. Видному мужчине, отставному губернскому секретарю Кречинскому жилось на нашей сцене куда лучше — историю его неудачной женитьбы на Лидочке Муромской играли повсеместно. «Свадьбу Кречинского» ставили и хорошо, и плохо, и часто, и пореже, а вот «Дело» не ставили совсем. Больше того, даже в дискуссиях о том, что такое сатира и какой ей в наши дни надлежит быть, Сухово-Кобылина не поминали совсем. А посему спасибо Акимову еще и за то, что он вернул «Дело» в наш репертуарный и критический обиход, что он зажег для него огни рампы.

Есть встреча, на которой постороннему присутствовать не дано. Это бывает тогда, когда создатель спектакля и пьеса, им избранная, впервые говорят друг с другом. Здесь есть все — и радость открытий, и счастливое единодушие, и вспышки несогласий, и самое начальное — еще неясное — зарождение образной плоти будущего зрелища. Благо обоим — и пьесе и тому, в чьих руках отныне ее судьба, — если этот разговор оказывается началом гармонии, залогом удачи.

Чего, казалось бы, проще: режиссер избирает для себя то, что ему по душе, что, как он говорит, лежит в русле его исканий. И все же, как часто выбор этот оказывается ошибочным, как часто действуют соображения, по сути своей далекие от творческой необходимости, как часто, наконец, желаемое при ближайшем рассмотрении оказывается совсем иным… Вот и начинается между пьесой и ее нынешним властелином вражда — пока еще невидимая миру. Режиссер «разминает» пьесу, он «уговаривает» ее быть иной. Пьеса сопротивляется, а если и поддается, {87} то чаще всего во вред себе; она разочаровывает и утомляет. А потом на свет божий, на суд публики является спектакль, отмеченный печатью внутренних неурядиц, лишенный цельности, неспособный воздействовать на умы и сердца…

Содружество Акимова с автором «Дела» — содружество на редкость последовательное, нерушимое и выдержанное до конца. Режиссер прочитал пьесу Сухово-Кобылина глазами жадными, зоркими, всепроникающими.

Право же, есть глубокое внутреннее сродство между драматургической манерой Сухово-Кобылина и почерком Акимова-режиссера. Есть оно и в общем для них приеме, когда сформулированное вначале положение подтверждается цепью непререкаемых в своей доказательности примеров, и в прозрачной ясности всего построения, и в необычайной сдержанности темперамента, накаленного изнутри. Есть это сродство и в изяществе общего рисунка, и в замечательном чувстве пропорций, и в концентрированности, сгущенности выразительных средств. И у Сухово-Кобылина и у Акимова нет места случайному. Здесь все точно, все направлено в цель. Пусть в душе ненависть — глаз зорок, рука тверда.

Театр — трибуна, кафедра, с которой многое можно сказать миру, И режиссер Акимов неизменно помнит это. Но предоставленной ему трибуной он хочет воспользоваться не для того, чтобы зрители спектакля «Дело» услышали омытые слезой ламентации обиженного или грозные слова обвинительного заключения…

Здесь перед нами — иное. Здесь перед нами то, что хотелось бы назвать демонстрационным стендом, на котором производятся опыты и совершаются исследования. Режиссерский прием Акимова в «Деле» — это прием, так сказать, строго научный. Спокойно, объективно, словно бы бесстрастно анализирует он то явление общественного бытия самодержавной России, которое может быть определено в одном слове как беззаконие. Акимов исследует это явление во всех его связях и закономерностях, во всех его «готовностях» и свершениях. Он доказывает своим спектаклем, что бывает и так, когда спокойное раскрытие всей подноготной оказывается не менее страшным, чем громовые прокурорские стрелы, заседание суда присяжных и шумное горе пострадавшего.

Акимовскому спектаклю в высокой степени присуще то, что хотелось бы назвать наглядностью. Это, если будет позволено сказать, «толковый спектакль», своего рода «наглядное пособие», демонстрирующее беззаконие полно, доходчиво и поучительно.

«Дело» — это спектакль необычайной исторической точности. Точность эта во всем — в «выпушках, погончиках, петличках», в царственном ампире, за гармоническим бесстрастием которого скрыты пыточные {88} камеры и пыльная духота присутственных мест, в музыке, где Оффенбах соседствует с перезвоном заводной шкатулки… «Дело» «привязано» к предельно точно определенному историческому моменту. Место действия акимовской постановки — казенный Петербург пятидесятых годов, Петербург конца николаевщины. Но кто может на этом спектакле советовать прошлому хоронить своих мертвецов, кто может бесстрастно созерцать дела и людей давно минувших лет?

Спектакль этот по самой своей сути таков, что он не побуждает предаваться ассоциациям коротеньким и буднично злободневным. Но он современен в полном и сложном смысле этого слова, (потому что, анализируя природу беззакония, чинившегося в совершенно конкретные далекие годы в совершенно конкретных питерских канцеляриях, спектакль прививает вкус к самому анализу, к острому и бесстрашному выявлению причин зла — всегда конкретно исторических, всегда подлежащих точному определению. Он исследует беззаконие, которое никогда не существует вообще, в отрыве от жизни общества, но которое всегда строится по общим правилам и использует определенную историческую ситуацию. Спектакль четко говорит: беззаконие — это способ самозащиты тех, кто оказался у власти не по праву. Это страшное орудие подавления личности. Это та Дубина, при помощи которой мертвое и враждебное жизни пытается отбиться и укрепить себя.

Акимов вовсе не хочет, чтобы зритель его спектакля, глядя на Варравина, вспоминал некоего живущего в Москве или в Ленинграде мерзавца. Он не хочет, чтобы, глядя на хождения Муромского по мукам, зритель думал о том, что вот и его мурыжили в каком-нибудь учреждении пять лет и все без толку, или проклинал взяточника, со вздохом упрекая себя за то, что не пошел «куда следует» и не сказал все.

Акимову нужно иное. Он хочет научить распознанию тех условий, в которых расцветает варравинское, он призывает каждого к общественному героизму, в атмосфере которого Варравиным не жить.

Спектакль Акимова учит ненависти. Той животворящей ненависти к злу, без которой не может быть победы добра. Он учит ненависти к произволу, к поношению человека, ко всякому — большому или малому, долгому или краткому — торжеству зла.

Вспомним, как начинает режиссер свой спектакль. В который уж раз вспомним, как в прологе его на последнем повороте гигантской скрытой спирали застыли фигуры «начальств», «сил» и «подчиненностей» — от «альфы» в голубом мундире до «омеги», которого, кстати, именно так — Омегой — и зовут.

«Начальства», «силы», «подчиненности» — сколь точен в своей классификации Сухово-Кобылин, сколь наглядно выражена здесь одна из характерных примет царства бюрократии: начальства здесь не есть силы, они {89} таковыми лишь кажутся. Оторванные от реального хода жизни, избавленные от необходимости что-либо делать самой системой, при которой на их долю остается лишь торжественная, формальная и по сути своей фиктивная власть, они коснеют в самодовольной неподвижности, они царствуют, но не управляют. А вот ниже стоящий Максим Кузьмич Варравин — тот действительно сила, хотя он словно бы и снизу вверх глядит на раззолоченные мундиры от рождения повелевающих персон.

Кто-то уже заметил, что Варравин занес свою ногу на следующую ступеньку, кто-то уже предсказал ему скорое повышение. А вот нам думается, что этому Варравину и в его звании хорошо — ему куда привычнее и выгоднее состоять именно в «силах». Он работяга, привык дела Делать сам, а попади он в начальства — кость у него черна, и в обхождении изящества нет настоящего, и вникать во все по привычке станет.

Здесь, в серых стенах «какого ни есть ведомства», — царство Варравина, здесь он реальный хозяин. Начальства — те далеко, за белой дверью, украшенной золотом, а вот Максим Кузьмич в кабинете своем засиживаться не хочет, любит быть поближе к делам, поближе к своей пастве. К тем, кого Щедрин назвал «торжествующим сонмищем грызунов-шелопаев». Эти грызуны, похожие друг на друга, как и полагается походить особям одного вида, в варравинском ведомстве зарабатывают свой хлеб насущный, свое право на оперетку с качучей и на обед в ресторане Палкина. Кажется, самый воздух здесь пропитан не столько запахом чернил, сколько дешевыми духами и сотрясаем вздохами по поводу оголтелых прелестей какой-нибудь «штучки», блистающей в Оффенбахе… Максим Кузьмич к искусству равнодушен, не одобряет белоручек и перчаточников, шатающихся по театрам, — «ни одного из вас человеком сделать нельзя!» А он бы хотел, есть у него тяга к поучениям. Деньгами делиться он не любит, а вот опытом — пожалуйста!

Есть в Варравине этакая гармония человека, достигшего своего. И в самом деле, он достиг: человек еще не старый, в самом, как говорится, соку, он уже генерал при звезде, «правая рука» и особа, допускаемая за белую дверь. Потому-то так много в нем завидного спокойствия и добродушия даже. В самой его походке, которую так и хочется назвать эпической, выражается основательность. Глядите, вот идет тот, кто сам себя создал! Учитесь: ничего у него раньше не было, на ржаном хлебе вскормлен, а ныне — судьбы человеческие решает! Он даже самую внешность себе сотворил — из кувшинного рыла лицо себе сделал, не лишенное даже приятности, голос оснастил модуляциями — имеющий уши да слышит! — а главное, отточил до блеска свое бюрократическое и всякое иное служебное мастерство.

{90} Что же такое Варравин? Каково его место в жизни? Каковы его социальные привычки? Максим Кузьмич Варравин — это тот, ради кого, в сущности говоря, и функционирует все «ведомство». Ведь в самом деле, разве не таково все это хитроумное устройство, что именно Максиму Кузьмичу оно приносит и выгоду и барыш? По идее Варравин должен следить за строгим соблюдением закона, стоять на его страже и в то же время нелицеприятно вникать в судьбы жалобщиков. Так о нем и думают «начальства», в тиши кабинетов рассуждающие о Фемиде, о прогрессе, о суде строгом, но справедливом. А на самом деле вся машина вертится для того, чтобы вот этот самый Варравин мог «под сенью закона» систематически и спокойно набивать мошну. Он сам так на это и смотрит, намереваясь со временем удалиться в отставку и воздвигнуть в благоприобретенном имении сахарный завод. Но до отставки еще далеко, надо «дело делать», то есть спокойно и умело обирать тех, кого злая судьбина приводит к этому гроссмейстеру «капканной взятки». Нет, Варравин не садист, не зверь, не изверг — он просто любит хорошо пожить, а казенного содержания все как-то не хватает: семейство большое, дочку старшую замуж выдавать пора, да и дрова нынче дороги…

В последнем действии акимовского спектакля есть одна словно бы малозаметная подробность: из приемной, украшенной мраморным бюстом августейшего, в открытую дверь виден кусок коридора присутственного места, выкрашенного по казенной моде серой «шаровой» краской с полосочкой повеселее наверху. Это коридор для посетителей, длинный, бесконечный, заплеванный коридор, по которому идут они к Максиму Кузьмичу и несут ему свои тысячи, свои рубли и копейки.

«Против всевластного, безответственного, подкупного, дикого, невежественного и тунеядствующего русского чиновничества восстановлены весьма многочисленные и самые разнообразные слои русского народа»[[4]](#footnote-5). Это сказано Лениным много позже, но так же было и во времена Варравина.

А Максиму Кузьмичу наплевать, что народ против него. Он спокоен, зная твердо, что при этом устройстве он главный, что он всегда может повернуть так, что «изо всего может быть дело»; он уверен, что «вы всегда скажете то, что нам нужно». Он спокоен, он работает, и ему «до вашей смерти дела нет». Максим Кузьмич вроде бы и благожелателен, но он на всякий случай обучился, каким инструментом надлежит вынимать душу из бренного тела. Он никого не хочет обижать, он только спокойно и внятно требует своего. Душевный строй Максима Кузьмича незамутнен и ясен: он служит в ведомстве, которое освободило его от ненужного аппендикса, именуемого совестью.

{91} Акимов словно любуется своим Варравиным. Вместе с артистом Павлом Панковым он поворачивает Варравина к публике то одной, то другой стороной, из которых каждая — лишь грань образа цельного, масштабного.

И режиссер и актер ненавидят Варравина. Но это ненависть молчаливая, сдержанная и тем более сильная, чем глубже она затаена. И только один раз — всего один! — не боясь нас испугать, дают они нам посмотреть на то, как этот достойный, украшенный душистыми расчесанными бакенбардами господин превращается в рептилию и косолапя, идет на свою жертву, дабы сожрать ее.

… Вот Муромский внял голосу мудрых советчиков и пришел к Варравину давать взятку.

Варравин — Панков широк в кости, полнокровен, хорошо кормлен. Муромский — Назаров истощен, ненадежен, ломок, как сухая былинка. Он еще красив, этот старик, но здесь уже, здесь невольно проводишь, каков он будет в гробу, куда его непременно уложит это «ведомство околичностей» в лице благодушного Максима Кузьмича.

Право же, сейчас этот отставной капитан, помещик Муромский дорог нам. В нем есть и тщетное стремление утвердить свое достоинство и самоотверженная любовь к родному существу, ради которого он готов на все. В Муромском трепещут, стонут и борются чувства. В Варравине же за всем стоит лишь одно — простое, короткое, прямое, как выстрел: «дай!»

Но это варравинское «дай!» мерцает где-то в глубине его прозрачных, как у ребенка, глаз, мерцает все то время, которое потребно ему, чтобы, как по нотам, привычно разыграть свою вымогательскую сонату.

Варравин намерен взять свое не как-нибудь, а по правилам. Кажется даже, что он предвкушает удовольствие от партии с просителем, от будущих своих эффектных ходов, комбинаций, ловушек. Он знает, выигрыш неминуем! Есть в поведении Варравина с Муромским этакая «образцово-показательность». Он словно бы дает урок, словно бы учит других, он проделывает все это с небрежной ленцой мастера.

Сначала Варравин, якобы погрузясь в важные дела, не изволил заметить Муромского и некоторое время продержал его, стоящего навытяжку, у стола.

Затем он изобразил полное незнакомство с просителем и с сутью его дела.

Несколько позже он милостиво разрешил изложить просьбу, которую и выслушал благосклонно, поощряя говорящего покачиванием головы и словцом «верю».

{92} Варравин ждал момента. И, когда Муромский сказал ему нечто, не подумав, он сообщил ему не без приятности: «Ну, вот вы и поймались!» После этого Максим Кузьмич некоторое время демонстрировал всю степень совершенства своей административной памяти — полузакрыв глаза, несколько даже нараспев читал он суконные словеса протоколов, свидетельств, заключений… Когда и это не помогло, Максим Кузьмич начал, так сказать, художественную часть — пошли риторические вопросы, восклицания, эффектные сравнения. Право, хорошо бы этакое проделывать под музыку — отличная бы получилась мелодекламация!

А посетитель был бездарен. Он никак не мог взять в толк, что его все время убеждают действовать просто и грубо, что он, вместо того чтобы отнимать время у занятого человека, должен был просто-напросто спросить: «сколько?» — и незамедлительно отсчитать нужную сумму…

Бедный Максим Кузьмич! Он работал в поте лица: подкреплял свои слова пантомимой и изображал богиню правосудия с мечом и весами. Он даже читал стишки со «вторым планом», а однажды не выдержал и пополз на Муромского просто уже по-крокодильи… А потам ему все это надоело, и он ударил, словно хлыстом: «Тридцать тысяч!» Посмотрите, как радостно было ему вот так, открыто произнести вслух те слова, которые ну просто истомили его, непроизнесенные!

Бедный Муромский! Наивный человек! Он так и не понял, что Максим Кузьмич работать привык наверняка, что нужно дать, и дать немедленно, а то потом будет хуже. И вот, вместо того чтобы послушно и разумно поднять руки и дать себя ограбить, Муромский начинает жалкую торговлишку, все еще пытаясь отделаться не головой, а волосами.

Блистательно решен Акимовым финал этой сцены. Вот стоят они рядом — человек деловой и человек неделовой. Деловой человек задушевно, мечтательно, вроде бы отвлеченно говорит о том, что теплоты душевной ныне стало поболее, что сочувствие к ближним развилось… Говорит и словно бы уже предвкушает, как понесет домой тяжеленькую пачку беленьких кредиток, как, может быть, на радостях кухарке ситчику на фартук купит. А человек неделовой в это время лихорадочно делит, умножает, складывает — высчитывает, сколько месяцев до полного разорения оставляет ему по милости своей этот слуга, от щедрот закона питающийся.

Лови момент, неосторожный! Не серди Максима Кузьмича, а то, глядишь, лопнет его терпение, и будет тебе хуже!

Перед нами не поединок, не схватка, не борьба! Акимов предостерег актеров от того, чтобы они вносили в эту сцену хоть что-нибудь {93} от трагедии попранной честности. Какая уж там трагедия — происходящее где-то даже и смешно, — уж очень талантлив здесь Варравин, уж очень наивен Муромский. Но оно же и страшно тоже. В какой-то момент этой сцены ловишь себя на абсолютно детском желании крикнуть Муромскому: «Откупись!» Что это? Да только то, что Варравин здесь до дна раскрывает себя и убеждает, что сегодня он грабит просто, а завтра начнет со взломом — никак не может он прожить без этих денег!

Ну, а Муромский? Он уже здесь, даже не дав требуемого, все равно «готов», кончен, съеден. Пусть бедняга кричит о том, что он отыщет справедливость — мы-то знаем, что «сила» здесь — все тот же Максим Кузьмич и что мимо него Муромскому не проскочить.

И Максим Кузьмич это тоже знает. Нет, он не сконфужен неудачей, он вроде бы даже не очень раздосадован. Вот он, представительный и непоколебимо спокойный, собирается домой. Вот надевает просторное пальто в щегольскую крупную клетку, вот берет знаменитую банку с вареньем и детскую лошадку и покидает приют трудов ради приюта отдохновенья. Сегодняшний день прошел, но есть еще завтра. Там и посмотрим, кто из них лучше знает суть жизни — он или беспокойный искатель справедливости, смешной провинциал, верящий в то, что будет услышан и защищен.

Когда разбираешь этот поистине концертный в своей законченности дуэт Варравина и Муромского, когда пытаешься определить, в чем его «зерно», его главный смысл, то приходишь к выводу, что здесь перед нами куда больше, чем просто сцена между взяточником и его жертвой. Здесь, думается, в художественно совершенной, истинно пластической форме нашла свое выражение мысль страшная и глубокая, мысль о том, что в обществе, построенном на социальном неравенстве, простой человек и закон, по которому он должен жить, который должен его ограждать, — отделены друг от друга непроходимой стеной. В самом деле, Варравин не подпускает Муромского к нормальному ходу судопроизводства. Он словно бы забирает в свои руки зерцало и не позволяет Муромскому даже и коснуться до него. Закона нет — он в руках у Варравиных. На его место встал Максим Кузьмич и вершит суд по-своему. Да, бюрократия всегда и везде отменяла закон, она поворачивала его как дышло. А наивные люди, вроде Муромского, все еще верили в то, что закон этот — незыблемый, справедливый — сияет где-то в горных высях и примет под свою справедливую руку всех обиженных…

Как это ни странно, но до сей поры доводится слышать, что Акимов-де, мол, принадлежит к тем режиссерам, которые считают себя единственными владыками сцены, не признающими творческой самостоятельности актеров. В основе этих утверждений лежит примитивный {94} силлогизм, который выглядит так: Акимова сначала определяют в режиссеры формалистического толка; режиссер-формалист безразличен к актеру и враждебен к его творческому волеизъявлению; отсюда следует, что у Акимова актер — не больше чем послушная игрушка.

Право же, одна работа Панкова в спектакле «Дело» не оставляет от этих убогих построений камня на камне! Поглядите на сцену Варравина с Муромским, поглядите, наконец, на последнее действие драмы, на то, что хочется назвать «варравинским бенефисом»!

Провокация, проделанная Варравиным с Муромским, потрясает. Но она еще и восхищает своей гениальностью. В самом деле: деньги получены, делать за них ничего не надобно, потому что они, по видимости, возвращены, а проситель к тому же, по счастью, еще и помер. Муромский за строптивость наказан, начальству подтвержденная свидетелями неподкупность продемонстрирована. Тарелкин от дележа добычи отстранен. И все единым махом!

Всем своим пониманием «варравинского бенефиса» Панков утверждает: не садизмом это вызвано, не потребностью в истязательстве. Все гораздо проще и гораздо страшнее: перед нами — всего лишь коммерсант, прежде всего делец, задумавший опасный трюк, решившийся облыжно объявить себя несостоятельным только для того, чтобы побольше заработать. Нет, Варравин — Панков не будет смеяться демоническим смехом, оставшись наедине с самим собой. Он, возвратясь домой и сняв вицмундир, станет спокойно разрезать кулебяку и после объемистой серебряной чарки домашней настойки скажет жене: «Милочка, хорошее дельце удалось мне сегодня обделать!»

А как, посмотрите, Варравин — Панков учит Тарелкина уму-разуму! Да нет же, Варравин не смеется над Тарелкиным, не издевается над ним — он просто дает ему отличный предметный урок железной выдержки и непревзойденного актерства.

«Я говорю, какое счастье, что я от покойника денег не принял… а?» — открывает он душу Тарелкину. А глаза его — прозрачные, немигающие, улыбчатые варравинские глаза — говорят: «Учись, меньшой брат, как работать надобно! Не ты ли по глупости своей сам от денег отказался, не ты ли, испугавшись, при свидетелях брякнул, что ведать о них не ведаешь?» И разве можно забыть, как потом, отбросив педагогику, берет он Тарелкина за горло, вот просто так и берет, подобно тому как лез по столу на Муромского, подобно тому как четверть часа тому назад боролся он с экзекутором за лишнюю кредитку. Боролся, в то время как его вицмундир оттопыривали тысячи, еще сохраняющие тепло старческого тела их ныне покойного законного владельца, который, к слову сказать, тут же лежал распростертый на навощенном полу приемной «значительного лица»…

{95} Но самое большое актерское достижение Панкова — Варравина — это та удивительная минута, которая следует за известием о смерти Муромского. Нет, Варравин не лицемерит, он и впрямь тронут, впрямь размягчен благодарностью. Он тих, благостен и лучезарен.

Можно представить себе, как трудно было актеру уберечься здесь от прямолинейно изображенного лицемерия, — а ведь он уберегся!

Точность режиссерского замысла всего образа, абсолютная композиционная выверенность его — все это привело к тому, что истовое крестное знамение, совершаемое убийцей за упокой души убитого им, становится итогом всего развития в спектакле темы варравинщины, кульминацией ее. И самое страшное в этом крестном знамении — это та искренность чувства, с какой Максим Кузьмич благодарит свою жертву за то, что она вовремя умерла…

Когда думаешь о Варравине акимовского спектакля, о том, как его понял режиссер и сыграл актер, то за образом этим зримо встают те силы, которые убивают в человеке человеческое, превращают его в откупщика, которому для извлечения доходов потребны чужие жизни. Но беззаконие убивает не только свою жертву, оно убивает и своего служителя. Оно приводит его личность к вырождению, оно несет возмездие уже в себе самом. Пусть Варравин пока не думает «вырождаться» — он уже не человек и никогда им не будет, как бы ни был он чадолюбив, хлебосолен и деятелен.

«Ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех…». Кто не знает этих слов Салтыкова-Щедрина? Но кто не знает, что есть и такой порок, которого даже смехом не обескуражишь? Не таков ли Яго, Франц Моор, Иудушка Головлев, Смердяков или тот же Варравин, наконец?

Акимов ненавидит Варравина смертельно и как-то очень лично. Но расправляется он со своим врагом не только при помощи смеха, нет. Акимов прежде всего дал Варравину возможность полностью выразить себя, быть до донышка откровенным. Он просто дает ему на сцене жить — жить привольно, широко, удобно.

Акимовская ненависть не туманит ему глаза, не толкает на скорую расправу. Именно потому, что Акимов так ненавидит Варравина, он так внимателен к нему, к его жизни за сценой, к его прошлому и будущему. В самом деле, Максима Кузьмича можно «продолжить». Кажется даже, что он любезно согласился на эти вот три-четыре часа своей сценической жизни, а вообще-то в другое время он живет и в томе истории, и в толстой книге романа, и вообще… живет.

Истинному искусству не нужна иллюстративная, сюжетная, так сказать, дидактическая победа над злом. А посему не будем сетовать на драматурга Сухово-Кобылина за то, что он не показал, как счастливая {96} звезда Варравина ему изменила и как повлекли его в темницу, где ему предстоит окончить свои грешные дни на соломе.

Не станем также обвинять постановщика спектакля Николая Павловича Акимова в мрачности и безысходности потому только, что он не догадался в финале спектакля продемонстрировать в виде живой картины, что правда все равно торжествует, что солнце всходит и что Лидочка Муромская идет навстречу ему искать свое счастье.

Так, может быть, обвиним Акимова в излишке внимания к «силам зла»? Может быть, усмотрим в этом ущерб для страдающих невинно «частных лиц»? Ведь многие считают, что именно им-то и недостало в спектакле и режиссерского гуманизма и силы актерского воплощения. Разве не стали общим местом упреки в адрес Муромского, — каким его увидел Акимов и сыграл И. Назаров?

Критик Борис Зингерман в своей статье «Акимов сегодня» прямо так и говорит: «… равнодушие к судьбе Муромского никакими соображениями оправдано быть не могло и нанесло спектаклю невозместимый урон. … Рвущаяся наружу, высокая и страстная нота пролога в ходе спектакля затихает. Невольно режиссер подтачивает собственный замысел».

Постараемся разобраться в этих претензиях критика, выяснить, чем они вызваны, что в них справедливо, а что нет.

Итак, «высокая и страстная нота пролога в ходе спектакля затихает» и «режиссер подтачивает собственный замысел».

Действительно, Акимов начинает свой спектакль прямо с «форте». Действительно, этот вскрик оказывается у него словно бы оборванным в самом начале. Но, как нам думается, это и не случайно, и оправдано как раз тем самым замыслом, от которого, по Зингерману, Акимов постепенно отходит. У каждого спектакля есть то, что можно назвать его воздухом. Так вот, воздух акимовского «Дела» — это разреженный, точно пронизанный холодным электричеством, колючий воздух ясного морозного дня. Здесь нет места ни тепленькому дождичку сентиментальности, ни розовым облачкам меланхолии.

С первых же тактов пролога Акимов оповестил о том, что зрелище нас ожидает жестокое. Кроме того, он определил и наше отношение к Муромскому. Мы видели и мы запомнили, как в прологе этот скорбно поникший в кресле, прозрачный, словно свеча, и словно бумага бледный, исхудалый старик, шатаясь от бессильной ярости, ужаса и муки, идет на тот, уходящий ввысь постамент, где застыли восковые фигуры «начальств», «подчиненностей» и «сил». Идет, не то грозя, не то умоляя… Вот так — не то грозя, не то умоляя — и проходит Муромский по акимовскому спектаклю. Да, акимовский пролог кричит. Но он кричит не о Муромском, нет! Для Акимова Муромский — это не столько жертва, которую надобно непременно пожалеть, сколько одно из {97} необходимых условий существования и торжества варравинщины. Муромский — это один из «малых сих», кто повинен во всесилии Максима Кузьмича. В соответствии с замыслом Акимова Варравин связан с Муромским почти, так сказать, биологически. Без Муромского и Варравина-то нет, то есть нет ему без Муромского — и без таких, как он, — ни дела, ни добычи, ни возможности властвовать.

Муромский слаб, слабы его воля, ум и самая плоть. Он наивен, доверчив и глубоко, непоправимо идеалистичен. Либеральный помещик, верующий в силу и благость закона, большой ребенок, которому невдомек, что именно столь милый его сердцу общественный порядок неизбежно порождает Варравина, Муромский — это представитель человеческой серединки, пассивной порядочности. Муромский, по Акимову, плох своей внутренней хрупкостью, отсутствием стойкости, готовностью на компромисс, а главное, своей наивной верой в справедливость, обитающую где-то в высших сферах.

Акимов на примере Муромского вскрывает еще одну — и очень важную! — закономерность варравинского беззакония: чужую слабость оно обращает в свою силу. Не потому ли Акимов так холоден к Муромскому? Не потому ли он не предлагает жалеть его?

Вероятно, можно поставить «Дело» совсем иначе. Можно резко переместить центр тяжести драмы Сухово-Кобылина в сторону Муромского. Но нужно ли? — вот в чем вопрос. Все-таки, что там ни говорить, не только у Акимова, но и у Сухово-Кобылина Муромский — это прежде всего «точка приложения» сил варравинщины. В конечном счете, и Сухово-Кобылин ни на минуту не видит в Муромском витию, борца или жертву, личная драма которой интересует его сама по себе. Нет, и Сухово-Кобылин болеет не столько за Муромского, сколько за такое общественное устройство, в котором одни привычно кровопийствуют, а другие привычно отдают свою кровь.

И еще. Муромский не умеет ненавидеть. Какая уж там ненависть! Муромский с его старомодным русским дворянским чистоплюйством вроде бы и страдает за Варравина: ему, честному, приличному господину, как-то мучительно неловко от чужого бесчестия. Он хочет откупиться, хочет умыть руки и вернуться в привычный уют своей ярославской деревеньки — лишь бы его оставили в покое, а там пусть живут, как знают…

Да смешно было бы требовать от помещика середины прошлого века того мужества, примеры которого явило нам уже иное время, иные люди. И напрасны были бы попытки постановщика драмы Сухово-Кобылина превратить маленького покорного человека в смелого борца — ему бы и пьеса того не позволила. Вряд ли украсил бы спектакль и непременный сочувствующий гуманизм. Он перекосил бы смысл драмы, {98} он предложил бы пожалеть Муромского, оплакать гибель его теплого, уютного семейного мирка и в качестве итога преподнес бы непротивленческую мораль, что все же лучше быть страдающей жертвой, чем торжествующей скотиной.

Акимов поступил иначе. Не боясь упреков в отступлении от «этической основы русской драматургии» (Зингерман), он и на Муромского распространил долю ответственности за трудолюбивое варравинское негодяйство. В этом повышенном спросе — тоже одно из ярких проявлений современности звучания акимовского спектакля. Противоборствовать злу может и должен каждый — вот смысл этой акимовской суровости к тому, кого ему предлагают непременно жалеть.

Вероятно, все согласятся с тем, что среди работ Акимова — художника театра (также, впрочем, как и среди работ Акимова-режиссера) спектакль «Дело» занимает особое место. Нам давно не приходилось видеть декорации, столь говорящие, оформление, столь «работающее».

Вот, к примеру, у Муромских нас поначалу как будто бы приглашают полюбоваться изяществом и уютом их частной жизни.

Но пролог — мы снова и снова вспоминаем его — не прошел даром. Мы знаем: ни идиллий, ни торжества добродетели, ни концов, счастливых и умилительных, не будет. Не потому ли мы так пристально вглядываемся в этот интерьер? Не потому ли мы так остро ощущаем ту тревогу, которой художник на первый взгляд так незаметно насытил самую его гамму?

Как всегда у Акимова, перед нами радость для глаз, торжество цвета, колорита, изысканного вкуса. Но странное дело: глаз любуется, а сердце стеснено. Вы приглядываетесь внимательнее и начинаете понимать: в этой комнате царят холодные цвета. Стены серы; белая, как фарфор, глазурованная печь кажется негреющей; зеленовато-голубым пятном смотрится картина — видимо, на мифологический сюжет, — повешенная над хрупким полированным бюваром. Правда, на стене висит портрет офицера в красном мундире, но и здесь цвет приглушен, словно потускнел от времени.

За окном дома Муромских — Невский проспект: небо, мост, царство торжественного и враждебного им, «ничтожествам», ампира.

Здесь вроде бы живут как все, как обычно: ходят в церковь, пьют чай с баранками, раскладывают пасьянс, вышивают шелком на пяльцах… Но за неторопливостью устоявшегося быта и давних привычек здесь прячут беду, которая гложет, ворочается, растет. Напрасно Лидочка просит вернувшегося из вояжа Нелькина рассказать о виденном, «да так, чтобы весело было…», напрасно сам Муромский с наигранным любопытством спрашивает Нелькина, «по пароходу» ли тот прибыл, напрасно Нелькин бежит в переднюю за альбомом с видами заморских краев — все это никому не интересно и не нужно.

{99} В жизнь людей влезла варравинщина. Души их, словно взяты в присутственное место, живыми подшиты к делу, а взамен выданы им квитанции с печатями да взята подписка о невыезде…

«… Всякое человеческое существование, если оно не совсем уж пустое, непременно имеет свою драму, развязка которой для одних отзовется совершенной гибелью, для других равнодушием и апатией, для третьих, наконец, принижением и покорностью», — писал в своих заметках о литературе Салтыков-Щедрин. Перед нами драма людей «не совсем уж пустых», драма, в которой отразилась лишь малая доля трагедии жизни общества под властью Варравиных.

Напрасно Муромские чувствуют себя избранными в своем несчастье — пусть послушают внимательнее своего деревенского старосту Разуваева. Тот спокойно полагает, что вот и его барину черед пришел. Он, Разуваев, уже кланялся от крестьянского общества «животному великому», подносил ему с поклоном крестьянские копейки, теперь он Петра Константиновича учит, как в таких случаях действовать надлежит.

И жаль, что слишком слабо прозвучали, слишком незаметно проходят слова Разуваева — В. Степанова о том, что земля русская, обложенная чиновниками, «проболела до костей, прогнила насквозь, продана в приказах, пропита в кабаках». Тем более жаль, что она, эта мысль, слышна и весома в общей режиссерской концепции акимовского спектакля. В нем слышна тема беды — беды не одного Муромского, но беды общей. Это тема жизни под властью беззакония. «Какое ни есть ведомство» превращается в спектакле в обобщенный образ государственной машины, своим «мероизлиятельным воздействием» подавляющей все и вся, хотя само по себе это воздействие наглядно отозвалось для нас всего лишь на истории погибели отставного капитана Муромского.

Мы видим, как эта злая машина, существующая на варравинскую потребу, работает у нас на глазах. Здесь все устроено так, что мимо Максима Кузьмича никакому куску не промелькнуть.

Курьер, напоминающий всем своим обличием и серой казенной мастью тюремного надзирателя, — он вовремя) очнется от дремоты у дверей кабинета «важного лица» и поможет направить к нему посетителя в минуту, строго указанную Варравиным.

«Рабочие колеса» и «шкивы» — все это носители бакенбард котлетками и обожатели фиоритур, — они решительно ничего не сделают, чтобы делу был дан законный ход.

Хитроумный Кандид Касторыч Тарелкин жертву в приуготованную ей ловушку доставит, а «начальства», которые ничего не поймут в происходящем, поручат все тому же Варравину составить «их мнение».

{100} Есть в последней картине спектакля театра имени Ленсовета один эпизод, и даже не эпизод, а то, что принято называть «проходом».

Муромский только что переступил порог варравинского кабинета, только что понес туда тридцать тысяч — плату за собственную смерть. Вы долго не забудете, как топтался он перед страшной дверью, как распрямлял в привычной выправке спину, как в смятении вытер свои армейские усы платком, в который была завернута толстая пачка ассигнаций…

Сцена пуста. Свет меркнет и становится зеленоватым — как на дне моря под толщей воды. Вступает музыка — тихая, зыбкая, жутковатая.

И начинается то, что иначе как «гад морских подводный ход» не назовешь: по коридорам варравинского ведомства идут чиновники. Они идут по одному, навстречу друг другу, идут неслышно, ступают мерно, словно «отделывая» каждый свой шаг.

Это уже не люди, а жрецы храма, совершающие какую-то ритуальную церемонию. Папки, которые они несут, это уже не просто картонные предметы канцелярского обихода, а некие священные сосуды или венки, слагаемые к подножию бюрократического божества. Жизни нет — есть оцепенелость, мертвенность, есть обряд, в котором нет ничего человеческого.

Где-то рядом грабят Муромского. Сейчас он выйдет и, распахнув на груди фрак, докажет Тарелкину, что даяние совершилось… А пока здесь происходит какое-то удивительное и не лишенное торжественности шествие казенных мертвых душ…

Что это — мистика, условность? Нет, это всего лишь доведение мысли до конца, ее высоко пластическое выражение: пусть варравинское «гнетет историю», пусть оно убивает людей и утверждает себя в своей кажущейся мощи, но смотрите — словно говорит нам режиссер — оно внутри себя мнимо, призрачно, фантасмагорично, оно сильно лишь в темных закоулках, в пыльных лабиринтах присутственных мест.

Ту же самую мнимость вскрывает Акимов и в тех, кто значится в «начальствах».

«Весьма важное лицо» (артист А. Гюльцен) состоит лишь из позы, мундира и двух-трех устрашающих интонаций, из гвардейского роста, белокурого кока и умения метать громы. Это «нечто» уверено, что по самой высоте своего ранга оно не обязано ничего понимать. Оно уверено, что в таком чине ему и «без царя в голове» прожить можно.

Князь (артист В. Таскин) — отличный образец страдающего разжижением спинного мозга любителя «клубнички». Ему приходится уже потруднее: надобно принимать просителей и вникать в их жалобы. {101} Тщедушное существо, облеченное в стеганую шелковую жакетку (ему по чину можно выходить в приемную в таком аристократическом неглиже), он прямо-таки по-детски просит защиты и помощи у Варравина. Он решительно боится просительского напора. Со своим малюсеньким мозгом, со своим всезаменяющим словечком «строжайше» князь истинно озабочен только состоянием собственного желудка. И посмотрите, как тихо ликует всевластный геморроидалист по поводу того, что назойливый старик своими бестолковыми речами рассердил его и вызвал действие, которого тот ждал от соды…

Муромский исполнил свое провиденциальное назначение: принес Варравину тридцать тысяч, помог князю, как лекарство… Один Кандид Касторыч Тарелкин не получил ничего.

Кто он, этот неудачник? Какая роль отведена ему в варравинском ведомстве?

Из ихтиологии известно, что в царстве океанских рыб обитает некое маленькое существо, именуемое лоцманом. Верткая и любознательная, эта рыбешка плавает, отыскивая добычу акуле, которая величественно плывет за ней.

Тарелкин состоит при Варравине, как лоцман при акуле. Он так же вьется вокруг, высматривает, наводит, а потом, отдав жертву на расправу, в сторонке ждет своей доли.

До истории с Муромским все, вероятно, шло хорошо: Кандид Касторыч знал себе цену, не пытался справиться один, а, главное, кротко довольствовался крохами с хозяйского стола. А вот теперь Тарелкин совершил ошибку — возомнил и себя акулой, потребовал слишком многого. В ответ на это ему указали на его место и к тому же еще и пригрозили слопать в придачу.

Удивительное чувство у Кандида Касторыча к своему «шефу»! Он его и боится до смерти, и ненавидит в зависимости своей, и преклоняется перед его гениальностью. Право же, есть даже своеобразный восторг в тарелкинском вопле: «Я говорил, что оберет он меня, оберет, как липку, — и обобрал!»

Смешно сказать, но этот папильон с овальным брюшком, непрестанно требующим вкусненького, воспринимает жизнь почти трагически! В чем тут дело? Вроде бы в кредиторах, которые его преследуют?

Нет, отвечает Акимов, одних кредиторов мало. Тарелкину худо прежде всего потому, что он служит Варравину не без некоторого внутреннего надрыва. Служит и знает: никогда не заставить ему других уверовать, что и он — это сила, с которой нужно считаться. Он убежден: на роду ему написано оставаться на побегушках, для других таскать каштаны из огня и в конце концов помереть под забором. А между тем он решительно не считает себя хуже других. Он все время хорохорится, даже покрикивает иногда — правда, тонким голосом.

{102} Тарелкин акимовского спектакля — это воплощенное лакейство, существующее при беззаконии. Он, как и полагается слуге, отлично знает всю подноготную стоящей над ним силы. Он, Как и полагается слуге, умнее своих господ. Но вся драма заключается в том, что в Тарелкине, каким его сыграл Юрий Бубликов, слишком много напихано всяких чувствованьиц и мыслишек. Он чересчур сложен, чересчур «поэт» и «философ»: копается в себе, ведет диалоги с судьбой, предается грезам и выворачивается наизнанку. Именно поэтому никогда не будет Тарелкину ни «силы», ни «случая», именно поэтому не выйти ему в Варравины. Монолитности варравинской ему не хватает, вот что!

И вот Тарелкин все время себя жалеет и оплакивает. Послушать его, так у него и «жизнь в горечь обратилася» и «нет той сумы нищенской, старых панталон, которые были бы беднее». Послушать, так он «гольем шит, мишурою крыт» и только «копейку сущую на черный день заручить» стремится. Но Акимов мешает Тарелкину выдавать себя за Акакия Акакиевича, не дает зрителю похныкать вместе с ним. Он — подчеркивает режиссер — другой породы. Его бедность — это «полпивная» вместо ресторана, обед за двугривенный вместо рублевика, рубашка из простого полотна вместо голландского и опера не каждый вечер, а немного реже. В сущности, Кандид Касторыч — счастливчик: у него и «Станислав» на шее, и оклад двойной, и чернильница на столе малахитовая — он ведь числится в «силах»!

Акимов не поверил в «серьез» жалоб Тарелкина. Для него этот упитанный человечек в чистеньком вицмундире, в уютных теплых ботиках, с мягкими белыми руками — образец исконной петербургской хлестаковщины: Тарелкин уверяет всех, что ему на хлеб надобно, а за этим угадывается стремление к «лабардану» и к уютной ложе, откуда можно лорнировать и блистать накрахмаленным пластроном.

«Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнетет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного!» — гремит в финале обманутый Тарелкин. Послушает его кто-нибудь доверчивый и решит, что перед ним обиженный, жаждущий справедливости, послушает и решит, что присутствует при высшей точке драмы «маленького человека». Нет, говорит нам спектакль, цена этой истерике другая: просто крупный жулик обделил мелкого, отнял у него заработанное неправедным путем. Потому-то и кричит тот на крик, потому-то и готов запалить постылый свет, да и пройтись по его пепелищу…

Что это? Трагикомедия. И как всякая трагикомедия она требует от актера абсолютной меры чувства, абсолютного понимания задачи. Тарелкинская финальная «пляска» — это лучшее актерское достижение Бубликова. Да и вообще — это одна из высших точек спектакля.

Тарелкин — Бубликов становится здесь словно выше ростом. Его голос крепнет, а все существо сотрясается в отчаянном горестном порыве. {103} Посмотрите, как драпируется он в свою гороховую шинель, как широко и эффектно жестикулирует! Тарелкину и раньше не была чужда тяга к актерству — вообще в варравинских ведомствах актерствовать умеют! Теперь же он творит вдохновенно, искренно, «в образе». Он сам себя видит со стороны и в собственном воображении превращается чуть ли не в невинного агнца, которого затравили волки… Но Тарелкину кричать недолго — он человек смирный. Потрепыхается он немного и опять примется за привычные дела, так как нет ему жизни вне ведомства.

И Варравину без Тарелкина никак нельзя. Пусть в их симбиозе не обходится без свар и обид, пусть при дележе крупной добычи Варравин обижает младшего партнера — они связаны друг с другом поистине неразрывно.

Варравин — Муромский — Тарелкин. Вот триединая формула той химической реакции, которой определены события драмы Сухово-Кобылина. В ясной до дна структуре спектакля уверенной рукой его создателя, словно острым ланцетом, обозначены внутренние смысловые ходы, связавшие всех троих.

Пусть, повторяем, Варравин здесь главный. Но ведь его нет без Тарелкина, — потому что Варравин никогда не может обойтись своими силами, без услужливых и исполнительных — неважно, за страх или за совесть — рук.

Но Варравина нет и без Муромского, — потому что, повторяем, он, Варравин, возможен только в атмосфере отсутствия общественного героизма.

Варравин — Муромский — Тарелкин… Масштаб режиссерской концепции спектакля оказался настолько значительным, что герои драмы, написанной сто лет назад, — и штатский генерал, и его подчиненный, и ярославский помещик средней руки, погубленный взяточником, — все они выросли в обобщение тех общественных групп, чье социальное поведение, чье психологическое бытие далеко переросло рамки определенного исторического момента.

Акимов избрал драму Сухово-Кобылина для того, чтобы рассчитаться с тем злобным, мертвенным, бездушным и античеловечным, что все еще сопротивляется и, меняя обличья, упорно не желает уходить в небытие.

У нас на сцене давно так не ненавидели, как ненавидит Акимов варравинщину и варравинское. Именно эта ненависть — спокойная, глубокая, напряженная — породила в спектакле щедрость изобразительных средств. Она заразила актера. Она определила самую силу воздействия спектакля. Эта работа Акимова, полно и сильно выявляющая художническую личность своего создателя, совершенно исключительна для него — именно этой своей силой воздействия. Да, это Акимов, {104} Акимов во всем, но в то же время это Акимов, который научился прямо и непосредственно обращаться к гражданскому самосознанию зрителя.

У художника есть права. Он имеет право на тему. На особый взгляд. На свой почерк. Есть у него еще одно — и неотъемлемое — право. Это право на гнев, на открытое выявление своих «против», на личный расчет со злом.

Акимов, поставив «Дело», воспользовался всеми этими правами.

# **{****105}** Московский Государственный театр Сатиры Баня и Клоп В. Маяковского

## **{****107}** Н. Калитин Вместе с Маяковским

Самое драгоценное в спектаклях «Баня» и «Клоп», поставленных Московским театром сатиры, — это верность в лучшем, что их отличает, замыслу и духу Маяковского.

Стремясь глубоко проникнуть в мысли и чувства автора и раскрыть их как можно более «по-маяковски», театр не ограничился формальной верностью тексту, но смело шел дальше, по пути, намеченному самим поэтом. И то не была смелость вообще, желание «дерзать» во что бы то ни стало. Даже, казалось бы, отходя от Маяковского, театр в то же время оставался с ним, и шли они дружно вперед, к сегодняшнему зрителю, помогая ему в свете нашей современности глубже осмыслить и шире обобщить содержание пьес, написанных четверть века назад.

Когда мы говорим «идти вместе с автором», мы прежде всего имеем в виду, конечно, проникновение в глубину его идейного замысла, верность ему в самом главном и основном, а не только в том, что лежит на поверхности и сразу бросается в глаза.

О чем говорит спектакль «Баня» и почему и сегодня сохраняет злободневное звучание эта пьеса? Ответ напрашивается как будто весьма банальный. Маяковский в «Бане» обличал бюрократизм. Бюрократизм — явление, существующее в различных формах и поныне. Стало быть, «Баня» злободневна и сегодня. Формально ответ этот правилен, но все же он не может удовлетворить полностью. Не только те или иные проявления и способы самоутверждения бюрократизма обличает Маяковский, а вслед за ним Театр сатиры. Углубляя очень важное начало пьесы, театр стремится показать, какие черты в облике человека питают и укрепляют бюрократизм как своеобразную жизненную философию и форму поведения, чтó в характерах, психологии и мироощущении победоносиковых, оптимистенко, иван ивановичей превращает их в человеческий мусор и шлак, в людей, для которых именно бюрократический стиль поведения на работе, пошлость и хамство в личной жизни являются естественным выявлением самой глубины {108} их сущности. И потому-то спектакль «Баня» бьет сегодня не только по бюрократам, чинушам, по Победоносиковым и оптимистенко, еще кое-где восседающим в директорских и секретарских креслах, но и по их духовным родичам, быть может, и не проявившим себя как бюрократы, но отличающимся тем же «титаническим самоуважением», которым восхищается в Победоносикове подхалим Бельведонский, или той же душевной окаменелостью, что и Оптимистенко.

В каждом из образов, созданных артистами театра в соответствии с замыслом автора, особенно оттеняется одна ведущая черта, определяющая остальные. Данный прием, идущий еще от Гоголя (вспомним хотя бы его образы помещиков в «Мертвых душах» или женихов в «Женитьбе»), очень тонко использован Маяковским в «Бане» и верно почувствован театром. Это все подминающее под себя тупое самодовольство Победоносикова, особенно отвратительное в соединении с его невежеством и хамством, это «просвещенный» бюрократизм Оптимистенко, искренно влюбленного в канцелярскую форму, полностью заслонившую от него живых людей, это интеллигентская «растяпистость» Ивана Ивановича, приспособленчество Бельведонского и т. д.

Но разве эти психологические качества стали сегодня уже чисто «историческими»? Живучие и стойкие, они доныне отличают духовных родичей героев «Бани», они и доныне мешают нам жить…

Так же, как и «Баня», не утратила своей злободневности и другая пьеса Маяковского, поставленная Театром сатиры, — «феерическая комедия» «Клоп». Больше того, — в чем-то обе эти пьесы оказались особенно своевременными, настойчиво напоминавшими о том, что явления и характеры, обличаемые Маяковским, еще не изжиты и в новом своем обличий не менее опасны, чем тридцать лет назад.

Не следует забывать, что обстановка, складывавшаяся в условиях культа личности, многих вполне устраивала. Она устраивала ограниченных, инертных руководителей и администраторов, перестраховщиков всех видов и рангов, освобождая их от обязанности самим что-то решать, предпринимать, позволяя надежно укрываться за спасительной формулой: «Нам с тобою думать неча, когда думают вожди». Она устраивала формалистов и бюрократов, спокойно и уютно чувствовавших себя в ограждении спасительных «директив» и всякого сорта других бумажек. Она устраивала приспособленцев всех родов, подхалимов и любителей парадной шумихи, присяжных ораторов и болтунов, прятавших за пышными резолюциями и приветствиями свою никчемность и бесполезность.

Но разве не бациллоносителей всех этих болезней, разве не исповедуемую всеми этими перерожденцами и приспособленцами обывательскую, мещанскую философию и психологию разоблачал Маяковский в «Клопе» и «Бане»? Разве не стоят эти пьесы сегодня на вооружении {109} в ряду других средств идеологической борьбы с пережитками капитализма, с такими явлениями, как чинопочитание, трусость, самоуспокоенность, формальное отношение к делу, обывательское самодовольство?

И если в «Бане» Театр сатиры вслед за автором жестоко клеймит вельмож и самодуров, мешающих честным советским людям «строить и месть», то в «Клопе» он с такой же беспощадной остротой обнажает «мурло мещанина» в быту, говорит об опасности мещанской заразы, — проявляется ли она в «крупных запросах» бывшего партийца, бывшего рабочего, ныне жениха — Присыпкина, «интересующегося» не какими-нибудь «мелочами», а зеркальным шкафом (до гарнитуров красного дерева мечта Вани-«гегемона» еще не поднялась!), — или в благоговении, с каким говорит девушка из молодежного общежития о «культуре, пущенной по всей щеке» у Гарри Пиля, — выступает ли носителем этой заразы убежденный идеолог мещанства Баян, или преуспевающая Розалия Павловна Ренесанс, глупость которой прямо пропорциональна ее наглости и напористости…

Заслуга постановщиков обоих спектаклей («Баня» поставлена Н. Петровым, В. Плучеком и С. Юткевичем, «Клопа» ставил В. Плучек совместно с С. Юткевичем) и в том, что, глубоко проникнув в идейный замысел Маяковского, они в сценическом выполнении этого замысла нашли именно ту форму, которая с особенной полнотой и яркостью его выражает.

Новаторская в самой своей основе сущность творчества Маяковского позволяет особенно наглядно, хочется сказать — чувственно осязаемо, ощутить великолепное единство содержания и формы, которое составляет неотъемлемое свойство его поэзии и в такой же мере его драматургии. Ведь именно величие и мощь «громады-любви» и «громады-ненависти», определивших все содержание творчества Маяковского, и, с другой стороны, обращенность его поэзии к широчайшим массам народа обусловили ту особую ораторско-декламационную интонацию его стихов, интонацию трибуна, глашатая, «горлана-главаря», которая в свою очередь потребовала и ломки старых ритмов, и обращения к ступенчатому стиху (подчеркивающему отдельные слова и диктующему интонационные паузы), и новых принципов рифмовки, и обогащения поэтического словаря неологизмами и лексическими рядами, стоявшими раньше за рамками поэзии.

Что касается драматургии, то здесь самый характер и эмоциональная окрашенность содержания — беспощадная ненависть поэта ко всему, что мешает советскому человеку идти вперед, тянет его в лоно мещанской психологии, к отвратительному «самоуважению» победоносиковых и присыпкиных, и страстное утверждение новой морали, новых человеческих отношений и чувств — определили жанровые особенности {110} пьес Маяковского. Отнести их просто к жанру сатиры — это еще не значит определить достаточно полно их жанровую принадлежность. И даже те уточнения, которые дал здесь сам Маяковский, — «феерическая комедия», «драма с цирком и фейерверком» — не исчерпывают сути дела. Они не дают представления о самом характере сатирической гиперболы и гротеска, о той великолепной непринужденности и даже озорстве, с какими сочетает Маяковский в своих пьесах сочные бытовые детали с фантастичнейшими положениями и превращениями.

Пьесы Маяковского во многом необычны и по композиции, лексике, приемам обрисовки образов. Вспомним хотя бы, с каким искусством и изобретательностью использует Маяковский прием саморазоблачения своих героев и как отличается этот прием в его пьесах от всего того, с чем встречались мы ранее. Вот, казалось бы, традиционный для многих комедий ход, когда с полной убежденностью и откровенностью герой высказывает свои взгляды, желания и мысли, не понимая в силу своей ограниченности, насколько исчерпывающе разоблачает он сам себя.

«Итак, товарищи, мы переживаем то время, когда в моем аппарате изобретен аппарат времени. Этот аппарат освобожденного времени изобретен именно в моем аппарате, потому что у меня в аппарате было сколько угодно свободного времени… Аппарат прекрасный, аппарату рад — рад и я и мой аппарат».

Ну, конечно же, здесь все сгущено до предела, хотя, как и всегда у Маяковского, внутренне оправданно. Жонглируя привычными ему словечками «аппарат», «время» и т. д., Победоносиков преследует одну лишь цель — приписать себе заслугу изобретения. Но рождающиеся здесь ежесекундно, помимо его сознания, каламбуры разоблачают его на каждом слове.

Тот же эффект производит и речь Оптимистенко, построенная по аналогичному принципу:

«В свою очередь беру слово от лица всех и скажу вам прямо в лицо, невзирая на лица, что нам все равно, какое лицо стоит во главе учреждения, потому что мы уважаем только то лицо, которое поставлено и стоит. Но скажу нелицеприятно, что каждому лицу приятно, что это опять ваше приятное лицо. Поэтому от лица всех подношу вам эти часы, так как эти идущие часы будут к лицу именно вам, как лицу, стоящему во главе…».

И здесь говорящий, полностью увлеченный стремлением выразить свою преданность начальству, до конца раскрывает себя как формой своей речи, так и содержанием ее. Ведь из нее ясно, хотя Оптимистенко отнюдь не имел этого в виду, что именно лицу, а не делу служит он и подобные ему. И за спиной оратора мы ясно видим фигуру {111} автора, неприкрыто издевающегося над своими героями, заставляющего их до конца выбалтывать самое тайное и сокровенное.

А приемы обрисовки положительных героев в сатире Маяковского!

Как часто в спектаклях наших театров, где темпераментно и остро обличаются носители тех или иных пережитков прошлого, столь непроницательными, на редкость простодушными и пассивными выглядят положительные персонажи. На протяжении многих картин они вынуждены бесстрастно наблюдать безобразные выходки различных перерожденцев и вельмож, не замечая того, что с первых реплик и эпизодов ясно зрителям.

Об этом немало писалось, и даже появились специальные статьи, разбирающие вопрос, с помощью каких приемов актерского исполнения достигать ансамблевости спектакля, в котором наряду с гротесковыми образами обличаемых героев имеются образы положительные, как в поединке тех и других избежать стилевого разнобоя.

Блестящий пример решения этой задачи дают пьесы Маяковского. В них рядом с сатирическими образами, в обрисовке которых Маяковский прибегает к смелой гиперболе, к гротеску, живут и действуют герои положительные, в изображении которых поэт обращается к патетике, лирике, мягкому юмору. И, однако, мы не ощущаем здесь никакой разностильности, жанровой чересполосицы, и положительные персонажи не выглядят в пьесе простыми рупорами авторских идей. Происходит это прежде всего потому, что положительные персонажи не взирают с ангельским спокойствием на безобразия Присыпкина и выламывание Победоносикова и Оптимистенко, а активно — и с самого начала — вступают с ними в борьбу. В «Клопе» это наиболее ярко выражено во второй картине, представляющей собой открытое столкновение двух жизненных кредо, двух философий, заканчивающееся вышвыриванием Присыпкина из общежития. Дальше это противоречие двух начал, обличение одних героев устами и действиями других мы находим в коротенькой, но с подлинным сатирическим блеском сделанной интермедии с пожарными и во второй половине комедии, где перед зрителями появляются Зоя Ивановна Березкина, профессора и врачи, директор зоосада и другие персонажи, сталкивающиеся с человекообразной особью «обывателиус вульгарис». В «Бане» борьба двух начал не прекращается ни на минуту, причем у каждого из положительных героев отношение к противнику и методы борьбы — особые, отличные от других, соответствующие его индивидуальности. Так, Велосипедкин и Чудаков — первый решительно, второй, «подтягиваясь» к товарищу, — ненавидят и нападают, Ундертон более или менее откровенно иронизирует над своим начальником, бухгалтер Ночкин открыто издевается над Победоносиковым.

{112} Самые смелые, самые неожиданные заострения, гиперболы, столкновения в драматургии Маяковского всегда внутренне оправданны (так же, как оправданны в его стихах и поэмах неожиданные рифмы, смелые неологизмы, резкие смены ритмических ходов). Острота формы его пьес — органическое порождение их содержания, та единственная оболочка, в которой оно могло воплотиться с необходимой полнотой и яркостью. Только предельно острые выразительные средства — гипербола, гротеск, шарж, только такая же заостренность лексики, — только все это могло выразить замысел автора с необходимой силой и страстностью.

Самое интересное, самое своеобразное здесь в том, как это теснейшее единство формы и содержания определяет характер сценического решения пьес Маяковского. Всегда, во всех случаях, где замысел поэта понят верно, возможности заострения, поисков самых неожиданных, самых смелых решений оказываются почти безграничными. Здесь не кажется чрезмерным, не выглядит искусственным любое преувеличение, потому что в самой природе драматургии Маяковского заложено это требование предельной остроты сценической формы, утверждение права художника идти не только вместе с автором, но и дальше его, по намеченному им пути. Новаторская по самому своему существу, по духу и форме, драматургия Маяковского требует такого же новаторства и от театра; смелая до озорства, она ждет смелых и дерзких решений; ломающая застывшие формы и каноны, она зовет к дальнейшей их ломке. Вот почему быть верным духу Маяковского, его творческому методу означает для театра идти еще дальше, чем шел сам поэт, сценически «дописывать» (выражение самого Маяковского) его пьесы. Больше того. Ограничиваться только рабской передачей текста Маяковского, робкими иллюстрациями его, без попыток искать острые, новые решения — означает, по существу, измену Маяковскому, уход от него, ибо ничто так не чуждо его творчеству, как неподвижность, боязнь смелости, движения вперед. Именно там, где театр в сценической интерпретации его образов ограничивает свою задачу лишь простой передачей текста и скрупулезным воспроизведением скупых ремарок поэта (а ведь эта нарочитая скупость — не что иное, как великолепная щедрость художника, предоставляющего режиссеру и актерам широчайшие возможности творческого истолкования каждого его указания), — именно там он и уходит от Маяковского, обедняет его замысел, его образы.

Особенная органичность и осязаемость единства содержания и формы, характерные для драматургии Маяковского, делают совершенно нестерпимой всякую фальшь в сценическом претворении его пьес. Поэтому там, где замысел поэта в целом или в частностях понят {113} неверно или поверхностно, попытки поисков яркой и броской формы оказываются уже не выполнением требования поэта, а уходом от него, ибо яркая форма в этих случаях либо нарочито наглядно подчеркивает искажение замысла автора, либо оборачивается голым трюкачеством, развлекательством, штукарством, от которых всегда был так далек Маяковский…

Постановщики «Клопа» и «Бани» в Театре сатиры хорошо поняли и почувствовали все это. В решении обоих спектаклей они добивались максимальной верности творческому почерку автора, проявив при этом отличную изобретательность, смелость, полет фантазии, без которых немыслимо сценическое воплощение драматургии Маяковского. И тем больше была заслуга создателей спектаклей, что они оказались в числе первых дерзателей, осмелившихся не только на словах, — что позволяли себе многие, — но и на деле утверждать яркую театральную форму, бороться за право режиссера на собственный творческий почерк, на смелую выдумку, на действительную остроту обличения, а не на ее суррогат. И, хотя отдельные охранители традиций и брюзжали после спектакля что-то насчет «реликтов» формализма и с многозначительным выражением лица повторяли: «мы-то знаем, откуда все это идет» (имя Мейерхольда даже с ругательными эпитетами произнести вслух они тогда еще не решались), — успех спектаклей все же был несомненен. На сцене Театра сатиры мы увидели Маяковского!

Первой была сыграна «Баня». В начале статьи, говоря об этом спектакле, мы ставили в заслугу его режиссуре широту обобщений, которая приблизила персонажей Маяковского к сегодняшнему дню и позволила увидеть в героях комедии черты, и сейчас характерные для перекрасившихся, пригладившихся, но еще существующих победоносиковых, оптимистенко, бельведонских. Эта перекличка с сегодняшним днем, выраженная главным образом в той остроте и непримиримости, с какими зрительный зал вместе с Маяковским относятся к этим явлениям, проходит через весь спектакль. Достигается она и частными деталями и решением отдельных образов и сцен.

Особенно выразительно подчеркнута театром перекличка во времени в финале спектакля. Под звуки «Марша времени» трогается машина Чудакова, уносящая его и его друзей в будущее, — и на киноэкране под титрами 1931, 1932, 1935 и т. д. один за другим мелькают кадры, указывающие точные приметы времени. Тракторы на колхозных полях, первые станции метро, лагерь челюскинцев, открытие Беломорканала, величественные новостройки кануна войны, сокрушительные залпы «катюш» и фейерверк салюта, восстановленный Днепрогэс — краткая, но такая яркая история последних двадцати лет, величественных свершений нашего народа, героическая летопись «наших бед, побед, буден». И даже самая смена черно-белых кадров цветными {114} воспринимается не только с внешней стороны, но и как еще одна иллюстрация стремительного бега времени, роста нашей техники! И вот 1952, 1953 год — Волго-Дон, Московский университет, затем одни только титры на фоне светящихся, суживающихся и расширяющихся концентрических кругов — 1960, 1972 и т. д. И только где-то здесь, на рубеже одного из десятилетий раздается удар, после которого на остановившемся «колесе времени» барахтаются сброшенные с машины Победоносиков и Ко.

Деталь очень выразительная: наши дни и еще какие-то последующие «станции времени» победоносиковы и оптимистенко «проскочили» на чудесной машине, — говорит театр. Лишь более поздние годы окончательно выбросят их из жизни, а сейчас они еще существуют, они еще мешают нам идти вперед.

Но это не все. В ответ на слова всеми покинутого и в отчаянии мечущегося по сцене Победоносикова: «И она, и вы, и автор — что вы этим хотели сказать, — что я, и вроде — не нужны для коммунизма?!?» — на экране, где только что прошли перед нами кадры, связывающие прошлое с будущим, появляется гигантская фигура Маяковского, кажется, испепеляющего своим взглядом жалкого, скорчившегося главначпупса. Каждый раз в этот момент в зале раздается гром аплодисментов. Это действительно превосходно! Перекличка с сегодняшним днем здесь звучит особенно убедительно. Маяковский из будущего обличает и отбрасывает прочь пережитки прошлого, а на него в бессильной злобе пытается поднять руку Победоносиков, уже не из пьесы, а из жизни, — увидевший на сцене свою копию.

Здесь, пожалуй, самое сильное столкновение старого с новым, вчерашнего с завтрашним, хотя это новое, завтрашнее, представлено здесь обликом человека, ушедшего от нас четверть века назад, а старое, вчерашнее, — фигурой, еще и сейчас встречающейся в жизни.

Близки сегодняшнему дню и положительные образы спектакля — Чудаков, Велосипедкин и их товарищи. Эта близость — в той горячности и страстности, с какой отстаивают они свои замыслы, в их устремлении в завтрашний день, в их чувстве коллектива. «Время, вперед!» — вот лозунг Чудакова и его друзей, всегда остающийся лозунгом советского человека, творца, строителя будущего, и именно этот лозунг составляет основной пафос спектакля.

Какие же конкретные формы и приемы находит театр для того, чтобы, с одной стороны, глубже раскрыть самую сущность обличаемых явлений и характеров, заклеймить их с максимальной силой, а с другой, — ярче противопоставить им то положительное начало, которым так сильна пьеса Маяковского, подчеркивавшего, что основное в ней — это пафос утверждения, созидания, борьбы за пятилетний план.

{115} Здесь-то и проявляется то умение театра глубоко проникнуть в авторский замысел, та смелость, новаторство, дерзание, о которых говорилось выше как о непременном условии сценического воплощения драматургии Маяковского.

Основные изобразительные средства в этом спектакле — острый гротеск, гипербола, шарж. Режиссура не боится самых крайних преувеличений, нарочито сгущенных красок, подчеркнутой сатирической символики. Это относится и к пластической стороне спектакля, и к ритмическому его рисунку, и к декоративному и музыкальному его оформлению, и, наконец, к решению большинства образов.

Очень много изобретательности и подлинно комедийного темперамента проявили постановщики в решении многочисленных острых мизансцен, подчеркивающих и оттеняющих те черты обличаемых персонажей, которые представляются театру решающими, подводящими к наиболее широким обобщениям.

Оптимистенко, испуганно нырнувший под письменный стол от занесенных над его головой телефонных аппаратов, вдруг видит выходящую из кабинета Победоносикова Мезальянсову. Не успев переменить позу, так и оставшись на четвереньках между двумя тумбами стола и выглядывая оттуда, он умильным взглядом дворовой собаки провожает новую фаворитку начальства. А когда Мезальянсова небрежным жестом бросает ему ключ от кабинета, кажется, Оптимистенко сейчас поймает его не рукой, а зубами, как собака ловит брошенный на ходу кусок. Вот квинтэссенция подхалимства, раскрывающаяся в этой действительно по-щедрински острой сцене, полностью, оправданной и психологически и обстановкой действия!

Великолепным обобщением, в котором сатирически высмеивается самая сущность бюрократической формы и в то же время степень чиновничьей приверженности этой форме, служит сцена из пятого действия. Только что Победоносиков вместе с другими сидел в очереди, а Оптимистенко заявлял ему, что приема нет. Но стоило Победоносикову, набравшись наглости и, как ни в чем не бывало приняв обычный деловой, начальнически-бюрократический тон, заговорить с Фосфорической женщиной и небрежно, на ходу, тут же отдать какие-то распоряжения Оптимистенко, как последний мигом преображается. Он настолько привык слепо выполнять приказания и отказывать в просьбах и так прочно выработались в нем соответствующие условные рефлексы, что только что хамивший Победоносикову-просителю, он немедленно вытягивается перед Победоносиковым, изрекающим приказания!

Не останавливаясь на этом, театр развивает тот же мотив. При словах: «Товарищ Оптимистенко может дать молнией за наш счет» — Победоносиков протягивает застывшему перед ним навытяжку секретарю одну за другой какие-то бумаги. И вот приходит в действие {116} бюрократическая машина. Механическим движением — раз‑два — перебросив бумагу из правой руки в левую, Оптимистенко протягивает ее стоящему рядом Ивану Ивановичу, тот так же механически (раз‑два — правой взял, левой, наотмашь, — передал) препровождает ее Бельведонскому, а последний, в том же порядке, перебросив документ из правой руки в левую… выпускает его на пол. Бюрократическая машина «работает», результаты — налицо! Вот она, суть канцелярского «движения» бумаги: бессмыслица, пустота, пшик!

Сцены этой нет у Маяковского, но она абсолютно соответствует самому духу его пьесы, ее образам. Такого рода сцены дают тон спектаклю. Это настоящая сатира, злое, острое обличение, о каком мечтал Маяковский, создавая свою пьесу.

С подобной же заостренностью, режиссерским курсивом встречаемся мы и в мизансценах, где действуют не только обличаемые, но и положительные персонажи. Театр последовательно идет за Маяковским, подчеркивая и уточняя отношение положительных героев к отрицательным, показывая их в постоянной, неослабевающей борьбе. Тем самым здесь решаются одновременно две задачи: идейная и художественная. Через отношение к Чудакову, Велосипедкину, Ночкину особенно полно обнажается отвратительная сущность их противников, вскрываются социальные и психологические корни бюрократизма. А вместе с этим достигается единство сценического стиля. Сохраняя в неприкосновенности авторскую патетику в одних случаях, лиризм или юмор в других, режиссура в обрисовке положительных героев, в особенности в их столкновениях с отрицательными, допускает такое же сгущение красок, такое же преувеличение, как и в изображении Победоносикова, Оптимистенко и им подобных. Основание для этого постановщики находят в самом тексте пьесы. В уста Велосипедкина, страстно ненавидящего бюрократов, Маяковский вкладывает, например, такого рода угрозы: «Я буду грызть глотки и глотать кадыки», «Я буду жрать чиновников и выплевывать пуговицы». Отталкиваясь от этих реплик, театр позволяет Велосипедкину и Чудакову не просто входить, а яростно врываться в приемную Победоносикова или, набрасываясь на Оптимистенко; заносить над его головой схваченные тут же со стола телефонные аппараты. Одна и та же лестница в первом акте служит и для обыгрывания подчеркнуто комедийного выхода Иван Ивановича, Мезальянсовой и Понт Кича, и для остро выразительной группировки Велосипедкина, Поли и других перед пуском машины.

Внутренне оправданны в спектакле и самые неожиданные на первый взгляд ритмические ходы, подчеркнутая стремительность или нарочитая замедленность действия. Живой, энергичный темп первой Картины, где особенно порывист, стремителен Велосипедкин, носящийся {117} вверх и вниз по лестнице, готовый сломя голову лететь «грызть глотки чиновникам», сменяется сугубо неторопливым течением действия в приемной Оптимистенко и кабинете Победоносикова, и этим ритмическим контрастом хорошо оттеняется в корне различная природа двух борющихся лагерей. С одной стороны, активность, стремительность, порыв, с другой — гнетущая неподвижность, косность, окаменелость. В сцене Оптимистенко с Чудаковым и Велосипедкиным борьба противников дана прежде всего как своеобразная «борьба» различных темпов: с одной стороны — напор, воодушевленность «легкого кавалериста» Велосипедкина, с другой — благодушная неторопливость флегматичного Оптимистенко. И уже чуть ли не к методу «замедленной съемки» прибегает режиссура, заставляя Победоносикова подчеркнуто медленно, до предела солидно (правда, не без некоторого усилия) снимать закинутую на колено ногу, так же медленно подниматься со стула и, важно отмеривая шаги, приближаться к эскизам, принесенным Бельведонским. Рассматривая их, Победоносиков снова медленно и торжественно поворачивает корпус, приседает на корточки и вновь с невероятным достоинством выпрямляется, откидывая назад голову и плечи. Сатирическая уже сама по себе, эта немая сценка приобретает еще более острое звучание благодаря тому, что все движения и позы Победоносикова точно и в том же темпе копируются Бельведонским. Блестящий пример того, что даже ритм и темп могут стать средством условного изображения, сатирического заострения.

Думается, что единство стиля, которым отмечен этот спектакль, связано и с тем, что один из режиссеров — С. Юткевич — оказался и его художником. На премьере наряду с восторженными оценками спектакля приходилось слышать и недовольные замечания не в меру строгих ревнителей реализма: «Ну что же, ведь это же формалистические конструкции, возвращение к старому». Обвинение это заведомо неверно. Нельзя объявлять формализмом вполне оправданную условность в изображении чудаковской машины времени или данную в разрезе лестницу в доме, где происходит действие. Или, быть может, кое-кого смущает расположение кабинета Победоносикова над приемной, погружающейся в темноту, как только действие переносится наверх. Но вглядитесь внимательнее, разве не видите вы, как царственно важен Победоносиков, вознесенный столь высоко, как подавляет он (почти физически!) всех, кто там, внизу, в затемненной приемной, кого и не видим мы, «ослепленные» монументальностью и величием главначпупса. А как уместен весь этот набор бюрократических «лозунгов» в кабинете и приемной Победоносикова, в последнем действии перечеркнутых крест-накрест черными линиями! Какой верный тон спектаклю дает с самого начала второй занавес, на котором воспроизведены сатирические зарисовки Маяковского.

{118} И, наконец, как много говорит одна только смена задника, изображающего вид из кабинета Победоносикова. Унылое нагромождение невзрачных домиков и церквушек сменяется широкой, бескрайной голубизной, как только в комнате этой, превращенной в «Бюро по отбору и переброске в коммунистический век», раздаются голоса Чудакова и его друзей, готовящихся к путешествию в будущее.

Такая же глубоко оправданная заостренность, условность характерны и для музыкального сопровождения спектакля (композитор В. Мурадели). Рядом с энергичным, бодрым, жизнеутверждающим «Маршем времени» подчеркнуто сатирически выглядит музыкальная характеристика Оптимистенко, представляющая собой оригинальное сочетание кокетливо-игривой мелодии с однообразной, монотонной дробью аккомпанемента. Очень удачно иллюстрирует эта музыка немую сцену, когда Оптимистенко крутит ручку «индикатора» и на экране световым пунктиром обозначается путь «прохождения» бумаги от машинистки к машинистке и т. д. И уж откровенно пародийна музыка, звучащая при первом появлении Ивана Ивановича, Мезальянсовой и прочих, становящаяся музыкальной характеристикой Победоносикова. Подчеркнуто лирическая, нежная и томная, построенная на прямом использовании сладчайшего вальса из «Сказок Гофмана» в сочетании с ресторанным блюзом, она являет пример остроумной контрастной характеристики.

Тем же стилевым единством, которое отличает работу режиссеров, художника, композитора, отмечено и актерское исполнение в этом спектакле.

Когда вспоминаешь приемы, с помощью которых актеры разоблачают Победоносикова, Оптимистенко, Мезальянсову, Ивана Ивановича, Понт Кича, — прежде всего задумываешься над следующим вопросом. То обилие внешних изобразительных средств, к которым последовательно обращает исполнителей режиссура, те подчеркнуто выразительные позы и жесты, какие она предлагает им, — оставляет ли все это место и возможность для психологической мотивированности сценического поведения героев, не толкают ли постановщики исполнителей на поиски одной лишь внешней характерности? Нет, — отвечает спектакль на этот вопрос.

Возьмем, например, Оптимистенко — одну из наиболее ярких фигур спектакля.

В образе Оптимистенко театр, как уже говорилось, высмеивает ограниченность и заскорузлость чиновника, обличает равнодушие к человеку. Артист В. Лепко прекрасно доносит это основное в образе своего героя, и в первую очередь именно через заострение, гиперболу, гротеск. По натуре человек флегматичный, не склонный раздражаться без серьезного повода, Оптимистенко в исполнении Лепко как нельзя {119} лучше оправдывает свою фамилию. Именно приверженность к форме, точнейшее соблюдение ее, дающее возможность все «увязать и согласовать», вера во всемогущество бумажки и придают Оптимистенко столь самодовольный вид.

«Не треба. Не треба вам его беспокоить, — обращается Оптимистенко к Чудакову и Велосипедкину. — Я же ж вас могу собственнолично вполне удовлетворить. Все в порядке. На ваше дело имеется полное решение».

Эту небольшую тираду Оптимистенко — Лепко произносит необычайно приветливо, с какой-то даже гордостью собой и постановкой дела в своей канцелярии. Но именно этой внешней приятностью особенно страшен он. Оптимистенко наплевать на всех, кроме собственной персоны. Он любит лишь себя и свою бюрократическую машину и приветлив к посетителям лишь как к свидетелям ее идеальной работы. Явно ожидая их похвалы, дружелюбно, почти нежно смотрит он на просителей и, кажется, искренне счастлив, что может без промедления и волокиты дать им «исчерпывающий» ответ.

«Я ж говорил — полное решение. Вот! От‑ка‑зать».

Ни тени насмешки, тем более издевательства в тоне Оптимистенко. Наоборот, то же самоудовлетворение и даже, если угодно, расположение к тем, перед кем он может так блестяще продемонстрировать свою образцовую работу. Смысл «полного решения» для него не важен, — важно, что оно, это решение, налицо «без всякого бюрократизма». Высшей невозмутимостью, самодовольством, благодушием и разоблачает в этой сцене актер своего героя как закоренелого бюрократа, как человека, глубоко равнодушного к людям.

Мы приводили уже ряд примеров, из которых видно, как и в других сценах последовательно раскрываются эти же черты Оптимистенко — формалиста, чинуши, подхалима. И здесь та же острота изобразительных средств позволяет актеру, создавая законченный индивидуальный характер, добиваться большой глубины обобщения.

То же можно сказать и о других образах. Достаточно одного только приветствия Ивана Ивановича (А. Петровский), когда, жестом митингового оратора выбросив вперед правую руку с растопыренными почему-то пальцами, он зычным голосом, явно стараясь выглядеть и выражаться по-простецки, «по-рабочему», бросает свое первое «Здрасте!» Чудакову и его товарищам. Уже в одной этой детали сразу виден он весь — туповатый и умиляющийся, подлаживающийся к рабочим и в то же время относящийся к ним свысока.

А влюбленный взгляд Бельведонского (Г. Доре), устремленный на Победоносикова, его в одно и то же время развязная и подобострастная манера держаться, неспособность сохранить хоть каплю собственного {120} достоинства в присутствии начальства (вспомним описанную выше сцену осмотра эскизов мебели!) — разве все это не раскрывает до конца сущность осмеянного Маяковским «жреца искусства»?

Трудность, с которой столкнулись исполнители всех этих ролей, заключалась в необходимости так применить острые приемы изобразительности, чтобы они не выступали как самоцель, а были подчинены раскрытию образа. С этим большинство артистов справилось.

Перед исполнителями ролей Чудакова, Велосипедкина, Ундертон, Ночкина вставала еще одна задача: органически сочетать в созданных ими образах черты бытового правдоподобия с романтическим пафосом, устремленностью в завтрашний день. Эту задачу актеры разрешают успешно. Восторженность, воодушевленность Чудакова, в какие-то минуты человека «не от мира сего», не лишают его обаяния жизненности. Он очень искренен и непосредствен, трогателен в своей порывистой увлеченности мечтой; в нем есть патетика дерзания, устремленность в будущее.

Стремительность, напористость Велосипедкина (Б. Рунге) настолько в натуре этого небольшого, живого паренька, что здесь даже как-то трудно говорить о сочетании бытового и условного. Даже в самых резких своих порывах и выходках он искренен настолько, что об условности игры актера можно говорить лишь… условно. С другой стороны, даже в подчеркнуто бытовых сценах Велосипедкин в любой миг «на взводе», готов броситься в драку.

В этом образе особенно живо ощущение переклички во времени. С одной стороны, Велосипедкин — доподлинный комсомолец двадцатых годов, один из бойцов комсомольской «легкой кавалерии», немало в свое время испортившей крови чинушам и бюрократам. В стареньком свитере и узеньких брюках, в карманах которых гуляет ветер, в мятой кепчонке, из-под которой топорщатся растрепанные вихры, Велосипедкин — Рунге весь движение, порыв, готовность немедленно лететь драться с чиновниками. И в то же время глубочайшая осознанность его неукротимой ненависти к бюрократам, твердая убежденность в победе над ними, сознание своей силы — все это идет уже от сегодняшнего дня; и озорство легкого кавалериста — в те далекие годы часто лишь выражение молодого задора и избытка жизненных сил — у Велосипедкина — Рунге оборачивается радостью близкого торжества над победоносиковыми и оптимистенко, сознанием своего превосходства.

На первый взгляд как будто чисто в бытовом плане играет машинистку Ундертон Г. Кожакина. Ничего подчеркнутого, преувеличенного: маленькая, тихая девчушка, с горечью рассказывающая, что ее сократили за накрашенные губы, и искренно не понимающая, как этого можно не понять. И в то же время в Ундертон — Кожакиной {121} много тонкого юмора. Чуть заметными штрихами актриса придает безобидному деловому разговору характер обличения. Как робко и наивно на первый взгляд и как в то же время иронически задает она вопросы Победоносикову, перепутавшему темы нескольких докладов. Сколько острой иронии заключено в том подчеркнутом безразличии, с каким она так привычно буднично отвечает одно и то же на вопрос Победоносикова: «На чем мы остановились?» — «На “Итак, товарищи…”». И лишь в последней картине, когда перед отправкой машины времени Победоносиков произносит речь, эта подсказка Ундертон: «Мы остановились на “Итак, товарищи…”» — звучит уже откровенно издевательски.

Критика энергично оспаривала решение образа Фосфорической женщины (Н. Архипова), который дан в рамках чисто бытовой характеристики. Действительно, режиссура отказалась здесь от всякой условности, внешней заостренности, и в этом смысле образ Фосфорической женщины кажется несколько нарушающим стиль спектакля. Но, во-первых, уже именно этим Фосфорическая женщина выделяется среди других героев, а во-вторых, — такое решение образа оправдано общим замыслом режиссуры.

Посланница коммунистического века оказывается во всем — вплоть до костюма — похожей на нашу современницу, и тем еще раз подчеркивается близость нашего «сегодня» к тому «завтра», навстречу которому устремлены герои пьесы Маяковского. И снова великолепная режиссерская находка: как бы из сегодняшнего дня приходит к героям спектакля вместе с Фосфорической женщиной мелодичный звон позывных Москвы — «Широка страна моя родная!» Если победоносиковы тщетно пытаются пролезть, проскочить в будущее, то Чудакова и Велосипедкина это будущее само зовет, протягивает им руку, чтобы помочь скорее войти в коммунистическое завтра.

Все, о чем говорили мы выше, иллюстрируя ту смелость и инициативу, с какими искал театр острых и ярких изобразительных средств для воплощения замысла Маяковского, в образе, созданном первым исполнителем роли Победоносикова — А. Ячницким, находит особенно убедительное подтверждение.

Победоносиков Ячницкого может показаться на первый взгляд даже неправдоподобным в своей слоновой массивности, с этими полуавтоматическими движениями, самоупоенной важностью, разлитой на лице, с непререкаемо-авторитетным тоном. Но приглядитесь внимательнее, и за этим сгущением красок, за шаржированностью поведения и манеры говорить вы увидите черты очень знакомые, узнаете отвратительные повадки людей, которые и сейчас еще распоряжаются и безобразничают на каких-то участках работы, решают судьбы зависящих от них двойкиных и тройкиных.

{122} В основу решения образа Победоносикова театром положена классическая фраза Бельведонского — «Самоуважение у вас, товарищ Победоносиков, титаническое!» От этого определения отталкиваются и режиссура и первый исполнитель роли. Как бы подчеркнуто, подчас карикатурно, медленно и важно ни двигался его герой, какой бы смех зрительного зала ни вызывал актер, когда поднятый перст позирующего перед художником главначпупса оказывался устремленным на огромные надписи «не сорить», «не плевать» или когда на них же указывал он, торжественно говоря о «красных плодах всеобщего и обязательного просвещения», — все это не только не мешает, но, напротив, помогает раскрытию главного — того, как упивается Победоносиков своим величием, своей важностью, как до конца непререкаемо для него все, что от него исходит. Даже обычные слова он произносит, любуясь собой, с удовольствием прислушиваясь, как по-особенному значительно звучат они в его устах («рэволюционный», «всэлэнная», «пэро», «типп», «мэханизированный» и т. п.). И именно потому, что главное в нем — это «самоуважение», мы понимаем и степень растерянности, в какой оказывается этот самодовольный невежда, когда ему вдруг нечего сказать, — когда его неожиданно ошарашивает резкой тирадой бухгалтер Ночкин или поражает оскорбительным по его адресу смешком машинистка Ундертон. На место самодовольства приходят испуг или недоумение, у него начинает свирепо подергиваться веко, пока, снова взяв себя в руки, Победоносиков не обретает прежней властности. Только раз на всем протяжении спектакля Победоносиков пытается говорить простым человеческим языком и тоном — в первой сцене с Полей. Вероятно, это лишь потому, что в столкновении с настоящим человеком и его большой драмой Победоносиков для достижения своих целей сам маскируется «под человека»!

Верность авторскому замыслу, внутренняя оправданность самых острых изобразительных средств, самых неожиданных сатирических преувеличений позволили исполнителю нарисовать образ не только предельно яркий, выразительный, но и подлинно монументальный, обобщенный. Победоносиков Ячницкого — это грубая, жестокая сила, подавляющая все окружающее, подминающая под себя людей и тем более страшная, чем более уверен этот восседающий в директорском кресле невежда и самодур в своей непогрешимости, в непререкаемой правильности своих суждений, в готовности всех без исключения выполнять его волю.

Этой значительности, широты типизации недостает другому исполнителю роли — Г. Менглету, и прежде всего потому, что во многих важнейших случаях он уходит от автора, от сверхзадачи образа, подчиняя свою игру чисто развлекательным задачам. Сплошь и рядом, явно отступая от намеченного режиссурой рисунка роли (здесь {123} виновны, конечно, и сами постановщики, санкционировавшие эти отступления), он обращается к приемам внутренне не оправданным, вступающим в противоречие с самой сущностью Победоносикова, в результате чего его герой оказывается то излишне суетливым, то не в меру манерным, то подчеркнуто заискивающим. Всюду здесь в угоду развлекательству исчезает основное — «титаническое самоуважение» Победоносикова. И поскольку нарушается внутренняя правда образа, внешние выразительные средства, как бы мастерски ни владел ими актер, выглядят искусственными, фальшивыми, не помогающими, а мешающими раскрытию образа.

Заканчивая разговор о «Бане», хочется высказать театру одно пожелание. Очень трудно согласиться с исключением из пьесы той «отдохновенной пантомимы» на тему «Труд и капитал актеров напитал», которая импровизируется в третьем акте перед Победоносиковым и его окружением. Правда, по своему содержанию эта пантомима сейчас лишена той остроты и злободневности, какой отличалась в свое время. Но вспомним пожелание самого Маяковского, предлагавшего обогащать злободневным материалом его пьесы, вспомним многовековую историю обновления интермедий в пьесах Шекспира. Почему бы не заменить устаревший материал другим текстом, сатирически обыграть ну хотя бы недавнюю порочную практику создания и постановки киселеобразных бесконфликтных пьес. Какая эффектная сцена могла бы появиться в спектакле и как самообличительно прозвучали бы здесь слова Победоносикова: «Вот это подлинное искусство — понятно и доступно и мне, и Ивану Ивановичу, и массам».

Все наиболее ценное и значительное в спектакле «Баня» — прежде всего результат органического единства его содержания и формы. Глубоко постигнув замысел поэта, театр нашел для его сценического воплощения именно те яркие и острые формы, которые этим замыслом подсказывались, и, не ограничиваясь верностью букве, шел дальше, за автором, оставаясь верным духу Маяковского даже в том новом, что вносил он от себя (сцена с телеграммой, кинокадры в последней картине, финальная сцена с портретом поэта). И та яркость, театральность, та режиссерская смелость и даже озорство, какими блещут лучшие сцены, позволили театру, логически развивая замысел поэта, добиться большой широты идейного звучания спектакля, большой глубины обобщений. Наиболее ценное в спектакле — это прежде всего пафос борьбы нового со старым, обличение не только прошлого, но и его пережитков в настоящем. Спектакль близок нам своей устремленностью в будущее, страстной ненавистью ко всему, что мешает бороться за это будущее, беспощадностью и остротой сатирического обличения. И чем более гротесковы Победоносиков — Ячницкий, Оптимистенко — Лепко, Мезальянсова — Слонова, Иван Иванович — {124} Петровский и другие персонажи, тем больше сила обобщения, заключенная в этих образах. Это вполне естественно. Чрезмерная бытовая достоверность, от которой сознательно отказался театр, подчеркнутая историческая локальность характеристик неизбежно отдалила бы спектакль от сегодняшнего дня, превратила бы его в простую иллюстрацию уже давно пройденного этапа жизни, помешала бы сегодняшним Победоносиковым и оптимистенко узнать себя в персонажах «Бани». Ведь вот, — еще раз возвращаясь к Победоносикову, — Г. Менглет в этой роли несравненно более конкретная бытовая фигура, чем Ячницкий (хотя герой Ячницкого отнюдь не лишен живых индивидуальных черт), но именно эта историческая конкретность, это разменивание больших сатирических обобщений на безобидное высмеивание мелких деталей и подробностей и лишило образ Победоносикова в исполнении Менглета широты обобщений…

### \* \* \*

Сценическое воплощение «Клопа» в Театре сатиры продолжает принципы постановки «Бани». Верный традиции Маяковского, театр и здесь ищет ярких и острых сценических форм, добивается решения спектакля, наиболее полно отражающего своеобразие пьесы и, стало быть, помогающего наиболее глубоко раскрыть идейный замысел автора. Последовательность, с какой шел в лучших картинах «Клопа» театр за поэтом, решительность и смелость, с какими сценически продолжал и «лучшил» (выражение Маяковского) он его в этих картинах, обеспечили необычайно глубокое и острое их звучание. И думается, очутись на премьере «Клопа» в зрительном зале сам поэт, он вместе со всеми зрителями горячо аплодировал бы великолепным находкам режиссуры в первой картине, остро решенной сцене в молодежном общежитии, блестяще сделанной оргии разбуженного нэпом мещанства в картине «красной свадьбы» Присыпкина, с веселым озорством и изобретательностью поставленному эпизоду — тушение пожара.

В этих сценах театр делает значительный шаг вперед по сравнению с «Баней», еще более смело вводя в спектакль отдельные ситуации, столкновения и даже эпизодические образы, отсутствующие в пьесе, но необычайно органично включающиеся в действие, — так, как если бы они были дописаны самим автором.

Все это, так же как и в «Бане», позволило театру не только добиться огромной силы обличения мещанского быта, мещанской психологии, но и распространить это обличение с прошлого на настоящее.

В печати уже отмечалась как яркая удача театра целиком принадлежащая ему сцена, в которой брошенная Зоя, оставшись одна со {125} своим так грубо растоптанным чувством, вдруг оказывается лицом к лицу с тем живым олицетворением пошлости, аксессуаров отвратительного мещанского счастья, каким в спектакле выступает почти концертный в своей отточенности и законченности ансамбль лотошников и торговцев. Кажется, в лицо поникшей девушке выкрикивают они названия своих товаров, которые будет покупать ее Ваня на нэпманские деньги; кажется, злобно издеваются они над ней, одинокой, никому не нужной с ее чистотой и прямотой, которые Присыпкин променял на голубые абажуры и духи «Коти»… Очень хороша в этой сцене Зоя — Н. Архипова, смятенная, подавленная, еще не осознавшая до конца, что же такое произошло. И так резко контрастирует с ее чистым обликом вся эта мерзость и пакость, вылезшая вслед за воскресшим мещанином-покупателем из узких и грязных щелей, и не просто вылезшая, но активно помогающая самоутверждению сытой пошлости, цинизма, бездушного отношения ко всему, что не служит довольству и благополучию поднявшего голову мещанина. Как будто со страниц «Про это» — самого гневного из поэтических «криков» Маяковского, рожденных его неистребимой ненавистью к «несбитой быта морде», сошел и «закружил по Мясницкой» (или по Тверской!) одурманивающий «рождественский ужас», предстал страшный «безлицый парад» обывателей.

Вот великолепный пример подлинно творческого отношения к мысли поэта, вот то самое «дальше» за Маяковским, которое не только углубило и обогатило экспозицию его пьесы, но и заострило одну из наиболее близких поэту тем. И разве мысль, заложенная в этой тонко продуманной и великолепно сыгранной сцене, обращена только в прошлое, разве не помогает она и сегодня добивать еще недобитую пошлость, душевную черствость, обывательский цинизм.

Трудно удержаться от сравнения этой сцены с решением драмы покинутой Зои в спектакле театра имени Вл. Маяковского (режиссер В. Власов). Только что услышавшую грубую отповедь Присыпкина Зою вертящийся круг приводит в комнату молодежного общежития. Звучит музыка, и опустившаяся в горестной позе на кровать девушка, обращаясь в зрительный зал, изливает свою тоску и боль:

Значит — опять  
темно и понуро  
сердце возьму,  
слезами окапав,  
нести,  
как собака,  
которая в конуру  
несет  
перееханную поездом лапу.

{126} Отвлечемся от того, что В. Орлова вместо «кону́ру» произносит «конуру́», чем ломает ритм и рифму Маяковского, примиримся на минуту и с неожиданным включением строк из «Облака в штанах» (1915 год) в пьесу, написанную в 1928 году. Вдумаемся в самый смысл этих строк, как, естественно, вдумывается в них зритель, особенно не знакомый с пьесой и не знающий, что это стихи из другого произведения Маяковского. О чем говорит Зоя? «Опять темно и понуро сердце возьму, слезами окапав». Опять? Значит, эту страшную драму, для которой нашел Маяковский такой потрясающей силы образ, драму отвергнутого, растоптанного чувства, мучительную драму одиночества Зоя уже переживала? Иначе — почему же «опять»? Значит, до Присыпкина были другие? Какие? Такие же, как он, или еще хуже? Ну что же, скажет зритель, — это в порядке вещей, не вешайся на шею то одному, то другому!

Вот что сделал театр одной коротенькой вставкой, в смысл которой, мы решаемся это утверждать, он не вдумался. Вот как скомпрометировал он Зою, исходя из добрых намерений «подбавить» хоть немножко текста в коротенькую роль, порученную ведущей актрисе. Вот как далеко ушел он от Маяковского, неуместно процитировав Маяковского же!

В этом сопоставлении ярко сказывается принципиальная разница в подходе двух театров к пьесе Маяковского. В одном случае перед нами творческое развитие и продолжение мысли поэта, оправдывающее целую вставленную театром сцену; в другом — неверие в автора, желание дописать роль, показавшуюся режиссеру или исполнительнице недостаточно эффектной, и включение в текст строк, которые, действительно, можно драматично прочитать, но которые не только не углубляют образ, но грубо искажают его…

Верность авторскому замыслу обнаруживает Театр сатиры и в других лучших сценах спектакля. Вот картина в молодежном общежитии. Она задумана Маяковским, конечно, не просто как жанровая сценка, и роль ее значительно больше, чем узко сюжетная. В очень лаконичной форме Маяковский дает здесь столкновение двух отношений к жизни — обывательски потребительского и творчески активного, утверждающего жизнь как труд, как преодоление препятствий.

Как борьбу двух резко противоположных начал решает эту сцену и театр, заостряя контрастность противостоящих друг другу персонажей, не боясь сгущения красок. Уже сформировавшимся кулачком, упрямым и злобным, предстает перед нами босой парень в исполнении Ю. Гомозова. Его слова о «квартирёнке», которую он твердо решил себе «пообнюхать», дышат наглой самоуверенностью и нескрываемым злорадством по адресу менее цепких и ловких, чем он, товарищей. Как зачарованная пока недоступной, но, быть может, еще придущей к {127} ней «красотой», произносит девушка (Б. Тронова) новую фамилию Присыпкина («Пьер Скрипкин — это очень изящно и замечательно»), слушает «модную» музыку и буквально замирает от счастья и ощущения своей близости к «изящной» мечте, когда сверхэлегантный спутник Присыпкина Баян галантно целует ей руку[[5]](#footnote-6).

Явным или тайным союзникам Присыпкина, как и ему самому, противостоят в спектакле простые рабочие ребята, открыто и резко выказывающие свое отношение к присыпкинщине, причем эмоциональный ключ, в котором каждый из них выражает это отношение, у каждого свой. У уборщика — язвительная ирония, насмешка, граничащая с издевкой, у парня с книгой — грустное недоумение, боль за бывшего товарища, связанная с надеждой на его исправление, у слесаря — откровенная ненависть, презрение честного труженика, недавнего революционного бойца, ко всем тем, кто хочет жить на готовеньком, завоеванном чужими руками. И эта гамма эмоциональных оттенков в осуждении Присыпкина и его единомышленников, прекрасно выдержанная исполнителями, позволяет театру разоблачать героя пьесы как бы с самых различных сторон…

И вот, наконец, кульминация всей первой половины спектакля — сцена свадьбы.

Поистине неисчерпаема изобретательность режиссуры в этой картине. Всего пять страничек текста в сцене свадьбы у Маяковского, а занимает она в театре почти целый акт. И все, чем расцвечивает и обогащает театр эту сцену, не добавляя ни слова от себя, органически ложится на авторский текст, развивает и углубляет те мысли и оценки, которые в нем заложены. И даже фигуры, которых вовсе нет у Маяковского и которые придуманы театром, так же органически включаются в ансамбль, и трудно себе сейчас, после этого спектакля, представить, что не Маяковским они написаны и что не его ремарками подсказано все то, что делают на сцене и огромный детина в красных галифе, и неотразимая шаферица в зеленом платье, и бессловесный невзрачный человечек в сером костюме.

Кажется, ни один из критиков, писавших о «Клопе», не обошел этой фигуры, бесспорно одной из самых ярких и выразительных в спектакле. И дело здесь не только в блестящей игре Г. Тусузова, в его необычайно точных и невероятно смешных по своей неумолимой логичности реакциях на происходящее вокруг, в потрясающей серьезности и искренности, с {128} которой делает он все, что ему положено по замыслу режиссуры и родилось по собственному вдохновению. Секрет огромной силы воздействия этого образа в огромной же степени обобщения, которая заложена в нем.

Хоронились  
 обыватели  
 за кухни,  
 за пеленки. —  
Нас не трогайте —  
 мы — цыпленки.  
Мы только мошки,  
Мы ждем кормежки.

Кто не помнит этих строк Маяковского из поэмы «Хорошо!», обнажающих нутро мещанина, потрясенного гулом революции и опасливо спрятавшегося в свою норку:

Закройте,  
 время,  
 вашу пасть!  
Мы обыватели —  
нас обувайте вы,  
и мы  
 уже  
 за вашу власть. —

Серенький человечек Тусузова — один из этих напуганных обывателей, напуганных до спазм в горле и дрожания в коленках, но уже вылезших из своих норок и скромненько обосновавшихся на неприметных должностях. Он по-прежнему испуган и тих, он каждый миг ждет беды от той самой власти, которую дрожащим голосом «признал», и эту беду он хочет отвести от себя, где только и как только возможно демонстрируя свою лояльность, выставляя напоказ свои высокие гражданские чувства. Выдает его лишь излишняя старательность в проявлении этих чувств. Уже если все аплодируют, то ею хлопок обязательно будет последним, если пьяный Баян говорит о себе, что он умирал под Перекопом, — серенький человечек непременно вскочит и вытянется, опустив голову, руки по швам. А бывает и так, что, перестаравшись, он зааплодирует там, где не надо, и, не получив поддержки, тихонько съежится — маленький, незаметный, но не считающий для себя возможным не принять участия в празднестве или мероприятии, к которым причастно месткомовское начальство…

Смешная, жалкая и в то же время страшная фигура. Страшная потому, что в ней в сконцентрированном виде представлены черты, в ином обличий, в других ситуациях, но еще живущие в психологии и практике {129} политических обывателей наших дней — приспособленцев и равнодушных, умеющих, однако, зарекомендовать себя «активистами» и энтузиастами, когда большего, чем уметь вовремя похлопать и покричать, для доказательства их гражданской активности не требуется.

А рядом с маленьким человечком Тусузова — колоритные фигуры других гостей и самих виновников торжества. Глядя на пышную Эльзевиру Ренесанс (Г. Степанова), вспоминаешь невесту из чеховской «Свадьбы», на лице которой «были написаны все добродетели, кроме одной — способности мыслить». Наиболее ярко выраженное желание новобрачной — как можно скорее и полнее познать все радости, которые сулит Гименей, и перед исполнением этого желания она готова не остановиться даже в окружении многолюдного общества…

Да разве одна Эльзевира жаждет немедленной любви! С необычайной готовностью и «элегантностью» переходит из одних объятий в другие томно-загадочная дама в зеленом (Н. Саакянц), — вот посмотрела бы на нее девчушка из общежития, мечтающая об «изящных» чувствах! Выделывает причудливые игривые па захваченная вихрем фокстрота престарелая посаженная мать, неожиданно вновь поверившая в свои женские чары (А. Имберг), соревнуется с ней в экспрессии танца ухватившаяся за рояль мадам Ренесанс. А рядом другие образы, другие страсти. С неумолимой последовательностью идет к своей заветной, наверно, перед каждой пьянкой любовно лелеемой цели — набить кому-нибудь морду — звероподобный шафер (А. Папанов); с фатальной закономерностью, через каждые четыре-пять минут валится со стола и водружается на него мертвецки пьяный отец невесты; вдохновенно тычет вилкой в прическу своей собеседницы старый парикмахер, объясняющий, как взбивалось необыкновенной красоты волосяное суфле; лезет на карачках под рояль испуганный представитель завкома, спасаясь от взнесенного над ним могучего шаферского кулака; чудеса изысканнейшей эквилибристики барабанными палочками проделывает томный джазист-«ударник», уже усвоивший европейский ресторанный «шик» (Ю. Соковнин); в популярной форме разъясняет посаженному отцу разницу между дамской грудью и клумбой невозмутимо серьезный, глубоко проникшийся важностью момента Присыпкин, — а надо всем этим высится фигура взобравшегося чуть не на рояль Баяна, упоенно дирижирующего общим весельем. Изысканно элегантный, сыплющий «остроумными» каламбурами, чувствующий себя в центре внимания, он буквально купается в этой разгулявшейся стихии мещанства. О Баяне Менглета в сцене свадьбы можно сказать, что это душа торжествующей, самоупоенной пошлости, ее рассадник, ее идеология, ее высшее выражение.

В сцене свадьбы, решенной как разнузданная, оргия мещанства, безудержная вакханалия пошлости, режиссура последовательно идет за Маяковским, глубоко раскрывая его текст в одних случаях, вводя новые {130} ситуации и образы, прямо продолжающие автора, — в других. И у вас не остается впечатления чуждости, посторонности этих сцен и образов, потому что и серенький человечек Тусузова, и дама в зеленом Н. Саакянц, и тройка пьяных оболтусов, топчущихся в обнимку над бездыханным телом их перепившегося приятеля, — все они не придуманы для развлечения зрителя, а, конечно же, пришли сюда вместе с шаферами и членами завкома. У каждого из них, так же как и у персонажей, чьи имена значатся в списке действующих лиц, — свой характер, своя сквозная линия поведения, и все эти линии, будучи очень близкими одна другой по их внутренней природе, естественно переплетаются, создавая единое зрелище, подчиненное наиболее глубокому и полному раскрытию авторского замысла.

В сцене свадьбы особенно ощутимо и то виртуозное подчинение всех компонентов спектакля единому замыслу, которого успешно добивается режиссура. Декорации и музыка, стиль актерского исполнения, свет, ритм, звуко-шумы в лучших сценах спектакля выступают в органическом единстве, заставляющем зрителя особенно ощутимо воспринимать общую атмосферу картины.

И если в начале спектакля театр всей совокупностью изобразительных средств уводит нас в далекое прошлое (сумеречное освещение, в котором сквозь сетку падающего снега еле вырисовываются контуры домишек и фонарей старой Тверской, смешно перебирающая ногами лошаденка, везущая важно восседающих в санях Присыпкина, Баяна и мадам Ренесанс, мелодия уныло-зазывной уличной песенки в оркестре — и на переднем плане одна за другой медленно проплывающие на фоне движущейся уличной панорамы фигуры лотошников и торговцев, рекламирующих свой убогий товар), то с тем большей наглядностью заставляет он нас в сцене свадьбы разглядеть в наиболее типических фигурах этого затхлого мира черты не только ушедшего, но и настоящего, — живучие, цепкие повадки еще и по сю пору благоденствующего мещанина.

Что торжество происходит непосредственно в парикмахерской, подчеркнуто лишь «заставкой» картины, когда за огромной стеклянной витриной с изображенными на ней причесанными и завитыми головами вырисовываются фигуры рассевшихся за длинным столом гостей. В дальнейшем об этом забываешь. В полумраке, прорезаемом красноватыми отблесками (вот они где вспоминаются «абажуры, голубые для уюта, красные для сладострастии»!), с трудом различимы детали обстановки, — приметы времени и места сознательно сняты режиссурой. Надрывные мелодии танго и разухабистые мотивы фокстрота переплетаются со звоном рюмок, скрежетом ножей и вилок, нестройным пьяным гулом голосов, а в изысканную дробь и перестук ударных то и дело врывается, как гром большого барабана, покрывающий «tutti» оркестра, страшный грохот падающего со стола безжизненного тела… Так же полифоничен и {131} ритмопластический рисунок картины. У каждого из персонажей здесь свой пластический лейтмотив, свои ритмические ходы. Монументальный, медленно и важно передвигающийся Присыпкин, разомлевшая тумбоподобная невеста, извивающийся, как угорь, Баян, томно склоняющаяся то к одному, то к другому избраннику шаферица, тихонький человечек в сером, элегантный ударник из оркестра, движением гориллы подбирающийся к «врагу» пьяный шафер, увлеченная модным фокстротом посаженная мать — таковы основные слагаемые этой мещанской вакханалии, единая партитура которой продумана в мельчайших деталях…

В критических выступлениях по поводу «Клопа» отмечалось, что, будучи перегруженной множеством деталей, сцена свадьбы утрачивает сатирический смысл, что чрезмерная сочность бытовых штрихов придает им самодовлеющий характер, в результате чего ослабляется сила социального обличения мещанства. Думается, что это вряд ли справедливо. Быт, если изображение его не становится самоцелью, — а в данном случае режиссура все подчиняет задаче показать отвратительное мурло и нутро мещанина, — отнюдь не противопоказан, даже в самых больших дозах, для сатирического обличения социальных явлений. Это — во-первых. А, во‑вторых, наиболее яркие из режиссерских новаций и дополнений (серенький человечек, два других члена делегации от завкома, смертельный испуг всех собравшихся при неожиданном стуке в дверь и т. д.) направлены как раз на то, чтобы социально и политически заострить обличительное звучание картины. Поэтому великолепная реплика пожарного в великолепно же поставленной и сыгранной сценке тушения пожара: «Чего же ему не гореть? Паутина да спирт» — воспринимается не только в ее прямом, но и в переносном смысле, насыщенном социальным подтекстом. И, наконец, как отдельные детали, так и общая атмосфера всей «красной свадьбы», идущей под знаком сочетания «безвестного, но великого труда с поверженным, но очаровательным капиталом» (чего стоит, в частности, торжественно-официальное рукопожатие, которым Присыпкин обменивается с невестой, прежде чем поцеловать ее!), — непрестанно обращает нас к обобщениям более широким, чем одно лишь осмеяние прошлого. Причем речь идет не только о примитивных ассоциациях, которые рождают фигуры пьяного шафера или любвеобильной дамы в зеленом, а о более широких сопоставлениях, связанных с духовным обликом мещанина, его наглостью и трусостью, цепкостью и осторожностью, ограниченностью и хитростью в одно и то же время…

Широта обобщений и верность замыслу Маяковского отличает и другие сцены спектакля, где театр вводит те или иные дополнительные ситуации и подробности, отсутствующие в пьесе. Прелестны все эти окружающие клетку Присыпкина в зоопарке животные, умные, воспитанные, деликатные, так хорошо оттеняющие скотское поведение размороженного «гегемона». Остроумно решена сцена ловли клопа, действие которой перенесено {132} в зрительный зал, удачно использованы мультипликации в сцене пожара…

Сила воздействия всех этих сцен прежде всего в том, что они, так же как и финал первой картины, как вся сцена свадьбы, полностью подчинены лучшему раскрытию авторского замысла. За исключением отдельных третьестепенных частностей ничто в них не является самоцелью, каждая тонко продуманная деталь «работает» на целое. И здесь снова хочется вернуться к спектаклю театра имени Вл. Маяковского, где также много режиссерской выдумки, сцен и персонажей, отсутствующих у Маяковского, текстовых вставок (из стихов и поэм Маяковского), но где природа их в большинстве совсем иная.

Когда смотришь этот спектакль, непрестанно ловишь себя на мысли, что режиссура его думает не столько о том, чтобы раскрыть написанное Маяковским, углубить, заострить основные линии его пьесы, сколько о том, чтобы не повторить в чем-либо постановку Театра сатиры. И вот один за другим появляются в спектакле ситуации, действительно «оригинальные», но в большинстве не только не помогающие раскрытию замысла автора, но уводящие от него в сторону, не углубляющие образы пьесы, а мельчащие или даже искажающие их.

… Сцена свадьбы. Пьяный разгул распоясавшегося мещанства. Кривляются в разнузданном танце хозяева и гости, истошно визжит новобрачная, летит сбитый ударом шаферского кулака парикмахерский манекен, со страшным грохотом опускается на стол или на рояль вырванная из кадки с корнями и облепившей их землей пальма. Но вдруг оглушительный взрыв ударных и медных в оркестре, затемнение, и в высоте, на заднем плане вырисовывается плакатная группа комсомольцев с красным знаменем, декламирующих бодрые, призывные стихи Маяковского. И, потрясенный столь наглядным доказательством своего отрыва от класса, замирает и сжимается только что изящно танцевавший Присыпкин. Но вспыхивает свет, продолжается оргия, и Присыпкин, как ни в чем не бывало, включается в общее веселье.

Прибавляет что-либо эта сцена к центральному образу пьесы, да и способен ли Присыпкин, каким он задуман Маяковским, заниматься самоанализом, быть глубоко потрясенным внезапным воспоминанием о прошлом? Ведь все дело в том, что он убежденно, в полном сознании своей правоты рвет с прошлым, с товарищами, с партией. «Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю». — Вот оно, философское и политическое кредо Присыпкина, и эта фраза для него не демагогия, не дымовая завеса, а искреннее убеждение. Зачем же понадобилось режиссеру дробить и искажать образ ничем не оправданным «лирическим» отступлением.

Еще пример. Воскрешенный Присыпкин уже первыми своими репликами продемонстрировал, что пятьдесят лет пребывания в замороженном {133} состоянии не сделали его меньшим хамом и пошляком, чем он был. В ужасе смотрят на это человекоподобное существо врачи и ассистенты. Здесь же присутствует и семидесятилетняя Зоя Ивановна Березкина, щупленькая старушка в очках, только что смущенно рассказывавшая профессору о том, что она стрелялась «от любви». Но вот заканчивается картина, и на просцениум перед опустившимся занавесом с нарисованными на нем трогательными зелененькими березками задумчиво выходит Зоя Ивановна. В оркестре звучит нежнейшая мелодия, и, мурлыкая под музыку мотив популярной когда-то песенки «Вот фиалки, синьорита, продаю их за реал», Зоя Ивановна, растроганная и томная (вы, конечно, уже оценили режиссерскую находку: молодые березки, и на их фоне помолодевшая на пятьдесят лет Березкина!), вся в сладчайших воспоминаниях, медленно движется за кулисы. А в следующей картине она чуть ли не отвечает на пошлые заигрывания Присыпкина, хотя у Маяковского нет и намека на что-либо подобное. Ведь единственный имеющийся в пьесе разговор Березкиной с Присыпкиным после его воскрешения, весь построенный на том, как бесконечно чужды они друг другу, заканчивается словами Зои Ивановны: «Я прожила пятьдесят лет вперед, а могла умереть пятьдесят лет назад из-за такой мрази…».

С этой кристально ясной по смыслу фразой не хочет считаться режиссер спектакля. И, искажая замысел Маяковского в угоду опереточно-водевильному эффекту, он придумывает и проход по авансцене, и березки, и песенку, и все остальное. И хоть бы была тут попытка юмористически отнестись к столь неожиданной ситуации! Нет! Все идет на полном серьезе, а на первых спектаклях под тот же пошленький мотивчик Зоя Ивановна — В. Орлова с чувством декламировала строки из… поэмы Маяковского о Ленине, привлеченные режиссурой для пояснения «сложного» душевного состояния героини.

Трудно понять также, какую цель преследовал театр, включая в спектакль безвкусные мюзик-холльные аттракционы, вроде танца девицы с растрепанными волосами, с таким неистовством вертящей головой, что серьезно опасаешься за ее позвонки, или безобразных (по замыслу режиссера, вероятно, комических) прыжков на упругой сетке, которые проделывают переодетые в женское платье гимнасты. Когда незадолго перед этим те же гимнасты, на той же сетке демонстрируют свое искусство и ловкость, когда тут же рядом веселящаяся молодежь танцует, скачет, перебрасывается пушбольным мячом, — это не только не вызывает возражений, но позволяет говорить об удачной находке театра. О радостной молодости, об избытке жизненных сил говорит эта сцена, и открыть именно ею изображение будущего — мысль хорошая. К чему же было сводить на нет эту находку демонстрацией безвкусных трюков?

Пусть не поймет нас неправильно читатель. Все, что сказано здесь, отнюдь не направлено против остроты и яркости сценической формы. {134} Дело не в степени остроты, не в том, что Театр сатиры не преступил каких-то ее границ, а театр имени Вл. Маяковского утратил чувство меры (хотя в только что описанных трюках есть и это). В том же Театре сатиры отдельные значительно менее острые приемы (уже упоминавшаяся сцена с косынкой, некоторые чересчур уж «выразительные» жесты Баяна в двух первых картинах) вряд ли украшают спектакль; и в том же театре имени Вл. Маяковского острый гротеск в картине свадьбы полностью оправдан ситуацией. Суть в другом. И хоть это давно уже стало прописью, но, увы, в сотый и тысячный раз приходится повторить, что дело не в самой остроте или смелости приема, а в том, что за ним лежит, служит ли он более глубокому раскрытию содержания, заострению характеристик, или является самоцелью.

Важнейшее принципиальное отличие спектакля Театра сатиры от спектакля театра имени Вл. Маяковского заключено в том, что в первом из них все искания режиссуры связаны с раскрытием основного замысла автора (иное дело, что в каких-то своих сторонах он, может быть, недостаточно глубоко понят), а во втором — пьеса Маяковского слишком часто служит режиссеру лишь материалом для демонстрации своей изобретательности и выдумки, подсказанных мотивами, никак не связанными с содержанием пьесы. И там, где режиссерский замысел вступает в противоречие с авторским материалом, последний ломается и уродуется в угоду приему, трюку, эффектной мизансцене, «впечатляющей» интермедии. Так появляются в спектакле отсутствующие в замысле автора сюжетные линии, заслоняющие главное, основное, искажающие образы персонажей…

И вот еще что любопытно. Как оба спектакля Театра сатиры, так и «Клоп» в театре имени Вл. Маяковского во многом идут от Мейерхольда. Но если Театр сатиры в первую очередь обращается к наиболее плодотворным средствам сценической выразительности, которые разрабатывал Мейерхольд, — ищет точных ритмических ходов, тщательнейшим образом продумывает пластическую сторону спектакля, органически включает в действие музыку, использует в отдельных случаях вертикальную конструкцию, помогающую построить содержательные, многоговорящие мизансцены, то в спектакле театра имени Вл. Маяковского на первом плане — не эти моменты, способствующие лучшему раскрытию идеи и образов пьесы, а совсем другие. Оголенная до задней капитальной стены сцена, вертящийся круг почти без декораций, неожиданная эксцентрик ада, весьма вольное обращение с текстом, вставные номера, никакого отношения к замыслу автора не имеющие, — вот что из театра Мейерхольда в первую очередь привлекает постановщика «Клопа». Но ведь это как раз то чисто внешнее, откровенно эпатирующее, лишенное внутренней обоснованности, от чего сам Мейерхольд отказался в последних своих работах и что по самой своей природе мешало, а не помогало подлинно творческим поискам талантливого художника.

{135} Так даже в обращении к одному и тому же источнику сказывается различная творческая позиция двух театров.

К сожалению, не все это видят. Так, например, и на спектакле Театра сатиры и после него приходилось слышать снисходительные замечания: «Да, хорошо! Но ведь все это уже было, все это мы в свое время видели. Что ж тут особенного!»

Что можно сказать по поводу подобных высказываний? Разве лишь то, что авторы их обнаруживают здесь значительно больше снобизма и пренебрежения к творческому использованию традиций, чем истинного понимания дела. Когда мы говорим о творческой смелости, яркости, дерзаниях, то разве предполагает это отказ от всего лучшего, что уже завоевано, проверено и может быть плодотворно использовано и развито дальше? Можно ли от любой работы художника требовать, чтобы она была в корне отличной от всего, что сделано до него, чтобы художник не смел претворить в ней то, что в трудах других мастеров, близких ему по духу, принципиально обогатило наше искусство теми или иными плодотворными приемами, открытиями, прочтениями. Должны ли мы осуждать режиссеров, которые в работе над «Горячим сердцем» или «Свадьбой Фигаро», опасаясь обвинения в эпигонстве, будут начисто игнорировать принципы решения этих спектаклей Станиславским? Проиграл ли прелестный спектакль Центрального детского театра «Димка-невидимка» от того, что молодой режиссер О. Ефремов, так же как в свое время Евг. Вахтангов, позволил актерам не скрывать, как весело и интересно им отдаваться комедийной стихии сказки, дал им возможность импровизировать, остроумно озорничать на сцене? Или, может быть, мы должны упрекать режиссера Г. Товстоногова за то, что, работая над «Оптимистической трагедией», он не мог и не захотел вычеркнуть из своей памяти замечательный спектакль Камерного театра, что, так же как художник А. Босулаев, он не пожелал быть Иваном, не помнящим родства, не стремился любую картину и сцену решать так, чтобы она обязательно не походила на таировскую. Нет, он не сделал этого, он принял очень многое и принципиально важное из спектакля Камерного театра, принял потому, что это лежало в русле его собственных творческих устремлений и поисков, — и потому так органично слилось в его спектакле то, что идет от Таирова, и то, что является развитием, продолжением уже завоеванного. «Оптимистическая трагедия» в Ленинградском театре им. Пушкина, несмотря на то, что режиссер и художник не скрывают, от кого они шли, — спектакль, целиком принадлежащий режиссеру Товстоногову и художнику Босулаеву как основным его создателям.

У нас до сих пор не разучились еще отличать в театре элементарное эпигонство, выражающееся в механическом использовании тех или иных приемов, и даже не столько приемов, сколько испытанных штампов, от творческого продолжения мастером-режиссером традиций {136} своих учителей и единомышленников. И если Плучеку близки и дороги завоевания синтетического театра, если в своих работах он творчески продолжает, и очень плодотворно (мы видели это из всего сказанного выше) достижения выдающихся мастеров нашей сцены, то честь и хвала ему за это! А то, что спектакль рождает ассоциации с этапными работами прошлых лет, — это явление того же порядка, что и перекличка поэзии Назыма Хикмета и Пабло Неруды с поэзией Маяковского или лучших работ наших молодых композиторов с Прокофьевым и Шостаковичем.

Любопытно, что на спектакле «Порги и Бесс» рядом с восхищенными возгласами по адресу режиссуры и исполнителей слышались иронические выпады в адрес многих наших театров. Но ведь почти все то, чем вполне законно восхищались зрители в «Порги и Бесс», идет от нашего театра 20 – 30‑х годов, конечно, творчески продолженное, осмысленное на ином материале. Так не будем же забывчивыми и неблагодарными! Отбрасывая все то, что было чуждо истинному искусству в экспериментах и исканиях прошедших десятилетий — беспредметное трюкачество, самоцельную эксцентриаду, ненужное «обнажение приемов» и т. д., — будем бережно продолжать и развивать в нашей сегодняшней театральной практике лучшее и ценное, что было в театре 20 – 30‑х годов, в том числе и у Вахтангова, Мейерхольда и Таирова. И не осуждать, а приветствовать надо режиссеров, которые не скрывают своего пристрастия к тому, чем ценно и значительно творчество их любимых учителей.

В чем значение разбираемых здесь работ Театра сатиры? Да в том прежде всего, что, смело обратившись к находившейся долгие годы в забвении драматургии Маяковского, театр не только утвердил своим спектаклем актуальность и злободневность поднятых «Клопом» и «Баней» тем, но и сделал принципиально важный шаг в борьбе за право театров на самостоятельный выбор репертуара, за творческую смелость, за поиски острой и яркой театральной формы.

У нас давно и много говорят о творческом лице театра, сетуя на отсутствие такового у подавляющего большинства наших театральных коллективов, на то, что очень мало кто из наших режиссеров может похвастать наличием своего творческого почерка. Но, надо прямо сказать, — все эти разговоры пойдут впустую, если мы не захотим открыто признать право за каждым театром на круг тем и вопросов, волнующих именно его, то есть право на свой репертуар, и если не перестанем, наконец, закрывать глаза на то, что многообразие режиссерских почерков и своеобразие творческих «лиц» театров в 20 – 30‑е годы определялось серьезнейшими различиями художественных школ, к которым принадлежали, точнее, которые возглавляли виднейшие советские режиссеры. Школа Станиславского, школа Вахтангова, школа Мейерхольда — все это реальные понятия, исторические данности, которые нельзя обойти, {137} нельзя игнорировать. И если сейчас мы с радостью можем говорить о том, что отдельные из наших театров вновь обретают утраченное лицо, то попробуйте, разбираясь в этих процессах, обойтись без перечисленных только что имен!

Верностью лучшим заветам Станиславского и Немировича-Данченко отмечен спектакль «Кремлевские куранты», и в нем мы вновь узнали, наконец, лицо Художественного театра, прекрасные черты которого за последние годы так неузнаваемо изменились, расплылись и одрябли в натуралистических поделках и ремесленных однодневках.

Лучшие вахтанговские традиции возродил театр, носящий имя этого большого художника, в таких своих спектаклях, как «На золотом дне», «Олеко Дундич», «Фома Гордеев» «Филумена Мартурано», и мы с удовлетворением говорим, что в них он снова показал свое столь любимее нами, не похожее на другие лицо.

Даже в самые трудные годы не изменял себе, своим творческим принципам Н. Охлопков, художник неровный, противоречивый, сочетающий подлинные взлеты творческой мысли с решениями, отмеченными отсутствием чувства художественной меры и вкуса. Он изведал немало поражений, но он узнал и большие победы, тем более значительные и радостные, что достигнуты они были на пути, избранном самим художником, а не на окольных тропах и обходах.

Театр сатиры, «обезличенный» за последние десятилетия, быть может, больше, чем любой другой, «Баней» и «Клопом» вернул себе право называться Театром сатиры, он утвердил и этот в течение многих лет забытый жанр и, наконец, не побоялся полной горстью зачерпнуть из богатой сокровищницы прошлого то, что живо сегодня, что было ему близко и что в своем творчестве он решил продолжать и развивать.

И многочисленные зрители, до отказа наполняющие зал театра на представлениях «Бани» и «Клопа», не без удивления убеждаются, что театральная условность не только может иметь место в реалистическом спектакле, но часто во многом повышает силу воздействия, что гротеск и гипербола, оказывается, отнюдь не ругательные слова, а могучее средство заострения, обличения, что яркая форма — это вовсе не обязательно формализм.

Вот за все это и должны мы быть благодарны Театру сатиры, и критиковать постановщиков «Клопа» и «Бани» будем не за возрождение незаслуженно забытых традиций и форм, а за то, что в их спектаклях уводит в сторону от избранного режиссурой пути, что говорит не об излишней смелости (если смелость обоснована, то какой же может быть излишек ее!), а об ее недостаточности, об отступлении в сторону от намеченной цели.

Если с этих позиций продолжать разговор о «Клопе», то и этот спектакль вызовет серьезные упреки. И прежде всего самый главный и {138} основной, уже высказанный в критических статьях и рецензиях. Речь идет о центральной фигуре пьесы и спектакля — образе Присыпкина.

То, чего достиг театр в обличении мещанского быта, в обобщенном изображении обывательской среды с ее грубостью и примитивностью интересов, не достигнуто полностью и с такой же степенью обобщенности в раскрытии самой философии мещанства, того самоутверждения мещанина, которое разоблачает Маяковский. Та перекличка во времени, которая могла бы при более глубоком раскрытии образа Присыпкина обернуться сокрушительнейшим ударом по присыпкинщине сегодняшних дней, по Присыпкиным, и сегодня еще обменивающим свою партийную честь и совесть на право «у тихой речки отдохнуть», на удовлетворение своих «крупных запросов», мнящих «гегемонами» лишь себя и свое ближайшее окружение, — эта перекличка пошла в значительной степени по внешней линии. Нам демонстрируются грубость, хамство Присыпкина, его тупость и пошлость, но за ними лишь в малой степени ощущается питающая их жизненная философия, то утверждение своего права на мещанство, которое декларирует Присыпкин и осознанием которого он нагло гордится.

В решении образа Присыпкина театру не хватило той самой смелости, которую он обнаружил и в беспощадном обличении Победоносикова и его окружения, и в остроте, с какой обрисованы в «Клопе» образ Баяна, семейство Ренесанс, поставлена картина свадьбы. Думается, что это не случайно. Как ни страшны и отвратительны фигуры Победоносикова и Оптимистенко, театр — и решением образов положительных героев и всей атмосферой спектакля — горячо утверждает оптимистическое начало, которым так сильна «Баня». Спектакль от начала до конца проникнут устремленностью в завтрашний день, пафосом дерзаний, борьбой с пережитками прошлого. Особенно светел и жизнеутверждающ финал спектакля, о котором говорилось выше.

Вот этой силы жизнеутверждения, оптимистического звучания картин, рисующих царство будущего, не достиг театр в «Клопе». Чувствуя это, он и пытался найти равновесие на другом полюсе, — «облегчая» образ Присыпкина, удаляя его от нашего времени.

В той или иной форме об этом говорилось в критических статьях, в частности в очень содержательной и интересной, хотя кое в чем и спорной, статье Вл. Саппака и В. Шитовой «Перечитывая “Клопа”» (журнал «Театр», 1955, № 8). Справедливость требует признать, что талантливый актер В. Лепко, играющий Присыпкина, бесспорно, учел эту критику и во многом пересмотрел созданный им образ. По сравнению с первыми спектаклями, в которых Присыпкин — Лепко с самого начала представал перед нами, по верному определению авторов названной статьи, «как этакий деревенский парень, который делает старательные и неуклюжие попытки приобщиться к городской культуре», сегодняшний {139} герой Лепко — фигура несравненно более значительная. Он стал злее, наглее, самоувереннее. Но основное замечание критики, заключавшееся в том, что характеристика образа Присыпкина в спектакле идет в первую очередь по линии психологической, а не социальной, еще не может быть снято. Исполнитель и сейчас больше увлекается разоблачением Присыпкина как индивидуальной особи, а не как явления, а там, где перед нами обобщение, оно все же слишком привязано к времени и месту.

В особенности это относится к первой половине спектакля, где главным в Присыпкине остается его внешняя грубость и неотесанность. Он энергично прикрикивает на будущую тещу, умильно ухмыляется, увидев «аристократические чепчики», лихо сплевывает на пол, демонстрирует манишку, надетую прямо на голое тело, — и за этими броскими, но второстепенными деталями в значительной мере пропадает основная тема образа, не разоблачается с необходимой силой Присыпкин — мелкобуржуазный перерожденец. Вот пример, когда лишь формальная верность автору оборачивается уходом от него. Лепко произносит все слова, которые стоят в тексте, соблюдает все ремарки. Но, не пойдя дальше за автором, не посмотрев на героя «из сегодняшнего дня», театр в значительной степени остался на позициях комментатора прошлого, не поднялся до борьбы с присыпкинщиной как социальным явлением, не исчезнувшим еще и сегодня. Только в одной-двух репликах второй картины и частично в сцене свадьбы образ Присыпкина поднимается над простой иллюстрацией быта и нравов мещанской среды 20‑х годов, становится более масштабным, — а нужно было добиваться этой масштабности во всем.

Что касается второй половины спектакля, действие которой происходит в обществе будущего, то, хотя и здесь образу Присыпкина у Лепко недостает масштабности и обобщенности, он отнюдь не так безобиден и примитивно смешон, как в начале спектакля. Если в этом можно было обвинить исполнителя после первых спектаклей, то сейчас он рисует фигуру несравненно более страшную и опасную. И именно здесь в образе Присыпкина появляются те самые черты самоутверждения мещанина, которых недоставало в исполнении В. Лепко на первых представлениях. Нагло, как чего-то вполне законного, требует Присыпкин «заморозить его обратно», — раз общество, в котором он оказался, не может удовлетворить его «потребностей», раз он лишен привычных жизненных благ в виде водки, пива, душещипательных романсов и т. д. Но вот ему в руки попадает объявление о «живом человечьем теле для постоянных обкусываний», — и с торжествующим криком «Спасен!» Присыпкин устремляется по указанному адресу, где — он знает это — получит все необходимое для «существования в привычных условиях». Так вторая половина пьесы становится рассказом о способности мещанства ассимилироваться, {140} устраиваться, приживаться в любых условиях. Цепкость, живучесть, приспособляемость мещанина показывает здесь театр. Присыпкин — Лепко отлично чувствует себя в клетке, куда ему подают водку и папиросы, откуда он может пугать собравшуюся в зоопарке публику, пряча в рот зажженную папиросу или нагло подманивая пальцем хорошенькую девушку. И тут также в своеобразной форме, специфической для психологии и философии присыпкиных, проявляется самоутверждение мещанина. Оно в этом самом самодовольстве, которое выражает вся физиономия Присыпкина, в любовании собственной пошлостью, в дурацких фокусах и циничных ухмылках (дескать, видите, что я умею делать, вам это страшно, а мне — наплевать!). И, хотя в отдельных сценах исполнитель роли, так же как и в первых картинах, увлекается второстепенными деталями, порой излишне натуралистическими, — фигура, нарисованная им, выглядит в достаточной мере зловещей и отталкивающей. Присыпкин — Лепко второй половины спектакля страшен приверженностью мещанина к мещанскому, тем ужасом, какой охватывает его, когда он попадает в непривычную ему среду, и тем блаженством, которое наступает, как только он снова оказывается в привычных условиях. Именно здесь театр в обличении внутренней сущности присыпкинщины ближе всего к автору.

И в связи с этим еще раз обратимся к спектаклю «Клоп» в театре имени Вл. Маяковского.

Первые картины этого спектакля, несмотря на обилие вставных сцен и кусков текста, уводящих от замысла автора, все же заинтересовывали решением образа Присыпкина. Играющий эту роль умный и тонкий артист Б. Толмазов создавал здесь фигуру более значительную и обобщенную, чем В. Лепко. Можно было не соглашаться с исполнителем, подчеркивавшим откровенно демагогический характер политических деклараций Присыпкина, в то время как у Маяковского он искренне убежден в своей правоте и не считает свой поступок изменой классу. Но тему уже совершившегося перерождения, разрыва с прошлым Толмазов в этих картинах раскрывал глубоко. Не столько внешнюю, сколько душевную грубость и черствость своего героя показывал он; за его репликами, обращенными к будущей теще, к Зое, к бывшим товарищам, ощущалась злобная и страшная сила стяжателя, идущего напролом к своей цели, не брезгающего в стремлении к ней никакими средствами.

Можно было ждать еще более интересного и глубокого развития этого образа во второй половине спектакля, где Присыпкин сталкивается с людьми и отношениями, глубоко ему чуждыми. Но этого, к сожалению, не произошло. Тема живучести Присыпкина и присыпкинщины, приспособляемости и заразительности мещанства, определяющая содержание второй половины пьесы Маяковского, растворилась в спектакле во множестве второстепенных деталей, режиссерских трюков и побочных линий. {141} И если даже отвлечься от тех мюзик-холльных номеров, с помощью которых театр показывает распространение мещанской заразы, и обратиться к самому Присыпкину, то мы видим его либо ухаживающим за старушкой Березкиной, либо пытающимся сунуть взятку воскресившему его профессору, либо слоняющимся со скучающим видом между картин и статуй. Отдельные из этих вставных сцен, в частности попытка показать отношение мещанина к искусству, сами по себе не вызывают возражений, но беда в том, что ими и ограничивается раскрытие образа: из сопровождающих моментов они превратились в основные, а то, что они призваны были сопровождать, ушло на задний план. И к Присыпкину — Толмазову второй половины спектакля почти не испытываешь отвращения и презрения. Просто ему, человеку, любящему весело пожить, скучно среди окружающих его стариков и старух, чинных профессоров и их ассистентов — и вот он развлекается как может…

Произошло это, нам кажется, потому, что у театра не было четкой концепции, определявшей сценическое решение второй половины спектакля. Нельзя со многим согласиться и в первых картинах, где, как мы видели выше, театр часто уходит от замысла автора, произвольными вставками искажает образы героев пьесы, но здесь по крайней мере ясен замысел режиссуры: обличение мещанской психологии и быта, разоблачение перерожденца Присыпкина. Вся же вторая половина спектакля, где, кстати сказать, текст во многих местах произвольно переставлен, лишена этого единого замысла и распадается на отдельные сцены, очень мало связанные одна с другой и перемежающиеся самодовлеющими аттракционами и трюками.

В спектакле Театра сатиры решение второй половины спектакля подчинено единому замыслу — показать живучесть и цепкость мещанства, распространяющего свои микробы даже в условиях, где на первый взгляд отсутствует питательная среда для него. И это дает еще один повод театру для своеобразной переклички во времени. Стремясь утвердить мысль, что Присыпкин это не только фигура далекого прошлого, что и в наши дни с присыпкинщиной в различных ее обличиях еще не покончено, театр не только заставляет нас в образах прошлого различать черты сегодняшних мещан, но подчиняет этой мысли сценическое решение картин, изображающих общество будущего. В спектакле оно очень приближено к сегодняшнему дню. Режиссура не только убрала деревья, ежедневно меняющие плоды, и перенесла место действия на площадь перед Московским университетом, но и в изображении пагубного влияния мещанина на окружающее сохранила приметы сегодняшнего дня. Так, одна из покоренных «гитарными рокотаниями» поет томный романс, вперив страстный взгляд в групповой портрет сегодняшних популярных киноактеров, влюбленная пара темпераментно отплясывает буги-вуги, а на причудливой конструкции, изображающей выход группы герлс (сейчас этой сцены в {142} спектакле почему-то нет), было точно обозначено место их рождения: «сделано в Голливуде».

Смотрите — говорит нам театр — это все то, что еще существует, что находит еще своих поклонников и ценителей, и Присыпкин здесь далеко не так одинок, как это может показаться.

Мы не считаем это решение второй половины спектакля лучшим из возможных. В частности, более интересной и глубокой нам кажется концепция Вл. Саппака и В. Шитовой, рассматривающих вторую половину пьесы как своеобразную философскую сказку, где почти в аллегорической форме, помещая своего героя в условную среду, автор с особой наглядностью демонстрирует опасность и заразительность мещанства. Но вполне оправданно по-своему и решение, предложенное Театром сатиры. Некоторое упрощение замысла автора, какое здесь допущено (ведь не только в романсах и пошлых танцах сущность присыпкинщины), компенсируется тем большим содержанием, которое несет во второй половине спектакля образ Присыпкина.

… Да, еще раз полностью подтвердилась простая, но, увы, часто забываемая истина: только тогда ждет художника победа, подлинный и прочный успех, когда ему есть что сказать, когда создание его отмечено печатью большой мысли и неподдельного чувства.

Этой мыслью и чувством дорог нам спектакль Театра сатиры, до-конца поверившего в пьесу и автора и тем самым утвердившего свое право на смелость и самостоятельность в раскрытии его замысла.

# **{****143}** Центральный Детский театр В добрый час! В. Розова

## **{****145}** М. Туровская Раздумье о жизни

В чем секрет обаяния пьесы В. Розова «В добрый час!» и ее постановки на сцене Центрального детского театра? Почему эта пьеса о юношестве и для юношества столь любима взрослыми всех возрастов?

Напрасно было бы искать ответа на эти вопросы в теме или сюжете пьесы, как это нередко бывает на нашей сцене. Сколько драматических произведений, стяжавших успех, обязаны этим актуальности затронутых проблем или ловко завязанным сюжетным узлам!

Но та тема — оговариваюсь, тема в узком смысле, — которой посвящена пьеса Розова и которую можно определить как «поиски призвания», отнюдь не претендует на всеобщность и обращена к определенному кругу зрителей. А фабула «Доброго часа» так проста и несложна, что автор явно не стремится заинтриговать ею зрителя.

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 непредумышленно, нечаянно, и 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 автора по перу. Но само по себе слово «правдивость» еще мало что определяет. Что значит оно применительно к пьесе В. Розова и спектаклю, поставленному на сцене ЦДТ молодым режиссером А. Эфросом? Точность в передаче подробностей быта? Невыдуманность ситуаций, в которые попадают герои? Реальность встающих на их пути трудностей? Да, и это. Но не только {146} это. Подобного рода правдой (ее вернее было бы назвать «правденкой», коль скоро она остается в этих пределах) отмечено немало пьес, вышедших примерно в то же время, имевших успех и все же не оставивших заметного следа в театральном искусстве.

В самом деле, разве не правдива и не точна в подробностях история постепенного падения пьяницы Бочарникова и его семьи, изложенная К. Финном в «Ошибке Анны»?

Разве не достоверны факты жизни карьериста Бориса Свиридова, положенные братьями Тур в основу «Колеса счастья?»

Разве не жизненны ситуации пьесы В. Любимовой «У опасной черты»?..

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. Сложность эта вовсе не означает, что положительному герою для «утепления» приданы одна-две отрицательные черты, а события намеренно запутаны цепью недоразумений. Но люди, их характеры, их отношения взяты во всей их противоречивости. 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.

При этом, говоря о противоречиях в характерах и взглядах людей, мы вовсе не имеем в виду те навязчивые и ставшие уже банальными противопоставления героев, которыми по сей день пестрят многие пьесы: возьмем ли мы пресловутый конфликт «хорошего» и «лучшего»; без конца повторяющееся столкновение новатора и неизвестно почему «остановившегося» консерватора; или борьбу индивидуалиста и коллектива (коллизия, печально одинаковая в большинстве пьес для юношества). Розов не конструирует свою пьесу наподобие теоремы, где зрителю «даны» эгоист, пекущийся лишь о собственном благе, положительный герой, думающий о благе народа, коллектив, перевоспитывающий первого, и где «требуется доказать», что эгоистом быть нехорошо. О розовских героях подчас трудно бывает сказать, кто они — «отрицательные» или «положительные», «плохие» или «хорошие». Противоречия их сложнее и тоньше. Жизненный процесс — а Розов рисует жизнь именно как процесс, движущийся и развивающийся по своим собственным законам, а не по воле драматурга, — приводит героев к тем или иным выводам, поступкам, решениям. Но именно потому, что Розов показывает нам жизнь как процесс, со всеми его внутренними связями и сцеплениями, не изолируя искусственно нужные ему явления, не отфильтровывая необходимые для «конфликта» качества героев, пьеса его совершенно лишена той сухой и {147} скучной нравоучительности, когда блуждания зрителя по лабиринтам хитроумных сюжетных ходов в конце концов неумолимо приводят его к табличке с прописью, вроде: «надо иметь призвание».

Мы сказали, что пьеса лишена нравоучительности. Но это вовсе не значит, что она лишена поучительности или ясной направленности. Только поучительность «Доброго часа» иная, чем в большинстве пьес последних лет. Мы часто по дурной инерции мысли смешиваем направленность произведения с открытой публицистичностью ее выражения и понятие «современности» отождествляем со злободневностью.

Перу Розова несвойственна открытая публицистичность и злободневность ни в дурном, ни даже в хорошем смысле. Он не приурочивает свою пьесу ни к одному конкретному вопросу «текущего момента».

Казалось бы, в «Добром часе», посвященном выбору жизненного пути, естественно было искать отклик на одну из важнейших проблем, выдвинутых сегодня самой жизнью: на необходимость для значительной части молодежи идти не в вузы, а прямо на производство или в сельское хозяйство. Это было бы актуально и датировало бы пьесу достаточно точно. При всем том, что оба главных героя «Доброго часа» в полном соответствии с требованиями государственной необходимости отправляются в Сибирь, чтобы поступить на работу в МТС, драма написана не на эту, хотя и очень важную для народного хозяйства тему. И если пьеса Розова внутренне датирована, то не этим и не каким-нибудь фактом общественной жизни, который, согласно драматическому штампу, дежурная бабушка вычитывает вслух из газеты.

Сейчас, когда жизнь людей в ее непарадном, будничном (что вовсе не значит прозаическом) обличье, с ее реальными, а не выдуманными автором за письменным столом проблемами и сложностями все больше и больше становится в центр внимания писателей, мы с благодарностью обращаемся к пьесе Розова «В добрый час!»

Вопросы, над которыми задумывается Розов в своей пьесе, широки и не сводятся к какой-либо одной, даже самой полезной и верной заповеди. Драматург недаром в каждой пьесе 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 проблемой сегодняшнего дня. Сегодняшнего — в широком смысле, и вот почему его пьеса не устаревает и не устареет еще долго. 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 {148} личного. Поэтому напрасно было бы 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, ни примеров. Зато в нем есть живая жизнь и размышления о жизни. Они не навязываются зрителю, а почти незаметно, всем ходом пьесы подсказываются ему. К сожалению, мы отвыкли от такого рода современности и такого рода поучительности в пьесах.

Интересно, что, заслужив широкое признание, «Добрый час» вызвал у части зрителей — правда, очень немногочисленной — чувство беспокойства. Интересно и то, что этими зрителями оказались некоторые педагоги и родители. Не обращаясь к обширным материалам зрительских конференций и диспутов, сошлемся для примера на письмо ленинградского учителя С. Езерского, напечатанное в № 9 журнала «Театр» за 1955 год.

«… Я никак не могу согласиться с тем, — пишет Езерский драматургу, — что герой Вашей пьесы Андрей. Нет, товарищ Розов, не окружать ореолом надо Андрея, а развенчивать его. Я не навязываю Вам рецептов, но если уж говорить о героях, то героем Вашей пьесы должен был стать скорее Алексей, а не Андрей».

Не менее суров Езерский и к другим персонажам пьесы. Алексей, по его словам, «выглядит слишком прямолинейным, рационалистичным. Он лишен характерных черточек, которые могли бы оживить этот очень важный для пьесы образ». Что касается Петра Ивановича и Анастасии Ефремовны Авериных, родителей Андрея, то оба они, по мнению автора письма, лишь показаны, но не объяснены в пьесе, так что поднятый ею вопрос о «плохих» мамах, равно как и о неполноценных папах так и остается открытым.

Таким образом, если собрать воедино все эти упреки, то может показаться, что пьеса Розова художественно неубедительна, а с педагогической точки зрения даже вредна.

Конечно, можно было бы попытаться опровергнуть доводы Езерского, опираясь только и единственно на текст самой пьесы. Можно было бы в свою очередь предъявить ему упрек, что, критикуя пьесу, он не уловил ее сложность и, убоявшись этой сложности, захотел повернуть Розова вспять, к той скучной назидательности, когда Андрей, осознав свои ошибки, упрекнул бы за них Петра Ивановича или, поняв свой долг перед матерью, помог бы ей найти себя.

Но, прежде чем адресовать эти упреки С. Езерскому, не вернее ли будет обратить их к театру — к Ленинградскому театру имени Ленинского комсомола, по спектаклю которого судит о пьесе Езерский?

{149} Театр… До сих пор мы упоминали в этой статье название Центрального детского театра и имя режиссера А. Эфроса лишь в придаточных предложениях. 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), уже упоминавшегося 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 трудно уловимое и пленительное свойство розовской пьесы, которое я попыталась определить таким научным термином, как «диалектика».

Рассказать о режиссерской работе Анатолия Эфроса в спектакле «В добрый час!» очень трудно, потому что она так скромна, 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 поступить в вуз, — с издавна сложившимся бытом и отношениями. Семья, где мальчики, как всякие 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 же здесь, спрашивается, режиссура?

Конечно, если руку режиссера видеть лишь в откровенно символических мизансценах и условных декорациях, если искать признаки его присутствия в желании поддержать актера музыкой или во введении кино — одним словом, в сумме всякого рода внешних приемов, которые в последнее время бурно возвращаются на сцену, — 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 {150} и насущно, — тогда скромный спектакль Детского театра должен занять свое место в ряду лучших и наиболее принципиальных режиссерских работ последних лет.

О методике режиссерской работы Эфроса многое может сказать анализ сцены, центральной 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 отстаивает двоюродный брат Андрея — Алексей). 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.

Начать с того, что Вадим совершенно по-разному изображен в разных театрах. Так, в театре имени Ленинского комсомола — это молодой человек в франтовских светлых брючках и васильковом пиджаке, который, приглашая друзей купаться, небрежно поигрывает ключом от собственной машины. Такого Вадима (артист В. Петров) Алексею незачем даже «разоблачать» — он уже с первой минуты «разоблачен» режиссером.

В ЦДТ Вадим (О. Анофриев) не привлечет вашего внимания ни яркостью пиджака, ни развязностью манер прожженного «стиляги». Наоборот, — это аккуратный, выдержанный, вежливый мальчик. Таких мальчиков в строгих, тщательно отутюженных пиджаках, причесанных и не по возрасту серьезных, замученные школьным гвалтом классные руководители любят ставить в пример. Таких выбирают редакторами стенгазет, таким 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. Именно к себе, ведь Вадим не хвастает отцовскими заслугами, напротив — он скромен. Но он мог бы хвастать — и естественно, что он немного гордится и чуть-чуть щеголяет своим самоотречением. Чуть-чуть. Это очень важно в режиссерском почерке А. Эфроса.

Например, в первом акте, подхватив тощий чемоданчик только что приехавшего Алексея, чтобы нести в «детскую», Вадим взвешивает его на руке и насмешливо улыбается. Про себя. Но вы невольно отмечаете этот штрих. И когда два акта спустя этот причесанный юноша, который «абсолютно корректен» даже с домработницей Клавой, вульгарно {151} закричит Анастасии Ефремовне Авериной: «Зачем это понадобилось клянчить у отца записку, да еще слезу пускать», — вы непременно вспомните его невзначай оброненную усмешку.

Вот это-то внутреннее высокомерие, презрение к «простым смертным», психология советского барчонка, а не роскошный пиджак и не собственная машина «взрывают» в конце концов Алексея.

Мы сказали: «в конце концов». Но в театре имени Ленинского комсомола это происходит сразу, с первой минуты спора. Режиссер знает, что Вадим «отрицательный», а Алексей «положительный». А раз так, он должен громить отрицательного «при поддержке общественности». Режиссер строит сцену таким образом, что не Вадим нападает, а на него нападают все по очереди — Алексей, Катя, Галя, Афанасий, Аркадий, ища лишь повода, чтобы обрушить свой гражданский гнев на голову «стиляги».

Розов намеренно не выводит действие пьесы за пределы квартиры Авериных, и в его пьесе нет того, ставшего почти обязательным, собрания, где «прорабатывают» индивидуалиста. И, хотя в этой сцене он ближе всего к пьесе-диспуту — категория, к которой принадлежит большинство драматических произведений последних лет, предназначенных для юношества, — традиционный «спор» повернут у него необычно. Он возникает почти что нехотя и разгорается помимо воли спорящих, просто потому, что тема слишком волнующа и остра для всех этих юношей и девушек, вступающих в жизнь.

Но, вместо того чтобы оценить целомудрие Розова, боящегося риторики, пышной фразы, избегающего речей, режиссер А. Белинский превратил эту сцену в подобие собрания, где все предлагаемые обстоятельства, психологические мотивы, сложность отношений сведены к привычной схеме — положительные герои «разоблачают» отрицательного. Поэтому исполнитель роли Алексея вкладывает обличительный пафос даже в такую, казалось бы, не патетическую фразу, когда в ответ на реплику Вадима, сообщающего, что он «корректен» даже с домработницей, Алеша возражает: «А Пушкин свою няню просто любил».

Ефремов в ЦДТ говорит это не столько Вадиму, сколько бурчит себе под нос. 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 сейчас, когда экзамены на носу, а они решают жизнь…

Экзамены, напряженная и лихорадочная пора, когда решается будущее, когда выбирается не только профессия, но и жизненная дорога, заботливо проторенная другими, или кочковатая, ухабистая, но зато честная, своя, — вот что составляет второй план этого спора в ЦДТ.

{152} И пусть Алексей сидит отвернувшись, насупленный, стараясь угадать, что же такое Вадим, сдерживая медленно накипающий гнев. И Катя пусть до поры до времени смотрит на Вадима с доверчивым уважением, а если и возражает ему, то не с бестрепетностью «положительного» персонажа, а волнуясь и явно конфузясь этого столичного молодого человека. И Афанасий с внезапным замешательством примет на свой счет его замечание о «нечесаных» волосах. Одна только Галя — а она хорошо знает Вадима! — скажет, наконец, об «особой дверке» в институт, которую откроет для Вадима имя отца… И тогда — только тогда, когда жилы на лбу Алексея вздуются от напряжения, кулаки сами собой сожмутся и яростный гнев, как пружиной, подбросит его с дивана навстречу Вадиму, — тогда Алексей забудет обо всем и скажет глухо и угрожающе: «Подлец ты!» И Афанасий, махнув рукой на приличия, на свои собственные благоразумные советы, на испуганный возглас Кати: «Алексей, так нельзя!» — с восторгом освобождения закричит: «Нет уж, в таких случаях можно».

Да, можно, даже нужно, необходимо. Но ведь для этого должен наступить «такой случай»! А в действительности подлец вовсе не столь охотно предоставляет его всякому. Розов изобразил именно такой — нечаянный случай. И Эфрос воспользовался им.

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 те или иные обстоятельства. Наконец, застигнутых спором в различном психологическом состоянии и настроении. Здесь имеет значение и то, что Вадим пришел сюда «поучать» Андрея, а Алексей и Галя еще взвинчены своими собственными объяснениями и спорами; что Афанасий, знающий цену крыше над головой, хочет удержать Алексея от вмешательства, а Катя удерживает его, потому что любит, и многое, многое другое. И все эти обстоятельства, 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. Интеллектуальность — качество столь редкое в постановках для юношества, да и не только для юношества, — вот что пленяет в нем.

{153} 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. Он почти ничего не говорит — он только слушает. Но это лишь на первый взгляд. На деле — Андрей самый активный его участник. Ибо, если Алексей и Вадим обнаруживают здесь свои точки зрения, то Андрей свою в процессе этого спора нащупывает, ищет. Он выйдет из этого столкновения не совсем таким, каким вошел в него, хотя своего мнения он так и не высказал. И внутренний процесс, происходящий в душе Андрея, быть может, самое важное в сцене.

В театре имени Ермоловой эта ситуация оказывается лишь поводом для острот и шуточек Андрея. «Вадя, ты мой единственный источник света! Давай свети!» Г. Вицин, исполнитель роли Андрея у ермоловцев, произносит это добродушно-весело. В. Заливин в ЦДТ — иронически. Один просто развлекается всем происходящим. Он и после спора приглашает всех купаться тем же тоном, как сделал бы это час назад. Другой не просто присутствует — он все оценивает и все продумывает. А. Эфрос нашел очень точный прием, наглядно выражающий особую позицию Андрея в этом споре. 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. И когда этот Андрей говорит: «Едем», — то это не потому, что ему вдруг захотелось на речку, а оттого, что он многое для себя уже решил.

В ермоловском спектакле Андрей фигура по преимуществу комедийная, с некоторым лирическим оттенком. У него вовсе нет пытливого интереса к жизни и стремления как-то разрядить свою тоску («тоска» — любимое слово Андрея). У него вообще не «тоска» — ему просто бывает скучно. И оттого что образ статичен с самых первых своих шагов, в тот момент, когда 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. Приходится специально для этого случая погасить на сцене свет и создать лирический полумрак; вывести героя на авансцену и поставить {154} лицом к публике; приходится, наконец, обратиться к помощи вечной палочки-выручалочки — включить радио. Эфрос понимает, что Заливину «помогать» или, вернее, мешать не надо, режиссер не прибегает ни к музыке, ни к световым эффектам, потому что слова эти окрашивают собой всю роль, звучат в подтексте каждой остроты, составляют второй план образа.

Андрей Вицина делает все, что ему положено по сюжету: шутит, паясничает, радуется или огорчается, страдает от неразделенной любви, спорит и смеется. Андрей Заливина много, настойчиво и беспокойно думает о жизни. И для режиссерского замысла спектакля важнее всего в нем именно эта интеллектуальность.

Вспомним первую встречу братьев Андрея и Алексея.

«Андрей *(входит)*. Вам кого?

Алексей. Никого.

Андрей. А чего?

Алексей. Ничего.

Андрей. Туманно.

Катя *(Алексею)*. Это твой брат?

Алексей. Наверное.

Андрей. Какой брат?

Катя. Твой, двоюродный, из-под Иркутска, Алексей…

Андрей. Погоди, погоди. Где-то у меня какие-то родственники действительно имеются. Так это ты?

Алексей. Я.

Андрей. Смотри-ка… Занятно!»

Это «занятно» Андрей ермоловского спектакля произносит весело. Ему действительно «занятно», что приехал какой-то молодой человек, да еще из Сибири, да еще брат. «Занятно», но и только. Внутренний смысл ситуации исчерпан буквальным значением слова. За текстом нет подтекста.

Автор ставит здесь восклицательный знак: «Смотри-ка… Занятно!» Если попытаться передать интонацию В. Заливина, то вместо восклицательного знака, пожалуй, пришлось бы поставить еще многоточие: «Смотри-ка… Занятно!..» Он говорит это медленно, с расстановкой. Тут и удивление перед вторжением в жизнь чего-то нового, необычайного, и ожидание, и острый интерес, и приглядка, и раздумье, и настороженность.

Братья не просто знакомятся — между ними происходит тот сложный и тонкий процесс взаимного изучения, оценки, который Станиславский считал таким важным: «Это то, что в жизни мы всегда проделываем и всегда упускаем на сцене».

Вот они стоят друг против друга. Один в небрежно расстегнутой «шикарной» куртке, привычно засунув руки в карманы штанов. И его {155} 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 во всей его фигуре, — есть нечто от тех сибирских пространств, от тех лесов и полей, откуда он приехал.

В ЦДТ Алексей 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 присматривается к Алексею с возрастающим вниманием и интересом.

«Андрей. У тебя что, есть где ночевать? Алексей. Нет.

Андрей. Что же ты, прямо на улицу пошел бы? Алексей. Ну и что?

Андрей *(разглядывает Алексея)*. Занятно…».

Это второе «занятно», которое у Вицина ничем не отличается от первого, у Заливина, по сравнению с первым, звучит crescendo. Он испытующе спрашивает Алексея: «Что же ты, прямо на улицу пошел бы?» и как бы про себя отмечает: «Занятно…».

Вообще эта испытующая интонация, эта приглядка характеризует у него всю сцену.

Он и друзьям своим представляет брата не с веселым смехом, не с удовольствием, как Вицин, герой которого просто рад, что ему есть чем поразвлечься, а с некоторым удивлением и внутренним сомнением. Он как будто бы спрашивает себя: что из всего этого получится? И мне, 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.

Все это написано у Розова очень тонко, глубоко и жизненно. 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 {156} 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. Ведь не секрет, что папы, мамы и учителя — эти обязательные «взрослые» в детской пьесе — как правило, не удаются драматургам. Если еще совсем недавно ожесточенные споры вызывал вопрос, сколь педагогично вообще выводить на сцене плохих родителей (вспомним «Чужую роль» С. Михалкова), то и теперь, когда «плохие» родители, по справедливому замечанию С. Езерского, стали на сцене штампом, — это мало что прибавило к разрешению сложной проблемы «отцов».

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. Но всякое настоящее произведение искусства многотемно, его содержание не уложишь в одну какую-нибудь формулу. «В добрый час!» не составляет исключения. Поиски призвания — это очень 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, во и о родителях. И за этой непосредственной, лежащей на поверхности темой угадывается другая, гораздо более широкая и общая: 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», как это делает С. Езерский, и, отдав должное живописности нарисованного Розовым характера, увидеть в нем лишь объект для скорейшего «перевоспитания».

Однако для А. Эфроса и В. Заливина вопрос вовсе не так прост. И если Андрей в ЦДТ с его привычками скакать по верхам наук в школе, требовать у матери денег на кино, острить по любому поводу и без всякого повода и водить компанию с такими же хорошо одетыми {157} молодыми людьми, как он сам, — типичное дитя обеспеченных родителей, то все же в его цинизме есть свой смысл и своя правда. 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 «блат» 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, с которым не мирится его душа, рождается у Андрея — Заливина этот своеобразный юношеский цинизм, который не имеет ничего общего с опустошенностью и, напротив, является свидетельством его природной честности.

Честность — вот в чем очарование Андрея Аверина, а не в его шуточках и забавных выходках самих по себе, как кажется С. Езерскому. Честность — не внешняя, а внутренняя. Перед друзьями и перед самим собой. В большом и малом. Он не успокаивается на том, на чем — что греха таить! — успокаиваются очень и очень многие: институт, специальность, устройство в жизни. И важно, в конце концов, не то, что он не хочет поступать в институт по протекции, — это только одно, и притом не самое главное проявление его внутренней честности. Важно даже не то, что он вообще не хочет поступать в институт без призвания. Главное в этом пареньке то, что он не хочет и не умеет жить бездумно и безмятежно, принимая как должное, что все за него уже обдумано и решено другими. 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, хотя 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 «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 наладить будущее Андрея. Петр Иванович думает, что это должно быть делом рук самого Андрея.

{158} Дело опять-таки не только в том, какими способами хочет устроить жизнь своего сына заботливая мать. Допустим даже, что она не прибегала бы к протекции и ее методы были бы самые легальные. Дело в том, что она с самого начала, с первых шагов хочет «сделать» жизнь Андрея по своему разумению.

Петр Иванович предоставляет Андрею право на самостоятельные поиски. Он знает, что совершил свое, давши сыну компас в этих исканиях, воспитав в нем честность, коммунистическую принципиальность и взыскательность к себе. Ведь научить человека «думать», «сметь» и «дерзать», как сказал Маяковский, можно, только предоставляя ему эту возможность с самой ранней юности. А если с молодости он привыкнет жить по чужой, даже самой доброй воле, по чужим, даже самым правильным указаниям, то в работе ли, в науке, или просто в жизни он никогда не будет творцом, а в лучшем случае — добросовестным исполнителем.

Впрочем, все сказанное вовсе не написано в пьесе Розова черным по белому, ибо ни Петр Иванович, ни тем паче Анастасия Ефремовна не произносят монологов по этому поводу, даже не вступают в пререкания — каждый из них выражает свою точку зрения, 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.

Поэтому, когда С. Езерский, сделав совершенно справедливое замечание, что «плохие» мамы стали уже штампом в театре, распространяет его и на розовскую Анастасию Ефремовну, то это свидетельствует скорее о штампах спектакля театра имени Ленинского комсомола, банально истолковавшего небанальную роль, нежели о реальных недостатках «Доброго часа». Быть может, счастливая особенность розовской манеры сказалась с наибольшей силой именно в этой роли. И секрет обаяния Анастасии Ефремовны в ЦДТ в том и заключается, что режиссер и актриса эту особенность уловили и воплотили во множестве оттенков, тонких черточек, деталей.

Вспомним хотя бы первое появление Анастасии Ефремовны Авериной.

«Узнавала относительно Андрюши. Очень трудно попасть, наплыв огромный. Поехала к Сазоновым, хотела Василия Ивановича расспросить. Оказывается, он в Бауманском нынче преподавать не будет. *(Мужу.)* Петруша, тебе что-нибудь нужно?»

В Детском театре Анастасия Ефремовна (Л. Чернышева) входит в гостиную 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 {159} Анастасия Ефремовна выбрала для него Высшее техническое училище имени Баумана, — но вот незадача — там как раз огромный конкурс!) Поэтому она никого ни о чем не успевает спросить, не успевает даже заметить, что перед ее приходом шел совсем другой разговор, в который вовсе некстати влезает ее рассказ о каком-то Сазонове. И только потом, выпалив все сразу, она привычно спрашивает мужа: «Петруша, тебе что-нибудь нужно?»

Эта краска озабоченности — нахмуренный лоб Анастасии Ефремовны, поза горестного раздумья — пройдет через всю роль, станет ее лейтмотивом. Разве только один Андрей с его институтом! А старший сын Аркадий? А племянник Алексей? Наконец, «Петруша», которому надо «создать дома… хорошую обстановку», — а это ведь тоже не всегда бывает легко!

Две другие Анастасии Ефремовны — Э. Кириллова в театре имени Ермоловой и О. Петрова в театре имени Ленинского комсомола, хотя они совсем разные, в этой первой сцене ведут себя удивительно одинаково.

Каждая из них входит в комнату с сознанием собственного достоинства и, едва войдя, всеми своими действиями старается показать: она — жена, она — мать, она — ведет хозяйство. Э. Кириллова, рассказывая о своих скитаниях по нужным людям, успевает в то же время снять жакет, шляпу, вынуть из сумки банку с каким-то соусом, прибрать на столе, стряхнуть крошки, ласково улыбнуться мужу. О. Петрова, правда, входит уже без пальто, но зато, рассказывая, аккуратно повязывает фартук и методично раскладывает на столе покупки.

Но странно, чем больше «физических действий» дают режиссеры исполнительницам, тем меньше веришь, что Анастасия Ефремовна чувствует себя опорой семьи, что она привыкла всё и за всех в этом доме делать «своими руками».

Анастасия Ефремовна в ЦДТ вовсе не демонстрирует свою хозяйственность и занятость. Но по тому, как она сидит у стола — смертельно усталая и в то же время полная озабоченности, скрытой готовности начать все сначала, — мы понимаем: она чувствует себя хозяйкой дома, несущей на плечах бремя семьи. Э. Кириллова и О. Петрова демонстрируют второстепенное — так сказать, «хозяйственную ответственность» своей героини, но им не хватает того главного, что с первого момента дает нам почувствовать Л. Чернышева: вот этой озабоченности, можно даже сказать — одержимости своими заботами, как будто без нее дети и муж шагу ступить не могут. 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 {160} Сибири — Алексей, чтобы так же, как Андрей, держать экзамены в вуз. И тут все три Анастасии Ефремовны ведут себя по-разному.

Э. Кириллова слушает письмо довольно благодушно, возражает не столько сердито, сколько обидчиво, и во всей этой сцене больше всего западает в память броский комедийный штрих, когда она в сердцах убирает в сумку только что вынутые продукты. Это в общем довольно симпатичная, любящая (вспомним, как она улыбается мужу), хотя и несколько вздорная и не очень умная женщина.

О. Петрова усаживается слушать письмо тоже благодушно, ничего не подозревая, но уже при слове «просьба» настораживается, на лице ее появляется недовольное и какое-то плаксивое выражение. Но возражает она мужу осторожно, боясь, как бы не Хватить через край — ведь дело идет о его родственниках! И когда, заключая разговор, она решает послать в Сибирь телеграмму с отказом, то ее мотивировка: «а то Алеша может запоздать с подачей документов» — звучит льстиво, лицемерно и ханжески. В эту минуту мне стало понятно, почему С. Езерский писал в своем письме, что «отношение зрительного зала к ней определяется решительно и отчетливо буквально с первых фраз». Еще бы: режиссер и актриса делают ее законченной мещанкой — неумной, но хитрой, лицемерной, желающей устроить для своего сынка легкую жизнь. И если Анастасия Ефремовна у Кирилловой с некоторыми оговорками в общем «хорошая», то у Петровой она безоговорочно «плохая».

Как назвать героиню Чернышевой — хорошей или плохой? Оба эти определения очень мало что могут объяснить в ней, в ее поступках и душевных движениях.

Вот она уселась около мужа, чтобы выслушать письмо. Впрочем, поначалу она даже не очень-то 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, всем своим видом выражая негодование, то вы понимаете, что про себя она уже решила отказать Алексею в его просьбе.

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 из Сибири 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; {161} 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 его биографией, исподволь сложившимися взглядами и сегодняшними, сиюминутными побуждениями — не «злыми», но и не слишком «добрыми», обычными, бытовыми, по-своему естественными…

Нет, эту Анастасию Ефремовну не определишь скудными эпитетами «недалекая», «ограниченная», «черствая», как это делает С. Езерский. «Черствая»? Но порой она бывает удивительно душевной. Скажу иначе — черствой она стала, душевная она по натуре.

Да, Анастасия Ефремовна ограниченна, но в решающие моменты она многое понимает инстинктивно. Она — человек большого сердца. И то, что это большое сердце просвечивает даже сквозь ее сегодняшнюю «черствость», «ограниченность», позволяет нам заглянуть в ее прошлое, угадать его.

Самому Езерскому принадлежит «смелый домысел» о прошлом Анастасии Ефремовны, только он относит его за счет собственной проницательности, а не за счет искусства драматурга. Но почему не допустить, что подобный же домысел естественно рождается в голове каждого зрителя? И не отвечает ли тем самым автор на вопрос, откуда берутся «плохие» мамы? Все дело в том, что ответ этот дан в такой ненавязчивой, скажем — художественной — форме. Все дело в том, что зрителю дается право (и возможность) кое-что угадать и додумать самому…

Артистка Л. Чернышева, например, 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, наверное, озорную. Черты этой Настеньки нет‑нет да и проглянут в вечно озабоченной Анастасии Ефремовне.

{162} Вспомним мы ее, когда во время упоминавшегося уже спора Вадима с Алексеем она, поджав губы и наморщив лоб, усердно поддакивает Вадиму — и мы скажем: да, мещанка, которая способна оценить лишь внешние блага жизни. Но вот в том же споре на разглагольствования Вадима о том, что «каждый солдат мечтает быть генералом», Катя, волнуясь, робко возражает: «По-моему, есть такие чувства — они высокие, благородные — но их обязательно нужно хранить в тайне… Помечтать разок в тишине… и забыть! Помечтать, как о каком-то большом счастье, которого, может, и не будет…». И, хотя это явно противоречит житейскому опыту Анастасии Ефремовны — ей в глубине души очень нравится в эту минуту скромная Катя с ее душевной чистотой, и инстинктивно она чувствует, что правда на Катиной стороне. Но ласковая, мечтательная улыбка исчезает с ее лица, стоит Вадиму опять раскрыть рот. И вот она уже снова озабоченно кивает ему…

У Анастасии Ефремовны — Петровой вы не увидите этой мечтательной улыбки. Боже упаси, она с начала до конца будет недовольно и брюзгливо смотреть и на Катю, и на Афанасия, и даже на Алексея. А вот Анастасия Ефремовна — Чернышева, хотя она и встретила племянника так неприветливо, хотя и впоследствии не раз будет набрасываться на него не слишком вежливо, — очень скоро начинает относиться к нему по-матерински и радуется его успехам так же искренно, как тревожится за Андрея.

Подобных «противоречий» в характере Анастасии Ефремовны можно отметить множество. Почему же она стала такой черствой и ограниченной? Быть может, потому, что муж, вырастая из студента в большого ученого, не имел времени оглянуться на нее, а она между тем все больше уходила в хозяйственные заботы, в мелочи, стараясь быть ему необходимой. 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 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. Нет, она не из жен-иждивенок. И у Анастасии Ефремовны — Чернышевой недаром рабочие руки. Но, сама пройдя нелегкую школу жизни, много потрудившись на своем веку, она хочет, чтобы дети ее прожили свою жизнь без сучка, без задоринки. То, что отец их добыл трудом, она хочет положить им в рот разжеванным и готовеньким.

В ЦДТ Анастасия Ефремовна сделана полуинтеллигентной женщиной. Это чрезвычайно точная находка театра, которую особенно оцениваешь при сравнении со спектаклями ермоловцев и театра имени Ленинского комсомола, где она вполне интеллигентна и где образ много {163} теряет на этом. В ЦДТ действительно можно поверить, что она все в доме делает «своими руками». 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. И вот Анастасия Ефремовна уже боится для Андрея «простого» труда — у него, видите ли, «слабое здоровье» — это она, которая в пятьдесят лет, будучи женой профессора, не гнушается сама стирать белье! У нее не хватает образования и попросту интеллекта, чтобы понять всю опасность этого 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 А. Чернышева доносит в таком богатстве бытовых и биографических подробностей, с такой степенью жизненной достоверности и тонкости оттенков, что образ несомненно несет в себе черты типические.

Что же До Петра Ивановича Аверина, которого С. Езерский тоже без всякого снисхождения относит по ведомству «отрицательных» родителей, то здесь режиссерский просчет А. Белинского и С. Туманова приводит к еще более серьезному обеднению пьесы. И тут и там Аверин — это всего лишь эпизодическое лицо. Какой он ученый? Как относится к жене, к детям? Какую позицию занимает в отношении Андрея? На все эти вопросы оба театра не дают ответа.

А вот М. Нейман в ЦДТ не только отвечает на них исчерпывающе и точно — в спектакле ЦДТ Аверин — одна из самых важных для пьесы фигур.

Уже с первой минуты, когда профессор Аверин — Нейман появляется из своей комнаты, между ним и обоими другими исполнителями чувствуется огромная разница.

М. Нейман не выходит степенно, как подобает сознающему свой вес ученому, а выскакивает. Выскакивает и, почти не замечая старшего сына, который меряет комнату шагами, тоже начинает ходить или, вернее, бегать взад-вперед, наперерез сыну. Так они встречаются и расходятся в полном молчании — каждый погружен в свои мысли и не обращает внимания на другого. Мизансцена остроумная и забавная, зрители смеются, но в этом смехе есть уважение к маленькому, взъерошенному (он весь кажется взъерошенным) и одержимому своими научными занятиями профессору. Здесь уже есть заявка характера. Петр Иванович вышел, чтобы поговорить о возможном приезде Алексея, — но пока шел, почти забыл об этом. Маленькая колючка — географическая загадка, над которой он бьется, — отвлекла его внимание. И дальше, о чем бы он ни говорил, — о приезде Алексея, о делах Аркадия — эта загадка все равно занимает место в его мыслях, хотя и на втором плане.

{164} Второй план! Это то, чем так привлекает спектакль А. Эфроса, досказывая многое, данное автором лишь в намеке.

У меня, например, сложилось совершенно отчетливое впечатление, что Петр Иванович в ЦДТ воздерживается от вмешательства в жизнь своих сыновей отнюдь не по недосмотру, не потому, что он «живет в одном доме со своей семьей», но как бы в «другом мире», как пишет Езерский, исходя из трактовки театра имени Ленинского комсомола, а сознательно. Да, он «поглощен своей научной работой», он думает о ней постоянно, даже тогда, когда беседует с сыном о самых главных вопросах жизни. Но это вовсе не делает его непонятливым, рассеянным, чудаком «не от мира сего», какими иногда по стародавней традиции изображают ученых на сцене.

У Аверина — Неймана зоркий, даже цепкий взгляд, ему не нужно долгих психологических изысканий — он сразу схватывает, в чем душевная неурядица сына. По мнению Езерского, он должен вмешаться, про честь нотацию, может быть, пойти к Аркадию в театр или самолично подыскать какое-нибудь место в жизни для Андрея. А вот, по мнению Аверина — Неймана, — как раз наоборот. Он видит, что происходит, он высказывает свое суждение (вспомните разговор с Аркадием о его отношениях с Машей). Но он принципиально воздерживается от вмешательства. И это мудрое невмешательство.

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, Аркадия 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, пусть сам решит. 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, пусть самыми 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, это не вредно…». Такав ход рассуждений Петра Ивановича, по крайней мере таким показался он мне, когда я прислушивалась к осторожным и внешне беспечным интонациям Аверина — Неймана в разговоре с Аркадием или ловила его внимательный, одновременно изучающий, ласковый, а порой насмешливый взгляд, устремленный на Андрея. Он и жену очень мягко, но решительно останавливает, когда она пытается чересчур явно вмешаться в дела Аркадия или Андрея. Кстати, о жене. Линия семейных отношений всего несколькими штрихами, но очень ясно {165} прочерчена Нейманом. Он по-прежнему любит свою Настеньку, как любил когда-то, как любит человек, всецело отдавший себя науке, одну единственную женщину в жизни. Стоит вспомнить, как уважительно он целует ей руку, с какой нежностью берет ее за плечи и уводит из комнаты, когда Андрей объявляет о своем решении уехать. «Ты прими пирамидон. Пойдем, прими. Пойдем». Эта минута разлуки с сыном как бы особенно сближает их, и оба они вдруг по-новому оценивают эту близость. 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 смешной, немножко мещанистой. Он даже — о ужас! — прощает ей эти черты! Это вовсе не значит, что он не вмешивается, и даже довольно резко (вспомним историю с запиской в институт), в ее воспитательные методы. Но предпочитает он делать это мягко, в порядке совета, а не в порядке «проработки». И это же просто неверно, что любовь Петра Ивановича к семье не проявляется ни в одном конкретном поступке, как пишет Езерский! Да, он не читает нотаций, не бегает по институтам, не проверяет, как выучил Андрей урок. Но кто, как не он, в решительную минуту отпускает Андрея из дому? А ведь ему это вовсе не легко. Надо слышать, как много скрытой нежности, любви и горечи прячется за бодрой интонацией, когда на просьбу сына не провожать его на вокзал Петр Иванович отвечает: «А я и не собирался». Надо видеть, как поспешно он выходит из комнаты, чтобы понять, чего ему это стоит. 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, недоповлиял и прочие «недо»…? Или мы можем расстаться с ним как с человеком, достойным уважения, и разделить его надежду?

До сих пор, говоря о спектаклях театра имени Ермоловой и Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, я приводила одни лишь негативные, отрицательные примеры из этих постановок. Значит ли это, что в них нет вовсе ничего хорошего? Ведь они идут, и зрители их смотрят и аплодируют, как аплодируют «Доброму часу» во {166} множестве театров (почти нет города, где не шла бы эта пьеса). В каждой постановке «Доброго часа» есть что-то хорошее и интересное: в одной — Андрей, в другой — Анастасия Ефремовна или Афанасий, — пьеса очень «актерская», и в ней много хороших ролей. Есть такие актерские удачи и в упомянутых здесь спектаклях. Это прежде всего Андрей в блестящем исполнении Г. Селянина (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола) и Алексей, очень задушевно и мягко сыгранный В. Андреевым (театр имени Ермоловой). Но в том-то и разница, что здесь мы имеем дело с отдельными актерскими удачами и режиссерскими находками (они есть в обоих спектаклях), а в ЦДТ мы встречаемся с цельным и глубоким режиссерским замыслом, обнимающим каждую подробность происходящего, с замыслом, в котором нашли свое выражение лучшие и самые дорогие особенности пьесы Розова. Ведь в «Добром часе» — и это тоже одна из дорогих его особенностей — та или иная актерская удача или неудача еще ничего не решает. Все характеры находятся в тесной и сложной взаимосвязи. И только в верно найденном взаимодействии героев раскрывается смысл пьесы.

Это не значит, что в двух других упомянутых здесь театрах пьеса никак не истолкована и не прочтена в целом. Беда в том, что и в театре имени Ермоловой и в театре имени Ленинского комсомола осталась неоцененной ее новизна, ее своеобразие, которое, как уже говорилось, заключается в свободном и непредвзятом взгляде автора на жизнь, и она была подведена под одну из тех привычных «рубрик», на которые обыкновенно разбивается репертуар и в которые ни одно свежее и самобытное произведение, конечно, уместить нельзя.

С. Туманов (театр имени Ермоловой) поставил «В добрый час!», как обычно ставятся «молодежные» пьесы во взрослом театре. Он увидел в ней незатейливую комедию, где происходят забавные, но незначительные события. Вот откуда благодушный остряк Андрей, «добрая» Анастасия Ефремовна и обилие комедийных режиссерских трюков. Недаром спектакль почти все время идет под хохот зрительного зала.

Это вовсе не значит, что в ЦДТ остроты и шутки действующих лиц перестают быть остротами и шутками или что зал встречает их суровым молчанием. На этом спектакле смеются ничуть не меньше, чем у ермоловцев, но самый смех этот разный. В первом случае это тот самый «беспредметный», «бессодержательный» смех, в определении которого столько изощрялись фельетонисты и который не к лицу умной и вдумчивой пьесе Розова. Во втором случае — это смех, в котором звучат и поощрение, и осуждение, и радость, и насмешка, и нежность к герою, и неприязнь к нему. Короче говоря, это тот смех, который сопутствует раздумью о жизни.

{167} А. Белинский (театр имени Ленинского комсомола) решил «В добрый час!» как обычную тюзовскую пьесу «о моральном облике молодого человека». Отсюда «обличительные» краски в изображении Анастасии Ефремовны и Вадима, отсюда неуместный пафос Алексея и прочее. И отсюда же, как естественное следствие разделения героев на «положительных» и «отрицательных», непомерное выдвижение на первый план Андрея, который — единственный в этом спектакле — оказывается живым человеком, в то время как все остальные, по замечанию Езерского, «выполняют лишь служебную роль». И снова раздается все тот же упрек — почему положительный герой у вас отодвинут на задний план? Упрек, которым встречают почти всякую молодежную пьесу и который бессмыслен по отношению к розовскому «Доброму часу». Так мнимая «идейность» заслонила собой в спектакле действительную идею и проблематику пьесы.

Спектакль Центрального детского театра возвращает нас к лучшим традициям Московского Художественного театра или, если быть точнее, к традициям Вл. И. Немировича-Данченко. И та самоотверженность, с какой режиссер «умирает» в актере, сейчас, когда большинство постановщиков стремится к непосредственному и явному самоутверждению; и та скромность формы, которая на первый взгляд может показаться безразличием к форме; и полное отсутствие декларативности, когда идея, мысль постановщика нигде не выделена курсивом, а растворена во всем течении спектакля, — все это, несомненно, черты стиля Художественного театра. Было бы очень заманчиво остановиться подробнее на тех режиссерских приемах, с помощью которых А. Эфрос добивается такого эффекта, потому что остаться незаметным в спектакле, определяя в то же время все его течение, для режиссера подчас бывает более трудной и неблагодарной задачей, нежели быть замеченным и оцененным публикой. Между тем скромность внешнего выражения отнюдь не предполагает отсутствия формы — «пусть все будет как в жизни!» И А. Эфрос владеет искусством точной, лаконичной и емкой формы. Вспомним ли мы кресло, в которое в самый ответственный момент его жизни режиссер прячет Андрея; качалку, куда он усаживает только что приехавшего Алексея, чтобы наглядно, до физической ощутимости передать неустойчивость, шаткость его положения в аверинском доме; возьмем ли для примера фуражку и чемодан — предметы, как бы овеществляющие намерение Андрея уехать вместе с братом, — недаром они появляются на свет, когда Андрей и вправду собирается ехать, и прячутся, когда он колеблется, недаром, прежде чем высказать матери свое решение, он водружает на голову фуражку и ставит перед собой чемодан, — все эти и многие другие детали, очень игровые, наглядные, даже броские, в то же время не привлекут вашего внимания как специально «режиссерские», ибо они неотъемлемы от естественного {168} развития образов, включены в то «течение жизни», которое захватывает вас в спектакле. А это «течение жизни» — разве оно не создано искусством режиссера? Вспомним ли мы первое появление Анастасии Ефремовны, когда и она., и Петр Иванович, и Аркадий — каждый занят своими собственными мыслями и, разговаривая, почти не понимают и не слышат друг друга, и это создает своеобразную комедийность и жизненную достоверность сцены. Или описанный выше эпизод спора с его сложными внутренними ходами…

Но как ни интересен и ни поучителен анализ режиссерских приемов самих по себе, все же гораздо более важной в этом спектакле представляется его общая тенденция — то стремление увидеть человека в его многогранности, иначе говоря, в естественной полноте его жизни, с которого мы начали разговор о пьесе. Диалектика, которая в «Добром часе» характеризует манеру Розова, в такой же мере присуща работе Эфроса и объясняет его удачу. И если уж говорить о традициях Художественного театра, то наиболее важной и плодотворной традицией в этом спектакле надо признать стремление театра не просто по той или иной схеме разыграть пьесу, но взглянуть сквозь «магический кристалл» авторского замысла на нашу сегодняшнюю жизнь, задуматься о тех процессах, которые в ней происходят. И диалектика образов нужна театру не для того только, чтобы констатировать: люди сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Диалектика образов «Доброго часа» — это метод исследования жизненных явлений, помогающий понять, откуда, из какой почвы они вырастают и что в них прогрессивно, а что тормозит наше движение вперед. «В добрый час!» на сцене Детского театра — это спектакль, в котором много думают о жизни и еще больше заставляют думать зрителя. Вот почему можно сказать, что эта скромная постановка, совершенно лишенная назидательности и морализации, в то же время отмечена очень самостоятельным и последовательным пониманием жизни.

Взгляд на жизнь — пытливый и вдумчивый; не безразлично-благодушный, но и не сухо-педантический, — взгляд свободный и взыскательный, проникнутый умным и добрым доверием к человеку, — вот что составляет самое важное в этом спектакле.

# **{****169}** Ленинградский Гос. Ордена Трудового Красного знамени Академический Театр драмы им. А. С. Пушкина Оптимистическая трагедия Вс. Вишневского

## **{****171}** Б. Медведев За кем пойдет полк?

По гулким и пустынным проспектам Петрограда, четко отбивая шаг, двигался отряд. В утренней дымке тумана вставали суровые лица балтийцев, проплывали вытисненные на бескозырках названия боевых кораблей. Полк уходил на фронт. И в этом стремительном марше матросских батальонов было последнее «прости» и родным, и близким, и городу, с которым связано столько воспоминаний, и даже невскому ветру, так озорно и буйно развевавшему ленточки бескозырок.

Трое шли впереди. Молодая женщина в кожаной куртке, по которой в те годы друзья и враги узнавали большевистского комиссара, бывший офицер и насупленный широкоплечий моряк в распахнутом бушлате с вызывающе дымящейся папиросой в зубах.

Комиссар с офицером шли рядом, в ногу. Но достаточно было и одного взгляда, чтобы понять, как бесконечно далеки, как чужды они друг другу.

Третий шагал чуть поодаль, и его медвежьи глаза были с угрюмым вызовом устремлены в спину тех, кто маршировал в голове колонны.

Итак, трое шли впереди. Трое — чужие, враждебные друг другу. За кем же пойдет полк?

### \* \* \*

За кем пойдет полк? Этим вопросом, тревожным и острым, как бы заканчивает режиссер Г. Товстоногов первый акт спектакля Ленинградского театра имени Пушкина «Оптимистическая трагедия».

Вишневский, который так щедр в ремарках, не дает точного описания того, как матросы уходят на фронт. Торжественный марш балтийцев принадлежит к находкам первого постановщика «Оптимистической {172} трагедии» А. Таирова. Это был один из самых патетических моментов спектакля Камерного театра, когда перед зрителем возникал суровый сомкнутый строй бойцов, а на возвышении, как бы салютуя полку, застывали, с одной стороны, Комиссар, Вайнонен и Командир, с другой — анархистская тройка: Вожак, Сиплый и Алексей.

Товстоногов подхватывает таировскую традицию, он не отказывается от преемственной связи со спектаклем, по праву считающимся классическим. В его постановке тоже есть этот походный марш балтийцев, причем он как бы сметает остатки матросского бала, больше похожего на короткое фронтовое прощание. И подобно тому как в мелодию вальса[[6]](#footnote-7) властно вступают, вытесняя ее, аккорды походного марша, так и первые ряды полка как бы вытесняют последние кружащиеся пары (в кино для этого есть точный и образный термин: «наплыв»). И вот уже молодой моряк, с трудом освободившись из объятий любимой, с ходу вступает в этот грозный и молчаливый строй.

Но если у Таирова в финале первого акта столкновение Комиссара с группой Вожака проходило лишь намеком и как бы покрывалось темой боевого марша морского полка, уходящего в дальний сухопутный поход, то Товстоногов дает здесь свое решение. В самой патетической, эмоциональной сцене спектакля он не боится усилить острую и напряженную конфликтную ноту.

Казалось бы, простая вещь: поставить Вожака анархистов не в строй, а третьим в голове отряда. Но как много дает эта режиссерская деталь!

О больших, глубоких проблемах задумывался Вишневский, создавая свою пьесу. И о том, «что же в сущности для нас борьба и смерть», и о той поре, когда «анархия точила наши ряды», и о победе новой, революционной дисциплины в сознании и сердцах людей.

И вот в трех молчаливо шагающих фигурах режиссер дает нам конкретное, зримое ощущение сложности того, что происходило в матросском полку, ушедшем с кораблей на фронт в тяжелые для молодой республики дни.

И хотя впереди колонны идут Комиссар и Командир (о нем разговор будет особый), взгляд невольно задерживается на фигуре шагающего чуть поодаль Вожака.

Все в нем — и бушлат, распахнутый вопреки уставу, и папироса, вызывающе дымящаяся в зубах, и качкая походка совсем не в лад строевому шагу бойцов — говорит о том, что хозяином отряда он считает себя.

{173} И здесь дорогá не только броскость мизансцены, но и острота постановки Товстоноговым вопроса: за что же идут в бой моряки?

За революцию! — ответ как будто бы исчерпывающий. Но что ищут они, что видят в революции? — Бесспорно, все они ненавидят старый режим, а новая жизнь — какой она рисуется им сейчас? За что они идут умирать? За красное ли знамя большевиков? За черный стяг анархии? И разве для окончательной победы революции было достаточно уничтожить тех, кто залег по ту сторону баррикад? Нет. Надо было выжечь многое и в своем стане и, как говорил Вишневский, «дерясь с врагом, еще драться с самим собой».

В такой постановке вопроса есть неприкрашенная правда жизни, правда революции, которую долгое время изображали на сцене глаже и «бесконфликтнее», чем это происходило на самом деле.

Когда думаешь о том, почему пьеса Вишневского, около двадцати лет пролежавшая на полках театральных библиотек, именно в 1955 году привлекла внимание театра имени Пушкина и многих других коллективов, то дело, по-видимому, не ограничивается одними внутритеатральными причинами, хотя несомненно, что стремление вернуть искусству сцены многие забытые условные приемы театра, долгое время зачислявшиеся под рубрику «формализма», сыграло здесь свою роль.

Сама жизнь натолкнула театры на эту пьесу — недаром она появилась на сцене в одно время с возобновлением в Художественном театре «Кремлевских курантов» Н. Погодина — в преддверии XX съезда партии.

Задумываясь над трагическими ошибками последних лет, над их причинами и следствиями, художники сцены, естественно, обращались мыслью к самым истокам советского строя, к эпохе революции с тем, чтобы живительная сила ее великих традиций помогла нам в преодолении всех трудностей, помогла в поисках единственно верного, мужественного и жизнеутверждающего ответа на вопросы, вставшие сегодня.

Ради чего тогда сдвинулась с места огромная, многомиллионная страна? Какая идея, какая надежда вела людей в кровавый, смертельный и часто неравный бой?

И вот, минуя пьесы типа «Залпа “Авроры”» или «Незабываемого 1919‑го», принадлежащего перу того же Вишневского, где неверно — с позиций культа личности — освещалась роль И. В. Сталина в революции, сглаживались ее реальные жестокие противоречия, — театры обратились к произведениям, с наибольшей степенью правды и философского обобщения рассказывающим о революционной поре.

Мы нередко говорим и пишем о новом рождении той или иной классической пьесы. И это естественно. Каждая эпоха обретает своего Гамлета, {174} Тартюфа, свою Катерину, ищет в их мыслях и чувствах ответа на свои сегодняшние проблемы и вопросы.

А разве не должно происходить то же самое с произведениями советской драматургии 20‑х и 30‑х годов? И не в том ли причина равнодушия зрителей к последним постановкам «Разлома» и «Шторма», «Бронепоезда 14-69» и «Любови Яровой», что это были всего лишь добросовестные возобновления и, к сожалению, не больше того?

Театр имени Пушкина нашел свою тему в «Оптимистической трагедии», или, если быть точнее, сама жизнь подсказала Товстоногову новое решение пьесы, вынесла на поверхность спектакля проблему, наиболее волнующую нас — зрителей середины 50‑х годов.

Когда обращаешься мыслью к постановке Камерного театра, то вспоминаешь прежде всего Комиссара и матроса первой статьи Алексея, которых играли А. Коонен и М. Жаров. Когда думаешь о товстоноговской постановке, то на ум приходят Комиссар и Вожак.

Закономерно, что Таиров останавливал внимание зрителей на фигуре Алексея, на процессе «перековки» анархиствующего моряка. Ведь в 20 – 30‑е годы тема перестройки, «перековки» сознания людей, в муках, в борьбе с пережитками прошлого постигавших правду нового мира, недаром занимала такое большое место и в литературе и в театре: достаточно вспомнить имена Любови Яровой, Вершинина, Гайдая, Скутаревского, профессора Бородина. Искусство стремилось тогда ответить на вопрос, как поворачивалась лицом к революции огромная страна — от неграмотного крестьянина до академика с мировым именем, — как делалась первая в мире пролетарская революция.

Спектакль Товстоногова — и в этом тоже есть своя закономерность — не только и не столько отвечает на вопрос, как делалась революция, но главным образом, во имя чего она совершалась.

Великая Октябрьская социалистическая революция совершалась ради счастья человека — отвечает театр. Ответ как будто не новый и, казалось бы, не оригинальный, но бывает время, когда нужнее всего вспомнить старые истины.

Одна из причин эмоционального воздействия спектакля театра имени Пушкина заключается в стремлении коллектива раскрыть истинный смысл понятия «революционный гуманизм».

Вот почему режиссер извлек из рукописного архива драматурга не вошедший в окончательный вариант пьесы монолог Комиссара о человеке, который, сбросив оковы старого мира, придет к новой, светлой {175} жизни. Вот почему так темпераментно, гневно и страстно прозвучал в постановке театра конфликт Комиссара и Вожака.

Комиссар и Вожак — это два полюса спектакля, две силы, столкнувшиеся в смертельном поединке. Им не ужиться вместе ни на одном линкоре, ни в одном полку, ни на белом свете. Светлая вера в человека, в «коммунистическое далеко» не может и не должна существовать рядом с темной подозрительностью, с иссушающей душу злобой, с животной жаждой крови и убийств.

Об этом говорит постановка «Оптимистической трагедии» в театре имени Пушкина, где режиссер, следуя замыслу драматурга, стремится раскрыть силу партии не с помощью внешней монументальности, а в ее проникновенной человечности, покоряющей глубине благородных мыслей и чувств. И вместе со Всеволодом Вишневским он вступает в спор со штампом батально-героических спектаклей, со штампом «железобетонных» командиров и комиссаров.

Вызов этот таится уже в самом первом выходе Комиссара.

Режиссер и художник А. Босулаев, чья вдохновенная работа во многом определила своеобразное решение этого в высоком смысле реалистического спектакля, плодотворно включающего приемы и условного театра и кино, открывают перед нами лишь часть палубы линкора. Для ее изображения художник использует пандус, протянувшийся через всю сцену. И каждый из героев пьесы, прежде чем предстать перед нами, проходит длинный путь по этому пандусу, стремительно и тревожно сбегающему вниз.

Вначале мы видим лишь силуэт, затем все яснее очертания фигуры и, наконец, пользуясь термином кино, «крупным планом» черты его лица. И когда человек приближается к авансцене — хотя он не сказал еще ни одного слова, — мы уже знаем о нем многое.

Выходу Комиссара предшествует резкий слом ритма спектакля. И если раньше на линкоре, захваченном группой анархистов, царила тягостная, настороженная тишина, то сейчас она взрывается яростным воплем матросских голосов: «Военные моряки! Анархисты! Опасность!.. Назначен нам Комиссар!» И толпа взбешенных людей несется откуда-то сверху на палубу линкора.

Внезапно, словно по сигналу, наступает короткая и зловещая тишина. Взоры всех прикованы к женской фигуре, появившейся из-за поворота. Небольшой, хрупкой женской фигуре в белой простенькой блузке, с легким газовым шарфом, развевающимся за плечами. Через руку ее переброшен не то жакет, не то пальто, в другой — чемодан в аккуратном домашнем чехле.

И тогда ярость сменяется глумливой ухмылкой, оскорбительным смехом, гоготом, ржанием десятков, если не сотен мужских голосов. А женщина все идет и идет по бесконечной, кажется, палубе и, наконец, {176} устало опускает оттянувший руку чемодан. Она хочет окинуть взглядом и корабль и этих вызывающе гогочущих людей, она хочет что-то сказать, как вдруг — удар луча прожектора прямо в лицо Заставляет ее беспомощным жестом заслонить глаза. И этот растерянный жест И высвеченная лучом прожектора узкая женская рука надолго остаются в памяти, рождая ощущение трогательной беспомощности, хрупкости, зароняя в сердце тревогу за судьбу этой женщины, заброшенной в буйный анархистский отряд.

Заброшенной… Нет, посланной, направленной, делегированной партией на самый трудный участок. И тот, кто давал ей мандат, великолепно знал, что делал. В этом убеждаешься буквально через мгновение, когда на опустевшей палубе к Комиссару угрожающе пританцовывающей походкой приближается моряк Алексей: «Давайте, товарищ, женимся». А за спиной его вырастают одна, другая, третья не сулящие ничего доброго фигуры.

В пьесе в этом месте кто-то из моряков издевательски затягивает романс: «Под душистою веткой сирени цел-ловать тебя буду сильней». В спектакле романса нет, он мог бы разрядить почти трагедийную напряженность происходящего. У Товстоногова все происходит в молчании — коротко и страшно. Здесь счет идет на секунды, на мгновения.

Анархисты уже оттеснили Комиссара к башне. Вокруг женщины сомкнулась грозно-молчаливая толпа. В самый центр ее ринулся полуголый кочегар. И вдруг — сухой треск выстрела. Никто еще не понял, что случилось. Но когда на палубу тяжело рухнуло тело кочегара и откатилась прочь толпа матросов, мы увидали в руках у Комиссара дымящийся браунинг.

И та же женская рука, только что так растерянно и бессильно мелькнувшая перед нами в луче прожектора, уверенно и властно легла сейчас на холодную сталь пистолета.

В дневнике Вишневского есть запись: «Революция — дело мужское, бабам нечего соваться». Эту фразу писатель услыхал в начале 30‑х годов от одного из черноморских матросов. Она, как видно, задела его, заставила заговорить воспоминания далеких лет. Но было бы наивным полагать, что лишь во имя защиты чести женщин-революционерок написал он своего Комиссара. Конечно, не о женской эмансипации задумывался тогда драматург. Он хотел показать полную меру трудностей, которые упали на плечи партии в годы гражданской войны, когда было мучительно тяжко и на фронте, и в самом далеком тылу, и в бою, и во время передышки между боями. Вот для чего понадобился Вишневскому такой контраст: женщина среди анархиствующих моряков. Женщина, ведущая полк в ночную атаку.

«Слабая» женщина — так и просится этот эпитет.

{177} И надо сказать, что мы будем не так уж неправы. Но истина все же окажется не на нашей стороне, потому что режиссер и актриса оттеняют хрупкость внешнего облика героини для того, чтобы еще выпуклее и ярче передать ее внутреннюю силу. Силу, выражающуюся не в мужских интонациях голоса, не в стальных глазах и непререкаемо суровых чертах лица, а в покоряющей убежденности в своей правоте, в правоте своего дела.

И вот почему режиссер выбирает на роль Комиссара одну из самых обаятельных и женственных актрис театра имени Пушкина — О. Лебзак. Вот почему, не удовлетворяясь теми сложнейшими обстоятельствами, в которых оказывается в пьесе Комиссар, он постоянно ищет обострения, усложнения ситуации.

Актриса и режиссер не боятся показать, что Комиссару бывает трудно, адски трудно, что достаточно сделать неверный шаг — и тут же поплатишься за него жизнью. Но эти трудности Комиссар преодолевает не как отмеченный божественной печатью герой, которому известны все начала и концы, а просто как человек, оказавшийся на передней линии фронта. Под огнем.

Каким образом, например, поступить, когда в первый же вечер на корабле к Комиссару подлетает ватага беззаботно хохочущих моряков во главе с уже знакомым ей Алексеем?

«— Команда требует.

— Просит, — холодно и непререкаемо перебивает моряка Комиссар.

— Ну, скажем, — желает… Прощальный бал».

Бал… А ведь только что была схватка между Командиром, приказавшим: «Собрать людей», и Вожаком, распорядившимся: «Не тревожить ничем». И Сиплый спешит напомнить: «Приказано, чтобы шуму не было».

Режиссер не водружает Комиссара на какое-нибудь возвышение, как это делалось в ряде театров, он поступает иначе.

Волею случая Комиссар оказывается как раз между Боцманом и Командиром — самыми нелюбимыми в полку людьми. И под перекрестными яростными взглядами моряков, направленными в адрес этих ненавистных «обломков» старого режима, не находя ни на одном лице поддержки и сочувствия, Комиссару должно принять свое первое решение.

«Прощальный вечер!» — отдает она команду. И по тому, как произнесены эти два слова, мы понимаем, что дело здесь не только в настойчивом желании моряков. Это Сиплый своим напоминанием о Вожаке дал толчок отважному решению Комиссара.

В этих двух словах не только вызов власти Вожака в полку, здесь вызов его философии, его человеконенавистнической сути. И ведь недаром {178} так теплеют глаза Комиссара, когда в ответ на команду Боцмана: «Есть открыть доступ прощающимся» — палуба постепенно заполняется женщинами и детьми.

Противопоставляя, сталкивая друг с другом на каждом шагу Комиссара и Вожака, театр стремится оттенить не только железную выдержку, находчивость, внутреннюю силу Комиссара. Комиссар оказывается так близок и дорог каждому из сидящих в зрительном зале потому, что несет в себе ум и волю партии, несет светлое, гуманистическое начало, противостоящее темным, звериным инстинктам, воплощенным в Вожаке.

Когда на палубу, словно лавина, скатывается толпа анархистов, разъяренных известием, что в отряд назначен Комиссар, среди них внезапно, на излете крутого пандуса, внизу вырастает массивная квадратная фигура в тельняшке, с деревянной кобурой маузера на боку. «Почему шум?» — повелительно и грозно спрашивает Вожак (иначе и не назовешь этого моряка). И кажется, что он не выбежал со всеми вместе, а пророс сейчас, из этой палубы. И сам он напоминает не человека, а идола, грубо высеченного из камня.

Идол. Это ощущение возникает снова, когда видишь Вожака в штабе анархистов, символически размещенном постановщиком и художником в трюме корабля. Он сидит как впаянный на крышке люка, не утруждая себя ни лишним движением, ни взглядом. Сидит, весь налитый звериной хитростью и злобой. И, когда он с трудом поворачивает свою тяжелую голову с низким начесом, почти скрадывающим очертания лба, кажется, что это заговорило первобытное изваяние, заучившее лишь несколько самых страшных и кровавых человеческих слов.

И здесь исполнитель роли Ю. Толубеев с удивительной силой и проникновением передает стиль «Оптимистической трагедии», герои которой не имеют ни имен, ни фамилий, а как бы обозначения: Комиссар, Вожак, Сиплый, Боцман, Командир. Актер дает обобщение, почти символ. Но в то же время ни в чьем исполнении не проявилось с такой силой то новое и своеобразное, что внес Товстоногов в решение пьесы Всеволода Вишневского.

Большие философские проблемы, сложнейшие понятия раскрываются режиссером через конкретное, через жизненное, через быт. Общечеловеческое — через человеческое.

Да, толубеевский Вожак — символ анархии, но сколько конкретных, жизненных, даже житейских особенностей и примет несет в себе фигура его героя: и эта качкая походка человека, привыкшего более к палубе корабля, чем к твердой земле, и словно приросшая к телу тельняшка, и брюки, вспузырившиеся на коленях от долгой носки, и привычное сопение или фырканье, которым — по нелюбви к словам — выражает Вожак самые разные чувства. И мы верим, что достаточно {179} Главарю пополнения анархистов бросить один только взгляд на фуражку, принесенную Алексеем после расстрела Вожака, чтобы удостовериться: плохи дела анархии, «кокнули Вожачка».

Да, ее, эту фуражку с надтреснутым козырьком, просаленную и пропыленную, впечатанную, бывало, в темную и жесткую шевелюру Вожака, не спутаешь ни с какой другой. Именно эта некогда щегольская, а сейчас измятая, перемятая и выцветшая фуражка прошла с Вожаком две войны, служа и головным убором и подушкой. Слышала она и свист пуль и вой снарядов, и короткий угрожающий взмах ее козырька стоил, наверное, жизни многим.

Весь облик Вожака — Толубеева, начиная от его первого — такого неожиданного и зловещего — появления на палубе корабля до предсмертного фальшивого крика: «Да здравствует революция!» — режиссер дает в резком контрасте с обликом и поведением Комиссара. Когда смотришь на этих двух людей, таких земных, конкретных в своей неповторимой жизненности, отмеченных всеми приметами сурового военного быта, почему-то на ум приходят столь предельно обобщенные понятия, как Добро и Зло, Свет и Тьма, Разум и Инстинкт.

И не потому ли Комиссар впервые появляется на палубе корабля в белой блузке? Ведь если в точности следовать правде быта гражданской войны, — а этот принцип четко положен в основу постановки, — то Комиссару надлежало явиться на линкор в походной боевой форме: в кожанке, с пистолетом на боку, чтобы матросы сразу поняли: прибыл руководитель, боевой командир.

Но режиссера здесь волнует другое: дать нам при первой встрече ощущение человечности и, если можно так выразиться, «светлости» облика Комиссара.

Отсюда и чистая белизна блузки и легкость развевающегося за плечами женщины газового шарфа. Отсюда и поиски озаренности, поэтичности в облике Комиссара, столь противоположных угрюмой заземленности Вожака.

«Почему шум?» — с этим коротким хриплым возгласом почти каждый раз появляется на сцене Вожак. Что это? Угроза? Призыв к спокойствию в отряде? Стремление разобраться в происходящем? Возможно, и то, и другое, и третье.

Но в спектакле эта любимая поговорка Вожака приобретает еще один смысл. Вожак не выносит не только крика и шума — его выводят из равновесия самые обычные человеческие слова. Самая простая человеческая речь. Самое естественное проявление радости жизни.

И пускай на первый взгляд бессмысленной и опасной жестокостью может показаться расстрел Вожаком двух возвращающихся из германского плена офицеров — убийство, переполнившее чашу терпения {180} полка и приведшее к гибели самого Вожака. Но вслушайтесь, всмотритесь в эту сцену в театре имени Пушкина, и вам станут понятны побудительные мотивы поведения главаря анархистов.

Вожака взорвала в этих бредущих пешком из Шлезвигского лагеря раненых офицерах неведомая и непонятная ему доверчивость, открытость добру, вера в идеалы правды и справедливости.

Идеалы — это немного старомодное слово непременно хочется употребить, когда говоришь об этих двух офицерах, когда вспоминаешь неисправимо штатскую фигуру Первого из них (артист М. Екатерининский) и детски ясную, приветливую улыбку Второго (артист К. Калинис).

Сейчас им, вырвавшимся из тяжкого плена, кажется, что самое страшное позади, все рисуется им в розовом свете. А кругом кипит гражданская война, и неизвестно, как еще могла сложиться их оборванная пулей в самом начале судьба, в какой из двух враждующих лагерей могла бы привести их жизнь. Однако несомненно, что они могли бы прийти к революции, пока еще во многом им непонятной, неясной, но привлекающей их души своим благородным, гуманистическим началом.

Вожак же видит в революции лишь стихию ненависти, разрушения, смерти.

Вот почему так свиреп и безжалостен его приговор. Вот почему с таким бешенством бросается он с маузером в руке на пытающегося протестовать против самосуда Алексея.

Картину, в которой происходят допрос и расстрел офицеров, хотелось бы назвать: «Стан Вожака».

Да, когда распахивается занавес и мы видим Вожака, торжественно восседающего за заправленным вином и водкой самоваром на кургане, покрытом огромным цветным ковром, сорванным со стены в какой-нибудь помещичьей усадьбе, то первое слово, приходящее в голову: стан.

Так пировали в этих древних степях, а может быть, и на этом самом кургане набегавшие на Русь половцы и печенеги.

Но когда вглядываешься в этот древний курган, в старинный шлях, проходящий неподалеку, то внимание привлекает тачанка, из которой предупреждающе выглядывает пулемет. И здесь на смену ассоциациям далеких времен приходят гораздо более близкие: батько Махно, атаман Григорьев, Петлюра. Вот во что — в оголтелую банду — мог бы превратиться матросский полк, если бы не был уничтожен Вожак.

Вожак расстреливает — и Вожака расстреливают. Это происходит в одной и той же картине, короткой, напряженной до предела. Так подступает драматург не только для концентрации действия, а для того, {181} чтобы еще острее, яростнее столкнуть два принципа, две исключающие друг друга позиции в революции.

Вожак убивает двух офицеров — да и не только их — бессмысленно, жестоко, ненужно. Это мнимая революционная необходимость, которая на деле оправдывает произвол. Это террор, безудержный террор, на котором только и может держаться власть Вожака. Для него революция — право на безнаказанные убийства, на бесшабашные грабежи.

Вожак убивает во имя уничтожения. Он твердо уверен: «под корень всех рубить надо — в каждом старая жизнь сидит». Его ненависть — ради ненависти, злоба — ради злобы.

Комиссар может убить человека, как это случилось уже с кочегаром, но только в случае самой крайней необходимости и только во имя человечности. Во имя созидания, во имя будущего.

Комиссар видит в революции ее большую, светлую цель. И ради этой благородной цели, ради счастья людей, наконец, ради тех полутора тысяч балтийцев, которые составляют Первый матросский полк, выносится смертный приговор Вожаку.

Здесь не могло и не может быть места прекраснодушию — война есть война. Здесь не могло быть речи ни о каком другом гуманизме, кроме революционного. Расстрел. Иного выхода у Комиссара и коммунистов полка не было и нет.

Но вернемся к сцене допроса двух офицеров. Вожак не один расположился на кургане. Ковер усеян его «свитой» с Сиплым во главе. Вот на фотографии один короткий миг этого пира. Взгляните только, с каким подобострастием и трепетом смотрит на Вожака анархист, услаждающий слух главаря игрой на гитаре. И ту же собачью угодливость ощущаешь в нетрезвой физиономии и фигуре другого, расположившегося на ковре, чуть пониже, — так и кажется, что он сейчас от умиления и восторга вильнет хвостом.

Здесь режиссер раскрыл образно и точно одну особенность жизни полка. Если коммунисты держат себя с Комиссаром как с равным, скажем точнее, как с первым среди равных, как товарищи и боевые друзья, то у Вожака нет друзей — вокруг него только прихлебатели, подхалимы, холуи. Деспотизм, подозрительность и черная злоба способны породить лишь холуйство, угодничество и подлость. Иначе и не может быть.

Недаром же режиссер начинает картину стана Вожака с того, что один из холуев восторженно и подобострастно отбивает чечетку перед главарем, пока тот, запустив кружку из-под водки в трубу граммофона, не прорычит: «Бога нет, людей нет. Разве это люди? Ничего нет».

И как контрастирует эта сцена с беседой Комиссара, ну хотя бы с Вайноненом. Вайнонен, как известно, далеко не самая сильная и уважаемая {182} фигура среди коммунистов полка. Сколько раз ему доставалось за наивность, нерасторопность. А посмотрите, как он разговаривает с Комиссаром, сколько независимости, упорства в его взгляде. Он спорит со старшим товарищем. Он защищает и аргументирует свою точку зрения, свою позицию.

Можно ли представить в подобной ситуации Вожака? Рискнул бы кто-нибудь из его приспешников вступить в спор с главарем, поднять голос против него? Только Сиплому дозволяет Вожак обращаться с собой запанибрата — да и то потому, что их связывают какие-то давние и, наверное, темные дела. И только Сиплому дозволяет он — не спорить, о нет, а веселиться в своем присутствии. И то, как видно, потому, что нет ничего более отвратительного и смрадного, чем гнилозубый смех помощника и адъютанта Вожака.

Этот смех — одна из самых ярких красок образа Сиплого, созданного А. Соколовым. И здесь великолепно найдено то, что смеется Сиплый с детской непосредственностью, самозабвенно, и чем труднее и трагичнее положение собеседника, тем веселее, приветливее и радостнее звучит этот смех.

И когда один из офицеров, идущих из немецкого плена, с волнением говорит: «Здесь в нашей России, куда мы, наконец, вернулись, сверкнул первый проблеск человечности», Сиплый буквально заходится от смеха, чуть ли не катается по ковру. Он хохочет сочувственно и удивленно, как над маленьким ребенком: какие только глупости способны придумывать и изрекать взрослые люди: «проблеск человечности!»

В спектакле Первый офицер, услыхав приговор, хватает за руку своего оглохшего после контузии друга и стремительно бежит впереди патруля — навстречу смерти, навстречу пуле. И кажется, что бежит он не только от страшных и пьяных глаз Вожака, но и от леденящего кровь смеха его адъютанта. Бежит, впервые завидуя другу, что тот на войне потерял слух.

Если рядом с Вожаком драматург помещает Сиплого, то рядом с Комиссаром оказывается Вайнонен. Он тоже вроде адъютанта, вернее, помощника Комиссара.

Противопоставление Сиплого и Вайнонена — ненавязчивое, идущее как бы вторым планом, но через весь спектакль, — еще острее и глубже оттеняет основной конфликт постановки «Оптимистической трагедии» на сцене театра имени Пушкина.

Если вы вспомните финна Вайнонена в исполнении А. Яна, то найдете, наверное, немало эпитетов для определения характера этого человека, но слово «решительный» навряд ли будет стоять там даже на самом последнем месте. И впрямь, о какой мужественности может идти речь при взгляде на небольшую, щуплую фигуру финна, на его {183} наивные светлые глаза, на тонкое, немного печальное лицо, которое временами озаряется милой, застенчивой улыбкой.

Но, следуя за драматургом, режиссер здесь снова применяет прием контраста.

Да, финн Вайнонен — самый мягкий и человечный из моряков, но в то же время и самый стойкий.

Да, он самый поэтичный из них, склонный к задумчивости, но кто первый бросил вызов Вожаку и его своре? Немалым мужеством нужно было обладать, чтобы остаться на пустынной палубе вдвоем с Комиссаром в первый день появления женщины в «Свободном анархо-революционном отряде». Надо было видеть, с какой злобой Сиплый и люди Вожака оттесняли к трапу моряков, собравшихся было ответить на призыв Комиссара. И ведь вскоре жизнью поплатился за смелое слово, сказанное в тот вечер, Высокий матрос.

Если, говоря о столкновении Комиссара и Вожака, мы обращались к таким понятиям, как Добро и Зло, Свет и Тьма, то в проникновенном исполнении А. Яна Вайнонен тоже несет в себе светлое, гуманистическое начало. То поэтическое начало, окрыленность идеей коммунизма, которой иногда недостает исполнительнице роли Комиссара. И здесь нельзя удержаться от упрека в адрес актрисы, порой еще робко и неуверенно воплощающей замысел режиссера. Она словно боится, что вдруг ее героиня покажется слишком нерешительной, слишком мягкой, и поэтому она время от времени как будто одергивает себя: суровее, жестче.

А нам — пусть это прозвучит парадоксально — хотелось бы в ответ сказать: женственнее, мягче, смелее. Смелее в проявлении женственности, сердечного юмора, обаяния и пылкого вдохновения Комиссара. Право, это не снизит образ, не умалит достоинства посланца большевистской партии.

И Ян оказался отважнее Лебзак. Он не боится показать наивность, застенчивость финна, его растерянность перед многими вопросами. Но все это окрашено у исполнителя такой верой в новую жизнь, такой радостной, почти детской влюбленностью в прекрасное будущее, что бросает теплый и человеческий отблеск на образ самого Комиссара.

И если оружие Сиплого — хитрость, вероломство, обман, то Вайнонен верит людям, верит в людей. И пускай он погибает жертвой излишней доверчивости к тому же Сиплому, предавшему и Вайнонена и матросский полк, — насколько его смерть благороднее и чище жалкого конца приспешника Вожака!

Режиссером найдена великолепная мизансцена, когда в момент допроса моряков, попавших в плен, Сиплый, сбитый на землю немецким офицером, извивается, словно червяк, под его стеком в бессильной злобе на немцев, на себя, на готовых разорвать его на куски моряков. {184} И здесь приходит на память фигура убитого им подлым ударом в спину Вайнонена, сброшенного Сиплым на дно степной балки.

Если взять отдельно изображение фигуры финна, то можно подумать, что перед нами кадр из кинохроники или зарисовка, сделанная художником на поле боя, — так предельно четко, с почти кинематографической броскостью она раскрывает тему: «смерть на посту». Кажется, что Вайнонен на минуту присел на землю у полевого телефона. Но эти бессильно повисшие руки, упавшая на грудь голова с безжалостной ясностью убеждают: он мертв. И лишь винтовка, непременная принадлежность часового, по-прежнему застыла между колен, уже ненужная, бесполезная Вайнонену, но все еще грозно напоминающая врагам: «Нет смерти для революции».

Вайнонен и Сиплый, Комиссар и Вожак, — как уже говорилось, это противопоставление проходит через весь спектакль, определяет его основную философскую тему.

Постановщик ищет каждую возможность, чтобы еще острее, выпуклее оттенить этот конфликт. Так, например, в сцену расстрела Вожаком пленных офицеров Товстоногов вводит интересную деталь.

Когда идет допрос двух офицеров, то поодаль со связанными за спиной руками сидит под стражей Командир. Третий. Сидит, как будто ожидает своей очереди на такой же короткий допрос и расстрел.

Арест Командира впрямую не предусмотрен пьесой. У Вишневского Вожак лишь бросает Сиплому, показывая на Боцмана и офицера: «Посмотреть за ними! Потом об их судьбе распоряжусь». В спектакле же после этих слов Вожака их мгновенно окружает конвой.

И это весьма существенный момент в товстоноговской концепции «Оптимистической трагедии».

Что такое Командир для вожака? Офицер, белая кость. Один из тех, кого «под корень… рубить надо». Кто он для Комиссара? Человек, которого можно и нужно перетащить на свою сторону, переделать. Если для Вожака он — враг, то для Комиссара — возможный союзник.

Конечно, так Комиссар относится далеко не ко всякому офицеру. Вишневский не случайно выводит на сцену столь равных людей, как те двое пленных и Командир, которых объединяет одно: возможность прийти к революции.

И дальновидность, человечность коммунистки заключается в том, что она сумела увидеть и почувствовать в Командире то, о чем он, вероятно, не всегда догадывался и сам.

Вожак арестовывает Командира. Комиссар освобождает его. И здесь Комиссаром руководит не простая доверчивость, а мудрое доверие, вера в лучшее в человеке.

{185} А между тем это очень не просто — поверить такому Командиру, каким он написан у драматурга и предстает в спектакле театра имени Пушкина.

Вишневский идет в своей пьесе на предельное обострение жизненной ситуации. Так, он делает Комиссара женщиной — ведь мужчине было бы во много раз легче, привычнее и в походе и в бою. Так рисует он и образ Командира.

В России с давних пор существовала офицерская каста. Особое место в ней занимали флотские офицеры, всегда свысока, с аристократическим пренебрежением глядевшие на армейцев. Но среди морских офицеров была, в свою очередь, особая, замкнутая группа, которую составляли лишь потомственные моряки.

Вишневский выбирает именно такого потомственного моряка, офицера из офицеров, одна фамилия которого — Беринг — заставляет представить себе, сколько уже столетий несут службу на русском флоте члены этой семьи.

Режиссер еще обостряет эту заданную драматургом ситуацию пьесы. Он не ищет в облике Беринга демократизма, не смягчает черт касты в этом морском офицере, а, наоборот, усугубляет их. И если у Вишневского Командир служит на флоте двадцать лет, то у Товстоногова уже третий десяток. И если по пьесе он не достиг еще тридцати, то, по мысли режиссера, ему явно за сорок. И если у автора он лейтенант, то в спектакле он отрекомендовывается капитаном.

У Командира — В. Эренберга подчеркнуто офицерский облик: выправка, дающаяся наследием поколений и годами службы, темные лайковые перчатки, с которыми он не расстается почти никогда, ледяная корректность человека, постоянно ощущающего себя чужим среди чужих и не желающего этого скрывать ни от них, ни от себя самого.

Когда он, замкнутый и отчужденный, является после ночного боя по вызову Комиссара и с подчеркнутой холодностью отдает честь, невольно вспоминаешь слова Вайнонена: «Стенка об нем страдает». И тон его, корректно-сухой и почти вызывающий, и насмешливые нотки при разговоре о будущем искусстве пролетариата — все это снова заставляет вспомнить гневные реплики Вайнонена в адрес Командира.

Но вот, задетый за живое словами Комиссара, Командир пытается взять реванш, иронически изображая, как он тоже в свое время просвещал новобранцев, подобно тому как сейчас пытаются просветить его: «Я объяснял. Вот тут вера, тут государь… вот тут отечество — Россия».

И здесь он вдруг невольно срывается со взятого им иронического тона, и незнакомые нам доселе нотки искреннего волнения прорываются {186} и в самом слове «Россия», и в том, как проникновенно Командир прикладывает руку к сердцу.

В этот миг понимаешь всю мудрую прозорливость Комиссара, угадавшего в Командире то, что может привести его на сторону революции.

Офицерская морская традиция! Двести лет службы рода Берингов на русском флоте! Уже одно это способно пробудить в сердце матросов веками созревшую классовую ненависть к отцам-командирам. Даже Вайнонен не верит офицеру, подозревает его, готов сделать у него обыск. И это естественно, потому что за Командиром, за его безукоризненной выправкой кадрового моряка он видит двести лет хамства, порок, рукоприкладства. И Вайнонен прав, но в то же время и неправ. Он не смог понять и увидеть то, что интуицией коммуниста, талантливого руководителя умеет постичь Комиссар.

Ведь русская морская традиция — это не только пресловутый адмирал Дубасов и ему подобные офицеры, хлеставшие матросов по зубам. Это и адмирал Ушаков, и адмирал Нахимов, и капитан Седов. Это лейтенант Шмидт. Это преданность России, Родине с большой буквы. И забыть об этом — значит забыть о правде, о диалектике истории.

На любовь Командира к Родине, на воспитанное веками чувство чести и долга и возлагает свои надежды Комиссар.

Она прекрасно понимает, что именно чувство долга и верность присяге царю привели многих офицеров в ряды белой гвардии. Но ей также ясно, что то было ложное понимание долга перед народом. И поэтому она, увидавшая Командира в ночном бою, убеждена, что глубокая, искренняя любовь к Родине, возрождающейся в пороховом дыму, в пожарах и крови к новой жизни, заставит его честно служить в Красной Армии.

Театр стремится показать нам трудный, мучительный путь бывшего офицера-дворянина к революции. Его путь лежит через поля сражений с врагами России, где он воочию убедился в благороднейших свойствах своего народа, матросов, которых он раньше с трудом различал через окна офицерской кают-компании. Матросов, которые раньше сливались для него, как и для большинства офицеров, в официальное и безличное понятие — «команда».

И когда Командир, подавленный и смятенный, стоит с обнаженной головой над умирающим Комиссаром, женщиной, потрясшей своим мужеством прошедших не одну войну мужчин, мы начинаем понимать, какой будет дальше его судьба.

Если не настигнет его вражеская пуля, он, наверно, точно так же, как и фединский Дибич из «Необыкновенного лета», как и толстовский Рощин, завершит свое «хождение по мукам».

{187} Так победа снова оказывается на стороне Комиссара, на стороне гуманизма и веры в человека, а не подозрительности и ненависти Вожака.

Конфликт, столкновение этих двух персонажей, определяющее собой весь образный строй спектакля, представляется Товстоногову не только как схватка двух людей, но и как борьба двух мировоззрений, двух взглядов на революцию. И естественно, что каждый из противников выступает в спектакле не один.

Если с Вожаком в результате остается лишь горстка анархистов, то за Комиссаром, за партией идет весь матросский полк. И театр стремится показать этот трудный и мучительный путь балтийцев к большевистской правде во всей его сложности и противоречиях.

«Я взял внутренние процессы, — рассказывал о замысле своей пьесы Вишневский. — Чем жили, о чем думали и как любили тогда? Как дрались и почему дрались? Меня интересовал вопрос о поведении людей, о рождении большевистских навыков, которые позволили создать Красную Армию, Волховстрой, Днепрогэс».

Товстоногова тоже интересуют «внутренние процессы». И, следуя за драматургом, он со всей беспощадностью и прямотой стремится рассказать о том, что было в Первом морском полку.

А было, вероятно, так. Ушли уже в прошлое полные справедливого гнева и ярости дни, когда матросы побросали за борт ненавистных офицеров. Тогда-то и захватил главенство над отрядом Вожак. Он, наверно, первый ринулся на капитана и уложил его на месте ударом своего железного кулака.

И свободная жизнь наступила на линкоре. Это была свобода от утренних побудок и смертельно надоевших учений. Не нужно было больше ползать по палубе со шваброй и тряпкой и надраивать до блеска металлические части корабля.

Но шли дни, недели, и тоска, щемящая неудовлетворенность заползали в души моряков. Свобода — да и разве могла быть под властью Вожака свобода? — становилась тягостной и постылой. Кровавый разгул анархии заставил многих балтийцев задуматься о революции, о своей судьбе.

И в этот миг, когда неудовлетворенность и жгучее предчувствие перемен доходит у моряков до предела, на палубе линкора появляется Комиссар.

Большевистская партия приходит на помощь людям, запутавшимся в лабиринтах классовой борьбы, людям, сбросившим ярмо старых, ненавистных порядков, однако не постигшим еще умом и сердцем новых, рожденных первой в мире пролетарской революцией.

Но, — как бы говорит нам театр, — наивностью будет полагать, что эти духовно истомившиеся, изголодавшиеся люди бросятся с объятиями {188} к каждому, кто принесет им кусок хлеба. Нет. Воспитанные Вожаком, они начнут подозревать, что этот хлеб отравлен, что их снова хотят закрепостить. И отсюда в спектакле такой накал ярости моряков при первом появлении Комиссара, отсюда и их издевательский, оскорбительный гогот при виде женщины в штатском, с чемоданом в руках. И боевые башни, густо облепленные людьми, в этот миг превращаются как бы в огромный амфитеатр, протянувшийся вдоль арены — палубы корабля.

И когда слышишь этот наглый гогот и видишь эти лица, понимаешь, что не так-то просто будет Комиссару и коммунистам достучаться до сердца этих пораженных бациллой анархии людей. Поэтому так необычно решает постановщик эпизод партийного собрания. Когда Комиссар в самый острый миг жизни полка говорит Вайнонену: «Зови наших людей», то на собрание являются шесть человек. Вся ячейка. И они — это тонко и точно подчеркнуто режиссером — начинают разговор чуть ли не вполголоса, тревожно оглядываясь по сторонам, как это бывало раньше на подпольных сходках. Понимаешь, что эта горстка коммунистов — островок среди разбушевавшейся анархистской стихии. Что, кажется, могут они сделать с одичавшими, озверевшими людьми, привыкшими верить только в силу кулака или выстрела из пистолета?

Должны, обязаны сделать, — отвечает театр. — Обязаны вступить в бой с Вожаком, с анархией за полк, за судьбу его бойцов.

Защищая от нападок чиновников от искусства сценарий кинокартины «Мы из Кронштадта», Вишневский писал: «Я беру материал жизни просто и грубо… Разве вы не понимаете, что я говорю людям: смотрите, какой темной и страшной была раньше жизнь, как трудно было, дерясь с врагом, еще драться с самим собой… Меня многие обвиняли в тех же грехах, о которых говорилось здесь, и за “Оптимистическую трагедию”. Но я не уступлю.

Меня интересует самый первичный вопрос, хочу видеть, как зерно падает в землю и как пробивается первый росток».

Когда началось это короткое партийное собрание, к группе коммунистов приблизился наигранно развязной походкой уже известный нам моряк Алексей.

«Кашу варите. Лишний», — вызывающе бросил он, все поняв по непроницаемым, замкнутым лицам коммунистов, и двинулся прочь, рванув на неразлучном баяне «Яблочко». И так невесело звучал у него на этот раз лихой, разудалый мотив, что Старый матрос в раздумье сказал: «Одинок парень».

И таких одиноких, разобщенных, запутавшихся и обозленных было в полку более тысячи. На фигуре матроса первой статьи Балтийского флота Алексея драматург стремится раскрыть с наибольшей силой {189} и остротой сложнейший процесс постижения матросской массой правды революции, те «неистовые искания ответов и нахождения», о которых говорит он во вступлении к «Оптимистической трагедии».

Исполнение роли Алексея артистом И. Горбачевым вызвало наибольшие споры и в прессе, и во время обсуждения спектакля, и среди зрителей. И это естественно, потому что многие еще помнят великолепного Алексея — Жарова, который, несомненно, являлся героем таировского спектакля. С этой меркой они и подходили к игре Горбачева. И тогда возникал недоуменный вопрос: как же могло случиться, что спектакль, в котором снижен в своем значении и масштабе главный герой, волнует, захватывает и в ряде своих моментов даже потрясает? Но в том-то и дело, что в постановке «Оптимистической трагедии» на сцене театра имени Пушкина Алексей перестает быть главной фигурой, потому что с изменением понимания центрального конфликта пьесы изменились и ее ведущие герои.

Алексей интересует Товстоногова не столько сам по себе как своеобразный человеческий характер, сколько как точка приложения сил в схватке Комиссара и Вожака. На сцене театра имени Пушкина Алексей — это, конечно, не тот самобытный, крупный, трудный человек, от решения которого — идет он с Комиссаром или с Вожаком — во многом зависит судьба полка; это один из многих, как бы выхваченный лучом прожектора из строя. Это мог быть третий с краю, мог быть и пятый, и тридцать второй. Короче говоря, это любой, каждый, а у Вишневского, хотя он и назвал однажды Алексея «обыкновенным рубахой-парнем», это, безусловно, человек незаурядный, не рядовой революции, а один из ее будущих командиров.

Можно спорить о том, сколь бы выиграл спектакль, если бы перед нами в лице Алексея оказался не юный задиристый «морячок», а много повидавший, испытавший и передумавший на своем, пусть коротком веку человек, если бы метания Алексея были не вспышками юношеского анархизма, а тем самым трагическим «тоскливым воплем “зачем”», о котором говорит Вишневский в пьесе.

Но — повторяем — для Товстоногова Алексей лишь один из тех, на чьем примере особенно ясно видно, как уходила почва из-под ног Вожака, как на смену гневной жажде разрушения старого приходила к людям властная и неукротимая потребность строить, созидать новый мир.

Режиссера волнует не столько путь самого Алексея, сколько конечная победа Комиссара, завоевавшего на свою сторону всех этих Алексеев, Петров, Иванов — весь полк, все полторы тысячи человек.

На примере полка он стремится раскрыть последовательный и неуклонный процесс крушения анархии, поворота к идеям пролетарской {190} революции, коммунизма. На примере истории полка он пытается показать, что анархия, декларирующая полную независимость, свободу, провозгласившая «неограниченную революцию», обернулась на деле одним из самых коварных видов рабства, безраздельной и жестокой властью одного — Вожака. А организованность, революционная дисциплина открыли светлый и широкий путь к внутренней свободе, раскрепощению человека.

Массовые сцены, столь существенные в пьесе Вишневского, играют в товстоноговской постановке едва ли не решающую роль. Путь полка к революции — вот что волнует режиссера. И пускай в спектакле перед нами проходят лишь пять-десять балтийцев, мы знакомы со всеми бойцами Первого морского полка, чьи имена и фамилии были выведены аккуратным писарским почерком Боцмана в требовательной ведомости «на боевое и протчее довольствие», представленной им Комиссару.

Мы не запомнили их имена хотя бы потому, что не слыхали их, но горячее дыхание, биение пульса матросского полка мы ощутили с той самой минуты, когда один из Старшин, начинавших спектакль, властно скомандовал: «Занавес поднять!»

Как это удалось режиссеру? Во всяком случае, не при помощи арифметики, когда порой для придания «массовке» большей весомости, зрелищности ее численность увеличивают в два, три, четыре раза. Здесь речь должна пойти о высшей математике постановочного мастерства, когда дело не только в том, сколь изобретательно решена та или иная мизансцена. Секрет здесь в ином — в том, что каждый участник массовой сцены, помещен ли он режиссером на первом плане или находится где-нибудь в глубине, захвачен идеей всего спектакля и увлеченно живет внутренней жизнью своего героя.

Этап за этапом показывает нам театр, как освобождались моряки от тяжкого плена анархии, как приходило к ним окрыляющее чувство внутренней свободы. Это ощущение складывается и из сумрачных, неодобрительных взглядов моряков во время самосуда анархистов над Высоким матросом, из торжества, написанного на лицах многих бойцов отряда, когда Комиссар, отменив распоряжение Вожака, разрешает прощальный бал. Из той радости освобождения, с какой ринулись на Вожака и Сиплого матросы, когда Комиссаром был прочитан приговор Вожаку.

И эта тема убедительно и человечно раскрывается режиссером и исполнителями на протяжении всего спектакля, нарастая, набирая силу от вступления к финалу — героическому, оптимистическому в самом высоком смысле этого слова.

Здесь хочется вновь обратиться к сцене партийного собрания, где театром найдена суровая атмосфера трудностей, мужества и железной {191} воли горстки коммунистов, решивших хотя бы ценой жизни положить конец господству Вожака в отряде.

Ценой жизни. Это легче сказать, чем сделать, — двадцать ли лет тебе, или уже за шестьдесят.

Не случайно, когда Комиссар спрашивает: «Кто готов пожертвовать головой?» — наступает тягостное молчание. Лишь затем медленно и тяжело поднимается со скамейки Старый матрос (артист Ф. Горохов). И пока он привстает со своего места, мы по лицу моряка догадываемся о том вихре сложных чувств, которые пронеслись сейчас в его душе.

Да, умирать ему страшно — хотя лет уже не мало, но и не так уж много, да и дома осталась жена. И тут мы невольно вспоминаем худую, согбенную нуждой и лишениями старушку, все осенявшую мелкими и частыми крестами мужа во время прощания на флотском балу.

А Высокий матрос, первый поднявший голос против анархистов, и зверски казненный Сиплым и Вожаком? Вспомним, как в ответ на угрозу Сиплого, обвинявшего его перед строем в краже кошелька у старухи, он вытер холодный пот со лба и с внезапно побелевшим лицом, понимая, что это смерть, но понимая также, что иначе он поступить сейчас не может, крикнул: «Власти анархистов не признаю».

Эти два эпизода, покоряющие своей человечностью и мужественной правдой, заставляют вспомнить долголетние споры о советском положительном герое.

Вместо ответа напомним одно из выступлений М. И. Калинина в годы Отечественной войны.

Делясь своими соображениями с секретарями обкомов комсомола, какой, по его мнению, должна и не должна быть корреспонденция с поля боя, Михаил Иванович привел заметку «На берегу Терека». «К вечеру, когда бой стал утихать… все узнали… что старший сержант Рахальский, хорошо замаскировав пулемет, открыл уничтожающий огонь по наступающим немецким колоннам и уложил пятьдесят человек. Честь и слава старшему сержанту Рахальскому! Все узнали, что сержант Тупотченко, пренебрегая смертью, отбил у фашистов четырех раненых бойцов и вынес их с поля боя. Честь и слава сержанту Тупотченко!

Все узнали, что в рукопашном бою красноармеец Жиенко убил шестерых немцев. Честь и слава красноармейцу Жиенко!»

«Я бы не советовал следовать этой форме, — говорил тогда Калинин. — Автор, как разгулявшийся богатей, раздает честь и славу, как вяземские пряники. Это неуважение к людям, проявившим подлинный героизм, неуважение и к читателю, ибо автор как раз и не {192} показал людей. Он перечислил по служебной записи: такие-то сделали то-то и добавил два слова: “честь и слава”… Славой играть нельзя».

Театр имени Пушкина хотел познакомить нас не со служебными записями о подвигах моряков, а с самими людьми. И потому он не боится и не стыдится показать, что в бою бывает и тревожно и страшно.

Но в том-то и отличие человека, идущего на бой во имя высокой цели, что он может себя заставить этот естественный страх преодолеть. А трус, дрожащий только за свою шкуру, не может.

И вот почему так бесконечно нахальны и безгранично наглы в спектакле приспешники Вожака, когда они чувствуют перевес на своей стороне, и так мгновенно они линяют, почувствовав решительное сопротивление. Мы уже не раз обращались к эпизоду «встречи» Комиссара. Когда грянул выстрел и раненный в живот кочегар начал медленно оседать на палубу корабля, Длинноногий анархист, оказавшийся ближе всех к Комиссару, инстинктивно ухватился обеими руками за живот. Он так и застыл, придавленный смертельным страхом к башне, в своей нелепой и жалкой позе.

Этот же Длинноногий (ни имени его, ни фамилии исполнителя нет в программе спектакля) по воле режиссера снова оказывается в поле нашего зрения во время последней схватки коммунистов с Вожаком.

Только что вожаковский подхалим с азартом резался в карты, подхихикивал шуткам Сиплого в адрес пленного офицера, как вдруг, словно гром среди ясного неба, — со связанными за спиной руками тяжело идет по пыльному шляху осужденный полком на расстрел Вожак.

Длинноногий так и застыл на ковре с ошалело-перепуганной физиономией, с остекленевшими от ужаса глазами. И мы чувствуем, как жжет его этот ковер, как страстно хочется ему метнуться куда-нибудь в сторону и забиться под какой-нибудь придорожный куст.

А его напарник, только что бесшабашно наигрывавший на гитаре, начинает дрожащими руками натягивать на плечи бушлат, словно ему стало холодно в этот раскаленный летний день, и зуб не попадает на зуб.

И точно так же, как на скамье подсудимых, чувствует себя на роскошном ковре бессильно обвисший мешком Сиплый. Он как будто стал даже меньше ростом.

И эти растерянные, смятые животным страхом фигуры бывших хозяев отряда еще острее и выпуклее оттеняют тему мужественного и беззаветного героизма бойцов Первого морского полка, прошедших в революции вслед за Комиссаром свой путь до конца.

### **{****193}** \* \* \*

«Мы шли, высоко подняв наше счастье, выдранное на войне, счастье, познанное в первый раз, счастье свободы». Эти строки взяты из автобиографического рассказа Вишневского «Болезнь», герой которого, двадцатилетний моряк, пятый год не расстающийся с военной формой, Даже носит имя автора: Всеволод.

Да, они шли по Украине и Уралу, по Кубани и Сибири, балтийцы и черноморцы, гордо подняв над головами вместе с красными стягами *выдранное* на войне — пускай оскорбит слух пуристов это грубоватое слово — познанное счастье свободы.

Именно счастье, хотя кругом рвались снаряды, горели села и города, тяжко стонали раненые, и земля, казалось, ни на миг не остывала от беспрестанных взрывов и бомбардировок. Об этом незабываемом и неповторимом счастье бойцов первого призыва революции и повествует спектакль театра имени Пушкина.

И особенно дорого здесь то, что каждый из исполнителей ролей моряков, следуя заветным желаниям драматурга, стремится рассказать о своем герое «просто и грубо», не приглаживая, не прикрашивая, предоставляя зрителю возможность увидеть и постичь, как приходило к «матросской вольнице» познание революции, величия и благородства идей большевистской партии. Как приходило к ним окрыляющее чувство счастья сражаться за правое дело.

И как много, например, говорит нам скупой жест Рябого матроса (артист Г. Осипенко), незаметно набрасывающего свою бескозырку на Комиссара в тот миг, когда к кучке захваченных в плен моряков приближается немецкий офицер с угрожающим требованием: «Кто будет давать показаний?» И мы вспоминаем, что именно этот моряк вызывающе крикнул женщине, впервые появившейся с тяжелым чемоданом на палубе линкора: «Носильщики отменены». А когда захваченный немцами в степи предатель Сиплый на перекрестном допросе кричит в бессильной ярости офицеру: «Я ничего не знаю. Ее спросите, Комиссара», — на плечо Комиссара опускается рука одного из матросов. И столько в этом, казалось бы, простом и обычном жесте искреннего волнения, тревоги, желания помочь и обещания быть стойкими до конца, что он звучит как клятва всего полка в преданности партии.

И веришь, что бескозырка Рябого, укрывшая Комиссара от немецкого офицера, что это молчаливое, дружеское пожатие матроса, лицо которого она в темноте даже и не успела разглядеть, что единый порыв моряков, готовых вместе с ней пойти на страшный допрос, — придали Комиссару такое мужество и силу перед лицом смерти.

{194} А сколько решимости, несгибаемой воли в освещенных неровным светом луны фигурах захваченных немцами в плен, избитых и израненных моряков. Они сидят спиной к спине, локоть к локтю товарища и поют матросскую песню «Раскинулось море широко».

Но странное дело — печальный и скорбный мотив этой песни об умирающем кочегаре звучит сейчас так же сурово и грозно, как и «Варяг», с которым они с час назад шли в последнюю атаку на врага.

И мы понимаем, почему немецкий офицер, в ответ на категорическое требование которого — «Кто будет давать показаний?» — моряки затянули эту песню, в ярости кричит: «Забастовка». Ему, не знающему русского языка, эта песня показалась революционной, показалась вызовом, призывом к сопротивлению.

Режиссер и художник поместили пленных матросов в развалины генуэзской крепости. И это не случайно.

В последнем акте художник настойчиво использует в декорации исторические мотивы. Сторожевой пост Вайнонена и Сиплого он устанавливает у подножья древней скифской бабы, сцену боя разворачивает в развалинах генуэзской крепости, предстающих перед нами в самых различных ракурсах. Откуда пришло это? Когда перевертываешь последнюю страницу пьесы, ответ находится сам собой.

«Таврия. 1932 год», — поставил внизу страницы Вишневский. Не Приазовье, не Черноморское побережье, а подернутое дымкой времени слово: «Таврия».

Вишневскому хотелось в своей трагедии подчеркнуть эпические мотивы, движение истории, смену эпох. Здесь, на этой земле, по которой идут на бой за революцию балтийские моряки, когда-то скакали на своих низкорослых лошадках скифы, отсюда налетали на Русь половцы, с этих мест дозорные тревожными огнями костров предупреждали о приближении врага.

«Ничто не дает такого резкого ощущения времени, как знакомство с древней страной», — написал однажды Константин Паустовский.

В этих словах разгадка, почему Вишневский выбрал местом действия своей трагедии Таврию, почему, работая над пьесой, он поехал в эти места, где перемешались воспоминания многих веков, где археологи находили в курганах монеты времен Александра Македонского, а мальчишки выкапывали из земли немецкие каски с кайзеровским орлом, где не заросли тогда еще густой травой так много повидавшие и запомнившие окопы гражданской войны.

И когда открывается занавес сцены Вайнонена и Сиплого, художник дает великолепный по лаконичности пейзаж. Ночное небо. Луна. Степь. Сонная громада скифской каменной бабы. А рядом — полевой телефон.

И эти две образные детали — древнее изваяние и современный телефон — дают то, что Паустовский называл ощущением времени. Здесь {195} чувствуешь дыхание невидимой, но бескрайней древней степи, дыхание прошлого. И путь одного матросского полка — капли в море революции здесь как бы вливается в могучий поток истории, тысячелетней истории человечества.

Так возникает ощущение эпичности происходящего. И Вайнонен уже не просто часовой, назначенный в очередной наряд, а Часовой революции. И вместо слов «боевые дела полка» хочется произнести торжественное: «деяния».

Так путь матросского полка, показанный со всеми трудностями, потом и кровью войны, обращается в легенду. Так рождается на наших глазах тема бессмертия, подвигов солдат революции.

Это ощущение значительности, масштабности, исторического смысла происходящего появляется у зрителя не только в финале спектакля. Оно возникает начиная уже с первого акта, когда матросский полк покидает Балтику и идет походным шагом по фронтовой дороге, взбегающей вверх. Идет и идет, и кажется, не будет конца этому стремительному и неуклонному движению балтийцев, пока на родной земле останется хотя бы один враг.

И, когда Старшины, ведущие спектакль, застывают в этот миг по бокам сцены в торжественной стойке «смирно», становится как-то неловко, что сидишь, прислонясь к мягкой бархатной спинке кресла, — хочется встать со своего места и точно так же — торжественно и молча — застыть по забытой за долгие годы штатской жизни стойке «смирно», воздавая честь беззаветным героям революции.

Споря с надутой риторикой, внешней монументальностью, помпезной иллюстративностью, театр имени Пушкина искал взволнованную патетичность, революционную романтику, обращаясь не только к нашему уму, но и к сердцу.

Напомним финал спектакля. Снова идет полк по фронтовой дороге и вновь впереди его — Комиссар. Вернее, женщина не идет, а ее, измученную пытками, но не проронившую ни слова, бережно ведет Алексей. А сзади движутся распаленные еще не закончившимся боем с имперской бригадой моряки, и старый Боцман прячет за спиной Комиссара мокрое от слез лицо.

Комиссар… Мы так и не узнали ни ее имени, ни фамилии, но эта женщина стала нам близким, дорогим человеком, товарищем, другом, как стали ими Пеклеванов, Кожух, Левинсон — красные командиры и комиссары тех легендарных, незабываемых лет.

… А темная украинская ночь тем временем уже отступила, и над полком раскинулось бескрайнее южное небо, утренняя свежесть и прозрачность которого, казалось бы, должны так резко контрастировать с душевным состоянием моряков, с атмосферой последнего прощания балтийцев с Комиссаром.

{196} Но в том-то и дело, что такого противоречия не возникает, и светлая, почти наивная радость занимающегося дня не кажется кощунственной рядом со смертью Комиссара, потому что не мрачное, тяжелое, безысходное настроение возникает в финале спектакля, а очищающее чувство уважения и гордости за тех, кто так бесстрашно погиб во имя новой жизни.

И вот почему, когда моряки, которым суждено пройти свой путь в революции до конца, опускаются на колено, воздавая воинскую почесть Комиссару, в памяти, в сердце звучат слова одного из Старшин, сказанные им в самом начале спектакля: «Бойцы не требовали, чтобы вы были печальны после их гибели… Жизнь не умирает… И это прекрасно. Будьте бодрей! — просили бойцы, погибая. — Гляди веселей, революция!»

1. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 1, т. XII, ч. 1, 1935, стр. 182. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. сб. «Мастерство режиссера», «Искусство», 1956. [↑](#footnote-ref-3)
3. Н. Охлопков. Художественный образ спектакля. Сб. «Мастерство режиссера», «Искусство», 1956, стр. 146. [↑](#footnote-ref-4)
4. В. И. Ленин, Соч., т. 2, стр. 313. [↑](#footnote-ref-5)
5. Нельзя не пожалеть, что эта остроумная находка театра тут же обесценивается раздражающей отсебятиной: только что поцеловавший руку девушки Баян вдруг срывает с ее плеч косынку и вытирает ею табуретку. Быть может, это дает лишний штришок для характеристики Баяна, но, оставшись без точной реакция со стороны других персонажей, этот трюк просто повисает в воздухе. [↑](#footnote-ref-6)
6. Прощальный вальс, боевой марш полка, как и вся музыка к спектаклю, с великолепным чувством стиля эпохи и пьесы Вс. Вишневского написаны композитором Кара Караевым. [↑](#footnote-ref-7)