**Портреты режиссеров: Симонов, Бабочкин, Вивьен, Алексидзе, Владимиров, Хейфец**. М.: Искусство, 1982. Вып. 3. 183 с.

*Т. Забозлаева*. Рубен Симонов 5 [Читать](#_Toc390527051)

*К. Рудницкий*. Борис Бабочкин 29 [Читать](#_Toc390527052)

*В. Иванова*. Леонид Вивьен 63 [Читать](#_Toc390527053)

*М. Друзина*. Дмитрий Алексидзе 105 [Читать](#_Toc390527054)

*Д. Золотницкий*. Игорь Владимиров 125 [Читать](#_Toc390527055)

*Ю. Рыбакова*. Леонид Хейфец 159 [Читать](#_Toc390527056)

# **{****5}** Т. ЗабозлаеваРубен Симонов

{7} … Полузабытый композитор Ребиков.

Полузабытый вальс из уже и вовсе мифической оперы «Елка»: была ли такая, нет, вот остался только вальс.

Густые хлопья снега.

На мгновение в полумраке сцены возникают контуры двухэтажного особняка с большими окнами.

И приходит непреоборимое ощущение Москвы. Той, интеллигентской, — район Молчановки, Поварской, арбатских переулков. И приходит ощущение Нового года…

Почему-то, когда зима и в Москве идет снег, всегда кажется, что скоро Новый год. Становится и сладостно и больно. Как бывает только в самый большой праздник. Почему? Ведь радость, надежда.

А потому, наверно, что до того невидимо текущее целый год время вдруг обретает в облике нарядно украшенной елки свои конкретные черты расцвета и увядания.

Потому что время (наше время!) наглядно убывает в этот миг.

Потому что за окнами безлюдно, тихо, снег идет. И это счастье — столь удивительное чувство равновесия между желаемым и достижимым… И почему это не может длиться вечно?

1962 год. Театр имени Е. Б. Вахтангова. «Живой труп» Л. Н. Толстого. Постановка Р. Н. Симонова.

В истории советской режиссуры Вахтанговский театр держится как бы несколько отстраненно, отдельно, сам по себе. Примерно так: вы там спорите, вы — за Станиславского, вы — за Мейерхольда, а мы — мы в середине.

Издавна в театроведении сложилась легенда, будто Вахтангов синтезировал и примирял в своем творчестве методы двух этих корифеев советской сцены. И отсюда пошло.

Парадоксально, но факт. Об учениках Вахтангова и не написано совсем ничего. Чего ж тут писать, если сплошной синтез и примирение.

Надо сказать, что вахтанговцы и сами предпочитают такую версию серединности. Крайностей не уважают, уважают постоянство. И знаменательно: {8} зрители этот театр любят, и даже в кризисные для всей советской сцены времена здесь всегда был обеспечен аншлаг.

Но аншлаг особый. Опять же без заливистых полемик, без кровопролитных дискуссий, как бы на mezzo voce, как бы на сплошном moderato.

«О Вахтангове, а позднее о вахтанговцах говорили и говорят весьма много, тем не менее их историческое место в настоящей теа-действительности по-прежнему остается неизвестным», — писал обозреватель журнала «Новый зритель» в 1926 году[[1]](#footnote-2). С тех пор минуло полвека. Без вахтанговцев немыслима история советского театра. И все-таки обаяние таинственности сохранилось, и все-таки черты вахтанговского стиля, при всей его зрелищной осязательности, в чем-то существенном и главном остаются неуловимыми, ускользают от анализа, как мечта, как мираж.

Судьба у этого театра и в самом деле удивительная. Счастливо начавшись «Принцессой Турандот», он, кажется, так и пребывает в состоянии блаженной безмятежности. Его вроде бы и не раздирали никогда противоречия, как другие коллективы, и провалов, во всяком случае оглушительных, он почти не знал. И болезненные в XX веке споры о приоритете актерского или режиссерского театров его вроде бы не трогали. Все хорошо, все благополучно, все с улыбкой.

Это, конечно, иллюзия. И тем не менее…

Вахтангов умирал и улыбался, улыбался и умирал — загадка. И видимо, дух Учителя поселился где-то неподалеку от Арбата, 26, дабы уберечь театр от разрушительных треволнений, а посланником своим на земле избрал Рубена Николаевича Симонова. Именно под его руководством, длившимся три десятилетия, театр достиг желанной стабильности и авторитета.

Как каждый вахтанговец первого призыва, Рубен Симонов мог сказать о себе: «Все мы вышли из “Принцессы Турандот”».

Именно эта, прощальная, улыбка Вахтангова осветила вступление молодого актера в мир кулис. Именно эта. Хотя ранее была и «Свадьба», и «Чудо святого Антония», в которых Симонов также принимал участие. Но его собственные взгляды на искусство сцены формировались под воздействием «Турандот» — прежде всего. С ее атмосферой — романтической, сказочно-героической и пародийной одновременно.

«Вахтанговский театр, — по остроумному замечанию Б. Алперса, — вошел в жизнь, потряхивая бубенцами гистриона, одетый в пестрые маскарадные лоскутья театрального проказника. Он умел в своих спектаклях смеяться заразительным, безоблачным смехом. Он любил делать жизнь на сцене красивой и слегка принаряженной…»[[2]](#footnote-3). Что ж, театр есть театр. В нем уживаются рядом безалаберность и рыцарственное благородство. Театр есть театр. Он наивный. Он и трепетный. Он требует самоотверженности, подвижничества. Он забирает человека целиком.

{9} «Принцесса Турандот» вся строилась на сочетании откровенной ироничности зрелища, откровенной игры в игру с самоотдачей, искренностью нешуточными. В какие-то мгновения сказочный сюжет обнаруживал борьбу страстей вовсе не сказочную и действие спектакля разворачивалось на грани шутки и серьеза. Такому театру Симонов поклонялся всю жизнь.

Прежде всего как актер.

Его Бенедикт, его Сирано, его Доменико Сориано почти в одно и то же время смешили до упаду и волновали до слез. В комизме своем они были ранимы и беззащитны порой. В них ирония смягчалась сердечностью, а чувство, стыдясь обнаружить себя, прикрывалось забавной шуткой. Одно переливалось в другое. Искрилось и радовалось, веселилось и грустило.

У Анатоля Франса записано: «Комическое быстро становится скорбным, если оно человечно». Для Симонова, пожалуй, это уж слишком сильно сказано. И все же… В природе его артистического дарования были интонации, идущие от традиций русского водевиля, от исконно русской темы «маленького человека», от тургеневских Кузовкина и Мошкина, от сентиментального реализма Мартынова и Щепкина. Интонации трогательные и трогающие глубоко.

И не случайно для своего режиссерского дебюта в 1924 году Симонов выбрал водевиль Д. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». Этот старинный гимн театру и театральности, своего рода театральный «Гаудеамус». Так Симонов сразу же, с первых самостоятельных шагов заявлял свой символ веры, объяснялся театру в любви, клялся в верности. Он жаждал жить и умереть на сцене. И не случайно вместе с исполнителем заглавной роли Б. Щукиным в поисках образа Синичкина Симонов шел от облика великого русского актера Щепкина. Впоследствии, говоря о работе Щукина над ролью, Симонов писал: «Образ старого актера, его трудная судьба, его вдохновенное служение искусству напоминали ему Щепкина с его благородной борьбой за чистоту русской сцены, за молодые таланты, за человеческое достоинство актера. Это толкование роли, взятое Щукиным за основу образа Синичкина, его глубокое проникновение в сущность характера старого честного труженика русского театра дали замечательные результаты. Вслед за ярко комедийными сценами мы видели в последнем акте подлинную драму оскорбленного, незаслуженно обиженного “маленького человека”, мы волновались за него и всем сердцем сочувствовали ему»[[3]](#footnote-4).

Когда роль Синичкина стал исполнять сам Симонов, «щепкинская тема» еще сильнее зазвучала в спектакле, хотя Симонов, разумеется, внешне никоим образом не напоминал великого актера. Но вот своим глуховатым, с характерным прононсом голосом он подпевал Лизаньке: «Театр мне мать, театр — отец», и простенькая мелодия начинала звучать с такой щемящей проникновенностью, так вибрировал, так дрожал глуховатый, с хрипотцой голос, что не оставалось сомнения: театр — судьба Симонова.

{10} И одновременно с этой лирической мелодией в «Льве Гурыче» возникала совершенно иная стихия — стихия шаржа, озорная и дружелюбная. Во второй картине первого акта действие происходило в театре Пустославцева, на сцене должен был состояться спектакль в спектакле. В водевиле Ленского таким спектаклем была шутка «Пизарро в Перу с испанцами», пародировавшая модные в первой половине XIX века мелодрамы. Симонов заказал Н. Эрдману новую пародию «Разломанный мостик», в которой зритель должен был узнавать последние новинки московского сезона. Перед началом представления появлялся директор театра и режиссер Пустославцев со вступительным словом о современном репертуаре. «И в самом деле, чего-чего только нет в театре: например, нет пьес», — почти цирковой репризой завершал свой доклад театральных дел мастер. Занавес театра Пустославцева взвивался вверх. К глазам зрителей открывалась сцена с подвешенным на тросах двухколесным велосипедом (театральная Москва еще не избавилась от конструктивистских увлечений), на фоне которого четыре пары, одна другой комичнее, с усердием танцевали фокстрот.

Немеркнущий «Лев Гурыч» получился у Симонова не только трогательным, но и театрально злободневным спектаклем, пародирующим агитобозрения 1920‑х годов. Хотя трогательная, романтическая струя в спектакле, кажется, была выражена более отчетливо, в ней внятно слышался голос режиссера.

«… Итак, мы начинаем нашей песенкой простой», — пели в «Принцессе Турандот». Звенели бубенцы, гремели тарелки, подмяукивали гребенки, введенные Вахтанговым в оркестр: звук получался нежный и гнусавый одновременно, его как будто слегка «вело». Выходило смешно, весело. Но как бы в тумане, в дымке, словно сквозь набежавшую слезу. И тут сценой овладевал вальс. Женственный, чуть-чуть жеманный, он выступал походкой чинной, игриво подмигивал партеру, взлетал к колосникам, шутил, кокетничал и — угасал. Праздник кончался, звук замирал. Было немного жаль.

Воспитанный русской культурой, Москвой, каким-нибудь Хлыновским тупиком или Староконюшенным переулком Арбата, выросший на цыганском романсе, на пении Шаляпина, Симонов счастливо соединил в себе исконно русские интонации с мотивами Армении, с древними традициями своего народа.

Армянский темперамент — этот вулкан как бы дремлющий, эта поразительная смесь страстности с флегматичностью и лиризма с острой характерностью, — попав на русскую почву и породнившись с прямотой и открытостью русского склада, обретает гибкость поистине изумительную. Такая приспособляемость не значит всеядность. Здесь другое: какое-то обволакивающее — пластическое, музыкальное — объятие того, что с точки зрения здравого смысла необъятно, и примирение того, что по логике рассудка не может быть примиримо.

Режиссер Вахтангов, композитор Хачатурян, живописец Сарьян (в меньшей степени) — художники не просто национально самобытные и интернациональные именно своей безусловной национальностью. Вовсе нет. Здесь дело в органическом взаимопроникновении разнородных и порой, кажется, взаимоисключающих начал, в приятии мира очень широком, {11} без заносчивости и гонора, без предрассудка любимой мыслив Но с любимой мыслью — непременно.

В режиссерском творчестве Симонова эта гибкость проявилась с очаровательной непосредственностью, как в беглом импрессионистическом рисунке.

Поначалу могло даже показаться, что уж слишком легок был Симонов на всякого рода приспособления, что уж совсем он без стержня, без каркаса.

Вот ставил «Синичкина», вот пародировал джаз и фокстрот, иронизировал над попытками своих товарищей по искусству, обличая грешный Запад, попросту развлекать зрителей. И вдруг сам отправился — ни больше ни меньше — в Московский драматический театр (бывший Корша), этот оплот мелкобуржуазной театральности и театрального мещанства, как принято было говорить в 1920‑е годы. Отправился ставить пьесу В. Шкваркина «Вокруг света на самом себе» (1927), хитроумные коллизии которой напоминали критикам всю мировую драматургию разом, от классической до современной. «Полудрама, полупародия, полуобозрение (пьеса Шкваркина. — *Т. З*.) колеблется, — по словам П. Маркова, — между “жанризмом” (ночлежка, пивная) и театральной условностью (пародия на иностранный дом, пародия на киносъемку)…» «Режиссер Симонов, — продолжал критик, — наиболее силен в моментах театральной пародии: сам по себе шарж на киносъемку удачен и может исполняться в качестве отдельного остроумного номера, всецело выпадающего из общего характера пьесы»[[4]](#footnote-5).

Действительно, сам Симонов был убежден, что он ставит трагикомедию из современной жизни. Жалостная история об Иване Васильевиче Страхове, бывшем лакее у богатого концессионера в Москве, докатившемся до ночлежки, разыгрывалась на полном серьезе под звуки в первом акте — джаз-банда, во втором — румынского оркестра. По нэповским? обычаям этот факт анонсировался особо и рекламировался режиссером отдельно, с почти пародийным глубокомыслием. В бывший Корша ходила своя публика, воспитанная на «Мадам Сан-Жен» Сарду, на салонных комедиях Жербидона, Вернея, Паньоля… Румынский оркестр в таком случае был просто необходим.

Однако в необъяснимом и нелогичном на первый взгляд согласовании Ленского со Шкваркиным, карнавального актерства вахтанговцев с крепкой, мастеровитой выделкой коршевцев таился, видимо, свой внутренний смысл. Здесь ощутимы контуры времени, контрасты нэповской Москвы, с ее выцветшими косоворотками и красными платочками у пролетариев и фильдеперсовыми чулочками, шляпками до бровей, юбочками до колен à la Мери Пикфорд у «золотой» молодежи. Но, кроме того, в таком неожиданном переключении проглядывает индивидуальность художника.

Режиссерская деятельность Симонова в 1920‑е годы отличается непостижимым разнообразием, чтобы не сказать всеядностью. Творческая жизнь его насыщена и перенасыщена. Она развивается стремительно, {12} как в немом кино. Симонов руководит Армянскими студиями в Москве (а всего их было у него три). Преподает в Узбекской студии. Во Второй армянской студии идут поставленные им комедии Сундукяна и Пароняна с музыкой Хачатуряна. Он ставит «Доходное место» Островского в Ереванском театре имени Г. Сундукяна и в Ленинаканском имени А. Мравяна (1929), «Винтовку № 492116» в Первом педагогическом театре (1929) и «Игру с джокером» в Московской оперетте (1927). И кроме того, он готовит новые роли в Театре имени Вахтангова. Вице-король («Карета святых даров», 1924), Жевакин («Женитьба», 1924), Синичкин, Труадек («Партия честных людей», 1927) сыграны на протяжении 1920‑х годов. И кроме того, он открывает в 1928 году собственный театр-студию. И кроме того, он ведущий режиссер Вахтанговского театра. И все это он проделывает с легкостью.

Всегда элегантен, артистичен, музыкален. Ю. Юзовский, рецензируя очередную постановку Симонова в его собственной студии, остроумно заметил: «Это спектакль, который хочется насвистывать за работой, как песенку»[[5]](#footnote-6).

Воистину так. Симонов и сам в те годы — как будто песенка.

И тем не менее в нем зреют и новые темы, и новые силы.

… Он вошел в самостоятельную жизнь вместе с революцией, понимая и принимая ее как праздник, как стихию, которая освобождает и раскрепощает внутреннее «я» личности, отменяет привычные условности и традиционные запреты. Восприятие революции у Симонова не было односторонним. Он видел ее очень разной — ликующей, скорбной, озорной, героической — как будто разноцветной. В быстрой смене ритмов — как художник-моменталист. Он слышал многоголосие революции, но осмыслял и претворял сценически ее полифонию весьма своеобразно. Есть детские книжки — «складушки» с картинками, картонные страницы которых можно развернуть в одну длинную ленту, сюжет наглядно представить в пространстве. Так вот: в режиссерском стиле Симонова было нечто от этих книжек.

В связи с инсценировкой романа С. Мстиславского «На крови», показанной в Вахтанговском театре в 1928 году, рецензенты впервые заметили, что режиссерский дар Симонова по природе своей тяготеет к обозрению.

Роман Мстиславского был посвящен революционным событиям 1905 года. Спектакль начинался эпизодом всеобщей забастовки в Петербурге, затем действие переносилось в Москву, в гущу событий Декабрьского восстания и его трагического разгрома. В финале показывалась неудачная попытка разоблачить провокатора охранки — Азефа. Завершался спектакль романтической нотой: рабочие-большевики уходили в подполье, но они были полны решимости бороться до победного конца.

Инсценировка Мстиславского давала широкий охват событий без психологической разработки характеров. Действие разворачивалось то {13} в Мариинском театре, то на заводе, то в ресторане «Аквариум», то в церкви, то на улице. Перед глазами зрителей проходили представители самых разных социальных слоев, от рабочих Пресни до принца Ольденбургского. Взволнованность автора событиями, почти четверть века назад потрясшими Россию, определила колорит пьесы, явилась связующим звеном между разрозненными эпизодами. А всего в спектакле получилось восемнадцать картин.

Нервный ритм монтажа был задан автором. Симонов же нашел емкие, образные средства для его сценической реализации: «Отсутствие единства в пьесе, неравномерность изобразительности в подаче типов у автора заставили режиссера и саму пьесу инсценировать по-разному… Поэтому одни картины построены по принципу строгого реализма, доходящего почти до голого натурализма… другие… были даны только в реалистических намеках, концентрируя внимание зрителя не на обстановке, а на действующих лицах. Удачно построен кафешантан, давший возможность зрителю сразу охватить массовую сцену в целом, не выпуская характерных и ударных деталей. Здесь режиссер не постеснялся даже воспользоваться старинным, отжившим приемом фальшивого говорения в сторону»[[6]](#footnote-7). Колоритные фигуры персонажей очерчивались двумя-тремя меткими штрихами. Исполнитель роли Азефа — И. Толчанов вспоминал впоследствии, что определяющими в характеристике созданного им образа оказались два момента: походка Азефа, его вывернутые ноги, делавшие движения как будто крадущимися, и его специфическая манера есть — «взяв кусок на вилку, не нести его в рот, а, наоборот, ртом как бы хватать кусок»[[7]](#footnote-8). В роли филера Зюки, низенького, толстенького, уморительно смешного и отвратительного одновременно, с лоснящимся лицом, с огромными закрученными усами и маленькими свинячими глазками, Щукин создал афористически емкий образ шпика, показав не индивидуализированный характер, а тип, представителя клана определенной ценностной системы.

Тревожная атмосфера действия возникала благодаря использованию в спектакле звуко-зрелищных контрастов. На сцене идет эпизод в церкви, торжественно, тихо, а на улице, то есть за сценой, громыхает толпа. На сцене — «Боже, царя храни», а за сценой звучит «Марсельеза». Столь незатейливый прием, определивший эстетический принцип спектакля, сообщал дробным эпизодам действия объемность, если не глубину, то «толщину», нейтрализовал в какой-то степени их психологическую однозначность. А в некоторых наиболее удавшихся моментах спектакля этот прием производил захватывающее впечатление. Критики отмечали эпизод Краснопресненского восстания, сцену на улице, когда в темноте крадется цепочка последних пресненских революционеров. Их проход сопровождался цокотом скачущих драгун — возникал образ погони, поражения, разгрома. Постановщики спектакля стремились к созданию эмоционально напряженных картин. Так возникала возможность дать широкий обзор {14} событий, схваченных как бы в общих чертах, в общем виде. По свидетельству одного из рецензентов, режиссура спектакля дала «почувствовать зрителю веяния эпохи отлично найденными деталями, показала быт и нравы, ставшие уже историей, сквозь призму современного понимания смысла кровавых событий, свершившихся двадцать три года тому назад»[[8]](#footnote-9).

В спектакле «На крови» Симонов впервые достаточно широко применил так называемый принцип детали — показ целого через какую-то часть его, который в дальнейшем стал определяющим для почерка режиссера. И в следующей работе — «Интервенции» — получил закрепление и развитие.

Пьеса «Интервенция», так же как в свое время «На крови», была инсценировкой, выросла в самостоятельное произведение для театра из романа. И на сцене сохранила некоторые жанровые особенности первоисточника: множество действующих лиц (около пятидесяти), несколько сюжетных линий, слабо связанных между собой композиционно, молниеносную смену места действия, которая совершалась с кинематографической быстротой. По меткому выражению А. Гвоздева, «пьеса растет по преимуществу вширь, устремляясь к развернутому показу Одессы 1919 года»[[9]](#footnote-10). Буржуазный дом мадам Ксидиас, приморское кафе с живописными фигурами завсегдатаев, конспиративная квартира подпольщиков — Одесса оккупированная, Одесса «блатная», Одесса борющаяся и побеждающая. Трагедия и водевиль здесь по соседству. Большевик Бродский запирает мадам Ксидиас в шкафу — ситуация чисто водевильная. В финале Бродский и двое его товарищей подпольщиков казнены интервентами — трагедия. Героическая борьба и гибель большевиков не становятся в пьесе Л. Славина самоценным предметом драмы, не вычленяются из бытового контекста — наоборот, погружаются в быт с его специфическими одесскими мотивами. Стремясь к мажорному, оптимистическому звучанию, драматург «разбавляет» героику «жанром». А это уже сфера Симонова.

Вот режиссер устраивает парад персонажей, почти как в «Турандот» — проход перед занавесом посетителей, спешащих в кафе. Здесь и толстый генерал, и жиденький кадетик, и вылощенные «контрики» в безукоризненно сидящих мундирах — белая гвардия. Лица породистые. Лица людей, черты которых шлифовались, облагораживались веками, от поколения к поколению. И тут же матросы с крейсеров Антанты, Филька-бандит со своей компанией в поисках очередной жертвы для грабежа. Все они двигались без слов. Это была развернутая пантомима, почти танец. Из разнородных и разрозненных впечатлений вырастал пластический образ Одессы времен интервенции. Это была Одесса, «благоухающая корицей и водорослями», «русский Прованс, полный международных жуликов», «южное Эльдорадо, куда стекалась буржуазия», бежавшая из Советской России[[10]](#footnote-11). Это была Одесса, доживающая свои последние деньки со смаком, с хрустом. Это был не просто органически целостный образ, {15} а какая-то музыкальная поэма или увертюра, какое-то карнавальное половодье красок и звуков. Белогвардейская Одесса жила и дышала на сцене так зримо, так фактурно, как в жизни даже и не бывает — бывает лишь в искусстве.

Поэзия «жанра» и поэзия героики. Не сам «жанр» и не сама героика, а как бы их аромат — вот что привлекало Симонова, вот чего он искал в спектакле.

И потому так естественно после танца на эстраде кабачка, после знаменитой песенки одесских налетчиков «Гром прогремел», которую поет Филька-анархист, Симонов строил в эпизоде «Контрразведка» лаконичную и строгую «треугольную» мизансцену. Жанна Барбье, застывшая в глубине сцены, — вся еще в порыве, в ожидании, в надежде на освобождение, Степиков, спокойно прислонившийся к стене, в сознании достойно прожитой жизни, и Воронов-Бродский — на авансцене, в зрительном зале почти, со своим монологом, обращенным в завтрашний день.

Такие эмоциональные переключения были просто необходимы Симонову, который стремился создать «жизнерадостный, оптимистический спектакль на трагическую, в сущности, тему». Но правомерность избранного им пути вызывала споры.

Появившись в один год с «Оптимистической трагедией», «Интервенция» могла восприниматься как адаптированный вариант пьесы Вс. Вишневского, с изрядной долей развлекательности. Алперс считал, например, что Славин и Симонов профанируют святую тему, переводя ее в водевильно-опереточный регистр[[11]](#footnote-12).

Действительно, рядом шла таировская «Оптимистическая трагедия». На подмостках Камерного театра возникала мощнейшая по силе эстетического воздействия пластическая композиция В. Рындина. В крошечном зале Реалистического театра Н. Охлопков показывал свои монументальные героические фрески «Разбег» и «Железный поток», с их многолюдством и многокрасочностью, с их арбами и телегами, заполнившими не только сцену, но и зрительный зал, с их пафосом максимализма, заставлявшим зрителей ощутить себя соучастниками исторических событий, современниками великой эпохи. Рядом с такими постановками симоновская «Интервенция» казалась слишком «театром», слишком «игрой», слишком безоблачной, нарядной. В сравнении с неистовым, медноголосым симфонизмом Охлопкова симоновский стиль был камерный, как бы вполголоса, намеком, «под сурдинку». Но у этой «сурдинки» была своя нота, своя мелодия, которая стала поистине откровением для тех, кто захотел ее услышать.

Для тех, кто смог принять симоновскую «Интервенцию», образ спектакля, мелодия его запомнились надолго.

Запомнились:

— темная южная ночь,

— рокот морского прибоя,

— приморский бульвар,

— кафе,

{16} — оранжевые абажуры ламп на мраморных столиках,

— иссиня-черный сенегалец Али в розовой феске,

— «белоснежная ступенчатая даль» одесской лестницы, по которой идут оставшиеся в революционной России французы Жув, Селестен и сенегалец Али,

— и море, вечное море — образ безграничных просторов, образ стихии, образ жизни естественной и гармоничной.

Не монументальная патетика, не пафос подвига, не пламенный дух революции волновали Симонова прежде всего, хотя и патетика, и пафос, и дух — тоже. И все-таки — нечто более ласковое и доступное, и трогательное, и понятное, и домашнее даже. Скорее душа революции, ее интимно-человеческий, для каждого свой собственный смысл, который выразился в словах Ивана Шадрина из пьесы «Человек с ружьем»: «Зарок самому себе давал ни в какие партии не заступать, — и чем вы только людей берете? Я ведь товарища Ленина в глаза не видел, а чувствую. Я на фронте в бога верить перестал, а ему верю!..» Вот это «верю» и «чувствую» были для Симонова дороже всего. Такое несколько старомодное и несколько сентиментальное понятие, как душевность, определило характер одной из крупнейших и значительных его работ — «Человек с ружьем» (1937).

Образ Ленина, впервые созданный Щукиным на сцене, стал вехой в истории советского театра. Ленин, настоящий, «живой» Ленин, простирающий руку в зрительный зал, такой узнаваемый в каждом движении, в своем рокочущем «р» — конечно же, это было потрясением и откровением для людей, празднующих всего-навсего двадцатую годовщину Октября.

В лучах славы, пришедшей к Щукину, успех Симонова-режиссера может показаться сегодня тусклым, что несправедливо, поскольку концепция спектакля и место, отведенное в его структуре артистически индивидуальности Щукина, были предусмотрены не кем иным, как Симоновым.

Пьеса Погодина, составленная из множества эпизодов, явилась для Симонова благодатным материалом. Здесь и окопы, и революционный Петроград, и особняк миллионера, и Смольный, и эпизод солдатского братания, и уходящие на фронт полки. Пьеса многогеройна и многособытийна — и Симонов развил эти качества в своем спектакле, насытив его дополнительными действиями и увеличив состав действующих лиц.

«Симонов, великолепно чувствуя сцену, широко выходит за пределы погодинского текста, — отмечал рецензент “Литературной газеты”, — он расширяет партитуру спектакля. Гул революции, ее огромный заразительный пафос, ее тревога и напряжение замечательно переданы постановщиком спектакля в шуме и суете коридоров Смольного, в непотухающей, возбужденной жизни толпы у фасада Смольного, где треск костров и щелкающих затворов смешивается с многолюдным шумом, выкриками, приветствиями и торжественной медью оркестров»[[12]](#footnote-13). Как и всегда, {17} Симонов стремился разбить действие на множество «кусков», щедро «умасливая» их юмористическими подробностями. Вот степенный бородатый Шадрин — И. Толчанов смешно подпрыгивает на одной ноге, стараясь догнать отряды солдат, марширующих по Смольному. Вот Надежда — Е. Алексеева с наивной солидностью протягивает руку «лопаткой» мужу своему Шадрину, словно выполняет ритуал. Вот матрос Дымов — А. Горюнов проверяет пропуска у входа в Смольный с особым шиком, лихо, озорно. Совершенно комедийными, чуть ли не водевильными выглядели начальные сцены спектакля в доме у миллионера Сибирцева: поиски барского кота, муштровка прислуги. «Это аттракцион, сам по себе забавный и весело разыгранный актерами, но, — недоумевали некоторые критики, — какое он имеет отношение к судьбе основных персонажей пьесы»[[13]](#footnote-14). А отношение — самое прямое. Такой видел жизнь, такой видел революцию Рубен Симонов. В чересполосице взаимоисключающих черт, отношений, состояний. И линию поведения Щукина в образе В. И. Ленина он выстраивал так же: прослаивая торжественное обыкновенным.

Интересно решен был первый выход Щукина — его знаменитый проход по коридору Смольного из глубины сцены прямо на зрительный зал. Вместе с художником В. Дмитриевым Симонов углубил насколько было возможно сцену Вахтанговского театра. Коридор получился длинный-длинный, и проход, а точнее, стремительный бег Щукина оказался эмоционально усилен таким пространственным решением, приобрел необходимые праздничность, приподнятость, эффектность. Но вот начинается диалог Ленина с Шадриным, и эмоциональный настрой сцены мгновенно меняется. Никакой патетики, никакой торжественности, знаменитая щукинская лукавинка в глазах, интонации, по определению Я. Варшавского, задушевные. Ритм сценической жизни притормозился. Текущее дотоле стремительно действие словно «расплылось» в мягкой доверчивой улыбке собеседников, в атмосфере дружеского расположения и благожелательства. Для Симонова, его трактовки жизни, его трактовки образа Ленина нужны были щукинская задушевность и его внешняя обыкновенность на сцене: средний рост, лысина, бородка, штатская одежда — напоминает чиновника в уездном городском суде[[14]](#footnote-15). Определяющей в симоновском толковании образа была огромная человеческая понятность Ленина, доступность его мысли самым широким слоям населения, его демократизм. Не одержимость страстью, не подчиненность всего разнообразия человеческого характера одной идее интересовали Симонова, а внутренний, природный универсализм Ленина, его умение располагать к себе людей.

Когда спустя тридцать три года Вахтанговский театр в очередной раз обратился к пьесе Н. Погодина (постановка Е. Симонова), трактовка образа Ленина стала совершенно иной. Неистовый, грозный, с разметанными крыльями пальто — М. Ульянов показал в образе Ленина вождя, способного повести за собой миллионы, человека гениального, но который в силу своей гениальности не может быть совершенно доступен и совершенно понятен с первого взгляда всем и каждому. Ульянов как бы говорил {18} своим созданием: Ленина нельзя охватить сразу, он слишком огромен, слишком величественна его историческая миссия. Ульянов показал феноменальный, исполинский разворот ленинской мысли, мощь ленинской энергии, потрясшей весь мир. Он сыграл дух революции. Он сыграл человека из легенды.

Подобный максимализм характерен для искусства 1970‑х годов с его пафосом напряженных нравственных исканий, с присущей ему поляризацией нравственных категорий, с тяготением к эпосу и притче. Симонов и Щукин искали иного, хотя бы потому, что они первыми рискнули воссоздать на сцене образ вождя. Они хотели прежде всего, чтобы зрители поверили им. Поверили в человеческую подлинность Ленина, не в его «абстрактный» дух, а в его «конкретные» душу и плоть, в то, что был он совсем недавно — живой, реальный, подверженный боли, смерти. Ленинское бессмертие не было еще для них величиной априорной, как для Михаила Ульянова. Всего два десятилетия отделяло их от революционного Октября.

Лирически-интимная интонация, приветливая и задушевная, смягчала героические, патетические начала спектакля. Критика восхищалась оформлением, образом революционного Петрограда, воссозданным на сцене художником Дмитриевым. «Дымчатый Петроград» — писали в рецензиях 1930‑х годов. Эта «дымчатость», это трепетное обаяние были присущи спектаклю в целом, определяли атмосферу творческого содружества Симонова и Щукина.

И здесь следует отметить одну особенность Симонова-режиссера. Его режиссура была «настроена» на актера. Музыка, оформление, мизансцены никогда не подавляли в его постановках актера, наоборот, как бы аккомпанировали ему. Это качество режиссуры Симонова с наибольшей полнотой раскрылось в поздний период его творчества, в пору «Живого труда», «Конармии» и «Варшавской мелодии», когда в Вахтанговском театре сформировался весьма своеобразный артистический ансамбль. Ансамбль мастеров, которые вне спектаклей могли восприниматься как творческие индивидуальности, чуть ли не исключающие друг друга.

Ульянов и Гриценко, Борисова и Галина Пашкова, Яковлев и Этуш… — они разнятся по принципам художественного мышления, у них разные эстетические пристрастия и вкусы. Они, наконец, и работают в разной актерской технике. Здесь всего намешано. Здесь каждый утверждает себя истово и рьяно. Общее, пожалуй, у них — лишь творческое бесстрашие на грани безрассудства, когда все возможно, все доступно, и нет, кажется, никакой силы, способной удержать личность в пределах, этой личности положенных. Поощряя свободу актерского самоутверждения, Симонов тем не менее умел определить меру для каждой актерской чрезмерности и всему, что самодовлело и выпячивалось, подобрать соответствующую «раму».

Возможно потому, что Симонов оставался актером до конца дней своих, он, и будучи режиссером, умел приноравливаться к разным актерским индивидуальностям, как бы перевоплощаться в них. Эта приспособляемость Симонова обнаруживается уже на материале спектаклей «Человек с ружьем» и «Фронт» (1942). Если первый спектакль являл собой пример взаимовлияния и взаимообогащения индивидуальностей Симонова и Щукина, {19} то во втором — налицо не менее благотворный синтез индивидуальностей Симонова и А. Дикого.

«Фронт», а точнее, «Олеко Дундич», поставленный Диким с Симоновым в заглавной роли, а затем «Фронт», поставленный Симоновым с Диким — Горловым, представляют собой любопытное явление в биографии Симонова. Строгие, лаконичные по форме, с минимумом изобразительных деталей, в концентрированной, волевой сценографии В. Рындина, постановки эти отличались той бескомпромиссной четкостью сценической мысли, «искусством логики», которой у Симонова обычно не наблюдалось. Впоследствии Симонов и сам писал, насколько увлекала его в процессе репетиций личность Дикого. Да и нетрудно заметить, что Симонов, с его ажурной, дымчатой, «французской», по определению Алперса, режиссурой, преображался под воздействием Дикого. Так, печатью индивидуальности Дикого, индивидуальности тяжеловесной, коренастой, массивной, оказался отмечен самый облик симоновского «Фронта». Здесь, конечно, имела свое значение и обстановка военного времени, которая требовала жесткости стиля, лаконичности и точности рисунка.

Никакой театральной загадочности, никакого, столь чтимого Симоновым, обаяния сценичности, обаяния иллюзии. Все кратко, сжато, трезво. Эстетический принцип спектакля определила реплика Горлова: «У меня все по-простому, интеллигентщины не терплю, все по-солдатски. Кури, пей, крой матом, но чтобы дело шло».

Вошедшие в зал зрители видели открытую сценическую площадку. Спектакль разворачивался на фоне темно-зеленого занавеса, даже не на сцене, а в зрительном зале, по существу. Оркестровая яма была перекрыта площадкой. На площадке стояли массивный овальный стол, затянутый красным сукном, кресло с желтой обивкой и три стула, таких же массивных, — все «черного» дерева. Фигура Горлова — Дикого не то чтобы вписывалась в этот интерьер, а оказывалась как бы его принадлежностью, составной частью, столь же приземистая, крепко сбитая — с места не сдвинешь. Горлов — Дикий долгое время и не сдвигался с места. Он буквально внедрился в кресло, словно сроднился с ним душою и телом. Не то что генерал, а царь и бог — самодержец. Не случайно телефонная трубка в его руках напоминала Г. Бояджиеву скипетр.

Только однажды в накаленную атмосферу «Фронта» проникала освежающая струя. Только однажды темно-зеленый занавес раздвигался, и зрители видели заснеженный пейзаж с занесенными метелью окопами, с далекой перспективой. Мгновения короткого боя, и на ветках коренастого деревца замирала фигура убитого воина в героической позе победителя. Этот короткий эпизод прорезал действие надрывной нотой. Он был как вскрик, как щемящая мелодия песни. Словно действительно спадала пелена с глаз, исчезали стены штаба и со всей пронзительностью возникала мысль о том, что за личным успехом или неуспехом генерала Горлова стоят-то ведь судьбы миллионов людей, стоит непреходящее, вечное. И это уже был чисто симоновский ход в спектакле. Как море в «Интервенции», как дымка Петрограда в «Человеке с ружьем», уходящий вдаль русский пейзаж был образом непрерывности и неистребимости жизни. Образом стихии, которая все преодолевает — и гибель, и разрушение — и в любых испытаниях сохраняет свой первозданный смысл.

{20} Приятие жизни во всей ее полноте, широкий, мудрый взгляд на вещи отличал Симонова-художника и Симонова-человека. Не случайно в пору его руководства в Вахтанговском театре неизменно находили приют все, кто волею судьбы оказывались на время в трудном положении. Симонов никогда не боялся соперничества и радушно раскрывал двери театра перед каждым, кто нуждался в его участии. Охлопков, Дикий, Акимов-сценограф — индивидуальности не только яркие, но и разные. Художники-бунтари, протестанты, натуры, не то что чуждые, а, казалось бы, враждебные Симонову по духу, в минуту растерянности приходили в Театр имени Вахтангова. Там им были рады. Там — в тепле и комфорте — они могли набраться сил для будущих боев. Там им было хорошо.

А сам Симонов, с его гостеприимством и доброжелательством, любил водевиль. В нем жила поистине непреодолимая тяга к этому несерьезному жанру. И после «Человека с ружьем» он ставил «Соломенную шляпку» (1939), после «Фронта» — «Мадемуазель Нитуш» (1944), а после «Фомы Гордеева» (1956) — «Стряпуху» (1959). Он любил водевиль, но не в силу природного легкомыслия или приверженности к буффонаде, как считали многие. Он любил наивность и чистоту помыслов, свойственные водевилю, его сентиментальную и даже чуть меланхоличную душу. Вспомните курчавые облака в «Стряпухе» — такие трогательные в своей бесхитростности. Вспомните мадемуазель Нитуш Г. Пашковой — совсем уж не Лису Патрикеевну, а скорее какого-то изумленного котенка. Вспомните, как искренне, до слез, огорчался Фадинар — В. Осенев, когда из-за соломенной шляпки свадьба расстраивалась в очередной раз…

Симоновское пристрастие к водевилю многих раздражало. Казалось, он уходит от истинных треволнений жизни, увлекается неважным, неглавным, забывая о сути. Казалось, он занимается в своих легковесных спектаклях принаряживанием действительности, когда вокруг только и говорят о трезвости и правде в искусстве. Все так. Но легкомыслие и нарядность симоновских водевилей были столь непреднамеренными, столь простодушными, так сразу кидались в глаза, что, думается, не стоило судить их сурово. Тем более что они в избытке были наделены качеством, весьма редким в наши дни. А именно: сердечностью. Павел Антокольский, рецензируя спектакль «Мадемуазель Нитуш», сказал очень хорошо: «Основной победитель здесь — постановщик Р. Симонов». Он сумел наделить банальные приключения и чувства героев благородством, и стремление главных героев пьесы к театру обрело возвышенный, одухотворенный смысл[[15]](#footnote-16).

Благородство — здесь таился главный талант Симонова. Он был благороден и в жизни и в искусстве. И не случайно он так любил вальс. Не быстрый, не закручивающий смерчем, не уносящий под облака. Нет. Грустный, тихий, угасающий.

Вальс из «Турандот», вальс из «Живого трупа», польское «Злато {21} колечко» из «Варшавской мелодии», вальс Доменико Сориано из трагикомедии «Филумена Мартурано»…

«Ах, как мне грустно, грустно, грустно, грустно мне, грустно мне…» — грузный, седеющий человек, похожий, как говорили, на профессора или стареющего матадора, извлекал из гитары меланхолические звуки и пел. Голос у него был хриплый и какой-то неподвижный на редкость. И вовсе для пения непригодный. Впрочем, он и не пел в привычном смысле слова. Он жил, он дышал. Он был уверен, что «с песнею кончается все лучшее на свете».

Послевоенное десятилетие — смутный период в творчестве Симонова. То он ставит «Электру» Софокла (1946), то «Накануне» по Тургеневу (1948). И то и другое без успеха. В его режиссерском портфеле пьесы политического характера, порожденные ситуацией «холодной войны»: «Заговор обреченных» Н. Вирты (1949), «Миссурийский вальс» Н. Погодина (1950), «Европейская хроника» А. Арбузова (1953). В эти годы Симонов утрачивает даже бывший, кажется, у него в крови вкус к театральности. О его работе над пьесой А. Софронова «В наши дни» (1952) так и сказано: «В постановке трудно найти хотя бы одну искусственную “театральную” мизансцену, — мы видим жизнь во всей ее естественности. Но вместе с тем у зрителя не остается глубокого впечатления от виденного»[[16]](#footnote-17).

Переломным в творчестве Симонова стал 1956 год.

Симонов инсценировал и поставил повесть М. Горького «Фома Гордеев».

Обращение Симонова к Горькому, пожалуй, должно было вызывать недоумение. Хотя опыт «Егора Булычова», поставленного Б. Захавой и сыгранного Щукиным, уверенно говорил в пользу стилевого родства между Вахтанговским театром и драматургией Горького. Хотя творческий путь самого Симонова предполагал известную парадоксальность развития.

Станиславский говорил о наличии у Горького пафоса, граничащего, с одной стороны, с театральностью, а с другой — с проповедничеством. Театральность — да, а вот проповедничество Симонова обычно не увлекало. Эмоциональная, по преимуществу, натура режиссера, его слегка элегический, слегка ностальгический юмор трудно было согласовать с категоричностью Горького, с социальной четкостью выносимых им приговоров. Тем не менее потребность в Горьком у Симонова возникла. Симонов миновал драматургическое наследие писателя, обратился к прозе и сам взялся приспособить ее для сцены. Выбор пал на «Фому Гордеева».

«Роман “Фома Гордеев” занимает среди произведений Горького чрезвычайно важное место, — писал А. Луначарский, — но замечательно, что в этом романе Горькому гораздо больше удались отрицательные типы, которых он хотел изобразить со всей полнотой имеющихся в них сил. Отец Гордеева — настоящий волжский человек, всеми корнями вросший {22} в прошлое, — при всей своей зоологичности живописен и могуч. О нем приятно читать. Маякин — хитроумный Улисс буржуазии, представитель лучших в интеллектуальном отношении слоев русского купечества, вышел необыкновенно убедительным. Читатель с наслаждением внимал его рассудительно-ехидным речам, с наслаждением следил за его козлобородой фигурой, за его сатанинскими повадками. А вот сам Фома, как будто герой романа, — изумительно пустое место. И детство его рассказано, и во все его переживания читатели посвящены, и все же личность он неудачливая, никчемная и скучная. Да и все его протесты выразились лишь в бессильном пьяном скандале»[[17]](#footnote-18).

Способность Симонова молниеносными штрихами нарисовать облик персонажа и окружающую его обстановку нашла себе в горьковской инсценировке широкое применение. Вместе с художником К. Юоном он выстроил на сцене ряд интерьеров, которые иначе как остро характерными и не назовешь: в сценическом конфликте они участвовали, пожалуй, наравне с действующими лицами пьесы. Перенасыщенные красками картины купеческого мира соперничали между собой в интенсивности тонов не просто ярких, а, что называется, ядовитых. Они воистину «кричали», перебивали друг друга, старались выставить себя на показ, забежать вперед, ущемить, уесть «конкурента». Купеческие хоромы, в основном все без окон, — мир, замкнутый в себе, — напоминали лубочные картинки с их «безвоздуншостью» или базарные игрушки с их комической несоразмерностью пропорций.

Режиссер и художник фиксировали внимание зрителей на этих несоразмерностях.

По своему обыкновению, некоторые эпизоды спектакля Симонов выносил на авансцену, словно на парад, поближе к зрителю, «чтобы, в кратких, иногда бессловесных, иногда построенных на песне, на музыке интермедиях перед занавесом воссоздать атмосферу времени, человеческую среду, характеры, настроения»[[18]](#footnote-19). Сценическое зрелище как бы составлялось, складывалось из серии картин.

В финале спектакля Симонов выстраивал полную сарказма фронтальную мизансцену: стадо городских заправил, вытянувшись «во фрунт» и восхищенно выпучив глаза, самозабвенно вопило «Боже, паря храни». Тупой восторг, широко разинутые пасти купчин, трубно ревущих прямо в зал монархический гимн, — казалось, «что какая-то слепая и косная сила вдруг зримо надвигается на нас со сценических подмостков»[[19]](#footnote-20).

Симонов живописал мир Кононовых и щуровых, маякиных и гордеевых уверенной рукой мастера. Мир, наглый в самоутверждении, могучий в тупой окаменелости характеров и нравов, где все заранее расчислено, был страшен. Но и смешон одновременно. Смешон в своей ограниченности, в своей претензии на то, чтобы считаться единственно возможной и высшей формой человеческого существования.

{23} А за стенами этого выстроенного мира жил иной мир — естественный, «растительный», природный. Несла свои воды Волга — не размашистая и напряженная, а тихая, ясная, полная. За Волгой зеленели холмы, тянуло свежестью, прохладой… Там, на просторе, зарождалась и складывалась русская песня. Социальную конфликтность Горького Симонов переводил в сферу поэтическую. Официальный мир противостоял в его спектакле миру органическому, миру бескорыстному, чуждому утилитаризма, деловитости, сытости первого. И подлинным героем симоновского спектакля оказывался не кто иной, как Фома Гордеев.

Режиссер и актер Г. Абрикосов придали образу Фомы Гордеева цыганские черты. Было в его облике нечто бродяжье, бесшабашное, хмельное. Очевидная нерасчетливость бунта Фомы в мире, где все — расчет, неопределенность, неустойчивость, зыбкость его натуры в мире, где все отутюжено, отшлифовано и даже, кажется, залоснилось от привычного употребления, — здесь был действенный конфликт симоновского спектакля.

Луначарский негодовал на Фому Гордеева за его бессилие и бесплодность.

Да, Фома — Абрикосов не был человеком дела. Но именно потому он и противостоял в спектакле Симонова миру дельцов. Он был герой чисто эмоциональный, вполне в характере времени — второй половины 1950‑х годов. Он олицетворял собой дух противоречия и протеста.

В финале спектакля на палубе парохода его, пьяного, нечленораздельно мычащего, связывали, чтобы там, на берегу, швырнуть в медицинскую карету и засадить в сумасшедший дом.

Но спектакль Симонова на этом не кончался.

Бескрайнее ночное небо осеняло падубу парохода. Покойно несла свои воды Волга. Нескончаемо лилась мелодия старинной русской песни. Призывно сверкали огни в далекой темноте… Жизнь продолжалась. И значит, оставалась надежда.

Постановка «Фомы Гордеева» оказалась значительным событием в биографии Симонова, определив направление поисков в последний период его творчества.

Нельзя сказать, что с «Фомой Гордеевым» Симонов вдруг разом переменился. Нет, конечно. И позже он не мог отказать себе в «преступном» удовольствии взять да и поставить «Стряпуху замужем» (1961) — зрелище вселенского паясничанья и шутовства из «колхозной жизни». Возобновлял «Принцессу Турандот» (1963), лишая ее наивной в трогательной театральности, на основе вахтанговского рисунка создавал некий вакхический парад в угоду мастерам театра. Ставил «Конармию» по И. Бабелю (1966), снисходительно принимая актерский наигрыш и вволю комикуя. Все это было. Но было и другое.

С годами, видимо, усиливалась тоска по жизни. Перед началом спектакля «Маленькие трагедии», поставленного сыном (1959), Рубен Николаевич Симонов выходил на сцену к рампе и читал пушкинское «… Вновь я посетил».

Хрипловатый голос Мастера звучал вполсилы — рассеянно и глухо. Казалось, он читал не для зрителей, а для себя. Прощался с чем-то сокровенным, что хранилось глубоко в его душе, невидимое посторонним, {24} и что он обречен был унести с собой из этого мира как тайну своей личности, как музыку, лишь одному ему присущую.

… Уж десять лет ушло с тех пор — и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я — но здесь опять
Минувшее меня объемлет живо,
И, кажется, вечор еще бродил
Я в этих рощах.

Старческий голос слегка дрожал. Взгляд был устремлен поверх зрительного зала. Глаза смотрели в темноту…

А поздним вечером после спектакля или в свободный час, когда собирались вокруг друзья и ученики — милые его сердцу актеры Вахтанговского театра, он брал гитару — «Старый друг мой — ты ли?» — и пел григорьевскую «Цыганскую венгерку».

Хрипловатый голос дребезжал. Струны надрывались и плакали в отчаянии. Им хотелось вырваться в какие-то неведомые дали, выйти за пределы отпущенной человеку жизни. Они жаждали простора. Не свободы, а воли…

«Живой труп», поставленный Симоновым в 1962 году, вызвал споры. Противники спектакля, а их было немало, с недоумением отмечали, что Протасов — Н. Гриценко вовсе никакой не герой и не протестант, а так — скорее всего слабый человек. Вот плачет после неудавшегося самоубийства, прячась, как неразумное дитя, от темноты, в складках пальто, висящего в углу. Вот в финале сцены у следователя кланяется низким поясным поклоном Лизе и стоит так мучительно долго, словно испрашивая себе отпущение грехов… В знаменитом ленинградском спектакле «Живой труп» (1950) с Николаем Симоновым в главной роли эта сцена строилась принципиально по-иному. Там Лиза и Каренин кланялись Протасову — Симонову, а он стоял высокий, атлетически сложенный, гордый, сильный, не просто борец — богоборец. У Протасова — Симонова гневом горели глаза, он был ожесточен и прекрасен. Он обличал весь мир.

Протасов — Гриценко никого не обличал. Да и кого ему было обличать? Его окружали такие привлекательные, такие милые лица. Лиза — Л. Целиковская, с детской припухлостью губ, с глазами, полными слез, с голосом, дрожащим и срывающимся от тревог за него, за Федю, Виктор — Ю. Яковлев, немногословный, выдержанный, но совсем не равнодушный человек, способный чувствовать, страдать. Князь Абрезков — И. Толчанов — ну, это, конечно, аристократ старого закала, есть в нем и чопорность, и холодность, и поза. Но и ему не чужды искренние, добрые движения, и он протягивает Феде руку. «… Трудно поверить, что вот такие открытые люди способны давить и “рубить” ради своего благополучия ни в чем не повинных», — недоумевали критики спектакля[[20]](#footnote-21).

В постановке Симонова на первый взгляд противостояли друг другу исхудалый пропойца Федя и люди, во всех отношениях приятные, {25} готовые простить и подать ему руку. Стараясь, видимо, усилить этот контраст, режиссер опускал вторую картину пятого действия, где Лиза кричит о том, как она ненавидит Протасова. Рубену Симонову эта сцена не понадобилась. И не случайно.

Суть его замысла впервые с наглядностью обнаруживалась во второй картине первого действия, когда в живописном окружении цыганского хора на сцене оказывались сидящими бок о бок Протасов и Каренин, Симонов высвечивал их лица в полумраке, подавал «крупным планом». Расширенные в муке, в полубезумстве отчаяния глаза Протасова, его неподвижная и в то же время внутренне стремительная фигура, рвущиеся ритмы его внутреннего существования — и печальная поникнутость Каренина, устало опущенные плечи, лицо тусклое и как бы вовсе без глаз. Протасов — Гриценко жил жизнью песни, сливался с ней, жаждал самоуничтожения в звуках и становился как бы бесплотен — одни глаза, одна душа. Душа словно поющая и словно протестующая против «немоты» и «косности» Каренина — Яковлева.

Как дорожу я прекрасным мгновеньем!
Музыкой вдруг наполняется слух,
Звуки несутся с каким-то стремленьем,
Звуки откуда-то льются вокруг.
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочет за ними куда-то лететь —
В эти минуты растаять бы можно.
В эти минуты легко умереть.

Мерой бытия Протасова — Гриценко была такая вот максимальность ощущений и реакций. Он не был ни буйным гулякой, ни тем, что принято называть широкой русской натурой. Он жил в мире своего сильного и богатого воображения. Страстно желал восторга, самозабвения, когда душа расширяется, кажется, до размеров мироздания, готова принять в себя весь мир и отдать себя этому миру без остатка. Органическая жажда взаимности чувствований, проникновенности, когда человек способен находить в чужом свое, в своем чужое, была сердцевиной образа Протасова — Гриценко. «… Никогда не было в ней того, чтоб она в душу мне влезла, как Маша», — говорит Протасов о Лизе. И эти слова, воспринятые в широком смысле, не только применительно к Лизе, а и вообще к среде, окружающей Протасова, стали определяющими в трактовке образа, данной Рубеном Симоновым и Гриценко.

Протасова окружали люди обстоятельные, покладистые, надежные: раз сказали — сделают. Люди порядочные в первоначальном значении слова порядочность — то есть порядок. Люди, соблюдающие приличия, как раз и навсегда заданный «ритуал» жизни. Люди, отношения между которыми должным образом оформлены и органически чужды исповедальности, непосредственности, откровению. Барьеры, на которые поминутно наталкивался Протасов в его жажде взаимопроникновения, были барьерами не социальными в привычном смысле слова — скорее духовными. И были связаны с духовным неравенством между людьми, с разным уровнем культуры чувств.

Симонов ставил спектакль о том, что человек может погибнуть не тогда, когда вокруг него все мерзко, а когда вокруг него все хорошо и {26} благополучно, все в порядке. Этому порядку в его спектакле противостоял мир музыки, мир творчества, непрерывное «струение» жизни в звуках.

Менее всего хотел Симонов сделать Протасова героем, образцом для подражания. Он высвечивал в его облике черты стремительности, тревоги, пожалуй, даже ликования в противовес будничной успокоенности Каренина и Лизы. При всех индивидуальных свойствах и характеристических особенностях Протасов в симоновском спектакле становился как бы метафорическим образом бескорыстия, «бессребреничества» человеческого духа. И не случайно финальное самоубийство Протасова, его последняя реплика «Как хорошо… как хорошо» обретали у Симонова в некотором роде фантастический колорит. Из глубины сцены в тусклом, красноватом свете, тихо угасающем, словно закат на темном небе, появлялась Маша — Л. Максакова. Издалека доносилась песня, петая ею когда-то для Феди. И, вслушиваясь в эти переворачивающие душу звуки, устремляясь широко раскрытыми, незрячими глазами в одному ему ведомую даль, Протасов — Гриценко повторял: «Как хорошо… как хорошо…»

Стремясь подчеркнуть метафорическое звучание драмы Толстого, Симонов перебивал действие живописными заставками, своего рода «стоп-кадрами»: двухэтажный заснеженный особняк — в начале спектакля, громадный дуб с суковатыми ветвями, поднятыми к небу, брошенная в темной степи кибитка, с оглоблями, словно руками, устремленными вверх — перед «цыганской» сценой; огромный пузатый чайник, какие разносили половые по трактирам, — перед пятым действием… А еще был цыганский хор и песни, звучащие на протяжении спектакля, звучащие вроде бы сами по себе, независимо от сюжета — мир вдохновения, мир упования, мир человеческого духа.

«Фома Гордеев», «Живой труп» — не связанные между собой тематически, поставленные в разное время — эти спектакли как бы продолжали друг друга.

Во-первых, потому что в центре каждого из них оказывалась песня, музыка, определенный комплекс понятий и ощущений, с эстетической природой музыки связанных. Во-вторых, потому что предметом каждого из спектаклей становился конфликт между человеком, каков он есть в его органических потребностях, в его естественном развитии и росте, в теми ограничениями, которые ставит перед ним окружающая его жизнь, система отношений, принятых в его среде. Предметом спектаклей была борьба, происходящая в человеке между индивидуальными особенностями, только ему, данному человеку, отпущенными, и социальным стандартом. Речь шла о человеке естественном в противовес человеку как частице некоего уклада.

В каждом из спектаклей этот конфликт трактовался по-разному, рассматривались разные его аспекты. В «Фоме Гордееве» он раскрывался наиболее прямолинейно, «социологично»: как противоречие между человечностью человека и буржуазностью его происхождения и образа жизни. «“Действительный”, “естественный” человек, — по словам Б. Зингермана, рецензировавшего спектакль, — бунтует против “частичного”, “буржуазного” человека, и борьба эта происходит в душе одного героя. Еще оставшиеся в человеке черты народности приходят в конфликт с нажитыми {27} буржуазными свойствами»[[21]](#footnote-22). В «Живом трупе» противоречие усложнялось. Здесь сталкивались эмоциональность Протасова, «музыкальность» его духовного мира и логика здравого смысла, рассудка, логика установившегося мнения.

В 1967 году Симонов поставил «Варшавскую мелодию», свой последний спектакль, свою лебединую песню. По существу художнической мысли этот спектакль примыкает к «Фоме Гордееву» и «Живому трупу», образуя вместе с ними как бы трилогию.

В «Варшавской мелодии» конфликт углублялся в еще более деликатную сферу. По точному определению А. Свободина, «это пьеса о том, что происходит с человеком, которому не дали возможности осуществить себя таким, каким он задуман, кажется, самой природой. Это, скажем еще точнее, пьеса о человеке, который проживает свою жизнь в чужом ритме, с чужой скоростью. Может быть, повышенной, даже блестящей, но не со своей, присущей ему, не человеку вообще, а *этому* человеку, не среднестатической единице, а реальному»[[22]](#footnote-23).

Сказанное о пьесе относится и к спектаклю. Речь в нем шла о самобытности человека и о власти канонов. И так же, как в двух предшествующих спектаклях, в «Варшавской мелодии» Симонов был озабочен поисками «третьего», синтезирующего начала, примиряющего человека со средой, его окружающей. Таким началом в каждом из его спектаклей оказывалась любовь, ее вечность и ее безграничность. М. Ульянов и Ю. Борисова — своеобразный дуэт Вахтанговского театра — в «Варшавской мелодии» вели диалог, исполненный изящества и благородства. «Сентиментальный вальс вахтанговцев» — так назвал этот спектакль-элегию Свободин. Сегодня «Варшавская мелодия» заснята на пленку, и Центральное телевидение примерно раз в году удостоверяет точность этого определения.

Действительно вальс, с его обязательностью трехдольного размера: три встречи, три круга жизни, как три тура вальса — 1947, 1957, 1967. Экспозиция, кульминация, кода. Неотвратимое течение времени, где все имеет свое начало и свой конец. Свой цикл. Свой круг. Свой вальс…

Действительно вальс, и действительно сентиментальный, когда коренастый, плотный, «толстокожий» Виктор — Ульянов в любви своей к Гелене неожиданно преображается, становится стремительным и легким, словно одним духом взлетая в поднебесье.

Действительно вальс, и действительно сентиментальный, с такой щемящей надрывностью интонаций, когда гортанный голос Гелены — Борисовой вдруг пресекается на верхней ноте, звук камнем падает вниз, словно это не человеческий голос, а звук внезапно порванных струн.

О «Варшавской мелодии» писали много. Но все более как о концерте солистов, как о дуэте двух мастеров. Забывая порой даже упомянуть имя режиссера. Словно дуэт этот сам собой сложился и сам собой зазвучал.

Но нет. «Варшавская мелодия», быть может, самый личностный, самый симоновский спектакль из всего созданного режиссером.

{28} Благородство линий. Приглушенная камерность звучания. Отсутствие резкости в оценках: никого не обвиняет, никого не осуждает. Грусть. Вальс. Москва…

Москва входила в этот спектакль морем огней, шумом толпы, биением миллионов сердец. Входила образом упования и, значит, образом счастья, которое никогда не умещается в пределах одной человеческой судьбы и не измеряется ею.

Он навечно вошел в историю советского театра образом Сирано. Он играл много и с успехом. Бенедикт, Олеко Дундич, Доменико Сориано… Но — невысокий, плотный, с поразительно глухим, негибким, каким-то остановившимся на одном звуке голосом, которым, впрочем, он творил чудеса и пел, что уж там ни говори, великолепно — он запомнился как Сирано. Хотя, пожалуй, трудно себе представить большую несовместимость.

И все-таки повторю еще раз… Был когда-то человек совсем не романтической наружности. И был он влюблен в театр, в Москву, в Арбатский переулок. Рыцарственно влюблен. Безоглядно. И словно немного стеснялся этого, прятал за театральной буффонадой, розыгрышем, порой шутовством…

Он написал книгу об искусстве режиссуры. Она называется «С Вахтанговым». Он писал статьи — тоже не о себе, о традициях Учителя. Он был преданным человеком. И в жизни, и в искусстве.

Одно имя — Сирано…

# **{****29}** К. РудницкийБорис Бабочкин

## **{****31}** 1

С именем Бабочкина связано чувство, которое сразу, в двух словах, не выразишь. Для начала я рискнул бы сказать так: в его искусстве странным образом ощущались сразу и щегольство простотой формы, и нервность, ставившая простоту под сомнение. Рядом с холодной уверенностью мастера тут таился азарт игрока. Творить для Бабочкина — значило рисковать. Жажда риска давала себя знать везде — и в его актерских работах, и в его режиссуре, на сцене, в кино, на телевидении.

Бабочкин всегда шел наперекор течению, выбирал для себя трудные роли, решал только неблагодарные задачи. За всю жизнь — ни одной «обреченной на успех» работы, ни одной из тех заманчивых ролей, о которых актеры в старину говорили: «Ты ее только положи на суфлерскую будку, она сама себя сыграет!» Зато — явная и нескрываемая страсть к ролям с дурной театральной репутацией, к пьесам, признанным несценичными, к сценариям, о которых на студиях говорят, иронически разводя руками: «Да, знаете, тяжелый случай!» В таких вот обстоятельствах Бабочкин вдруг проявлял к пьесе или к сценарию повышенный интерес. «Тяжелые случаи» в его глазах были случаями наиболее привлекательными.

Вероятно, больше всего в жизни он не любил повторений. Повторять — значит быть вторым, а может, и третьим, и четвертым. Бабочкину всегда казалось, что это ненавистный удел, и он соглашался на повтор лишь тогда, когда в повторе предвидел повод к полемике, предлог для спора с устоявшейся традицией. Так было, в частности, с одной из его последних режиссерских работ — с «Грозой» Островского. Весь этот многосложный спектакль ставился прежде всего потому, что Бабочкин страстно хотел доказать: его предшественники ошибались, отдавая роль Катерины опытным, зрелым актрисам. Катерина, считал он, — юная, почти девочка. Только история гибели совсем юного существа позволит раскрыть все трагедийные мотивы произведения.

В такого рода затеях и замыслах Бабочкин бывал и упрям, и последователен, и подчас излишне прямолинеен. Не потому, что жаждал первенства и хотел ошеломлять неожиданностями, напротив, весь его репертуар неопровержимо доказывает обратное, говорит, скорее, о равнодушии к чересчур шумным успехам. Его не прельщали сенсации; Бабочкин, актер или постановщик, обычно предлагал решения внешне скромные, {32} непритязательные. Ему другое было важно: обнаружить и показать красоту, прежде, до него, никем не замеченную, не оцененную.

Смолоду Бабочкин, в отличие от многих сверстников, оказался вне сферы притяжения самых сильных режиссерских индивидуальностей, задававших тон искусству 20‑х годов. Он не работал ни со Станиславским, ни с Немировичем-Данченко, ни с Вахтанговым, ни с Мейерхольдом, ни с Таировым, хотя, казалось бы, явившись начинающим актером в Москву в августе 1920 года, непременно должен был направить свои стопы к кому-нибудь из них. Собственно, он к Станиславскому и стремился. Спектакль Первой студии «Сверчок на печи», где играли и Е. Вахтангов, и М. Чехов, Бабочкина разочаровал, показался ему скучным. Тем не менее он поступил в студию Михаила Чехова, дабы изучить систему Станиславского. А заодно — жажда знаний была огромной, энергии хоть отбавляй! — занимался и в студии Иллариона Певцова «Молодые мастера». Из двух учителей, в конечном счете, он все-таки выбрал Певцова. О Михаиле Чехове Бабочкин впоследствии сказал: «Им можно было восхищаться, но учиться у него нельзя было».

Вероятно, это суждение может быть оспорено: другие у Михаила Чехова учились, и не без успеха. Но Бабочкина покорила и полонила другая школа: школа Певцова. Он сперва оценил в Певцове педагога, сурового и требовательного, а затем уж — замечательного артиста. «У Певцова, — писал потом Бабочкин с характерной категоричностью, — была своя собственная, очень оригинальная и очень верная система актерского мастерства». Певцов не любил таких терминов, как «перевоплощение» и «переживание», он, вспоминал Бабочкин, считал, что во всех ролях актер «должен прежде всего оставаться самим собой». Однако сам-то Певцов был искусным мастером перевоплощения.

Илларион Николаевич не признавал никакого шаманства и жречества в процессе подготовки роли и спектакля. Красивые фразы о вдохновении и об интуиции всегда высмеивал. Пройдя вместе с Мейерхольдом, а потом и без него жестокие «университеты» провинциальной сцены, Певцов придавал огромное значение мастерству, даже и ремеслу (он этого опозоренного слова не боялся, ибо знал цену подлинному профессионализму). Его раздражали режиссеры чересчур разговорчивые, подавляющие актеров книжной эрудицией. Он добивался актерской самостоятельности, инициативы, умения по-своему увидеть роль и по-своему ее показать, так, чтобы режиссер волей-неволей вынужден был принять актерское решение.

Помимо того, Певцов обладал проницательным и едким умом художника, враждебного решениям банальным и легко предугадываемым. «Он учил играть драму без слезливости и комедию без нажима и грубости», — вспоминал Бабочкин. Можно добавить: и научил. В данном случае методы учителя идеально соответствовали еще не осознанным особенностям натуры ученика, а позже и его партнера Бориса Бабочкина.

Рассказывая о себе, Бабочкин умолчал о том, как же удалось ему сразу попасть в две студии — к Михаилу Чехову и к Иллариону Певцову, хотя и там и тут экзамены были строгие, отбор жестокий. Между тем причина простая: Бабочкин обладал прекрасными данными. Стройная фигура, открытое волевое лицо, легкая возбудимость, инстинктивное чувство {33} сценической формы. Вдобавок же он приехал в Москву не только не испорченный провинцией (что бывало частенько), а, напротив, получив очень хорошую предварительную подготовку в таком сильном театре, как саратовский (где играли тогда И. Слонов и Е. Степная, где режиссировал А. Канин).

Пройдя выучку у Певцова, Бабочкин не остался в Москве, где мог бы начать с небольших ролей если не в Московском Художественном, не в Малом, не у Мейерхольда или Таирова, то хотя бы в бывшем театре Корша. Да мало ли было театров в Москве! А перспективные «молодые герои» и тогда, как и теперь, шли нарасхват.

Однако Бабочкин не хотел начинать с малого и легкого. Думаю, по совету Певцова он отправился в провинцию. Играл в Иваново-Вознесенске, в Могилеве, в Костроме, в Воронеже, в Самарканде. Лишь после нескольких лет провинциальной торопливой работы, позволившей артисту испробовать себя в разных амплуа, он на короткий срок появился в Москве, в театре МГСПС, где, кстати сказать, сыграл после Ванина Братишку в «Шторме». Затем Бабочкин надолго обосновался в Ленинграде.

Когда братья Васильевы пригласили его сниматься в заглавной роли в «Чапаеве», артист уже сыграл и Сысоева в «Первой Конной» Вс. Вишневского, поставленной А. Д. Диким на сцене Ленинградского Народного дома, и Чацкого в Ленинградском академическом театре драмы. А вскоре после «Чапаева» играл — и с большим успехом — Хлестакова. Конечно, такой диапазон — от Чапаева до Самозванца в пушкинском «Борисе Годунове» и от Чацкого до Хлестакова — сам по себе вызывал изумление. Огромная амплитуда «раскачиваний» от трагедии к комедии и от героики к сатире свидетельствовала не только о разнообразных возможностях тридцатилетнего актера, но и о неутолимой жажде самоусовершенствования, которую всенародный успех «Чапаева» не только не умерил, но, пожалуй, и распалил.

О «Чапаеве» написаны многие сотни страниц, и я не пытался бы добавить к ним еще две‑три свои, если бы не считал нужным взглянуть на этот фильм и на роль, сыгранную Бабочкиным, с точки зрения его, Бабочкина, биографии — предшествующей, «дочапаевской», и дальнейшей, актерской и режиссерской. Сценарий «Чапаева» никак не предвещал ни громкого успеха будущего фильма, ни его многолетней славы. Напротив, сценарий казался ненадежным и ставил перед актером необычно сложные задачи.

Никогда дотоле кинематограф не пытался создать живой портрет реального героя революции и гражданской войны. Это уж после «Чапаева» мы их всех увидели — и Щорса, и Котовского, и Фрунзе, и многих других. Как будет воспринята сама по себе попытка создать не «собирательный» и «типичный», но — исторически конкретный кинопортрет человека, который жил, воевал, погиб? Друзья и его боевые товарищи живы, — что они скажут, увидев Чапаева на экране? И еще: играя этого, многим доныне памятного героя, написанного Фурмановым с документальной точностью, в какой мере волен актер привнести в «роль» (если только это вообще можно назвать ролью) что-то от себя, от своего воображения, от своего понимания и восприятия эпохи гражданской войны {34} и самого Чапаева? Какова допустимая дистанция между реальностью живой и недавней истории и предстоящим созданием искусства?

На эти вопросы не мог бы ответить никто. Более того, их нельзя было окончательно решить заранее, хотя бы к началу съемок. Братья Васильевы и Бабочкин должны были принимать многие, очень многие, решения экспромтом, импровизационно. Как известно, они так и поступали. Случайной и счастливой догадкой явился знаменитый впоследствии эпизод с картофелинами — «Где должен быть командир?» Внезапной догадкой Бабочкина, принятой режиссерами, была реплика: «Я ведь академиев не проходил. Я их не закончил…» Таких примеров можно привести множество, в специальных монографиях о «Чапаеве» они перечислены.

Роль Чапаева рискованно сыграна. В ней угадываются и теперь, много лет спустя, то «упоение в бою» и увлечение опасностями роли, которые так естественно связывают воедино самочувствие актера Бабочкина с самочувствием его героя.

Справедливо писали об удивительной правдивости и простоте этой актерской работы. Но бросается в глаза и ее пружинящая динамика. Чапаев дан в движении, в порыве, на ходу и на лету. Пластика артиста выражает своеволие и силу натуры, словно бы предназначенной побеждать. Однако никогда его динамика не становится картинной. Картинна в своей показной надменности «психическая атака» каппелевцев. Чапаев же входит в кадр ссутулившись, его походка легка и быстра, но лишена и тени значительности, важности. Весь простецкий облик Чапаева сознательно и четко противопоставлен репрезентативным обликам белых офицеров. Дисциплине мундирной, профессионально военной, железной организации и старинной традиции Чапаев противостоит от лица взбаламученной народной стихии, не желающей знать законы «регулярной» войны.

С момента, когда «Чапаев» вышел на экраны, образ, созданный Бабочкиным, как бы отделился от него и зажил своей, ни от кого не зависимой жизнью. Судьба Чапаева вошла в жизнь людей нескольких поколений как самая неопровержимая реальность, как факт их общей духовной биографии. Никто не задумывался, каким в действительности был исторический Чапаев, чем отличался от Чапаева, которого мы увидели на экране. Отныне Чапаевым был тот, кого показывал фильм «Чапаев». Никакого другого Чапаева быть не могло. Уже и Фурманова мы читали, мысленно вдвигая в текст прозы бабочкинского Чапаева. Уже и на страницах истории гражданской войны явственно видели эту самую фигуру. Ее убедительность была неоспорима и никакому сомнению не подлежала. В истории искусства таких случаев очень немного, в истории же киноискусства — и того меньше.

Естественно, фильм принес Бабочкину величайший успех. Столь же естественно, что режиссеры пытались успех продолжить и развить, предлагая Бабочкину сходные роли, желая повторить неповторимое и снять «еще одного Чапаева». Это было немыслимо вообще. Это было немыслимо для Бабочкина, в частности. И хотя он хорошо играл в фильмах «Подруги», «Друзья», «Непобедимые», все же в этих — и некоторых других — его работах стремление не повторить себя становилось едва ли не главным для актера. В результате он оставался, как всегда, безупречно {35} правдивым, но чересчур сдержанным. Насколько это от него зависело, избегал крупных планов, старался не оказываться в центре кадра. До поры до времени Бабочкин словно затаился. Ему нужна была теперь совсем иная, принципиально иная роль в кино.

Такая роль пришла к нему почти через десять лет после «Чапаева», в фильме Леонида Трауберга «Актриса», снимавшемся в 1943 году, во время войны. Историки советской кинокомедии равнодушно занесли этот фильм под рубрику «безыдейных», и даже «мещанских», и даже «фальшивых»… Я не стал бы спорить, хотя хорошо помню, какое счастье испытал, когда увидел «Актрису» впервые, в условиях прифронтовых, в огромном сарае, наспех оборудованном под клуб, вместе с аудиторией, сплошь состоявшей из танкистов, накануне выведенных из боя. Не стал бы спорить, ибо не решился бы довериться впечатлениям столь давним. Но вот, как на грех, составители телевизионных программ, не заглянув в академические святцы, не спросившись историков, взяли да и показали «Актрису» сызнова. Нет, конечно, старая лента не оказалась ни серьезной, ни очень уж значительной. Сценарий, написанный Николаем Эрдманом и Михаилом Вольпиным, диктовал мелодраму, горестную и трогательную, с тем счастливым концом, о котором все мечтали, вел в сказку для взрослых, согретую надеждой, без которой ни фронт, ни тыл жить не могли. Во всей своей безыскусной наивности «Актриса» отвечала насущной духовной потребности военных лет так же точно, как и знаменитое стихотворение К. Симонова «Жди меня». Хотя ведь, правду сказать, это не лучшее творение русской любовной лирики… «Актриса» уверяла зрителей: и в тягчайших обстоятельствах войны любовь способна восторжествовать над бедой; счастье придет к каждому, кто честно воевал; подвиг каждого будет увенчан достойной наградой.

Борис Бабочкин играл майора Маркова, тяжело раненного в бою, ослепшего надолго, а быть может, и навсегда. Всю первую половину роли Марков недвижимо лежал на госпитальной койке. Почти всю роль артист должен был провести с забинтованной головой, с завязанными глазами. Конечно же, именно эти неблагодарные «условия игры» не могли не увлечь Бабочкина.

Бабочкин, продемонстрировавший в Чапаеве возможности актерской динамики, теперь хотел показать, на что он способен в полнейшей статике. Средства выразительности были ограничены до самого скудного минимума. Играть следовало только голосом и уголками рта.

В таких вот, мягко выражаясь, невыгодных условиях, Бабочкин пошел еще и на обострение рисунка роли. Он наделил Маркова неприятной раздражительностью, сухостью, резкостью. Потом, в актерских дуэтах с Г. Сергеевой, игравшей Зою Стрельникову, знаменитую певицу, оставившую сцену ради работы медсестры в госпитале, Марков как бы оттаивал, становился чуть мягче, чуть-чуть сердечнее. В уголках губ начинала теплиться улыбка. Вызывающая сухость интонаций сменялась сдерживаемой, но все же изредка прорывающейся заинтересованностью в собеседнице. Любовь истерзанного войной, но все еще мужественного и сильного человека к медсестре, лица которой он не видел, сливалась для Маркова с пробудившейся надеждой на возвращение к жизни, на избавление от слепоты…

{36} Ситуация, вообще-то, маловероятная, придуманная, в те годы выглядела более чем вероятной. Война лишала ее и тени исключительности. Каждая судьба была пересечена трагедией, и участь майора Маркова могла стать участью любого.

А Бабочкин играл намеренно неэффектно, сознательно прозаично, вовсе не стараясь разжалобить зрителей… Марков, скорее, готов был показаться неприятным, замкнутым и нелюдимым, нежели откровенно и надрывно страдающим. Однако, когда к этому человеку приходило счастье, счастливыми чувствовали себя и зрители.

Судьба Маркова их обнадеживала: ведь, каждый по-своему, все они сквозь тяжкие испытания упорно шагали к смутно видневшейся вдали радости общей победы.

Нет, все-таки зря историки советской кинокомедии бранят старый сентиментальный фильм Трауберга. Не стоит отмахиваться от немногочисленных, но тем более дорогих свершений искусства военных лет. Не стоит забывать актерские работы, выполненные столь виртуозно и столь душевно.

Впрочем, надо ненадолго отступить в довоенные еще времена. В 1936 году актер, прославившийся в роли Чапаева, скромно дебютировал в новом качестве — режиссера постановкой ибсеновского «Кукольного дома» на Малой сцене Ленинградского академического театра драмы.

Работу эту еще Певцов замышлял, но умер, так и не приступив к репетициям. Бабочкин, репетируя «Кукольный дом», как бы выполнял последнюю волю учителя. Внешне первая самостоятельная работа Бабочкина обладала всеми признаками добросовестной и добродетельной «актерской режиссуры» без особенных претензий. Обычная, павильонного типа, декорация, обыденный комнатный тон диалогов, мизансценировка, подсказываемая меблировкой, заурядная, хоть и напряженная семейная драма — никаких выкрутас. Но внутри добротно выстроенной композиции Бабочкин прочертил совсем необычную линию движения главной роли. Нору молодая Елена Карякина играла веселой хохотуньей, беспечной, говорливой и шаловливой резвушкой. В чинном профессорском интерьере ибсеновской пьесы она казалась сперва не героиней, а субреткой. В ее поведении не было ни малейшего предвестия надвигающейся бури. Под звонкие песенки и неудержимый детский смех начиналась как будто комедия, вовсе не драма. Режиссерский умысел Бабочкина предусматривал такую экспозицию: Нора — куколка, утренний жаворонок, Нора — само легкомыслие, сама беспечность. Тем резче и тем болезненнее совершался затем внезапный перелом: от комедийности Бабочкин вел актрису прямо к трагедийной тональности, минуя полутона, проглатывая паузы и проскакивая мимо промежуточных звеньев.

Среди зрителей этого спектакля были и старые петербургские театралы, четверть века тому назад видевшие и запомнившие на всю жизнь хрупкую, поэтичную Нору Комиссаржевской. Нора — Карякина, сперва — земная, полнокровная, потом — взнервленная, ожесточенная, их озадачила, но все-таки покорила. А Бабочкин, столь полемично истолковавший главную роль и, значит, в конечном-то счете, всю пьесу, впервые почувствовал вкус к режиссуре. Критики, правда, новоиспеченного режиссера не щадили, писали, что подлинного актерского ансамбля «в спектакле {37} нет»[[23]](#footnote-24), и, вполне вероятно, были правы. Тем не менее спектакль шел с успехом, и Бабочкин поверил в свои силы.

Через год он принял на себя обязанности главного режиссера Большого драматического театра — возможно, что и опрометчиво: человек весьма своенравный, крутой, вовсе не обладавший ни дипломатической жилкой, ни большими организаторскими способностями, Бабочкин так и не сумел починить давно уже разлаженный механизм труппы. Но два его спектакля, поставленные на сцене БДТ, — «Дачники» Горького и «Царь Потап» молодого драматурга Андрея Копкова — произвели тогда сильнейшее впечатление. В них уже заметен был характерный для бабочкинской режиссуры острый, въедливый психологизм, дала себя знать типично бабочкинская резкость, даже взвинченность тона, вдруг нарушавшая плавное, «нормальное» течение жизни в ровных бытовых берегах, а главное, чувствовалась чрезвычайно активная интерпретация ролей, особенно заметная на фоне всей композиции, в целом довольно традиционной.

Если можно так выразиться, режиссура Бабочкина — прежде всего режиссура «ролевая». Замышляя спектакль, он меньше думал о времени и об атмосфере действия пьесы, нежели о характерах, судьбах и поведении населяющих ее людей. Работа с художником занимала его не так сильно, как работа с актером, а общее пространственное решение всегда находилось в нескрываемой зависимости от конкретных, заранее предвкушаемых, наиболее важных постановщику мизансцен. В свою очередь мизансцена служила не столько для выяснения или обозначения драматической ситуации, сколько для фиксации — пластической, максимально отчетливой — существенного, с точки зрения режиссера, движения души.

Как пьеса складывается из ролей, так и спектакли Бабочкина складывались «из людей». В этой вот сфере — в свежем, непредвзятом взгляде на персонажей, казалось бы, давным-давно знакомых, неоднократно сценой проверенных и сценой изученных, в способности посмотреть на них иначе, с новой точки зрения, чаще всего и полнее всего обнаруживала себя режиссерская индивидуальность Бабочкина. Когда актеры принимаются режиссировать, все они обычно так и действуют: мысленно играют каждую роль и стремятся найти к ней новый подход. Отличие Бабочкина от других режиссирующих актеров состояло в том, во-первых, что его новые подходы были действительно и подчас ошеломительно оригинальны, во-вторых, в том, что бабочкинское переосмысление ролей влекло за собой переосмысление пьесы в целом, перестройку всей системы образов, нередко даже перевод пьесы в другой жанровый регистр, в третьих же — главное! — в том, что он знал, во имя чего, с какой целью все это делает.

Но утверждать на этом основании, будто Бабочкин создавал небывалые сценические формы, будто он способен был предложить принципиально новые стилистические или пространственные идеи, обладал даром самобытной композиции целого, — значило бы все же погрешить против истины. Общие очертания бабочкинского спектакля никогда не спорили {38} с устоявшейся эстетической нормой. Более того, некоторые трудности режиссерского мастерства — хотя бы искусство компоновки массовых сцен — Бабочкин только профессионально освоил, не более того. «От себя» он в эту сферу ничего нового не внес. В работе с художником был очень последователен, нередко изобретателен, иногда смел, но опять-таки только в конкретных решениях, отнюдь не в принципиальных новшествах. И тем не менее, оставаясь до конца своих дней не столько режиссером, сколько режиссирующим актером, он сумел создать несколько событийных спектаклей, значение которых в истории советского сценического искусства очень велико.

Таким событием явилась, в частности, постановка «Царя Потапа», пьесы полузабытого ныне драматурга Андрея Копкова (1940). Пьеса уводила зрителей в дореволюционные времена, в застойную, душную и тяжкую жизнь приволжского хутора, где единолично властвует, безраздельно царит старый Потап Урлов, кряжистый, мрачный мужик. Некоторые мотивы пьесы, бесспорно, проистекают из горьковской «Вассы Железновой». Подобно Вассе, Потап не видит достойного себе преемника, не знает, кому оставить налаженное хозяйство. Наследники ему доверия не внушают. Сыновья нетерпеливо ждут смерти Потапа, чтобы поскорее воспользоваться его богатством, пустить на ветер все, что Потап скопил. Но в пьесе есть и вполне оригинальная тема столкновения патриархальной хуторской старины, кондового быта и по-своему целостного мироощущения с растлевающим и бесстыжим влиянием города.

Как и в «Кукольном доме», внимание Бабочкина было тут привлечено в первую очередь к центральной фигуре — к Потапу Урлову, которого играл В. Полицеймако. Легче всего и проще всего было бы развернуть спектакль против Потапа, увидеть в нем главное зло, тупую кулацкую силу, неуемную страсть к стяжательству. Но Полицеймако играл иначе. Бабочкин подсказал ему многие важные оттенки: дальновидность, проницательность, более того — понимание собственной обреченности. Потап догадывался, что его царству приходит конец, что на хуторе исподволь скапливаются силы, с которыми ему не совладать, что сыновья становятся злейшими врагами, что они сторицей отплатят отцу за жестокий произвол, за все прежние обиды и оскорбления. Они-то, сыновья, в грош не ставят все им содеянное и ждут только часа, когда смогут его свергнуть, а если удастся, то и убить.

Больше всего заинтересовала Бабочкина неподатливая, упрямая решимость Потапа любой ценой отстоять собственные позиции. Полицеймако, в полном соответствии с режиссерским замыслом, раскрывал сопротивление Потапа хищным, остервенелым сыновьям как сопротивление принципиальное и даже геройское. Задача — и очень трудная — состояла в том, чтобы показать, что отжившая патриархальная система ценностей, которую Потап со звериной яростью защищает, все же в каком-то смысле — система более здоровая, более человечная, нежели не признающая никаких норм и никаких вообще систем буржуазная стихия, от имени которой действуют сыновья, и прежде всего — Павел, готовый на отцеубийство.

Спектакль «Царь Потап» поднимал бытовую семейную драму на высоту серьезной социальной трагедии.

{39} Стоит упомянуть, что в «Царе Потапе» впервые был замечен молодой артист Ефим Копелян: он с гротескной резкостью сыграл явившегося из города претендента на отцовский «престол» — Павла, самодовольного, заносчивого наглеца со вздернутым носом и старательно задранными кверху маленькими усиками…

Следующей работой Бабочкина в БДТ явились горьковские «Дачники» — о ней будет речь впереди, ибо к этой пьесе Бабочкин возвращался неоднократно. Пока скажем только, что, покинув БДТ, Бабочкин несколько лет играл в Москве, в театре имени Вахтангова, потом снимался в «Актрисе», потом в конце войны вместе с А. Босулаевым поставил фильм «Родные поля», где исполнил роль председателя колхоза Выборнова, человека прямодушного, крутого, резкого. Далее Бабочкин на краткий срок возглавил Московский театр имени Пушкина. И тут главный его успех был тоже успех актерский: роль Клаверова в спектакле А. Д. Дикого «Тени» М. Салтыкова-Щедрина.

Только после всех этих скитаний Бабочкин в 1955 году нашел себе надежное пристанище в Московском Малом театре, где проработал без малого четверть века.

## 2

Почему именно Малый театр оказался для Бабочкина, художника неуживчивого, во всяком случае, раньше не прослужившего ни в одном театре и пяти лет кряду, таким надежным убежищем? Почему мастер, с годами отнюдь не угомонившийся, всегда одержимый если не духом противоречия, то, как минимум, духом полемики, тут, в Малом театре, где слово «традиция» звучит особенно веско и твердо, сумел высказаться с такой силой и полнотой в нескольких по меньшей мере принципиально важных и новаторских спектаклях?

Мы знаем, что многие крупные артисты, чья молодость прошла вне Малого театра, в этих стенах достойно продолжили путь, получили вполне для себя подходящие роли и, на радость зрителям, вписали в свою биографию новые интереснейшие страницы. И это вовсе не значит, что их достижения скромны, напротив, их достижения чрезвычайно существенны. Прекрасно сыграть хотя бы одну роль на сцене, где играли Мочалов, Щепкин, Садовские, Ермолова, — это ли мало?!

Бабочкину, я думаю, все же удалось нечто более важное. Его миссия была — дать искусству Малого театра нервные и прерывистые ритмы, тревожную, беглую пульсацию жизни, застигнутой драмой, психологизм утонченный, изощренный, язвительную иронию, и все это — в формах внешне суховатых, щегольски-легких, обладающих и законченностью, и несомненным изяществом. Чехов и Горький в этом смысле оказались наиболее выгодны для Бабочкина — актера и режиссера.

В «Доме Островского» никогда не ставили Чехова, более того, распространено было мнение, что Чехов и Малый театр — несовместимы. Бабочкин это мнение опроверг, поставив «Иванова» (1959). Драмы Горького, в отличие от чеховских, в Малом театре ставились и до Бабочкина, причем иные из них, например «Васса Железнова», — с огромным успехом. Но в горьковском репертуаре Бабочкин облюбовал не «На дне» и {40} не «Егора Булычова», не пьесы, обладавшие благополучной сценической историей, но «Дачников», драму, от которой Московский Художественный театр в свое время отказался, а потом — «Достигаева и других», пьесу, никому еще не приносившую вполне убедительного успеха, наконец, вовсе уж загадочную «Фальшивую монету». Эти четыре спектакля — один чеховский и три горьковских — наиболее принципиальны для всей деятельности Бабочкина в Малом театре, они повлекли за собой определенные перемены в искусстве старейшей русской сцены, отнюдь не возражая против ее традиций, но традиции эти по-новому толкуя и по-новому развивая.

Бабочкин, как он и сам говорил, не взялся бы ставить ни «Трех сестер», ни «Дядю Ваню», ни «Вишневый сад», ибо старые постановки этих пьес в Художественном театре считал совершенными, едва ли не идеальными. «Иванов» же воспринимался как «непрочитанная пьеса». Кроме того, Бабочкин полагал — и вполне справедливо — что в постановке «Иванова» уместны не только тонкие, прозрачные, классически-чеховские тона, но и краски более яркие, более резкие, подчас, быть может, и грубоватые, сближающие это произведение с родной для Малого театра драматургией Островского. Здесь возможен был и драматизм более жесткий, нежели в «Вишневом саде», и комизм более откровенный, нежели в «Трех сестрах» или «Дяде Ване».

С самого начала спектакля заявлена была строгость и чистота сценической формы. Отчетливо, мелодично звучал мизансценический рефрен: Бабочкин намеренно повторял и фиксировал простейшие сольные мизансцены. На белых ступенях веранды сперва бессмысленно и бездельно топтался Боркин с ружьем. Потом на тех же ступенях сидела Анна Петровна — Констанция Роек, встревоженная, сдержанная, — и страшно было, что уйдет в дом одна… А после нее со шляпой в руке на том же месте стоял Иванов, он собирался уехать, и он для нас сразу оказывался и виновным и безвинным — такого нельзя ни простить, ни возненавидеть. И наконец, в финале первого акта все там же, на белой лестнице, стоял, накрывшись клетчатым пледом, и жаловался нам Шабельский — Е. Велихов — человек-сова, пародия и на Иванова, и на Анну Петровну — пародия, а все-таки человек… В этих повторяющихся мизансценах иронически обозначалась разобщенность чеховских людей.

Режиссер, применяя повторные мизансцены, поочередно выводя персонажей на исповедь, сразу давал нам возможность заметить одиночество, изолированность каждого, но — одновременно — тут же и намекал на их общность. Они все одиноки, все в кризисе, значит и кризис — общий. По крайней мере для тех героев, которые в «Иванове» выделены из «среды», противопоставлены ей.

Обращаясь к этой самой «среде», режиссер пользовался сочными, сильными красками. Камарилья мещанских «харь» во втором акте разрисовывалась с нескрываемым режиссерским озлоблением, с карикатурной резкостью и хлесткостью. Тут не было гротесковой трагикомичности вахтанговской «Свадьбы», тут была издевка прямая, намеренно грубая. «Свиные рыла», торжествующие, сытые, жирные…

Из пошлейшего свинского быта вырастали и выдвигались главные фигуры драмы. Констанция Роек в роли Анны Петровны была совершенна {41} в каждом движении, в каждом слове. Объективная, лишенная тенденциозности манера актрисы, нигде не защищающей и ни в чем не обвиняющей Анну Петровну, должна была бы, кажется, вызвать навстречу себе холодок восприятия. Напротив, наши восприятия эмоционально обострялись до крайности, до слез.

Роек играла скромно, пользуясь самыми сдержанными средствами выразительности, почти скованно. Без малейшей аффектации она выражала сокрушительную силу чувства. Шекспировская трагедия в совершенно не театральной, буднично-житейской, самой повседневной форме. Это и есть Чехов.

Казалось, вся тяжесть его драм скопилась в этом хрупком, ломком существе, зазвучала в хрипловатом, усталом голосе, выразилась в отчаянных, детски беспомощных попытках не сорваться в пошлость. Остаться нравственно как бы вне — и выше! — пошлой ситуации обманутой жены, которая предложена и навязана жизнью.

Анна Петровна буквально изнемогает, чуть не умирает в борьбе против пошлости. Чахотка, как пошлость, ест ее поедом. Или, наоборот, пошлость ест ее, как чахотка. Она стареет, слабеет. Беспомощна и беззащитна.

Понятно, почему лекарства доктора Львова не могут спасти Анну Петровну. В режиссерской партитуре спектакля Львов занимал в высшей степени ответственное место, и Б. Горбатов играл доктора безукоризненно. Впервые фигура эта уверенной рукой режиссера прочно ввинчивалась в исторический контекст. Костюмом, манерами, всеми повадками режиссер прикрепил Львова к народникам, историческая несостоятельность программы которых к концу 80‑х годов, когда писался «Иванов», вполне выяснилась.

У этого человека чувство собственного достоинства и ощущение собственного благородства развиты донельзя. Он своим благородством сыт. У него на всякий казус есть готовый рецепт, где точно отмерены соответствующие дозы гордости, мужества, негодования. Львов всегда знает, что делать, а еще лучше знает, что говорить. Он неутомимо деятелен, у него положительная программа. Тем не менее его лекарства не помогают ни больному обществу, ни больной Анне Петровне.

Для предыдущего этапа понимания Чехова в высшей степени характерны были попытки режиссеров романтизировать Львова, доказать его правоту. Забывали ужас, который охватывал Чехова при мысли о возможности такого толкования роли. «Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо», — писал Чехов[[24]](#footnote-25).

В спектакле Бориса Бабочкина Львов был величествен, но не велик, а смешон. Что же касается самого Иванова, то в интерпретации Бабочкина он категорически отвергал гипотезу Лебедева: «Тебя, брат, среда заела». «Глупо, Паша, и старо», — с горечью говорил он. Все дело в том, что юношеские попытки Иванова противопоставить себя этой самой «среде» {42} оказались несостоятельными. И не потому, что он устал бороться, изнемог в борьбе. Не потому… А потому, что и сам он — «среда», вырваться из «среды» не сумел.

Иванов мог бы стать героем? Возможно. Вероятно. Героический порыв требует, однако, по меньшей мере значительной цели. Иванов такой цели не нашел. Усталое, тусклое лицо. Тоскующие глаза. «Душа скована какою-то ленью», всякое дело заведомо непривлекательно, всякий сколько-нибудь активный поступок заранее разочаровывает и потому — не совершается Ивановым.

Тем не менее мысль его — далеко не ленива. Драма его в том, собственно, и состоит, что теперь, именно теперь, уже и не помышляя о действии, он все додумывает до конца.

Процесс этот изнурителен. Легко ли тащить себя на дыбу жесточайшего самодопроса, где заведомо ничего не утаишь, где не отговоришься красивыми фразами в духе доктора Львова? Легко ли доказывать самому себе, что ты, как дурак, облачился в тогу и залез на героические котурны, не зная, куда шагать?..

Юношеская любовь Иванова к Анне Петровне, урожденной Сарре Абрамсон, была, в сущности-то, мнимой любовью. Отрицая обычаи и устои своей среды, Иванов женитьбу на еврейке рассматривал как общественно значимый поступок, едва ли не подвиг. Любовь его питалась гордостью, сознанием собственной незаурядности, смелости. Но это была любовь к себе, к собственной позе, до чрезвычайности раздутая форма эгоцентризма, а вовсе не подлинное чувство. Кризис произошел тогда, когда Иванов понял, что этот красивый жест никого ничему не научил и ничего не изменил.

Игривая богатая вдовушка, «помпончик» и «огурчик», Марфутка Бабакина, вызывающе хлопнув себя по крутым бедрам, спрашивает: «Ежели бы не было интереса, то зачем бы ему на еврейке жениться? Разве русских мало? Ошибся, душечка, ошибся…» Бабочкин в этот момент умышленно вывел прекрасно игравшую Ю. Бурыгину в самый центр сцены — момент ударный! Он еще отзовется у нас в памяти, когда Иванов в конце следующего акта исступленно завопит: «Замолчи, жидовка!» Иванов тут словно откликнется на фразу Бабакиной, опустится до ее уровня, сравняется с ней… Почему же?

Да все по той же причине: не было подвига, была бравада, не было любви, была поза, не было, никогда не было и быть не могло программы, цели, идеи.

Самое смешное — и самое страшное — в том, что Марфутка Бабакина не ошибается. У Иванова был «интерес». Только — не денежный. Был интерес самоутверждения, был расчет — пусть не материальный, а моральный. Расчет не оправдался.

Для того чтобы жить «не как все», иначе, мало видеть, что все живут плохо и низко. Надо еще знать, как и куда повернуть жизнь. Этого знания у Иванова — Бабочкина смолоду не было, и теперь он стоит среди развалин здания, которое строилось без фундамента. Строителю податься некуда.

Иванов, каким увидел и сыграл его Бабочкин, принес на сцену глубокую, объективную драму жизни без идеала.

## **{****43}** 3

Обращаясь к «Дачникам», Бабочкин спорил с привычным восприятием этой пьесы Горького как пьесы неблагодарной и несценичной. И чем больше он в пьесу углублялся, тем больше она его увлекала и заинтересовывала. Спектакль, осуществленный в Малом театре в 1964 году, был не первым, а третьим по счету.

Сперва Бабочкин поставил эту пьесу в Ленинграде, в Большом драматическом театре в 1939 году, потом в Софии, с актерами болгарского Национального театра драмы в 1951 году и, наконец, в Москве, в Малом театре, обратился к ней снова. В биографии Бабочкина это случай исключительный, единственный, в принципе, он не повторялся и не возвращался к пройденному. И столь упорная приверженность к «Дачникам» имела, конечно, свои причины. В первой, ленинградской, постановке, вызвавшей большой общественный интерес, Бабочкину удалось с максимальной энергией раскрыть позитивную программу пьесы, сильно и убедительно показать тех людей, на которых автор возлагал свои надежды. Прежде всего это относится к Власу, которого играл сам Б. Бабочкин.

Ю. Юзовский писал тогда, что артист «очень колоритно изображает своего героя. Он наводит зрителя на воспоминание о молодом Горьком. Широкополая шляпа, размашистая походка, размашистое движение сильных рук, манера несколько откидываться назад и встряхивать волосами во время речей (оживший серовский портрет Горького) — все это придает фигуре Власа действительно горьковское обаяние… Вся эта фигура исполнена романтического порыва, и оттого, что здесь есть романтическое начало, не чувствуется в речах и репликах у Бабочкина даже намека на резонерство, так раздражающее у других виденных нами Власов»[[25]](#footnote-26).

В постановке 1964 года такой же точно рисунок роли Бабочкин предложил новым, московским ее исполнителям — В. Коршунову и А. Локтеву. Оптимистическая тема, впервые внятно прозвучавшая в ленинградской постановке 1939 года, была еще и усилена в московском спектакле, созданном спустя четверть века. Вера в будущее сближала между собой таких разных людей, как Варвара (Р. Нифонтова), Мария Львовна (О. Солодова), Двоеточие (И. Любезнов), Соня (Л. Щербинина). Между ними и Власом протягивались взаимные нити симпатии и доверия, они — каждый порознь и все вместе — твердо противостояли потоку пустой болтовни, которой «дачники» отравляли и оскорбляли живую жизнь. Дуэт Власа и Марии Львовны выражал их победоносный, романтический дух, возмущенный пессимистическими стонами окружающих.

Б. Бабочкин проницательно догадался, что надо сгладить разницу в летах между Марией Львовной и Власом, дабы избавить от всякого привкуса комизма их отношения, их взаимную любовь. Е. Солодова в паре с В. Коршуновым отнюдь не казалась смешной. Напротив, роль Марии Львовны была прочитана так, что сразу бросались в глаза не только молодость духа этой женщины, но и ее привлекательная смелость, свежесть, {44} убежденность в своей правоте, ее мажорность. Более чем понятно, почему к ней тянется Влас: юношу пленяет не только оригинальность и своеобразие мысли Марии Львовны, но и, попросту, ее красота, воинственная и победоносная женственность. Да, она гораздо моложе своих тридцати семи лет, настаивал Бабочкин, и мы верили ему — вместе с Власом.

В режиссерской партитуре Бабочкина столь же естественно и неприметно, будто выдвигаемая вперед самим движением жизни, одно из центральных мест занимала Варвара Михайловна, которую играла Р. Нифонтова. Ее эволюция сперва шла неспешно и незаметно: женщина мягкая, тихая, старающаяся по возможности уклониться от ссор и сгладить противоречия, лишь в конце спектакля она вдруг взрывалась. Накапливавшаяся, сдерживаемая страсть внезапно прорывалась. Путь разочарований пройден весь, до последней точки. Теперь она безоглядно, отбросив все иллюзии, ополчалась войной против фальши, с которой долго пыталась найти компромисс.

Особого внимания заслуживало общее постановочное решение пьесы, найденное Бабочкиным вместе с художником А. Босулаевым. Первый акт разыгрывался в интерьере, в стенах дачи. Во втором акте стены словно расступались, действие велось под открытым небом, возле дачи. В третьем акте это движение делало еще один мощный рывок вперед: фоном действию вдруг становилась вся Россия, вся ее поэтическая красота. На первом плане — стог сена, деревья, чуть дальше — спуск к реке, еще дальше — река, ее плавный, певучий поворот, а за рекой — высокий холм, и на холме возносится к сияющему голубизной небу небольшая хрупкая церковь.

Давно известно, что в «Дачниках» Горьким полемически переосмыслены, а кое-где и прямо спародированы некоторые мотивы чеховской «Чайки». Как и в «Чайке», в «Дачниках» — «пять пудов любви». Почти весь этот пятипудовый груз несут дуэты и трио третьего акта. Понятно, что Бабочкин захотел погрузить все объяснения в любви, все взаимоотношения мужчин и женщин, столь отчетливо в третьем акте выраженные, в наиболее для них соответствующую атмосферу. Отсюда — и поэтичная красота пейзажа, и песни, и далекий колокольный звон. Однако сияющая декорация третьего акта выполняла и более важную функцию. Ее воздушная светоносность резко контрастировала с унылым, а отчасти и злобным пессимизмом «дачников», который неизбежно становился одним из важнейших мотивов спектакля.

В постановке 1939 года пессимизм жалких людишек, которые ищут места, «где бы лучше спрятаться от жизни», вполне в духе конца 30‑х годов отвергался, так сказать, с порога. Пессимизм вызывал презрение уже по одному тому, что это был пессимизм. Вникать в умонастроения какого-нибудь Суслова было неинтересно, он заслуживал одной только насмешки. В ситуации середины 60‑х годов тема безверия уже не выглядела ни столь безобидной, ни столь простой. И доказал это прежде всего сам Бабочкин, не только как режиссер, но и как исполнитель роли Суслова.

Роль была сыграна им зло, ядовито, с затаенным и только в конце прорывающимся сарказмом. Суслов был воспринят как противник, заслуживающий внимания, как реальная опасность. Ибо этот человек, Суховатый, {45} подтянутый, четкий, но желчный, вечно раздраженный, с каким-то кислым лицом, чаще всего выражающим ироническое презрение к витиеватому красноречию своих постоянных собеседников — Басова, Шалимова, Калерии, и в самом деле в каком-то смысле гораздо их сильнее. Ибо он действительно умен. Ибо он по-настоящему озлоблен. Ибо его нигилистическая мысль по-своему вполне последовательна: это цинизм — активный, деятельный, агрессивный, по своей природе родственный фашизму. Бабочкин так играл эту роль, что мы все время чувствовали холод и стеклянную пустоту глаз Суслова, его жестокость, волю к действию. И этого заурядного на первый взгляд дачника очень легко было представить себе в должности коменданта концлагеря — справится. А в то же время заурядность Суслова — вовсе не способ мимикрии, не защитная окраска, нет, при всем его уме, при всей его агрессивности, Суслов, тем не менее, прежде всего — обыкновенный российский обыватель, хоть и воинственный, но мещанин.

Пьеса читалась режиссером Бабочкиным как исторически неизбежное столкновение между мещанством и интеллигенцией. Суслов занимал в этом конфликте вполне подобающую ему позицию мещанского идеолога и вождя. Обнаружив и достаточно выразительно явив нам его силу, Бабочкин затем дважды приоткрывал нам его слабость.

Во-первых, в сцене с женой, Юлией. Сцена эта была поставлена Бабочкиным с откровенным сарказмом. Возле стога сена, похрапывая, спит пьяный Суслов. А тут же рядом, на сене, не замечая Суслова, Юлия расположилась со своим любовником, Замысловым. Долгий поцелуй. Объятия… Потом Замыслов уходит, Юлия замечает мужа, будит его и вдруг, словно ненароком, вынимает из сумочки маленький пистолет. «Давай застрелимся, друг мой! — говорит она спокойно и очень убедительно. — Сначала ты… потом я!»

Суслов в ужасе закрывается рукой, и рука его дрожит. Лицо исказилось испуганной гримасой, глазки забегали… Выяснилось: он трус. Все его гипертрофированное самоуважение начисто улетучивалось в минуту, когда подвергалась опасности единственная, драгоценнейшая жизнь Суслова.

Горький четко мотивировал поведение Юлии. Она подробно и откровенно, быть может даже слишком подробно и слишком откровенно, говорит о том, почему Суслов ей противен, физиологически мерзок. Однако в это вот мгновение, угаданное и прекрасно сыгранное Бабочкиным, объяснения Юлии, пожалуй что, и теряли свой смысл. Мы видели, просто-напросто своими глазами видели: оцепеневший от страха, охваченный паникой Суслов — не мужчина, его любить нельзя.

Вторая сцена, унизительная для Суслова, разыгрывалась в финале. Большой монолог, в котором Суслов цинично излагает наконец собственную жизненную позицию, свое кредо, Бабочкин превращал в истерику, визгливую и яростную. Суслов кричал, захлебывался криком, ненависть корежила, ломала и распирала его, он, кажется, готов был ударить Марию Львовну, избить Власа, но что-то останавливало его (мы уже знали: Суслов — трус), поэтому он старался на них не глядеть и обращался в зал, к зрителям, перед ними — перед нами многословно и бесстыдно изливая злобу, вражду к жизни, неминуемо сбрасывающей его под откос. Нервический вопль неожиданно переходил в судорожный {46} танец, засунув руки в проймы жилета, Суслов начинал выкрикивать слова пошлой, похабной песенки, ноги его вдруг пускались в канкан, и так, напевая и канканируя, эта взбесившаяся марионетка вылетала прочь со сцены, за кулисы…

Тот, сам по себе знаменательный, факт, что четверть века спустя Бабочкин перешел с одного полюса пьесы на другой, от Власа к Суслову, повлек за собой важные перемены во всей системе образов драмы. В новой постановке «Дачников» полноту жизненности обрела каждая роль. Басов — Н. Анненков, рыхлый, медлительный, вялый, по-бабски сплетничающий, сладковатый и глуповатый. Калерия — М. Седова, сухая, искусственная, нервная и глуповатая на иной манер. Рюмин — Н. Афанасьев, несуразный и фальшивый, все время примеривающий то одну, то другую, только бы непременно «благородную» роль. И наконец, две женщины: одна погружается в пошлость, с удовольствием и со смаком в ней валяется, как свинья в грязи, — именно так, жестоко и сатирично играла О. Хорькова Ольгу Александровну Дудакову. Другая — из пошлости вырывается, от пошлости освобождается силой бунтующей и неутоленной женственности: Юлия Филипповна в исполнении Л. Юдиной точно выполняла предуказанное режиссером, самое ее легкомыслие становилось все отчаяннее, и к финалу, изнуренная и обманутая любовью, она уже явно тосковала по утраченной и недостижимой чистоте.

В сложной и переменчивой полифонии многофигурной драмы режиссеру удалось добиться гармонического звучания настойчиво друг другу возражающих мотивов безверия и веры, оптимизма и пессимизма, уныния и надежды. Романтические и сатирические ноты слились в один мощный аккорд, предвещающий поражение мещанства и торжество высокой духом русской интеллигенции.

Если «Дачники» в постановке Бабочкина могут по справедливости рассматриваться как один из выразительных примеров горьковской сценической полифонии, как образец центробежной по характеру многофигурной композиции, то в пьесе «Достигаев и другие» режиссерское решение, напротив, было вызывающе центростремительно, а вся композиция — тоже многофигурная — выводила на первый план самого Достигаева, которого играл Бабочкин. Мы давно привыкли к тому, что в этой роли доминировали краски деловитости, купеческой крепкой хватки, циничного приспособленчества. Девизом для режиссера и актера становились обычно слова Достигаева из предыдущей пьесы о Булычове: «Надобно примкнуть». В готовности к чему угодно и к кому угодно «примкнуть» обыкновенно виделся весь Достигаев: ему бы только шкуру свою спасти, все остальное никакого значения не имеет.

С характерной для Бабочкина полемической остротой артист не пожелал принять — и повторить, пусть на свой манер и на новый лад, привычную трактовку. Да и вообще Бабочкин не хотел играть человека столь однозначного. Он предложил решение более сложное, сразу же связывая Достигаева с определенной, достаточно самобытной средой, с русской буржуазией, успевшей приобщиться к европейской цивилизации и осознать себя как «соль земли», как главную созидательную силу нации.

Это вот, не то чтобы осознанное, но как бы вошедшее в его плоть и кровь ощущение собственной ценности, даже исключительности, избранности, {47} Бабочкин давал нам почувствовать сразу. Его Достигаев был бесспорно очень умен, проницателен, он на голову выше всех окружающих, независимо от того, чьи классовые интересы и какие партии они представляют. Интеллигент по всему своему облику, Достигаев, каким сыграл его Бабочкин, быстр, стремителен, подвижен. Умные, мгновенно оценивающие собеседника глаза. Холеная, расчесанная надвое европейская бородка. Прекрасный костюм. В пластике — легкость, уверенность, свобода. В скользящей походке, в манере Достигаева, останавливаясь, покачиваться — то на носках ботинок, то на пятках — какая-то шутовская глумливость. Вокруг него совершенно несомненно и неоспоримо разрушался старый мир. Вся царская Россия разваливалась, вся среда, в которой Достигаев уверенно лавировал, командовал, одних подкупал, других уничтожал, вся эта среда — он видел — деформировалась и рушилась. Однако в начале пьесы Достигаев был еще полон радостных предчувствий. Свержение самодержавия вроде бы обещало таким, как он, людям дела и коммерции, широчайшее поле деятельности. Перспективы, в принципе, казались прекрасными. Однако конкретного дела и реального, выгодного для него результата происшедшего переворота Достигаев пока не находил. Бабочкин буквально и точно реализовал ремарку Горького: Достигаев «мелькает на сцене в продолжение всего акта… прислушивается ко всем разговорам, вступает во все беседы, оставаясь один, задумчиво посвистывает». «Мелькание» Достигаева, четко обозначенное в режиссерской партитуре и в актерской игре, было понято как торопливое стремление поскорее найти в изменившейся ситуации свою, беспроигрышную игру. Однако с кем бы Достигаев ни заговаривал, к кому бы ни подходил, он везде слышал пустые, не деловые разговоры. Бездарная накипь колготилась и чванилась перед ним. Кого ни послушаешь, всякий несет какой-то демагогический вздор, всякий на свой лад решает все мировые проблемы, однако работать-то не с кем!

Вот почему Достигаев быстро, как бы кругами, двигался по краю сцены — то проходил в самой глубине ее, то вдруг останавливался сбоку, то скользил вдоль рампы, но нигде надолго не задерживался, ибо знал: все эти Павлины, Нестрашные, Губины, Звонцовы — не партнеры ему. Он потому и «мелькал», что остановиться не с кем. И все же Достигаев верил, что будущее, как бы оно ни складывалось, без него, без немногих таких, как он, не обойдется, более того — всякое будущее непременно ему подчинится. Не он «примкнет», а к нему приспособятся, его уму, его энергии и деловой хватке обрадуются, ему поклонятся! В легкой, семенящей походочке Достигаева, в гаерстве уклончивых речей, пересыпанных прибаутками, в эластичной увертливости — во всем чувствовалось радостное возбуждение. Он ждал своего часа, а пока анализировал ситуацию, угадывал подспудные мотивы, движущие поступками окружающих, и, когда ему удавалось верно понять, что же происходит в городе или в России, торжествующе ввинчивал вверх, в воздух, палец, как бы указующий истину.

Во втором акте с мягкой иронией Бабочкин замечал — и нам намекал, — что Достигаев уже озадачен и раздражен непрестанными, со всех сторон досаждающими ему попытками загнать его под ранжир той или иной партии, того или иного класса.

{48} Сама по себе идея, согласно которой он, Достигаев, должен всерьез, как собственный, принять чужой интерес, обязан прислушаться к голосам, раздающимся слева или справа, для него была противоестественна. Кроме того, Достигаева явно начинал беспокоить ход событий, не совпадающий с его надеждами и планами. Он ускользал и увертывался от всех предложений, с которыми являлись к нему разные, в чем-то убежденные люди. Нет, их классовые и партийные интересы для Достигаева мелки, а их расчеты и соображения для Достигаева глупы… Он слишком отчетливо видел, что средства, которые ему рекомендуют, и блоки, которые ему отовсюду навязывают, не могут остановить сокрушительную стихию революции.

Мысль Достигаева упорно искала выхода, решения, поворота, который мог бы изменить ситуацию в его пользу. Как быстро все переменилось! В первом акте он нюхом предчувствовал выгоду, а в третьем акте искал только спасения, искал и не находил. И эти поиски, и то обстоятельство, что на карту поставлена вся жизнь, настолько поглощали Достигаева, что он со спокойным равнодушием относился к альковным похождениям молодой жены (хотя и любил ее), более того, он мысленно и эмоционально как бы выносил за скобки, выталкивал из сознания даже самоубийство дочери. «Мелькание» прекращалось. Нервные, быстрые ритмы сменялись замедленными, тягучими. Вместо лакированных ботинок на ногах — мягкие домашние туфли. Достигаев сидел за небольшим столиком и молча раскладывал пасьянс. Он как-то отяжелел, сник. Если раньше был моложав и выглядел «человеком без возраста», то теперь вдруг стала заметна старость. Динамика радостных предчувствий уступила место мрачной статике осознанного поражения. И когда рядом с Достигаевым оказывался Бородатый солдат и сам Достигаев в собственном доме становился арестантом, ни в его поведении, ни в его настроении ничего уже не менялось. Он уже понял: игра проиграна. Занавес закрывал от нас окончившуюся жизнь, навсегда уходившую в непроглядную тьму истории.

Цикл горьковских спектаклей Бабочкина завершила «Фальшивая монета» (1972), пьеса, которая в горьковском наследии стоит как бы особняком и выделяется своей сугубой нервностью, взвинченностью. Полемика с Достоевским ведется тут Горьким отчасти в манере самого Достоевского: с характерной внезапностью сменяющих одна другую исповедей, с болезненной остротой взаимного непонимания персонажей, населяющих пьесу, с мотивом «двойничества», который Бабочкин уловил и выразил приемом столь же простым, сколь и сильным. То один, то другой герои его спектакля подходили к зеркалу и с некоторым отчуждением и недоверием смотрели на себя. Агент по продаже швейных машин Ефимов (А. Потапов), полюбовавшись своим отражением, вдруг тычет в зеркало ножницами. Письмоводитель Глинкин (В. Бабятинский) перед зеркалом сперва позирует и важничает, явно стараясь вообразить себя лицом значительным и респектабельным, а потом начинает корчить самому себе нелепые рожи и гримасничать. Безумный Лузгин откровенно боится зеркала: там, в зеркале, видится ему двойник, который его преследует, там, в темном стекле, прячется его собственная больная совесть.

Но зеркало, как оно ни значительно для режиссера, только одна из {49} подробностей сдвинутого, искаженного мира, который он — вместе с художницей Т. Ливановой — создал на сцене. Перед нами был дом, в котором множество каких-то комнатушек-клетушек, косых, обветшалых, оклеенных жухлыми обоями. Коридоры, галереи, переходы, лестницы — все это вместе взятое воспринималось как некий лабиринт, откуда, пожалуй что, и нет выхода.

Мир, который виделся тут Бабочкину, был мрачен и безысходен, указание Горького, что «темп игры не должен быть медленным и что в пьесе следует подчеркнуть элементы комедийные», Бабочкин выполнил: темп спектаклю задал быстрый и от комедийности не уклонился. В результате ему удалось с необходимой полнотой и ясностью раскрыть основные мотивы пьесы, которая долго казалась загадочной, трудно постижимой.

Внешне сравнительно несложный сюжет «Фальшивой монеты» скрывает в высшей степени притягательную для Горького мысль о том, как искажает и опошляет человека денежный интерес, как власть денег проникает в самую, казалось бы, потаенную сферу внутрисемейных отношений. Часовщик Яковлев (его играл С. Маркушев), женившись на Полине, спас ее от позора, от суда. Кажется, благородный поступок? На первый взгляд, оно так и есть. Однако недаром же Р. Нифонтова, играя Полину, все время оттеняла внутреннюю ее сломленность, духовную угнетенность. В мизансценах Бабочкина Полина — Нифонтова почти все время сидела и ходила понурясь, опустив голову, явственно готовилась к смерти — в конце пьесы она и решается на самоубийство. Ибо Полина знала, что нужна Яковлеву только как ширма, скрывающая его мошеннические махинации. Наташа (Л. Щербинина) свое отвращение к фальши, пронизывающей всю жизнь семьи, прятала за высокопарными книжными фразами, насмешливо и дерзко разговаривая с Яковлевым и тщетно пытаясь найти общий язык со своей мачехой, Полиной. Быть может, в роли Наташи наиболее сильно было выражено горьковское неприятие фальши, ханжества, фарисейства.

Спектакль был весь напоен горечью. Люди его жили бесплодно, бестолково, тускло, не ходили, а сновали, не действовали, а только намеревались действовать. Какая-то тягостная апатия охватывала уныло копошащееся существование взаимно враждебных, самолюбивых, растерянных людишек. Бабочкин словно бы намеренно умалял человеческий масштаб каждого. Всех этих обывателей он разом и скопом отмечал мрачным знаком неминуемой гибели. После того как они — вслед за Сусловым, вслед за Достигаевым — уйдут с исторической сцены, начнется совсем иная жизнь.

## 4

Как бы далеко ни уходил он в прошлое, оттуда, из действительности бывшей и исчезнувшей, глаза Бабочкина пристально, иногда встревоженно, иногда весело и уверенно глядели в сегодняшний день. Обратная связь была обязательна: прошлое приходилось сродни и впору его таланту {50} тогда, когда старая пьеса как бы перед ним расступалась, заново открываясь для мысли, актуальной поныне. Он ставил Чехова, Горького, Островского, ощущая себя современником А. Твардовского, К. Симонова, Ч. Айтматова. Тем не менее Бабочкин неоднократно и горячо протестовал против тех режиссерских решений, формальная новизна которых его не убеждала. Он всегда спорил с тем, что казалось ему «смещением акцентов, оригинальничаньем во имя эффекта», «искажением авторского замысла». В одних случаях гневался справедливо, в иных случаях согласиться с Бабочкиным было трудно. Вероятно, сам он понял всю относительность подобных суждений, когда услышал их применительно к собственной постановке комедии Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1965): на этот раз оппоненты Бабочкина заговорили именно о смещении акцентов (он их и в самом деле сместил!), об «оригинальничанье» и об «искажении авторского замысла» (по этому поводу, впрочем, авторитетно было бы только мнение самого Островского).

В конце концов, от Бабочкина следовало это ожидать: полностью освоившись с «Домом Островского», сблизив Малый театр с Чеховым, поставив на академической сцене три «трудные» пьесы Горького, он должен был выяснить свои отношения и с самим Островским, с традицией Островского, как ее принято было тут, в Малом театре, понимать.

Бабочкин не скрывал, что традиция давно уже казалась ему закосневшей, застоявшейся. В его режиссерской работе над комедией «Правда — хорошо, а счастье лучше» сразу же обнаружилось желание отказаться от давно набивших оскомину штампов исполнения пьес Островского, от традиций, выродившихся в безличные стереотипы, от персонажей, которые перестали быть живыми и превратились, по сердитому выражению Бабочкина, в «мемориальные доски». Все так, и все же сама по себе благородная борьба против штампов и рутины для него не могла стать поводом к работе над пьесой или над ролью. Нельзя ставить комедию, чтобы доказать, что раньше ее ставили плохо. Вот если ты услышал в этой комедии новый мотив, ранее сценой не замеченный, а сегодня способный прозвучать живо, свежо, интересно, — тогда принимайся за дело! Но тогда сразу же становятся неизбежны и формальные новшества и, увы, почти непременные упреки в «оригинальничанье».

В комедии «Правда — хорошо, а счастье лучше», которую Бабочкин поставил, и в роли Силы Ерофеича Грознова, которую сам он сыграл, Бабочкин уловил смелое возражение Островского той дидактике, которую обычно Островскому навязывают, услышал в ней веселый и презрительный смех не морализатора, но — поэта. Социальная критика, конечно же, присутствует и тут, и Бабочкин вместе с Островским высмеял барабошевский жизненный уклад, алчный и глупый, тупой и бессердечный. Но об руку с этой сатирической темой в спектакле шла тема любви, пусть греховной, пусть тайной, однако же — счастливой и победоносной, вопреки всему, вопреки всякому здравому смыслу, вопреки регламентированной, нормированной, упорядоченной (и потому — фальшивой) добродетели.

Звучание вот этой темы (так просто объявленной в заглавии: «… а счастье лучше!») предопределило все в спектакле Бабочкина и, конечно же, опрокинуло закрепленные традицией очертания персонажей, потребовало {51} иронии в подходе к ним, продиктовало новизну и непривычность формы. Островский вдруг, как это уже случалось в его сценической истории (вспомним хотя бы «Лес» Мейерхольда), обрел яркость и шутовскую насмешливость простонародного балагана. И, что бы ни говорили авторитетные защитники «авторского замысла», думаю, на самом-то деле именно Бабочкин этот замысел разгадал.

Его собственная актерская работа задавала тон спектаклю. Бабочкин играл Силу Ерофеича Грознова с той двусмысленностью, которая весело опровергала всякую возможность однозначности. С одной стороны, вроде бы совсем пустой, ничтожный человек этот старый «ундер» Сила Ерофеич, вовсе обветшавший, молью траченный альфонс в мешковатом мундире, увешанном блестящими, начищенными до сияния медалями. Он и сквалыга, он и хитрец, он и хвастун. А с другой стороны, этот ветхий старикашка с пышными усами как раз и являет собой удивительную беззаботность по отношению ко всем правилам и устоям барабошевского образа жизни. Все то, что тут ценится, ему нипочем. Все то, что тут важно, ему пустяки. Вот он, весь перед нами, как на ладони: жизнь прожил — добра не нажил, нищий, однако же не горюет, еще и богатых учит, как надо жить! А почему? А потому, что «счастье лучше», не только правды, но и состояния.

Самая же «идея счастья» наиболее рельефно проступала в воспоминании — и напоминании! — о бывшем, казалось, давным-давно позабытом романе, который разыгрался некогда между Силой Ерофеичем, совсем еще молодым, и Маврой Тарасовной Барабошевой, ныне — оплотом суровой нравственности, а в те-то прошедшие времена — грешной мужней женой.

Бабочкин в этой комедии сумел — едва ли не впервые — понять и весело разыграть мотив «старого греха», лукаво звучащий во многих пьесах Островского, но везде остающийся обычно на втором плане. (Вспомните хоть Турусину из комедии «На всякого мудреца довольно простоты».) Е. Шатрова в его постановке пьесы «Правда — хорошо, а счастье лучше» подхватила этот именно мотив и сделала его основным содержанием роли Мавры Тарасовны. Если прежде исполнительницы настаивали обычно на том, что Мавра Тарасовна, уступая шантажу Грознова и устраивая по его указке судьбу внучки Поликсены, остается все же сама собой, нынешней, той самой, которая «теперь очень далека от всего этого (то есть от греха и счастья. — *К. Р*.) и очень высока стала для вас, маленьких людей», то Шатрова и Бабочкин решали иначе. Столкновение с прошлым — с грехом и счастьем, с позабытым было молодым и случайным любовником — совершало целую революцию в душе Мавры Тарасовны.

Финал спектакля был не просто ее капитуляцией и победой Грознова, но ее возвращением к самой себе, прежней и грешной, ее веселым освобождением от ига расчетливой, оскорбительной и дальновидной морали.

С успехом проведя рискованную комедийную игру, Бабочкин столь же решительно обратился к трагедии Островского, к «Грозе». Он понимал, что этот орешек будет покрепче, и готовился к постановке «Грозы» долго, может быть слишком долго.

{52} Его статья «Как трактовать “Грозу”» писалась целых двенадцать лет и датирована 1950 – 1962 годами, а спектакль увидел свет рампы спустя еще десятилетие с лишним. Исходные свои позиции Бабочкин формулировал в самых категорических выражениях. «Советский театр, — утверждал он, — к сожалению, не создал еще спектакля, который дал бы зрителю всестороннее и правильное представление об идеях и образах пьесы»[[26]](#footnote-27). Бабочкина не устраивали ни постановка Вл. И. Немировича-Данченко и И. Я. Судакова, осуществленная на сцене МХАТ в 1934 году, ни спектакль Н. Охлопкова в театре имени Маяковского 1953 года, ни спектакль Малого театра 1962 года, — во всех сценических решениях пьеса, по его мнению, оставалась нераскрытой. Обдумывая будущий свой спектакль, Бабочкин, как он это делал всегда, рассматривал пьесу «по ролям» и в каждой отдельно взятой роли находил нечто новое, ранее либо вовсе упущенное из виду, либо недостаточно внятно выраженное. В частности, как уже упомянуто выше, он горячо настаивал, что Катерина должна быть совсем иной. «В этом вопросе, — писал он, — я держусь самой крайней точки зрения. Если Катерине будет со сцены даже 30 лет, то пьеса приобретает новый и ненужный нам смысл. Правильно определить ее возраст нужно 17 – 18 годами. Года два она замужем. Ее жизненный опыт ничтожен. По Добролюбову, пьеса застает Катерину в момент перехода от детства к зрелости. Это совершенно правильно и необходимо».

Далее Бабочкин задавался вопросом, как же изобразить Катерину — женщиной исключительной для своего времени или же типической, обыкновенной. «Я считаю, — утверждал он, — что играть Катерину как женщину исключительную, ни на кого вокруг не похожую, будет неправильно…» Но добавлял: «Так же неправильно, как неправильно играть ее ординарной»[[27]](#footnote-28).

Думаю, здесь-то, в резком неприятии «исключительности» и в довольно вялом (только для приличия) возражении против «ординарности», и была ошибка, которая впоследствии в спектакле болезненно отозвалась. Однако дело не только в этом. Дело еще и в том, что режиссура, тщательно анализировавшая отдельные роли и всю пьесу разбиравшая «по ролям», вполне себя оправдывала, пока речь шла о психологической или социальной драме Чехова и Горького или о комедии Островского. Когда же Бабочкин во всеоружии такого метода обратился к трагедии, выяснилось, что для трагедии способ «ролевой режиссуры» как минимум недостаточен. Живо и свежо, иногда чрезвычайно остроумно интерпретируя образы персонажей, Бабочкин меньше, чем должно бы, внимания уделил образу спектакля в целом, и то, что сделал в его постановке художник В. Левенталь, в сущности, было совершенно нейтрально к неумолимому ходу трагического действия. Сами по себе декорации Левенталя обладали неоспоримой красотой: пустая сцена, над нею небо в тяжких, наползающих тучах, а внизу, на планшете, в уголке, — крошечный, игрушечный макет города Калинова, беленькие чистенькие домики, позлащенные купола церквей. Но только у Левенталя была своя «Гроза», а у Бабочкина — {53} своя, Левенталь стремился к эстетизации и стилизации, Бабочкин же — к натуральной достоверности образов «гнилой жизни» и «темного царства». Устремления режиссера и художника не совпадали, более того, костюмы откровенно спорили с характерами, и впечатление возникало такое, словно персонажи носят одежды с чужого плеча.

Катерина и правда выглядела в исполнении Л. Щербининой совсем молоденькой, «зеленой», нисколько не исключительной. Однако ординарности актрисе избежать не удалось. Один из рецензентов, старательно выискивая достоинства спектакля, писал, что в игре ее «преобладает тональность сдержанная, лирическая», но «недостаточно полно раскрывается романтическое начало образа», мало «трагедийного напряжения», а кое-где артистке не удается «избежать налета мелодраматизма»[[28]](#footnote-29). Что верно, то верно: роль сползала к сентиментальной чувствительности, к тихой провинциальной герани, велась в умиленно добродетельном тоне. И хотя сам Бабочкин умно и тонко сыграл Кулигина, оттенив его доброту и светоносность, хотя О. Хорькова была великолепна в роли Кабанихи, а Д. Зеркалова — в роли сумасшедшей Барыни, все же надежда режиссера, что молодость — совсем зеленая! — Катерины даст всему трагическому ходу событий пьесы новый, и более глубокий смысл, надежда эта, на мой взгляд, не оправдалась.

Бывают, видимо, и такие оказии, когда истина — на стороне традиции. Во всяком случае, в «Грозе» Бабочкина трагедия юной Катерины, как он того и хотел, была совершенно понятна, только она не была сыграна: трагедийное напряжение не возникало. Весь ход спектакля обладал вполне резонной последовательностью и — неожиданной отрешенностью от публики, какой-то отодвинутостью в прошлое.

## 5

Всегдашняя готовность Бабочкина заново вчитываться в произведения, давно признанные либо вовсе не подходящими для сцены и для экрана, либо же устаревшими, отжившими свой театральный и кинематографический век, и находить им свое неотразимо убедительное решение, часто приносила его зрителям огромные радости, внезапно открывая сокровища, о существовании которых мы и не подозревали. Телевизионный фильм «Скучная история» (1969) явился одним из таких сюрпризов.

Тихое, небогатое событиями чеховское повествование о духовном кризисе, на склоне лет омрачившем внешне безбедную и благополучную жизнь профессора Николая Степановича, вряд ли кто предполагал увидеть. Читать и перечитывать — да, конечно, и с наслаждением! Но увидеть в живом актерском действии? Какое же там действие?! В исполнении Бабочкина плавное горестное повествование оказалось вдруг захватывающе драматичным. Он заставил нас с тревогой вслушиваться в голос Николая Степановича, то саркастический, то утомленный, то старчески расслабленный, то полный юношеской нежности и внезапной силы. Напряженно {54} вглядываться в глаза Николая Степановича, то грустные, то насмешливые, то словно побелевшие от гнева, то вдруг засиявшие любовью, но неизменно, всегда — умные. А почему мы так пристально вглядывались в эти глаза? Почему мы так внимательно вслушивались в этот голос, стараясь уловить каждую интонацию, еле слышимую вибрацию изменившегося настроения? Как вообще совершилось это телевизионное чудо, удивившее ведь и самого Бабочкина?

Он потом скромно заметил: «Роль Николая Степановича — самая большая роль, которую я когда-либо сыграл в кино или в театре. Я один говорю на экране час пятнадцать минут. По размеру это пять ролей Чапаева. Но, — добавил вдруг Бабочкин, — дело не в масштабах, а в специфике телевизионного экрана, позволяющей использовать прием, который Станиславский и Немирович-Данченко называли внутренним монологом и который в данном случае был просто необходим».

Сделаем тут три оговорки.

Первая. Бабочкин в данном случае признал существование специфики телевизионного искусства, хотя именно в этом интервью начал с того, что заявил: «Я не знаю никакой специфики».

Вторая. Бабочкин прекрасно знал (и, конечно же, упоминал об этом), что Станиславский и Немирович-Данченко, когда они предлагали своим актерам внутренние монологи, имели в виду монологи, которые вслух не произносятся (потому и «внутренние»), а которые только проговариваются про себя, дабы вызвать у артистов нужные эмоции. Кинематограф и телевидение сделали внутренний монолог звучащей реальностью. Перед нами лицо молчащего актера, а из-за кадра слышен его голос, его монолог. Как справедливо заметил Бабочкин, прием внутреннего монолога особенно органичен для телевидения.

Но Бабочкин не упомянул о главном: этот прием многократно увеличивает трудности игры крупным планом. Актер перед нами, его лицо предельно приближено к нам. Он молчит. И лицо его призвано выразить все то, что из-за кадра говорит его голос. Причем выразить — не означает показать. Отнюдь! Ни в коем случае! Если голос из-за кадра говорит: «Меня охватило чувство глубокой нежности», а артист в этот миг сделает специально нежное выражение лица, значит, перед вами плохой артист. Его исполнение однозначно, плоско. Бабочкин находился со своим внутренним монологом — со своим голосом, раздающимся из-за кадра, — во взаимоотношениях сложных и чаще всего контрастных. Голос говорит о вчерашней нежности, лицо — о сегодняшней горечи. Голос — о прошлой вспышке гнева, лицо — о нынешнем сожалении… В такие мгновения прошлое сливается с настоящим, и с экрана смотрит на нас и говорит с нами человеческая судьба, целая жизнь, сразу охватываемая единой мыслью.

Наконец, третья и самая главная оговорка. Как ни велики возможности, которые представляет актеру внутренний монолог, как ни благоприятны условия телевидения для этого приема, все же прием есть только прием. Сам по себе он ничего не решает. Решает же интерпретация роли и способность артиста свое толкование роли «столкнуть» с экрана к нам, зрителям, с такой энергией, с такой силой чувства, чтобы оно нами завладело, нас поработило, полностью подчинило себе.

{55} Это — уже безо всяких оговорок — и удалось Бабочкину. В «Скучной истории» он сыграл, сохраняя бескомпромиссную верность манере и стилю Чехова, прежде всего, последнюю любовь. Ту, которая, по слову Тютчева, «и блаженство, и безнадежность». Сыграл блаженство. Сыграл безнадежность. И остановился на этом?

Всякий остановился бы. Каждый опытный артист, серьезный мастер, скажет вам, как мучительно трудно передать с экрана без всякой тени шаржа и усмешки разом и счастье безответной любви старого человека, и его разочарование во всем — в любви, в миновавшей жизни. Его наслаждение и его отчаяние.

Но Бабочкин пошел дальше. Он неожиданно резко подчеркнул духовное превосходство своего героя над нами. Мы почувствовали бесстрашие, с которым этот человек смотрит в свое длинное прошлое и в свое короткое будущее. Поняли, что он ничуть не боится близкой смерти, не склонен; себя щадить, что нам дано присутствовать не при исповеди, но при строгом, даже и жестоком суде над самим собой.

Распространенным и достаточно наивным суждениям о «бессилии» героя «Скучной истории» перед лицом жизни Бабочкин противопоставил иное понимание произведения: нет, возразил он, это сильный дух, смелый ум, красивый человек, и духовная драма, которую Николай Степанович переживает, способен переживать, она-то и возвышает профессора над окружающими, она-то и поднимает подлинного интеллигента над мещанской, бездуховной средой, где драм не бывает, а бывают ссоры, скандалы, «семейные сцены», столь крикливо и столь бездарно разыгрывающиеся вокруг него.

Бабочкин внес свои коррективы в чеховскую характеристику Николая Степановича. Он избавил заслуженного профессора и тайного советника от унизительных примет старческой слабости, от постоянного тика, трясущихся рук, дрожания головы. Чеховский герой говорит о себе, что он «тускл и безобразен», что он — «жалкая фигура». Актер такой резкости сознательно избегал. Облик профессора строг, и старость его красива. Зато подсказанную Чеховым тему отчуждения профессора от семьи Бабочкин подхватывал с радостью и подавал с чрезвычайной отчетливостью.

Ему удавалось провести разговоры с женой — женщиной «сырой», растрепанной — так, что становился заметен легкий оттенок изумления, которым окрашена терпеливая неприязнь Николая Степановича. Он всякий раз будто впервые видел эту рыхлую, неприбранную особу, и ему нужно было какое-то время (доли секунды, но мы их улавливаем!), чтобы найти ей место в собственной жизни, поместить ее туда, где она, оказывается, должна пребывать.

Та же игра велась Бабочкиным и во время общих, чинных семейных обедов: мы чувствовали, каким нереальным, словно приснившимся, кажется профессору его собственный дом, как чужды и непонятны профессору его домочадцы. В глазах у Бабочкина, когда Николай Степанович разговаривает с супругой, с дочерью и с ее женихом, сквозила некая тревожная вопросительность. Он будто не решался поверить, что все это происходит въявь. Все это слишком странно, чтобы быть реальностью. Очень уж странно! Легче было бы допустить, что перед ним — какие-то видения, выплывшие вдруг из белесой мглы бессонницы.

{56} Нет, однако же все это реальность! Реален был этот самодовольный, сытый, глупый жених с его дурацкими бакенбардами и дурацкими усами. Реальны были восторженные влюбленные взгляды, которые, щуря глаза, бросает на суженого профессорская дочка. Ее манерничанье и кокетство. Заискивающие интонации матери семейства, не знающей, как угодить жениху. Все это — самая что ни на есть действительная реальность, и она перла на Николая Степановича нагло, цинично, настойчиво. Реальность есть пошлость, вот ведь что получалось!

Конечно, Николай Степанович не мог изменить жизнь, обступающую его, остановить пошлость, захватывающую и его дом, и даже — увы! — его любимую Катю. Но, «хоть скудеет в жилах кровь», он все же в силах был осознать собственное несовершенство, он испытывал жгучее чувство боли и стыда, размышляя о том, как прожил свой век. Он сумел мужественно и до конца осмыслить свое поражение, взглянуть в глаза неутешительной правде, никак ее не подслащивая и не ретушируя — а это ведь не всякому дано!

Наш интерес к нему, все возрастающий, был продиктован артистом, сумевшим передать и обаяние интеллигентности, и смелость мысли, готовой без боязни идти до последней точки, до приговора, зачеркивающего собственную жизнь.

Роль, полная глубочайшей печали, была сыграна с затаенной гордостью.

Можно попытаться понять, как сделана эта роль. Некоторые особенности работы Бабочкина — тут он был сам себе режиссер — заметны сразу. Прежде всего — длительность его крупных планов. Лицо артиста не просто на какой-то миг придвинуто к зрителю почти вплотную, нет, его лицо постоянно вблизи. В результате же возникала совершенно новая и небывало короткая дистанция между актером и зрителем. Актер занимал позицию собеседника, удостоившего зрителя своим доверием. Он обращался не «ко всем» — не ко всей публике зрительного зала театра или кинематографа, но к одному, избранному человеку. Конкретно ко мне. Только ко мне. Он мне доверялся. Он мне рассказывал самую потаенную правду собственной жизни. Речь Бабочкина была горька, но интимна, ибо то, что он рассказывал, не могло быть сообщено всем или хотя бы многим. Это ведь слишком лично, слишком сокровенно.

Усилиями Бабочкина возможности телевидения были мобилизованы для создания условной, конечно же, но тем не менее чрезвычайно убедительной атмосферы разговора наедине.

Такая форма требовала самого утонченного психологизма игры, непогрешимой правды в каждой интонации, в каждом душевном движении, в любом взгляде. Главное же — непрерывности этого потока правды. Чем дальше он течет, тем сильнее мы ему отдаемся, тем больше мы ему вверяемся. Вот почему Бабочкин, по возможности, избегал перебивок, вот почему его крупные планы столь длительные, столь затяжные, вот почему, когда камера отодвигалась и лицо Бабочкина с крупного плана отходило на средний план, глаза его продолжали глядеть в глаза зрителю. Вся роль строилась как один огромный монолог, сказанный мне в упор, мне лично, вам лично, — вы или я или некто третий как бы случайно удостоены доверия Николая Степановича, увидели его в минуту откровенности, {57} и вот она, как на ладони, перед нами — вся его духовная жизнь…

Сразу за «Скучной историей» Чехова последовали «Плотницкие рассказы» Василия Белова (1973).

Дистанция между двумя этими ролями, в биографии артиста расположенными рядом, по соседству, огромна. И это никого бы не удивило, если бы речь шла о двух, пусть даже очень сильно сыгранных, коротких эпизодах. Но перед нами ведь не просто две большие роли, а две от начала и до конца заново прожитые, отделенные даже и во времени, в русской истории почти целым столетием, две судьбы — каждая сама по себе.

Правда, в обоих случаях, формально выполняя только актерские задачи, но, по существу, определяя всю режиссерскую композицию телевизионного спектакля, Бабочкин играл стариков, так сказать, подводящих итоги. Но это обстоятельство только осложняло его задачу, ибо итоги-то подбивались эмоционально разные, даже полярно противоположные: фиаско профессора и победа плотника.

Один — в прекрасном строгом костюме, в белой крахмальной сорочке, с серебристой сединой над высоким лбом, с горькой складкой усталого рта, с привычно уверенными, плавными жестами рук искушенного оратора, умеющего владеть аудиторией, с речью округлой, достойной, изящной. Николай Степанович запоминался нам в позе типично профессорской: слегка откинувшись в кресле, он размышляет…

Другой — в замурзанном сером ватнике, в старой солдатской шапке-ушанке, косо нахлобученной на голову. У него задубевшее, обветренное лицо человека, привычного к работе под открытым небом при всякой погоде. Разговор простоватый, будто вразвалку, с хитрецой, с прибауточками, со внезапными паузами вдруг наплывающих воспоминаний или размышлений…

Речь одного (Николая Степановича) — огромный монолог, обращенный к себе и к собеседнику, трезвый и горестный анализ целой жизни.

Речь другого (Олеши Смолина) — да как вам сказать?.. Просто болтовня, ни на чем специально не сосредоточенная, легко перескакивающая с темы на тему, необязательная, шутливая. Олеша Смолин вовсе и не пытался осмыслить свою жизнь, он ее только рассказывал, особенно напирая на события забавные, на случаи смешные или удивительные. Он развлекал слушателей. Осмысление же Бабочкин в данном случае перепоручал нам, зрителям.

Если в «Скучной истории» общение Бабочкина с партнерами велось в чрезвычайно экономной манере, только тогда, когда такого общения никак уж нельзя было избежать, если оно там выглядело необходимой и не очень-то артисту приятной обязанностью, выполнялось почти формально, чтобы возможно скорее уступить место главному монологическому течению роли, то в «Плотницких рассказах» прямого, к зрителю обращенного монолога почти нет.

Тут была иная система: разговор не наедине, а на людях. Нам предоставлялось право при этом разговоре, верней сказать, при этих плотницких рассказах, присутствовать. Но и это право мы получали не просто по обыкновенной театральной или кинематографической традиции, всегда отдающей сценический или экранный диалог публике. Традиция традицией, {58} однако в нее вносились коррективы, продиктованные неповторимой индивидуальностью героя. Диалог — диалогом, разговоры — разговорами, но Бабочкин и тут сообщал произведению в целом неоспоримо монологическую окраску.

Охотнее, чем в «Скучной истории», уходя с первого плана на второй, не так настаивая на длительности «сольных» кадров и чаще вступая в дуэты, Бабочкин, весело и оживленно играя с партнерами, как бы одновременно адресовался и к нам, ибо у Олеши-то Смолина секретов нет! Он человек общительный, душа нараспашку.

В «Скучной истории» зритель испытывал ощущение, что ему, лично ему, оказано особенное доверие. В «Плотницких рассказах» Бабочкин умело создавал ситуацию как бы счастливой случайности, которая позволила зрителю услышать всю эту немудреную, казалось бы, Олешину болтовню, попасть в атмосферу жизни, прожитой беспланово и просто, но тем не менее мудро.

Артист играл, как Смолин работает: в свое удовольствие. Олеше Смолину радость уверенной рукой взять топор, прищурить глаз, размахнуться, нанести короткий, точный удар по бревну, отколоть именно такую щепу, какая нужна, и — довольно крякнуть. Борису Бабочкину радость быть в эти мгновения Олешей Смолиным и смаковать его разговор, неспешный, плавный, обстоятельный.

Особое и важное место в «Плотницких рассказах» занимала фигура Авинера Козенкова, вечного антагониста и, что всего удивительнее, неразлучного друга Олеши Смолина. «Всю жизнь у нас с ним споры идут, а жить друг без дружки не можем», — сообщал, будто и сам изумляясь такому странному казусу, Олеша Смолин. Эпизод за эпизодом проходили перед нами разнообразные коллизии этой многолетней дружбы-вражды. Авинер — демагог, лодырь, паразит, Олеша — вечный труженик, чистейшая душа, на этот счет не может быть никаких сомнений. Отчего же добро и зло, труд и лень, правда и ложь так легко уживались рядом, отчего, поссорившись и даже подравшись, старики вдруг мирно сидели рядком и выпивали как ни в чем не бывало? А именно оттого, — лукаво намекал нам Бабочкин снисходительной интонацией обращения Олеши к своему сварливому оппоненту, — что Олеша говорил с Авинером «с позиции силы»: с позиции высшей, здоровой нравственности. Всякий раз, когда он видел Авинера, вместе с жалостью к нему, с презрением к его постоянным козням, теперь-то уж безобидным, к Олеше приходило благодушное и приятное ощущение, что сам он жил правильно, как надо.

Конечный итог его трудовой жизни — красота. Красота речи, пересыпанной своими собственными, прочными, отшлифованными временем словами. Красота работы, ладной, неторопливой, но быстрой, умелой и чистой. Красота движений, экономных, целесообразных, точных. Красота всего облика плотника, который вовсе не казался творением актерского искусства, а выглядел созданием самой жизни.

С той же повелительностью, с которой он заставил нас, затаив дыхание, вслушиваться в «скучную историю» старого профессора, Бабочкин внушал нам и жгучий интерес к каждому слову, произносимому старым плотником. Конечно, сама по себе его речь, насыщенная удивительно меткими, неожиданными сопоставлениями, смелыми и рискованными движениями {59} фразы, являла собой — спасибо Василию Белову! — такую свежесть и такую силу сегодняшнего простонародного языка, такое его богатство, что поневоле заслушаешься. Текст великолепен. Но есть и подтекст, который обнаруживал здесь Бабочкин. Если «Скучная история» напоминала гениальные тютчевские строки о последней любви, то «Плотницкие рассказы» вдруг вызвали в сознании есенинскую грусть:

Может быть, и скоро мне в дорогу
Бренные пожитки собирать…

Олеша Смолин был вправе гордиться тем, что прожил свою жизнь красиво, весело, трудом превозмогая беды, одолевая все препятствия. Если столичный профессор Николай Степанович на склоне лет с горечью констатировал свое фиаско, то деревенский плотник Олеша Смолин в том же позднем возрасте мог с уверенностью сказать себе и людям, что жизнь его удалась на славу. Об этом он и говорил, вспоминая разные истории, с ним приключавшиеся, непременно выдвигая вперед комические происшествия, мимоходом только упоминая о горестях, которые испытал, посмеиваясь и пересыпая разговор солеными словечками… Однако в самой глубине его веселых глаз притаилась грусть. Ему жаль было расставаться с жизнью. Не страшно, но — жаль.

Роль, полная оптимизма, была сыграна с затаенной печалью.

В обеих этих ролях Бабочкин продемонстрировал искусство тончайшего психологизма, движимое глубокой уверенностью в том, что человеческая жизнь должна быть устремлена к высшей цели, послушна велениям совести. Обе эти роли сыграны с поразительной простотой, доступной лишь виртуозному мастеру.

Однако Бабочкин поставил перед собой еще одну, и еще более сложную, задачу.

## 6

В последние годы он все чаще, о чем бы ни заходила речь, заговаривал о Пушкине. Он признавался, что, хотя и отдал много сил Островскому, Чехову, Горькому, все же для него всегда самой заманчивой целью был Пушкин. «Если бы, — говорил он, — судьба прибавила мне еще один срок полноценной творческой жизни, я бы весь этот срок истратил на воплощение Пушкина. Выше, труднее, желаннее нет ничего на свете».

Говоря все это, Бабочкин вполне отдавал себе отчет в том, что ни сцена, ни экран не решили задачу воплощения пушкинских творений. Он помнил, что пушкинский спектакль Московского Художественного театра, над которым работали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко с помощью А. Н. Бенуа, в котором играли и Станиславский, и Качалов, и Берсенев, был неудачен. Он знал о том, что Станиславский еще и через пять лет после премьеры этого спектакля никак не мог успокоиться и занимался со своим бывшим учеником, Вахтанговым, ролью Сальери, стремясь ею овладеть, ее себе подчинить… На памяти Бабочкина были и многие другие, не менее тяжкие неудачи.

Зная Бабочкина, можно не сомневаться, что его-то это обстоятельство {60} не пугало, а, напротив, воодушевляло. Талант Бабочкина рвался навстречу трудностям. Тем не менее, даже и зная артиста, никак нельзя было ожидать, что он осмелится исполнить сразу и подряд пять пушкинских монологов. Ибо он-то ведь понимал, что, отваживаясь на такое предприятие, уподобляется альпинисту, вознамерившемуся в один прием покорить пять неприступных вершин. Он-то ведь знал, на что идет…

Нет сомнения в том, что беспримерная попытка удалась, хотя, конечно, нельзя сказать, что все пять монологов были воплощены с одинаковой силой и одинаковой красотой. Попытаемся же понять, где Бабочкин вплотную подошел к своему идеалу и где он остался на известном расстоянии от вершины.

Прежде всего, Бабочкину бесспорно удалось без всякого видимого усилия подчинить себе стихотворную форму — или же себя ей подчинить. Пушкинский стих в устах Бабочкина сохранял непринужденность и естественность дыхания. Стих никогда не мялся и не ломался во имя выпячивания смысла, смысл ни разу не пострадал от размеренного движения стиха. Пушкинская строка летела легко и свободно, она жила в своем победоносно-сильном ритме, она вовремя откликалась рифмой другой строке, она успевала, произнесенная Бабочкиным, обнаружить все свое музыкальное богатство. Бабочкин явно и нескрываемо наслаждался ее красотой и охотно делился с нами радостью жить, отдаваясь музыке стиха. Никогда не прибегал он к интонациям «иллюстративным», назойливо подтверждающим или ненужно поясняющим слова поэта. Всякий раз весь монолог, всю его величественную постройку Бабочкин пытался охватить одной общей мыслью, одним доминирующим настроением и тем самым открыть нам характер, занимающий поэта.

Иногда это удавалось полностью. Великолепен был Барон: Бабочкин произносил знаменитый монолог Скупого рыцаря стоя, и ликование победы, торжество звучали в каждом слове, видны были в каждом горделивом и властном мановении руки, сияли в надменной презрительности улыбки. Артист без колебаний наделял Барона своеобразным демонизмом. Слова «как некий демон отселе править миром я могу» становились мотивом всего монолога. Недаром в словах о вдове, которая в дождь стояла на коленях перед его окном, бабочкинский Барон так восторженно и громко, в крик, подчеркивал: «Воя!» Вой несчастной вдовы прозвучал для него как сладчайший гимн безграничной власти. Крупный план придвигал к нам лицо, взволнованное не только блеском золота, но более всего — цинической радостью власти, безграничной, сокрушительной. Властолюбие — вот страсть, которая пронизывала монолог. Постигая, по слову Пушкина, «истину страстей», актер проникал в сердцевину пушкинского творения.

Сальери был понят Бабочкиным как рационалист, смело восставший против иррационального божества, как трезвый и сильный ум, возмущенный беспечной свободой гения, чье своевольное, безмерное дарование отказывается подчиниться правилам разума.

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезает.

{61} «Что пользы?» — вот главный вопрос для бабочкинского Сальери, вот единственный критерий, которым он руководствовался. Пользы от Моцарта не видать, вот почему Сальери решался на убийство гения. Сальери выступал как бы от имени «железного века» пользы и здравого смысла. У Сальери даже и прямая миссия: «Я избран, чтоб его остановить». Крупный план надолго придвигал к нам серьезное, умное лицо… Ученый? Быть может. Политик? Вполне вероятно. Во всяком случае, умный, сухой, трезвый человек, который знал, что делает. Ради наиболее внятного и логичного движения этой вот мысли Бабочкин даже связал воедино два монолога Сальери. Мысль была высказана ясно, сильно. Тема зависти отодвинулась на второй план как малозначащая. Вместе с этой темой отодвинулась, понятно, и страсть. Решение, которое предлагал артист, было аргументировано веско и убедительно. Однако его строгая логика все же оставалась холодноватой.

А монолог Бориса Годунова звучал как горестное размышление, как мрачный итог неудавшегося царствования. Бабочкин начинал этот монолог, сидя у стола, на некотором удалении от объектива, и только к концу мы видели глаза его Бориса — глаза человека, утомленного вереницей разочарований, усталого, измученного угрызениями совести. Финал этого монолога казался финалом всей трагедии. Но мы ведь помним, что пушкинскому Борису предстоит еще длительный путь борений и надежд…

Вероятно, самый трудный из всех пяти монологов, избранных Бабочкиным, тот, с которого он начинал, — монолог Пимена. Бабочкин сумел тут передать дыхание истории, ее неслышный роковой ход. Но насколько же сильнее, насколько энергичнее прозвучал последний из пяти монологов, прочитанных артистом, — песня Председателя в «Пире во время чумы». Какой тут услышался дерзкий вызов судьбе, какая тут подлинно пушкинская страсть, какая высочайшая поэзия! Какая легкость, веселость и какая вера в силы человеческие, в дух человеческий, способный все вынести и надо всем воссиять! Какой азарт!

Крупным планом — на этот раз совсем ненадолго — возникало перед нами лицо Бабочкина, одухотворенное, ликующее от соприкосновения с поэзией, с ее «неизъяснимыми наслажденьями»… Самая знаменитая строка этого монолога — «Есть упоение в бою» — могла бы стать эпиграфом ко всей жизни Бабочкина в искусстве. С телевизионного экрана глядели на нас вызывающе молодые глаза художника, который умел и любил рисковать.

# **{****63}** В. ИвановаЛеонид Вивьен

{65} Леонид Сергеевич Вивьен для своих современников был живым воплощением связи театральных времен. Связь реализовалась в самой личности Вивьена, создавая ее неповторимое своеобразие.

Масштаб его деятельности был очевиден и внушителен: пятьдесят пять лет работы на сцене Александринского — Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. На этой сцене он сыграл сто пятьдесят ролей и поставил около сотни спектаклей. Из сорока лет его режиссерской работы тридцать — руководство старейшим академическим театром. Кроме того, пятьдесят лет педагогической деятельности, давшей советскому театру многих и многих актеров и режиссеров. И вся эта разносторонняя творческая жизнь — одновременное и постоянное проявление и выражение художественной природы личности.

Но пятьдесят пять лет в Александринском театре — только видимость единства и служения одному сценическому богу. Это огромное историческое время вместило в себя разные театральные эпохи и поколения. Может быть, Вивьен умел вживаться в них? Или синтезировал их в себе? Кто его современники?

Для поколения, которое познакомилось с ним в его последнее, самое плодотворное режиссерское десятилетие, он был человеком из легенды. Театральная память неизбежно легендарна. История театра обрастает своеобразной театральной мифологией, особенным «подтекстом», вбирающим и закулисную сторону театральных событий, и человеческие свойства деятелей сцены, не учтенные историей. «Подтекст» передается из поколения в поколение, побуждая иной раз к пересмотру самого текста.

При встрече с Вивьеном перед каждым представала живая легенда, совершенно не склонная осознавать себя в этом качестве.

Вивьен ничего не рассказал о своей жизни. Много раз собирался. Изредка надиктовывал короткие статьи — высказывания: о Давыдове, о Мейерхольде, о Комиссаржевской. Писать воспоминания упорно отказывался. Поддаваясь настояниям, клялся, что будет рассказывать, пусть записывают. Находились желающие. Ждали, когда у Вивьена выберется свободный часок. Но часа не находилось. Вечно занятый, спешащий то на репетицию, то в институт, то по общественным делам, Вивьен ускользал от терпеливо ждущих. Он был жизнелюбцем, полнокровно жил страстями текущего времени, дышал его атмосферой, и воспоминания нагоняли {66} на него скуку. Единственный монографический очерк о нем — тоненькая брошюрка, выпущенная к его юбилею в 1957 году как приложение к театральной программе, — начинался словами: «Счастливый дар жизнелюбия проявляется у Вивьена во всем»[[29]](#footnote-30). И это была точная характеристика семидесятилетнего режиссера, который праздновал сорокапятилетие творческой деятельности. В юбилейный вечер он много играл и с удовольствием переплясал в мазурке всех молодых участников бала из спектакля «Порт Артур»[[30]](#footnote-31). К тому же этот год был продолжением его высокого режиссерского взлета: уже были поставлены «На дне» и «Игрок», впереди маячили «Бег» и «Все остается людям». Мемуарами заниматься ему было действительно некогда.

А рассказчик он был изумительный. Полный юмора, самоиронии и неотразимого обаяния собеседник, он неуклонно избегал сюжетов, могущих его возвысить или возвести в ранг драматического героя. Даже в случае, когда ему приходилось рассказывать историю своего ареста в 1918 году по ложному доносу и освобождения по известной телеграмме В. И. Ленина (а он не любил об этом говорить), отделывался «попутными сюжетами». Автору этой статьи на вопрос: «За что вас арестовали, Леонид Сергеевич?» — он ответил: «За то, что плохо сыграл Арбенина». И тут же рассказал, что после ухода Ю. М. Юрьева из театра в 1919 году спектакль «Маскарад» идти не мог, но театральный Временный комитет, самым молодым членом которого был Вивьен, принял решение, несмотря ни на что, восстановить его в репертуаре. Вивьену поручили подготовить роль Арбенина. Он подготовил и играл ее целую неделю, без перерыва. Однажды в зале он увидел Юрьева. После спектакля председатель Временного комитета по управлению бывшим Александринским театром Донат Пашковский сказал, что Юрий Михайлович недовольно буркнул: «Арбенин это лев, а передо мной бегал какой-то щенок».

Ученик Леонида Сергеевича, Р. С. Агамирзян, рассказывает, что студентам та же история была изложена как сюжет театральных нравов: «Уже на следующий день в театре говорили, что вели меня по Невскому проспекту к вокзалу четверо конвойных, что я был в кандалах и, поравнявшись с Александринкой, встал на колени, поцеловав землю, заплакал и сказал: “Прощай альма матер!” Что в это время делали конвойные — неизвестно»[[31]](#footnote-32).

Иной раз он сам невольно давал поводы к созданию легенд о себе, обнаруживая скрытые в пределах его биографии резервы связей века нынешнего с веком минувшим. То расскажет о летних поездках с Владимиром Николаевичем Давыдовым в Херсонскую губернию, то поведает об актерских проповедях Иоанна Кронштадтского (и даже покажет расчетливое неистовство протопопа), а то вступит в спор о приемах абсурдистского театра, доказывая, что они были найдены и использованы Мейерхольдом еще в постановке «Балаганчика». Однажды его захотели удивить редким совпадением фамилий и рассказали, что инициалы французского художника, автора прижизненного портрета Пушкина, расшифрованы — {67} это Жан Вивьен, — Леонид Сергеевич поинтересовался только, хорош ли портрет, и мимоходом сказал, что до войны у него был один портрет работы Жана Вивьена, но лежал в чулане, так как был не очень хорош. Оказалось, что Жан Вивьен — его дед. Он не любил напоминаний о том, что в старом адрес-календаре «Весь Петербург» его фамилия была записана пышно и звучала не по-русски: Вивьен де Шатобрен. А когда напоминающий настойчиво интересовался, правда ли, что там еще должно было быть обозначено «виконт», Вивьен наставительно говорил: «Раз уж читали, то читали бы до конца. Написано же — артист императорской русской драматической труппы, а про отца — Сергей Александрович, надворный советник, потомственный дворянин. Потомственный — значит, имеющий заслуги перед Россией, а виконт не русское звание». И уходил на заседание партийного бюро театра, членом которого его избирали постоянно.

Своеобразие личности Вивьена отмечалось всеми, кто писал о нем. С. Л. Цимбал справедливо заметил, что Вивьен принадлежит к типу художников особого склада: «В большую биографию искусства входят не только их произведения, но и они сами, их личность — вся, с ее психологическим своеобразием, внутренней многогранностью, широтой и человеческим обаянием. Как бы плодотворно для искусства эти люди ни работали, все равно кажется, что нечто очень важное для искусства можно понять, только увидев их воочию, услышав их, внимательно к ним присмотревшись»[[32]](#footnote-33).

В нем многое поражало: неизменная выдержка и невозмутимое спокойствие, изящная интеллектуальность и непринужденность, внутренняя и внешняя интеллигентность, тонкое обхождение. Все эти качества соединялись с неистребимым жизнелюбием и любопытством ко всему новому в искусстве, будь то пьеса, спектакль, актерский дебют, вернисаж или гастрольные спектакли заезжего театра. Острое чувство времени, его движения и требований, соединялось с «редкостной цельностью творческих убеждений и последовательностью взглядов на свою профессию и на ее высокое общественное предназначение»[[33]](#footnote-34).

Действительно, трудно найти аналог такой цельности и постоянству творческих убеждений, какую являет вся творческая практика Вивьена в век стремительных театральных перемен, современником и участником которых он был. Пятьдесят пять лет работы в одном театре (с 1911 по 1966 год) означают, что Вивьен играл свои первые роли с Савиной, Давыдовым и Варламовым, был первым героем-любовником и любимцем публики во времена, когда эти определения были полны живого смысла. Это значит, что Вивьен входил в мейерхольдовскую группу молодежи Александринского театра, возглавляемую Юрьевым. Жизнь на переломе театральных эпох, в водовороте перемен.

Ведь в те же пятьдесят пять лет входит и работа Вивьена над спектаклем «На дне» (1956), который историки режиссуры рассматривают в одном ряду с «Ивановым» М. Кнебель, «Тенями» А. Дикого, «Делом» {68} Н. Акимова, спектаклем А. Эфроса «Друг мой, Колька» — как важнейший поворотный момент в истории современного режиссерского искусства[[34]](#footnote-35). А социологи, в 1977 году подведя итоги экспертных оценок репертуара драматических театров Ленинграда, подтвердят, что в последнее десятилетие спектакль «На дне» все еще принадлежал к самым крупным событиям современного театрального искусства[[35]](#footnote-36).

Столь уникальная биография могла породить рантье, стригущего купоны с накопленного. Но Вивьен никогда не был «скупым рыцарем» традиции, он воплощал традицию живую, движущуюся, развивающуюся. Его аналитический ум расчленял и изучал «гармонию прошлого»: «Играя с корифеями русской сцены, он шел по их следам, разгадывая гениальную давыдовскую расчетливость, неподражаемую варламовскую простоту, “силу страсти” и “холод ума” великих мастеров»[[36]](#footnote-37).

Традицию он не только поверял анализом, но, главное, — обнаруживал и оценивал. Наследие воспринималось без особой почтительности всюду, где оно представляло собой лишь сумму наработанных приемов. Вивьена интересовала сущность художественного опыта, он отбирал все лучшее в театральной культуре прошлого.

Верность традициям и художественное новаторство далеко не всегда противостоят друг другу. Прямолинейное разведение этих принципов на крайние, спорящие между собой позиции, удобно для классификации, но не соответствует действительной жизни театра. Новое зачастую рождается внутри той самой традиции, которая, казалось, исчерпала себя полностью. Процесс этот многосложен, он не поддается выпрямлению в простую конфликтную ситуацию новаторов и консерваторов от сценического искусства. Режиссерская судьба и режиссерские принципы Вивьена никогда не исчерпывались этими определениями и в разные театральные времена получали неоднозначные оценки.

Свой режиссерский «символ веры» Вивьен заявил еще в 1920‑е годы, когда организовал из своих учеников молодой театр и назвал его Театром актерского мастерства. Название было полемическим и вызывающим в годы режиссерского «штурм унд дранг». Ответом на этот вызов было сомнительное и ироническое звание — режиссер-педагог. Затем, по мере роста режиссерских успехов Вивьена, неизменно связанных с актерскими успехами его учеников, пришло звание «актерский режиссер». В общем, Вивьен числился «по ведомству» психологической режиссуры. Неточность формулировок тогда никого не смущала. Они были призваны скорее оценить или осудить, чем определить. Но в середине 1950‑х годов творческие поиски режиссуры резко раздвигают рамки привычных представлений о возможностях и взаимоотношениях условного и жизнеподобного на сцене. «Бытовая, психологическая режиссура противопоставляет сегодня режиссуре условной свое понимание театральности, символа, {69} острого поэтического обобщения на сцене… “Иванов” М. Кнебель, “Тени” А. Дикого, “Дело” Н. Акимова — что это, бытовые, житейски-конкретные спектакли? А “На дне” Л. Вивьена, а “Друг мой, Колька” А. Эфроса?»[[37]](#footnote-38)

Спектакль «На дне» был поставлен Вивьеном[[38]](#footnote-39) в 1956 году, в том же сезоне, когда был выпущен «Игрок» по Достоевскому. Эти постановки стали поводом к переоценке всей работы режиссера. Критика увидела в них «новые, убедительные и энергичные режиссерские решения», «выразительную простоту», «приподнятую эмоциональность». Применение этих и многих других, столь же приблизительных, определений знаменует попытку найти характеристику новых качеств, обнаруженных в режиссуре Вивьена.

Так начинался тот этап в творческой жизни Вивьена, который принес ему в последнее десятилетие его жизни известность и признание своеобразия его режиссуры. В этот период родились спектакли, прожившие большую сценическую жизнь, вошедшие в историю современного театра: «Бег», «Все остается людям», «Маленькие трагедии». Они были поставлены после того, как Вивьен отпраздновал свое семидесятилетие.

Какова же историко-биографическая подкладка этого загадочного режиссерского «пробуждения»? Секрет происшедшего — в сложности исторических предпосылок формирования творческой личности Вивьена, а исток — в решительном и прогрессивном изменении идейно-художественного климата жизни советского театра в 1956 году. В своих исканиях он опирался на тщательную проверку боевого оружия нашего театра, на переоценку и анализ нажитых традиций, на их возрождение и развитие. Вивьен сам был носителем и живым воплощением традиции русского сценического реализма, но не одной, а многих. Они сплетались в его опыте и практической деятельности, своеобразно преображаясь, учитывая и вбирая в себя время.

Вопрос о традициях театра всегда был спорным как внутри театра, так и вне его. Критики и историки до сих пор не могут совместить традицию театра прославленных мастеров с фактом успешной одиннадцатилетней работы Вс. Мейерхольда с этими мастерами и его систематическими возвращениями к редакциям «Дон Жуана» и «Маскарада».

Первая театроведческая попытка сформулировать и оценить традиции Александринского театра была осуществлена К. Н. Державиным в известной книге «Эпохи Александринской сцены», вышедшей в 1932 году в связи с празднованием столетия театра. Оценки Державина на долгое время стали безусловной точкой отсчета в суждениях о частных вопросах истории труппы и характеристиках отдельных актеров. Естественно, что сотрудник Державина по литературной части театра А. Бартошевич в очерке актерской деятельности Л. С. Вивьена пользовался сходными формулировками. Определяя направление «скрещивающихся влияний» на «художественное ядро Госдрамы», к которому он причисляет Вивьена, Бартошевич называет влияние старого артистического поколения и влияние Мейерхольда. От старого артистического поколения идет «нутряной» {70} психологизм, а от Мейерхольда — «модернистское влияние»[[39]](#footnote-40). Впрочем, когда Бартошевич расшифровывает «нутряной» психологизм, то оказывается, что это «субъективно-психологический метод сценической реализации образа», то есть создание образа «от себя», а формула «модернистского влияния» оборачивается умением владеть внешней формой: «Блестящее владение телом и речевыми данными, интонационное разнообразие в разработке роли, умение “подать” себя в нужном для режиссера аспекте…»[[40]](#footnote-41) Собственно, «нутряной» психологизм помянут здесь лишь в связи с Вивьеном и не как особенность его творческой индивидуальности. Не называя В. Н. Давыдова, Бартошевич имеет в виду его непосредственное влияние. Главное и определяющее воздействие на формирование актерского стиля ведущей группы артистов он приписывает все-таки Мейерхольду: «Степень влияния Мейерхольда на весь последующий период жизни Александринского театра вплоть до наших дней… все еще остается сильно недооцененной»[[41]](#footnote-42).

Все это длинное вступление понадобилось автору цитируемой статьи, чтобы, признав высокую общую культуру Вивьена, призвать его к критическому пересмотру багажа прошлого и творческой перестройке. За общими для того времени словами о критическом пересмотре багажа прошлого кроются конкретные претензии. Вивьена призывают обрести публицистический пафос и отказаться от «интеллектуализации образа», сдержанности в эмоциях, ироничности, точности оценок, а главное — от умения всегда быть выше персонажа.

Пожалуй, статья Бартошевича, несмотря на устарелость терминологии и тенденциозность позиции автора, достаточно точно объясняет, что Вивьен был актером современным по нашим сегодняшним понятиям. И тогда с удивлением вспоминаешь, что в роли Хиггинса, которую он играл всю свою жизнь, с 1916 года до конца 1950‑х он был удивительно современен и точен в оценках, а в роли генерала Стесселя беспощадно правдиво и захватывающе интересно раскрывал логику человека бездарного, но честолюбивого и имеющего власть.

Интересно заметить, что в этой статье нет ни слова о его режиссуре, а Вивьен ставит спектакли на основной сцене театра уже с 1924 года. И это понятно. Любая режиссерская деятельность в этом театре казалась реальной только при воздействии на творческую природу, направление работы актера. Режиссер выражает себя через стиль сценического поведения артиста. Тем важнее определить, как понимает актерскую природу и исполнительский стиль Л. С. Вивьен. Об этом и хлопочет автор упомянутой статьи.

## 1

Между Давыдовым и Мейерхольдом Вивьен оказался в самом начале своей творческой жизни. 5 сентября 1910 года молодой инженер, уже {71} работавший на строительстве пятипролетного моста-виадука на станции Вырица, стоял в кулисе учебного театра императорского театрального училища, ожидая вызова на приемный экзамен. Инженеру очень мешал портфель. Бережно уложив его в кулисе, он вышел на сцену, чтобы прочесть отрывок из статьи Белинского «Любите ли вы театр?» и монолог Бориса Годунова. На сцене он оробел, встретив внимательный взгляд Владимира Николаевича Давыдова. Давыдов был его кумиром. Для того чтобы попасть на курс Давыдова, Вивьен отказался от защиты дипломного проекта в Политехническом институте.

Мечта осуществилась. Вивьен не только был принят, но и стал любимым учеником, а затем и ассистентом Давыдова на своем курсе. И вот тут-то он «изменил» своему кумиру и учителю. Впрочем, сам Вивьен никогда не признавался в этой измене. Но, думается, слегка лукавил, когда в своих воспоминаниях о Давыдове недоумевал по поводу поведения учителя при определении его судьбы. Рассказывая о том, как Давыдов «холодно-равнодушно» передал ему приглашение Теляковского поступить на сцену Александринского театра и на вопрос: «“А что вы мне посоветуете?” — лениво процедил сквозь зубы: “Ну, это уж ваше дело. Советовать трудно. Решайте сами, как знаете”, — и, круто повернувшись на месте, сейчас же от меня отошел»[[42]](#footnote-43), Вивьен предлагает тому очень приблизительное объяснение. Вряд ли он не знал подлинных мотивов охлаждения своего учителя. Большой знаток внутритеатральной «драматургии», Вивьен, разумеется, понимал, как болезненно воспринимал Давыдов приверженность ученика и возможного наследника его постоянному «врагу» — Вс. Мейерхольду. А Мейерхольдом ученик Вивьен увлекался давно. Театральные интересы и увлечения Вивьена — студента Политехнического института — делились между восторженным преклонением перед личностью Комиссаржевской, актерским искусством Давыдова и режиссурой Мейерхольда.

Он не раз вспоминал о впечатлении, которое на него произвел режиссерский дебют Мейерхольда в Александринском театре — спектакль «У врат царства»[[43]](#footnote-44). Вивьен заметил новизну и свежесть этого спектакля, поразился его своеобразию и точности. Так возник интерес, который впоследствии вылился в посещение мейерхольдовской студии на Бородинской.

Впрочем, ничего противозаконного в этих посещениях не было. С 1912 года Вивьен просто обязан был общаться с Мейерхольдом, так как в числе других учеников принимал участие в репетициях массовых сцен «Маскарада». «В своей студии Мейерхольд разрабатывал те массовые пантомимические эпизоды, которые вошли впоследствии в его “Маскарад” и составили одну из блестящих и существенных деталей этой постановки»[[44]](#footnote-45).

{72} Но это не обязанность, а увлечение. Настолько сильное, что Мейерхольд заметил влюбленность Вивьена и выделил его из «массы». Для него и его приятеля Домогарова Мейерхольд поставил игру с браслетом на маскараде. Пантомима объясняла, когда и как Нина теряет браслет.

Словом, молодой Вивьен проявлял недвусмысленное тяготение к «мейерхольдовской группе» внутри Александринки. О возможной температуре реакций Давыдова можно судить по его письмам, которые дополняют и конкретизируют общеизвестную картину неприятия Мейерхольда «стариками» императорской сцены.

Так, в апреле 1912 года Давыдов пишет Лаврентьеву (тогда главному режиссеру Александринского театра) из Ростова-на-Дону: «Что у нас новенького и интересного творится и предполагается? Неужели не изменится строй дела и его ведение?!!.. Неужели гг. и г‑жи Г[оловин], М[ейерхольд], П[ушкарева], К[отляревский], Ю[рьев], Т[еляковский] и др[угие] выскочки и нахалы будут опять губить людей способных, давая ход всякой мерзости, и тем искажать благородное дело!!??!!»[[45]](#footnote-46)

Накал страстей внутритеатральной борьбы доходит до того, что в том же письме Давыдов называет актеров, занятых работой над «Маскарадом», «бездарностями из филиального отделения труппы Чистякова», а 28 июня 1913 года, буквально сразу же после выпуска курса, по которому кончал училище Вивьен, Давыдов решительно отказывается от преподавания. В письме инспектору театрального училища И. М. Мысовскому он заявляет: «На горизонте школы появился Мейерхольд… Ну, значит, спасайся кто может!»[[46]](#footnote-47) А в письме к Теляковскому, в ответ на просьбу не оставлять училище: «Теперь век нервный, надорванный, эгоистичный! Мало дающий, но много требующий! Люди стали чересчур смелы, самонадеянны, самообольщены и большие скороспелки!»[[47]](#footnote-48)

Наверное, такой «скороспелкой» выглядел в глазах Давыдова и Вивьен, который с удовольствием и много работал в спектаклях Мейерхольда. После пантомимы Арлекина в «Маскараде» его вводят на роль Александра в «Двух братьях»; в «Стойком принце» он уже репетирует в первом составе, а в «Грозе» получает роль Бориса в очередь с Юрьевым.

Сам Владимир Николаевич тоже играл у Мейерхольда в «Двух братьях», в «Пигмалионе», в «Свадьбе Кречинского» и в «Деле». Но это была, с его точки зрения, другая статья — вынужденное покорство насилию начальства, которое «дряннит» дело. Все больше и больше Давыдов отдаляется от театра, все чаще уезжает в провинцию на гастроли, и, когда в апреле 1917 года управляющий петроградскими театрами Ф. Д. Батюшков попросит его вернуться в театр, он опять скажет о своем недовольстве «хазарами-режиссерами», которые «очень много мешают и вредят делу»[[48]](#footnote-49). В этом письме неожиданно раскрывается чувство глубокой {73} обиды, нанесенной ему учениками — молодежью: «… современные артисты — молодежь — не любят наших указаний, находят их отжившими, а над традициями смеются, и в их “преклонении” я сильно сомневаюсь! Да, откровенно говоря, оно и недорого. Они еще больше и нише преклоняются перед Мейерхольдом. Бог с ними!»[[49]](#footnote-50)

А Вивьен, по обычной жестокости молодости, и не заметил или не захотел заметить драмы старого мастера, его тоски на склоне лет по ученикам, которым можно было бы передать свою «влюбленность в искусство как мастерство преображения» и «хорошо освоенное эстетическое хозяйство», основанное упорным трудом «рачительных хозяев» и «художников-приобретателей»[[50]](#footnote-51).

Если постараться вникнуть в смысл вивьенской «измены» Давыдову, то окажется, что измена была мнимой, а гнев патриарха александринской сцены — преувеличенным. В автобиографии Вивьена, написанной уже после войны, в 1948 году, сказано: «Еще в школе меня влекла режиссерская и педагогическая деятельность, к которой я, видимо, проявил способность, так как с 1913 года, по окончании школы, я был назначен ассистентом В. Н. Давыдова.

Понимая все недостатки педагогики того времени, я стал искать путей для собственного совершенствования, изучая вопросы педагогики у одного из лучших педагогов того времени А. П. Петровского и новую для себя область работы в новых театральных формах — студия на Бородинской под руководством Мейерхольда»[[51]](#footnote-52).

Рассказывая о создании, совместно с Мейерхольдом, программы Школы актерского мастерства (ШАМа) в 1918 году, Вивьен раскрывал историю их взаимоотношений: «Мое знакомство с Мейерхольдом состоялось много раньше (раньше 1918 года. — *В. И*.), и тогда началось наше содружество… Мейерхольд начал репетировать в Александринском театре “Маскарад”. Я в то время был студентом второго курса на “Императорских драматических курсах”. Мейерхольд пригласил группу молодых актеров театра и студентов для участия в своей постановке. Большое внимание при работе над “Маскарадом” режиссер уделял пантомиме и импровизации актера. Я с увлечением следил за работой и с нетерпением ждал результата, так как этот режиссерский прием я видел впервые. Выполнение режиссерской задачи Мейерхольда требовало от участников массовых сцен большого мастерства. Это было мастерство движения, владения сценическим ритмом…»[[52]](#footnote-53)

Из этих рассказов становится ясно, что содружество было порождено общим увлечением проблемой мастерства актера. Вивьен видел в Мейерхольде прогрессивное начало, будущее театра. За Давыдовым же стояло {74} богатое опытом прошлое. Вивьен хотел объединить прошлое и будущее. Единственным реальным способом проверить возможность такого соединения был эксперимент. О том, чтобы провести его в классе Давыдова, нечего было и думать. Нужна была студия. Поэтому Вивьен в 1914 году ведет драматический кружок в Институте имени Лесгафта, а затем с группой молодых педагогов (Н. В. Смолич и И. В. Лерский) возглавляет драматическое отделение при частных музыкальных курсах Привано.

«Дома», в школе императорского театра, было скучно: «… студией при старейшем театре руководили его ведущие актеры. Классы существовали совершенно самостоятельно друг от друга. Между ними не существовало никакой связи, и они, зачастую, даже враждовали между собой…»[[53]](#footnote-54)

А рядом, у Мейерхольда, шел огромный, с размахом поставленный эксперимент. «Переживание», так культивировавшееся в старых театрах, Мейерхольд называл «психоложеством» и убежденно доказывал, что «таланту обучить нельзя, но обучить мастерству актера можно и необходимо»[[54]](#footnote-55).

«Взгляды Мейерхольда несомненно оказали на меня воздействие и сформировали в какой-то степени мои представления о задачах в деле воспитания актера»[[55]](#footnote-56).

В 1917 – 1918 годах Вивьен и Мейерхольд — члены Временного комитета по управлению бывшим Александринским театром. В 1918 году они оба приглашены А. В. Луначарским на работу в Театральный отдел Наркомпроса.

Первое, с чем столкнулся этот отдел, была проблема театрального образования и подготовки артистических кадров. Огромное количество частных студий не поддавалось контролю. Решался вопрос о государственной системе театрального образования с твердой научно-теоретической программой.

В мае 1918 года Театральный отдел провел несколько конференций о театральном образовании. На одной из них Вивьен декларировал «Задачи возрождения актера», а Мейерхольд объявил: «… чтобы не быть профаном, нужно создать азбучные школы. Проект таких школ у нас есть: “Записки Островского”… здесь же нужно преподавать гимнастику, танцы, пение. Тренировка тела должна занимать большое место…»[[56]](#footnote-57)

Обсуждался вопрос о программе. Возникали различные предложения. А в ноябре 1918 года Вивьен и Мейерхольд докладывали Театральному отделу свой «Проект Положения о Школе актерского мастерства»[[57]](#footnote-58). Проект был утвержден 3 ноября 1918 года, а 15 декабря начались занятия в новом учебном заведении. Ректором или «заведывающим», как тогда говорили, был назначен Л. С. Вивьен. В. Э. Мейерхольд возглавлял ранее созданные «Курсы мастеров сценических постановок» («Курмасцеп»). {75} Впоследствии они слились в единый Институт сценического искусства, который, меняя названия, дожил до сего дня под именем ЛГИТМиК — Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии.

Если попробовать проанализировать смысл и задачи программы ШАМа, то окажется, что ее целью было воспитание и образование личности человека-актера, способного впоследствии к самостоятельной работе над ролью.

Именно это качество всегда высоко ценил в актере Вивьен. При умении актера работать самостоятельно возможно то «сотворчество» мастеров, из которого возникает коллектив спектакля по принципу соединения дирижером «солирующих инструментов» в симфоническом оркестре. И Вивьен искал личности, чтобы сделать их мастерами и из мастеров создать свой театр. Театр актерского мастерства (ТАМ), родившийся из мастерской Вивьена, был коллективом талантливых и стойких людей, преданных своему мастеру. Пережив множество превращений и перемен, этот коллектив работал, пока Вивьен в 1936 году не стал главным режиссером Акдрамы.

Впоследствии вся сильная часть труппы ТАМа пришла на академическую сцену. Это были В. В. Меркурьев, Ю. В. Толубеев, М. К. Екатерининский.

Но режиссерская стезя Мейерхольда никогда не привлекала Вивьена. Твердо держась точки зрения, что Мейерхольд неповторим в своей постановочной режиссерской одаренности, Вивьен никогда не пытался ему подражать. На подражателей, «мейерхольдовцев», он обрушивался всегда открыто и яростно. Так, в 1936 году, когда началась критика формалистических ошибок Мейерхольда, Вивьен отстаивал свою точку зрения: «… Я за Мейерхольда и скрывать этого не буду. Это талантливейшее явление, это целая эпоха советского театра, и я уверен в том, что все, вплоть до К. С. Станиславского, в какой-то мере использовали опыт Мейерхольда… Но вот на что я обрушиваюсь со всей силой — это на мейерхольдовщину. Что это такое, как не поверхностное, некритическое использование приемов талантливого человека, тогда как он уже сам отказался от них, так как идет дальше, идет вперед»[[58]](#footnote-59).

В декабре 1938 года, будучи только что назначенным на пост художественного руководителя театра, Вивьен прилагает усилия к переезду Мейерхольда в Ленинград. На приемке спектакля «Маскарад» (третья редакция) он сказал: «… Я все носился с идеей возобновления “Маскарада” и до сих пор занят идеей привлечения к работе В. Э. Мейерхольда. Я скажу: у нас уже есть постановление, что он ставит у нас советскую пьесу[[59]](#footnote-60). Это надо уже считать твердым… привлечение В. Э. Мейерхольда сюда необходимо, и мы должны ставить вопрос перед ВКИ[[60]](#footnote-61) об этом…»[[61]](#footnote-62)

{76} Одновременно он включает в репертуарный план театра «Бориса Годунова» и «Гамлета» — постановки, о которых мечтал Мейерхольд.

Можно привести множество примеров тому, как в разные годы Вивьен ссылался на Мейерхольда как на высший авторитет в режиссуре, но никогда не пытался ни повторять его, ни подражать ему.

В самом начале режиссерской деятельности Вивьена его спектакли в ТАМе будут характеризоваться «реализмом сценической жизни актера» и откровенным нежеланием «вмешиваться в драматургию», по терминологии критики той эпохи. За это Вивьен будет нещадно бит, том более что его будут привлекать не только сценические характеры, но и «преступный» психологизм. Все его уступки новаторским порывам эпохи сведутся к терпимости по отношению к изыскам художников, оформляющих его спектакли. Он может допустить косые дома и кривые стены, но люди в его спектаклях будут жить по законам правды человеческих характеров и взаимоотношений. Иногда он старался показать, что «может по-всякому». Так было, например, со второй редакцией спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше». Но это были случайные демонстрации, и они никогда не касались исполнительской манеры актеров.

Для Вивьена актер всегда оставался единственным «богом» сцены. Ему, актеру, режиссер Вивьен подчинял в спектакле все. Для него высшим классом режиссуры было умение помочь актерам проявить индивидуальное своеобразие в пределах авторского стиля и природы чувств пьесы и согласовать их действия на сцене по уже упоминавшемуся принципу — соединения солирующих инструментов в оркестре. Его режиссура зачастую напоминала улыбку чеширского кота из «Алисы в стране чудес»: кот исчезает, а улыбка остается.

Диалектику взаимоотношений режиссера и актера в спектакле он формулировал так: «Автор спектакля — режиссер, но автор роли — артист»[[62]](#footnote-63). Становой хребет его эстетической программы — пьеса, автор и задача их прочтения театром.

Вивьен рассматривал мастерство режиссера и актера как исполнительское искусство, подчиненное строительству репертуарного театра. Участвуя в режиссерской дискуссии об условности в театре в 1960 году, Вивьен выступил с утверждением, что хорош только такой театр, который, имея сильный ансамбль актеров, может поставить любого хорошего автора, в постановке соответствующего режиссера, перевоплощаясь соответственно требованиям данной пьесы[[63]](#footnote-64). Эти соображения для него принципиальны относительно Академического театра драмы имени А. С. Пушкина[[64]](#footnote-65). Здесь он считал необходимым придерживаться традиций образцовой, академической сцены и быть предельно строгим в отборе литературного материала. Это не означает, что в его практике не было просчетов и ошибок, но это были именно ошибки. Каждый раз, увлекаясь какой-нибудь {77} драматургической или литературной новинкой, он говорил, вздыхая: хорошо бы иметь филиал, малую сцену или, наконец, «свой» театр. Там можно было бы попробовать. Театр, в котором он прожил всю свою жизнь, которым он руководил тридцать лет, он «своим» не называл. Этому театру он служил. Поэтому, сочтя возможным ввести пьесу в репертуар, полагал своей обязанностью приложить все усилия для проникновения в глубины авторского замысла. Всякую ломку пьесы, ее «сценическую редакцию» считал делом недобросовестным либо поражением режиссера, не сумевшего справиться с драматургией. Требуя верности режиссера автору, он утверждал, что все новые сценические решения «подсказаны Леоновым, Довженко, Кроном, Арбузовым, Миллером и т. д.». Такой взгляд на суверенный мир автора распространялся и на оценку индивидуальности актера. Вивьен не подгонял учеников под свое, единственное представление об актере и выпускал из своей мастерской рядом с Ю. Толубеевым и В. Меркурьевым — С. Мартинсона. Тот же принцип был положен и в основу формирования труппы.

Вивьен писал об этом с нескрываемой гордостью: «Сцена нашего театра без компромиссов и без уступок соединяет и объединяет художественные личности самого разного склада. Так же точно, как уживались на нашей сцене романтическая приподнятость Юрьева и полнокровная жизненность Корчагиной-Александровской, так сейчас объединяются в наших спектаклях всегда поражающий своими масштабами романтический талант Симонова и полный жизненных соков, впитавший в себя все традиции сценического реализма правдивый талант Толубеева. Щедрость красок и органический психологизм Скоробогатова живут рядом с лирической проникновенностью героев Борисова. Острота внешних приемов, соединенная с внутренней силой, отличает героев Черкасова»[[65]](#footnote-66). Вивьен считал, что творческое лицо театра определяется не группировкой авторов одного направления или подбором актеров одной школы, а возможностью максимально охватывать разнообразие жизненных явлений, находить в них «правду и красоту». Он мечтал иметь такое собрание звезд в труппе, которое бы сделало доступным для театра любые жанры и любые драматические направления. Но поскольку ни один театр не может иметь в своем составе все многообразие человеческих типов, то это необходимо компенсировать богатством и значительностью актерской личности.

О роли личностного начала в работе актера Вивьен настойчиво говорил всю жизнь, но особенно громко звучали его призывы в конце 50‑х – начале 60‑х годов. Он писал о необходимости «создания новых молодых личностей», не просто актеров и граждан, а непременно личностей. Заявлял, что профессия обнажает в актере человека, что нельзя давать роль Марии Стюарт актрисе с душой Мерчуткиной и дураку — Гамлета. На четырехдневной теоретической дискуссии в Пушкинском театре в мае 1961 года он утверждал, что второй план роли — это мир человеческой личности, мир души актера, его мировоззрение. Все эти высказывания — знаки тревоги. Вивьен обнаруживает недостаток «солирующих инструментов», {78} их, так сказать, некомплектность. Еще спектакль «На дне» поражал удивительным актерским ансамблем, еще первокласен подбор исполнителей в «Игроке», но Вивьен знает, что для «Маленьких трагедий», которые увлекает его ставить Н. С. Рашевская, исполнителей явно недостает. И не потому, что нет молодых, сильных, темпераментных. Для работы над Пушкиным нужны крупные личности — в рост ролям.

Режиссеру нужны думающие на сцене актеры. Он требует страстности мысли и логического действия. Резко поднимает вопрос о вреде беспредметной, не рожденной мыслью эмоции. Еще и еще раз повторяет: «Мыслить эмоционально, чувствовать логически». Для этого «актер должен быть высоко интеллектуален. Без поединка мыслей сегодня нет борьбы. Без борьбы нет драмы»[[66]](#footnote-67).

Конфликт в его спектаклях этого периода приобретает все большую остроту. Его последние спектакли — трагедии.

## 2

Постановка «На дне» открывает этот трагедийный цикл режиссерских работ Вивьена.

История спектакля необычна. Он был сыгран впервые на утреннике 30 декабря 1956 года. Премьере не предшествовала ни многообещающая реклама, ни широковещательные интервью в газетах. Но уже через несколько месяцев критики удивлялись, почему так «робко и бесшумно» входил в жизнь этот значительный для истории советского театра спектакль, почему так неуверенно утверждало себя новое прочтение пьесы М. Горького.

Новизна и смелость режиссерского решения поражали современников премьеры: «Этот спектакль раскрыл в пьесе, много раз ставившейся, казалось бы — давно изученной, удивительные стороны. […] Театр решительно отверг какие бы то ни было трафареты, не захотел следовать прежним образцам»[[67]](#footnote-68).

Действительно, новаторство спектакля было рождено стремлением режиссуры «дотянуться до не раскрытого еще в Горьком»[[68]](#footnote-69) и выражалось в определенности жанра. «Трагедия романтически-философская, вместе с тем основанная на реальных человеческих образах», — говорил Вивьен, объясняя свою концепцию спектакля[[69]](#footnote-70).

В этой формуле режиссерского замысла заключена скрытая полемика со спектаклем МХАТ. Вивьен несомненно знал о том, что Вл. И. Немирович-Данченко называл «На дне» трагедией, а К. С. Станиславский утверждал, что в пьесе есть «новый, своеобразный романтизм», но считал, что содержание этих понятий исторично и изменяется во времени. Неоднократно {79} вынужденный возвращаться на обсуждениях к сравнению спектакля с мхатовской трактовкой, Вивьен не уставал повторять, что «в МХАТе был великолепный спектакль для своего времени»[[70]](#footnote-71), но что копировать старые спектакли — постыдно и за постановку надо браться лишь в том случае, если можешь сказать что-то новое. С литературоведческими трактовками Вивьен вступил в полемику открытую. Он решительно отказывался видеть в Луке вредного сеятеля лжи и «утешителя», снимал традиционный конфликт «лжи и правды». Подробно рассматривая поступки Луки, утверждал, что Лука учит ночлежников добру, что его советы хороши, и ссылался на Сатина: «Сатин говорит определенно: молчите вы, старик не шарлатан. Дальше Сатин говорит: старик подействовал на меня, как кислота на ржавую монету, то есть очистил. Кислота на старую монету действует очищающе. Монета начинает блестеть»[[71]](#footnote-72). Он вступал в спор и со статьями Горького, утверждая, что в драматургической логике пьесы заложен характер Луки и никаким комментарием его изменить нельзя. Новизна трактовки образа Луки — «лукавого старца» бросалась в глаза и была отмечена в первую очередь. «Режиссеры Л. С. Вивьен и В. В. Эренберг отнюдь не сводят всю проблематику “На дне” к разоблачению “утешительства”: эта тема, не столь уж актуальная в наши дни, явно отступает на второй план перед другими острыми жизненными проблемами, содержащимися в пьесе», — писал Д. И. Золотницкий[[72]](#footnote-73).

Современность прочтения классической пьесы, ее соотнесенность с временем, острота жизненной проблематики, наконец, нечастое в нашем театре рождение трагедийного спектакля — все эти обстоятельства выделяют «На дне» не только из спектаклей, поставленных Л. С. Вивьеном, но и из ряда крупнейших театральных событий последних десятилетий.

Замысел постановки «На дне» возник еще в октябре 1945 года. Пьеса была включена в репертуарный план театра на 1946 год, но Комитет по делам искусств, выразив сомнение, сможет ли театр «правильно» решить образ Луки, заменил «На дне» пьесой «Варвары».

Затем Вивьен неоднократно возвращался к заветному замыслу. В марте 1949 года он решительно предложил включить «На дне» в трехлетний план по классике с выпуском в 1950 году. И тогда же сформулировал свое понимание образа Луки: «Умный русский мужик Лука — никакого утешительства»[[73]](#footnote-74). Но план опять не утвердили.

Спектакль был осуществлен только в 1956 году. К этому времени замысел во многом изменился. Но основная позиция режиссера — спектакль «На дне» должен быть антибытовым, философским, гимном, прославляющим прекрасного и гордого человека, — осталась прежней.

На многочисленных дискуссиях в связи с премьерой «На дне» Вивьен {80} неоднократно формулировал свою точку зрения. «Мы хотели спеть гимн человеку», — говорил он, раскрывая свое отношение к обитателям ночлежки.

Главной задачей на первом этапе работы было новое прочтение образа Луки и пересмотр смысла драматического конфликта пьесы. Вивьен отверг Горького-критика во имя утверждения Горького-художника. Вместе с актерами он скрупулезно анализировал причины и следствия поступков действующих лиц. И анализ приводил к заключению: ничего плохого Лука не сделал, кроме того, что ушел. Не ушел бы, может, Актер и год не пил бы. Но погубила Актера совсем не ложь Луки, а собственная слабость, ужас перед потерей памяти.

Но ведь если снимается традиционный для постановок «На дне» конфликт лжи и правды, Луки и Сатина, то должен возникнуть какой-то иной. И Вивьен находит его, открывая человеческое в каждом человеке. Оказывается, все хотят и могут быть лучше, чем есть или кажутся. На Сатина старик подействовал, «как кислота на ржавую монету», и он стал лучше. Бубнов становится человеком, когда пьян бывает. Барон открывается Сатину в самом интимном — не знает, зачем жил, — и зритель обнаруживает в нем неиспользованные возможности человечности. Актер стал человеком, бросив пить, Васька Пепел — полюбив. Вот только Костылев — не стал. Даже если ему сам господь бог прикажет: «Михаила, будь человеком», — не сможет.

Так формулировалась общая концепция спектакля. Она шла поверх событийного сюжета, вырастала как большое социальное обобщение: есть мир, убивающий человеческое в человеке, но человек не сдается, и человеческое убить нельзя.

И уже не годился сделанный художником Г. Мосеевым макет ночлежного дома в Нижнем Новгороде, описанный Горьким. Макет отвергли. Стали строить другой. Постепенно возникал образ-метафора «дна жизни», как впоследствии скажет критик. Стены как будто сходились вверху, оставляя узкий просвет. И не только в подвале ночлежки, но и во дворе-колодце с невидным, затерянным в теснинах домов небом. Условность, романтичность декорационного решения художника Г. Мосеева была замечена: «Прозаичные предметы подвального быта […] тем рельефнее, чем ближе они к полу, а вот потолка уже совсем не видно […] Из сизого сумрака выступает могучий стояк — часть свода, несущего на себе здание […] Он как бы оттеняет масштаб характеров и меру стойкости. Иногда он кажется волнорезом, о который разбиваются хмурые воды с пеной и брызгами, или носовой частью корабля, идущего, как говорили в старину, по морю житейскому»[[74]](#footnote-75). Образы «моря житейского», «корабля» поднимали спектакль к обобщениям, отрывали от буквальности быта. Пространство спектакля быт обозначало, но им не ограничивалось и на нем не настаивало. В таком образно измененном пространстве и время начинало проявляться по-другому. Не только исчезали прямые «ссылки» на ночлежку купца, имя которого в нынешнем городе Горьком называют экскурсоводы, показывая туристам облупившийся и скучный {81} кирпичный двухэтажный домишко. Рвались связи с узнаваемой в мхатовском спектакле эпохой. Да и много ли оставалось в зале зрителей, способных «узнать» в лицо эпоху, породившую ночлежки? «Дно жизни» становилось не только символом, но и обозначением уровня человеческого падения. Новые предлагаемые обстоятельства вызывали потребность обнаружить в спектакле новые узлы узнавания. Поиск этих узлов был вторым направлением работы режиссера.

«Человеческое» и «гордое» было обнаружено во всех обитателях ночлежки. В борьбу с обстоятельствами вступали тоже все. Здесь не было смирившихся. Рядом с традиционными фигурами протестующих — Сатиным и Лукой — из тьмы «дна» выступали другие его обитатели. «Нет, нельзя и подумать, что герои ленинградского спектакля опустились на дно; они были туда сброшены. Но и здесь, на дне, они не смирились. Отсутствие смирения — вот что поднимает их над “дном”», — писал Ю. Головашенко[[75]](#footnote-76). Возникал новый конфликт — между «дном» и «верхом» жизни, в котором «верх» был представлен Костылевым и его окружением — Василисой, Медведевым, и безымянными слугами закона, которые придут по зову Василисы арестовывать Ваську Пепла. Парадоксальность этого конфликта обнаруживалась в сопоставлении фигуры Костылева с обитателями «дна». Костылев — М. К. Екатерининский — одна из лучших актерских работ этого спектакля — представал жалким, тщедушным старикашкой, смертельно боявшимся своих постояльцев. Мучило его любопытство к людям, нарушающим «жизненный порядок», такой понятный и удобный, и пугало до заикания непонятное их поведение. Это ничтожество, олицетворенная «тварь дрожащая», представлял тех, кто сбросил на дно людей крупных, значительных, мыслящих. «Проявление» значительности персонажей, их укрупнение и составляло главную заботу режиссуры. Нужно было найти пути к совместному с актерами решению этой задачи.

На одном из обсуждений Вивьен говорил: «… мы постарались найти действие мыслью», то есть постарались подняться над событийным и бытовым сюжетом пьесы. Задача «действовать мыслью» привела к особому художественному результату.

Социальное положение перестало восприниматься как бытовая характеристика (барин, шулер, проститутка, рабочий и т. д.), стало истоком осмысления общественной ситуации. У каждого персонажа возникал вопрос: справедливо или несправедливо оказался он на дне жизни? Человек он или просто — отброс общества? Где добро и зло? Напряженность этого размышления поднимала эмоциональную температуру внутренней жизни спектакля. Возникали условия для выполнения основного требования Вивьена к актерам — «мыслить эмоционально, чувствовать логически».

А режиссерские акценты придавали особый смысл случайностям — не как поворотам внешнего, событийного сюжета, а как моментам проявления внутренней сущности людей. Режиссер акцентировал перекрестия жизней персонажей. Васька Пепел заговаривает с Наташей, в разговоре ниточка надежды на понимание. И, как случайность, падает в их {82} разговор реплика Бубнова: «А ниточки-то гнилые…» Или неожиданно обретает горькое достоинство Барон. Он осаживает и конфузит Ваську в ответ на предложение ползать на четвереньках за полбутылки. Взрывные философские озарения Сатина пересекались с бытовой ситуацией. Каждое такое перекрестие — точка конфликтной коллизии, источник которой — отсутствие смирения в людях. Так строился финал второго акта. Сатин кричал: «Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют… Кричи… реви… мертвецы не слышат!» «И все вокруг как бы пробудилось; показалось, что кричал не один Сатин, но и все обитатели “дна”; почудилось, будто все пришло в движение… В несчастных людях проснулась воля к жизни — и оказалась сильной, огромной, неудержимой!»[[76]](#footnote-77)

Здесь все взыскуют истины, выхода, лучшей жизни. У всех свои «золотые сны». И как бы ни смеялись над мечтами Насти о «красивой любви», этот смех — почти защитная реакция от подступающей к горлу надежды и веры. Накал этой надежды и веры в то, что люди могут жить лучше, предопределяет трагизм происходящего. Трагедия неизбежна там, где люди не могут примириться с обстоятельствами, не могут к ним приспособиться.

Распространение «гимна человеку» на всех обитателей ночлежки сделало не одного Сатина, а каждого из них хотя бы на секунду красивым. Сатин величав и царствен в своих размышлениях. Бубнов — по-медвежьи грациозен в пьяном разгуле. Пепел — искренен и красив в страсти влюбленного, который видит в Наташе не просто девушку, но и свое освобождение от злой судьбы. Даже Кривой Зоб и грузчики хороши в ладном стройном пении. Отсюда и вырастало ощущение поэтического обобщения, монументальности и силы этой ночлежной вольницы, которой побаиваются хозяева жизни.

Специфический ансамбль этого спектакля уже не раз привлекал внимание критиков. Справедливо замечено, что это ансамбль особого типа, ансамбль мастеров. В просторном здании режиссерского замысла каждому актеру отведено достаточно места для свободного выявления и развития характера персонажа. Каждый получает право на разработку своей темы, а все вместе согласуются в единый, мощный оркестр, в котором у каждого инструмента своя партия.

Вивьен любил сравнение спектакля с оркестром, а режиссера с дирижером. И иногда жаловался, что ансамбль «не строит» — вместо четырнадцати скрипок имеется семь барабанов. Но в «На дне» оркестр «строил». И «строил» не только потому, что все «скрипки» и «флейты» сидели за своими пультами: режиссер вел оркестр по точеной, выверенной партитуре. Об этом надо сказать особо, так как все еще бытует предрассудок, будто поручением ролей таким замечательным артистам, какие были заняты в «На дне», исчерпывалась функция режиссера. По сути же, не только не исчерпывалась, но затруднялась. И не только потому, что каждый из этих актеров мог оттянуть все внимание зрителя на себя, но и потому, что ряд исполнителей пришли в спектакль с уже «сделанными» ролями и сложившимися представлениями о том, как надо играть {83} эту пьесу. Для К. В. Скоробогатова роль Луки имела свою историю. В 1907 году в народном полупрофессиональном театре он сыграл Клеща, а позже — «позже я переиграл в этой пьесе чуть ли не все роли: Сатина, Бубнова, Пепла, Барона, Луку»[[77]](#footnote-78). В 1949 году он сыграл Луку в спектакле Нового театра (ныне Театр имени Ленсовета) в качестве гастролера-мастера. Разумеется, у него была своя концепция роли. Выпускники мастерской Вивьена в Техникуме сценических искусств, вошедшие в труппу Театра актерского мастерства, М. К. Екатерининский и Ю. В. Толубеев, тоже много лет играли в спектакле, поставленном Вивьеном как учебный, а затем отредактированном для сцены ТАМа. Екатерининский играл тогда Барона, а Толубеев — последовательно — роли Кривого Зоба, Медведева и Бубнова. В спектакле 1956 года необходимо было найти иные связи, иные соотношения, которые привлекли бы актеров новой логикой их сценической жизни.

Ломая театральную традицию и устоявшиеся литературоведческие толкования, Вивьен предложил новое прочтение роли Бубнова. Достаточно вспомнить, что писал Ю. Юзовский о «скептике» Бубнове, чтобы оценить переворот в представлениях об этом персонаже, учиненный Вивьеном и Толубеевым. Характеризуя «тупоумие» Бубнова как его философское свойство, Ю. Юзовский списывал его в лагерь человеконенавистников, необратимо потерявших веру в человека: «Правда Бубнова бесчеловечна, это “правда” нелюбви к человеку, неверия, что человек может подняться выше себя». И Толубеев внешне, казалось, соответствовал этим словам. В его невообразимо заросшей черной шерстью голове, в медвежьих злых глазах жило угрюмое презрение к порывам окружающих, и о мерзостях жизни он повествовал со спокойствием человека, знающего ржавую изнанку правды. Но эта уничтожающая надежду правда странно противоречила сценическому поведению Толубеева, его бесконечно деятельным рукам. Этот Бубнов был необычайно работящ. Он непрерывно примерял, выворачивал наизнанку тряпье, кроил и шил картузы. Иголка мелькала в его руках и исчезала лишь на секунду, когда он в раздумье почесывал свою немыслимо патлатую голову. Он был полон любопытства и доброжелательности к людям. К Сатину же испытывал не только интерес, но и влюбленность. В сцене загула, когда, продав картузы, он является в ночлежку пьяный, с бутылками водки в карманах, увешанный связками воблы и баранок, он не только отдавал Сатину оставшиеся медяки, но и плясал для него, и мечту свою о бесплатном трактире тоже сообщал ему, Сатину.

«Др‑р‑у‑уг, — восторженно гудел бас Толубеева, — др‑р‑у‑уг», — и он протягивал Сатину все свои богатства: воблу, баранки, водку. Рукам его становилось просторно, и он, растопырив пальцы, вглядывался в свои освобожденные ладони. Пьяный и добрый, он устраивал «пир на весь мир» — отражение своей мечты о бесплатном трактире, который он открыл бы, кабы мог, для всех бедных — «с музыкой и чтобы хор певцов». В этот момент обнаруживалась душевная связь Бубнова и Сатина, такая же тесная, как связь Сатина с Бароном. Сатин этого спектакля {84} вообще не возвышался над остальными. Он был вместе с ними и в своих размышлениях, и тогда, когда убивали Костылева и Сатин в обдерганном пальтишке и поношенном картузе телеграфиста (а совсем не в романтическом плаще) пытался помочь спастись Ваське Пеплу. Н. Симонов в этой роли никогда не декламировал, он даже окал по-волжски. А монолог о человеке начинал в тесном, прямом общении с Бароном — Б. Фрейндлихом — «глаза в глаза». Он размышлял здесь, сейчас, на глазах у зрителя. Седая голова склонялась к столу, опиралась на руку — мысль рождалась, поднимала Сатина, и, уже стоя на нарах, он заканчивал монолог.

На сцене царили красивые, могучие люди. Лохмотья их не уродовали. Они их не замечали, и поэтому не замечал их зритель. А вот Клещ (А. А. Ян) не только замечал, но и мучился лохмотьями, ночлежкой, окружением. Он остро ощущал свою исключительность. Все «шваль», а он — «рабочий человек». Злобность и мелкость Клеща смущали и тревожили: почему его благородное стремление работать и вырваться из ночлежки лишено внутренней поддержки театра? Почему он окружен ленивым пренебрежением и снисходительной жалостью? А потом обнаруживалась парадоксальная близость Клеща с Костылевым. Оказывается, и тот и другой знают, как нужно жить «правильно», и презирают тех, кто живет «неправильно». И «прощение» Клеща приходило вместе с его отказом от попыток «выбраться», когда он признавал, что «везде — люди… Сначала — не видишь этого… потом поглядишь, окажется все люди… ничего!» Этот отказ от «правильной» жизни украшал Клеща, делал его человечнее.

Ведь жить «правильно» — означало бы приспособиться к миру, который загнал на дно жизни таких прекрасных и могучих людей. Этот мир представлен подпрыгивающим от неуверенности и страха стариком Костылевым. Там, наверху, Костылев важен и значителен. Он тиранит Наташу и изводит Василису. Но, спустившись вниз, Костылев робеет — ведь он не понимает ночлежников, хотя любопытствует, как сыщик. Любопытство не дает плодов — люди не укладываются в «должные» рамки, остаются страшными в своей непонятности.

Да и как Костылеву понять Сатина, когда при одном взгляде на него ясно, что этот человек действительно «выше сытости». Или пьяно-веселого Бубнова, который не только выворачивает дырявые карманы и отдает Сатину последние медные копейки, но и мечтает открыть фантастический бесплатный трактир.

А в добрую минуту ночлежники объединялись на нарах у Сатина в тесный и дружный кружок, и зачиналась сильно и стройно песня — «Солнце всходит и заходит…» Сгущались сумерки, и наступавшая темнота словно усиливала звучание хора: «А в тюрьме моей темно, днем и ночью часовые стерегут мое окно…» Песня звучала устрашающе для «часовых» — Костылевых.

Мелкие и ничтожные загнали сильных и гордых на дно жизни. И нельзя, невозможно мириться с этим, приспосабливаться к миру, выбрасывающему на дно таких красивых людей. Этому чувству и отвечала мощная кода песни. В ней ощущалась возможность бунта и освобождения. А в ходе драматического действия режиссура подхватывала и развивала {85} любую бунтарскую ноту, любой протест против этого мира ночлежек-тюрем. Даже такой нелепый, как у сапожника Алешки, который ложится посреди улицы и кричит: «Ничего не хочу, ничего не желаю».

Спор о правде и лжи потерял в этом спектакле свой отвлеченный характер. Правда заключалась в том, что эти люди имели право и могли бы жить по-другому, а ложь — в том, что их загнали на дно. Действенный характер конфликта порождал цепь бунтарских взрывов, лишал смирения, толкал на поиски выхода. Неукротимой энергией был полон Алешка — В. Таренков, неожиданно смел и резок с полицейским Медведевым Лука, он же откровенно издевался над Костылевым и высмеивал Василису; непримиримо сражалась за свою мечту — «Гастошу, студента» — Настя — О. Я. Лебзак, и даже в Бароне прорывались ноты бунта и торжества.

В третьем акте, у кирпичной стены, на верхней перекладине прислоненных к ней саней, сидел Барон — Б. А. Фрейндлих и не дразнил Настю, а спорил с ней буквально «с высоты» перекладины. Потом, влепив окурок в стенку, он заматывал шею полотенцем, как шарфом, и удалялся, полный значительности: у него впереди было дело — он шел помогать Квашне. Это тоже бунт, пусть нелепая, но борьба за свое достоинство и независимость.

Вивьен не менял реальные характеры ночлежников, он возвышал их энергией сражения против трагически неодолимых обстоятельств, что и создавало мужественную интонацию этой постановки.

Эпический пафос спектакля, защита людей «страшной жизни» не отрывали жизнь ночлежников от быта и характерности. В речах Луки — К. В. Скоробогатова звучала привычная певучесть сказителя — поэта ночлежек; в скользящих, кошачьих движениях Васьки Пепла — И. О. Горбачева угадывался ловкий и смелый парень; в руках у Н. К. Симонова — Сатина шулерски ловко оживала колода карт; забывший все Барон — Б. А. Фрейндлих «помнил» жест, которым франт привычно забрасывает за спину конец кашне, когда заматывал шею полотенцем. Все было правдой, все основывалось на «реальных человеческих образах».

Спектакль «На дне» в постановке Вивьена в 1956 году был воспринят как произведение свежее, новаторское и романтическое.

Укрупнение человеческого потенциала персонажей спектакля, изображение людей из ночлежки не «павшими», а сброшенными насильно на дно жизни и не смирившимися со своим положением; перенесение конфликта с проблемы лжи и правды на противостояние «дна» — «верху», ночлежников — хозяевам жизни — все это дало содержание определению «романтический», которым критика обозначала отличие от ставшего каноническим звучания спектакля в МХАТ. Но стремительное движение театрального процесса вскоре изменило отношение к условным приемам в режиссуре, к сценической метафоре, и потребность в определении «романтический» исчезла. Открывалась подлинная природа спектакля — природа социальной трагедии. Масштаб социальной трагедии задавался не только мощью и непримиримостью действующих лиц, но и энергией конфликта, увиденного в трагедии общества, где хорошие люди могут оказаться на дне жизни.

Режиссерская удача Вивьена в «На дне» была обеспечена полноценностью {86} «инструментов» оркестра этого спектакля, его специфической ансамблевой природой. Особенности ансамбля «На дне» интересовали критиков и много лет спустя после премьеры. Наиболее точным кажется наблюдение Ю. А. Смирнова-Несвицкого, заключившего, что специфика ансамбля этого спектакля — в «коллективном художественном мышлении»[[78]](#footnote-79).

Режиссер создал такие сценические обстоятельства, которые не гасили самостоятельность актеров, а проявляли, провоцировали ее и одновременно объединяли персонажей неразрывными связями.

Режиссер нашел точки «соударений» характеров и создал между ними игровое пространство, которое позволило актерам жить в состоянии импровизационной эмоциональности. (Введение нового исполнителя в такое пространство не снимает, а провоцирует остроту восприятия партнера и реакции на его поведение, а дежурный ввод второстепенного актера мгновенно разрушает всю конструкцию.)

Именно поэтому Вивьен отдал столько внимания выявлению «острых углов» человеческих характеров. Пространство сцены было изрезано мизансценическими треугольниками. И каждый раз в центре, в верхнем углу, оказывалось главное действующее лицо данной сцены. Это лицо со своим монологом обращалось к «миру» спектакля, а «углы» резонировали. Персонажи стремились вступить в спор, отстоять свою точку зрения. В дуэль партнеров непременно ввязывался третий и менял композицию действия. Тогда в центре композиции оказывалось новое главное действующее лицо сцены и, как бы обозначая поворот действия, поначалу обращалось в зал. Так возникал своеобразный «крупный план» ведущих мыслей сцены или эпизода. Поэтому центральные нары были не просто «троном» Сатина — Симонова, а местом, где высказывались главные мысли. На нары присаживался Лука в важные моменты. Здесь веселился и радовался пьяный Бубнов. Именно сюда, снопом, сверху шел свет и как бы поднимал всю сценическую композицию, образовывал ее вертикаль. Излюбленная Вивьеном «треугольная мизансцена» наиболее динамично и объемно была реализована именно в «На дне». Режиссер лишал мизансцены покоя и стабильности, чтобы рассказать, как больно и непрерывно ушибаются люди друг о друга, как остры углы неприкаянных человеческих характеров, хотя все они хотят добра и тянутся к жизни и свету.

Не минуя обыденности существования ночлежников, Вивьен перевел их столкновения в масштаб «страстей человеческих», отчего возникало острое ощущение неустойчивости, чреватое изменением, взрывом ситуации.

Такая режиссерская структура может жить и действовать как эстетическая система при сотворчестве актера, в условиях «коллективного художественного мышления». При нарушении этого принципа спектакль такого типа умирает, что и случалось неоднократно со спектаклем «На дне» за его семнадцатилетнюю жизнь на сцене, когда он отдавался на {87} откуп второстепенным актерам. «Реанимация» осуществлялась при возобновлениях, за счет вводов исполнителей с самостоятельным художественным мышлением. Тогда возрождалась поэтическая структура спектакля, восстанавливалась граница между бытом и «своеобразным “прорывом” к романтике», а главное — осуществлялись эти «прорывы».

Может быть, «На дне» потому и оказался самым «образцовым» спектаклем Вивьена, что здесь наиболее полно воплотились его режиссерские принципы — режиссерский прием, растворенный в актере. Образные формы, свойственные его режиссуре, А. Образцова назвала «своеобразными приемами театральной выразительности, сочетающими в себе бытовую и психологическую конкретность с символическими, романтическими обобщениями…»[[79]](#footnote-80) Как примеры таких обобщений рассматривалась пляска Бубнова и монолог Сатина. Но «вырастание» обобщения из быта было прочно связано с именами Толубеева и Симонова. Актеры «второго состава» оставались в пределах быта. «Прорыва» не происходило.

Вопрос о «растворении» режиссера в актере очень не прост и не исчерпывается привычной формулой, приписанной Немировичу-Данченко (режиссер должен умереть в актере). Это одна из самых тонких граней взаимоотношений актера и режиссера в творческом процессе. Для Вивьена рождение сценического образа обуславливалось соответствием режиссерской трактовки роли — личности актера. Однажды он сказал, что личность актера определяется наличием собственного внутреннего мира, своей большой нравственной темы. Эта нравственная тема как бы прибавляется актером к материалу роли. Ее должен учитывать и умело использовать режиссер.

Нравственную тему актера он объяснял как «сильное личное стремление к правдивой и чистой человеческой жизни», что усиливает основную тему роли до «набатного звучания», либо тема роли и тема артиста создают драматический контраст — «могуче раскрывающий противоречия естественного и общественного человека»[[80]](#footnote-81). И приводил в пример Бубнова в исполнении Толубеева: «Вглядитесь, что делает Толубеев. Сколько в его Бубнове уважения к человеку, сколько презрения к лжи, которая уродует человека, сколько детской чистой радости в его медвежьем танце с бубликами. В образе создано контрастное противопоставление возможностей и сущего, действительного… Это и есть та поэзия образа, которую создает актер на сцене. Она рассказывает о сценическом характере больше, чем самый текст роли»[[81]](#footnote-82).

## 3

Острота драматических контрастов влекла Вивьена к трагедии, к ее высокому эмоциональному строю, рожденному противоречиями человека {88} и мира, мира, всегда воплощенного в личности, в диалектике ее души. Но не есть ли анализ противоречивой сложности заведомое оправдание такой личности? С этим вопросом режиссер столкнулся, обратившись к трагической фантасмагории «Бега».

Сегодня «Бег» — репертуарная пьеса, имеющая многочисленные режиссерские интерпретации в театре и в кино. Критики спорят о ее жанровой природе, определяя ее то как сатирическую трагедию, то как эпопею, то как притчу в восьми снах[[82]](#footnote-83). Спор опирается на реальные варианты режиссерского истолкования, среди которых только у А. Гончарова три постановки, представляющие эволюцию режиссерской мысли в соответствии с движением времени. Сегодня даже трудно представить себе остроту общественного внимания, которое вызвала первая постановка этой пьесы. Достаточно напомнить, что именно в год премьеры «Бега» были опубликованы воспоминания критиков, ополчившихся против этой пьесы в 1928 году. И это не было случайным совпадением, так как авторы активно настаивали на непреходящем смысле своих действий для современности. Так, О. Литовский в книге «Так и было», употребляя терминологию 20‑х годов, писал, что «булгаковщина была специфическим проявлением смены вех в литературе». А по поводу пьесы «Бег» — «многие и поныне существующие поклонники Булгакова полагают, что “Бег” пьеса революционная, яркий рассказ об эмигрантском разложении. […] А на деле это была инсценированная панихида по белому движению»[[83]](#footnote-84). А Н. Равич утверждал: «И как бы хорошо ни была написана пьеса, она давала неправильное представление о гражданской войне в России»[[84]](#footnote-85).

Задумывая спектакль, Вивьен обратился к истории неосуществленной мхатовской постановки, к протоколам обсуждения пьесы в октябре 1928 года. Согласился с мнением Немировича-Данченко, что Хлудов болен неправым делом («Он сознает, что делает неправое дело, и продолжает его делать, и этим-то он и болен. Черта, присущая многим русским»[[85]](#footnote-86)), но оспорил его заключение о комедийном характере пьесы. «Бег» виделся ему эпической трагедией с грозным гулом и «звоном шпор» истории. Для «звона шпор» он привлек подлинные документы: приказы главнокомандующего Южным фронтом — приказы Фрунзе. Их словами должна была говорить история. Самой сложной оказалась проблема «снов». 13 ноября 1957 года на обсуждении режиссерского замысла постановки возник долгий спор. Вивьен и художник спектакля А. Ф. Босулаев возлагали большие надежды на музыкальные переходы из одного сна в другой: «они должны быть сделаны так, чтобы жизнь была, как сон, а сон, как жизнь»[[86]](#footnote-87). Члены художественного совета оспаривали это предложение, считая, что снами названы обыкновенные картины, на {89} которые делится действие, и что странное название можно оставить на совести автора. С таким же сомнением было встречено предположение о небытовом, символическом оформлении. Словом, робкие попытки определить фантасмагоричность будущего спектакля поняты не были. Именно здесь был исток некоторых существенных противоречий будущего спектакля. Впрочем, объективность требует признать, что в 1957 году само понятие фантасмагории воспринималось скорее как нечто абсурдное, нежели как категория возможного театрального жанра.

Дальнейший процесс формирования замысла привел к четкому делению: есть жизнь — это ход истории, и есть сны — существование бегущих людей, оторвавшихся от родной земли. Красноармейцы, буденновцы, Баев — реальные люди, живущие подлинной жизнью, остальные мечутся в бредовых снах. Столкновение «снов» и «жизни» составляло действенную основу спектакля. Развитие этого конфликта — динамическая цепь заблуждений и прозрений. Жизнь разрушает сны и являет бегущим свой суровый, но прекрасный лик.

Спектакль начинался таким столкновением. Вслед за гонгом к началу в темноте зала звучали фанфары и вновь разгорались бра, полуосвещая зал, в который неслись слова приказа Фрунзе о врангелевском фронте. И вслед за четким текстом: «Врангель должен быть разгромлен, и это сделает армия Южного фронта» — шел занавес, зал заполнялся темнотой и гулом. Музыка Кара-Караева, эмоциональная, тревожная, набегала волнами, прерываясь звоном колоколов. Освещался желтый тюлевый суперзанавес, и на нем проекцией возникал первый эпиграф: «Мне снился монастырь…» Когда поднимался тюль, темнота казалась еще гуще, чем в зале, от мерцания свечей и лампад перед иконами. Лики святых проступали из темноты смутно и страшно. Черные тени монахов возникали неслышно. Они обнаруживались по движению воздуха, взметнувшему желтое пламя свечи. Пространство сцены воспринималось не сразу, а постепенно, оно как бы «включалось» и осваивалось по частям. Вот возникает луч света. Он падает откуда-то слева, где проем — то ли притвор собора, то ли выход на улицу. «Земное» пространство ощущается за полосой света, за пределами видимого. Оно «космично» — непонятно и беспредельно. Оттуда надвигается грозная сила, подземный гул, иногда заглушаемый хором монахов. Хор звучит глухо, изредка взрываясь строчкой молитвы, словно открыли, а потом захлопнули дверь в подземелье. А по монастырю будто ветер метет, вносит и выметает людей. Они шуршат в темноте, невнятные тени, и «оформляются», проскакивая через полосу света, туманного и рассеянного, там, у выхода. Достаточно сделать шаг в сторону, чтобы раствориться, затеряться, сгинуть. Так рождалась метафора хаоса, сдвинутого с основания мира. Можно выйти на свет и действовать, а можно скрыться во тьме эпохи и пересидеть бурю.

Свет зыбкий, неуверенный, ирреальный. Не понять, что за стенами монастыря — день, вечер, ночь? Входят буденновцы, с ними — реальный свет фонарей, громкие голоса, потом опять сгущается тьма — «сон», бредовый бег вступает в силу.

Резким контрастом врывались в эту зыбкую атмосферу голоса второй волны людей, приходящих «оттуда», из земного пространства. Это белые — {90} Де Бризар, Люська. Их голоса — бытовые, снижающие нажитое ощущение масштабности происходящего, объясняющие фантасмагорическую картину «сдвинутого» мира цинично и просто: генерал Крапчиков сел в винт играть и «малый в червах» объявил. И оказывается, что грозная и таинственная картина космического хаоса — обычный быт беженцев, а подлинная фантасмагория исторического хаоса где-то в этом пошлом «малый в червах». В огромном мире не разобраться бегущим. Они боятся приближающейся неизвестной и грозной силы, бегут от нее. Тема Петербурга и Караванной улицы объясняет причину бега. Караванная была миром. Петербург — вселенной. Остальное — пустота, неосознанная бесконечность мира. Пустота ожила конницей Буденного и гонит их. Куда? В Крым. К Хлудову под крыло…

И вновь музыка «сна». Она вводит в картину «Станция», через проекцию — надпись на тюле: «Удавками войны не выиграешь…», в штаб Хлудова. Станция реальна, похожа на обычный, провинциальный вокзал. Но это только на первый взгляд. Сквозь полумрак зала пробивается мерцание фонарей и ламп, затененных абажурами и колпаками. В этом мерцании шевелятся, действуют напряженно работающие люди. Накаленность атмосферы ощущается сразу, непонятен ее источник. Но вот гудок проходящего паровоза, грохот состава по рельсам и сноп света паровозного прожектора на секунду освещает переплетчатое окно. За ним мелькнули и исчезли тени семи повешенных. А на первом плане, в центре светового луча — силуэт человека на высоком табурете. Скрипучим, заржавленным голосом он диктует сообщение главнокомандующему. Он сжался и одеревенел, этот человек. Голова втянута в плечи и неподвижна, руки — глубоко в карманах грубой, солдатской шинели, ноги оплетают табурет. Он загадочно и страшно неподвижен.

По ремарке Булгакова, Хлудов болен, «весь болен с головы до ног», «он возбуждает страх». Трудно сказать, страх или ужас возбуждал Черкасов, можно только утверждать с уверенностью, что с момента его появления на высоком табурете телеграфиста до конца сцены внимание было целиком приковано к нему. Жизнь второго плана сцены, шевеление штабной конторы замирало при первых же звуках его голоса. Его смертельно боялись.

Если этот Хлудов и был чем-то болен, то это была боль бессильной ярости. Он был болен сознанием поражения, бешенством беспомощности, пронзительным предвидением конца и ненавистью к тем, кто втянул его в эту авантюру. Он все еще действовал, как заведенная машина. Отдавал приказы, которые мгновенно исполнялись, издевательски ставил жирную точку на своем деле, бессмысленность которого отлично понимал. И в скрежете слов доклада главнокомандующему была неудержимая ненависть: «Но Фрунзе обозначенного противника на маневрах изображать не пожелал. Это не шахматы и не Царское незабвенное Село…»

Здесь фантасмагория была подлинной, булгаковской. Она жила в смысле происходящего и реализовалась не в мастерской и впечатляющей световой и звуковой партитуре сцены, а в главном персонаже — Хлудове. В этом Хлудове жила бешеная сила ненависти ко всем. Все предатели. Все врут. Он испытывал странное злое удовольствие, находя очередное подтверждение тому в явлении толстого, задышливого господина {91} в ослепительно белом шарфе из-под меховой шали воротника. У господина были вопросы к командующему фронтом Хлудову. И абсурдность этой инспекции в атмосфере полного развала делала Хлудова проницательным. Он издевательски-мягко, почти нежно допытывался, что это за государственно важный груз в вагонах, о которых хлопочет господин Корзухин. И обнаруживал то, чего ожидал, — жалкую корысть — «Пуш‑ш‑ной товар!» И с наслаждением приказывал вагоны отогнать в тупик: «В керосин. И сжечь».

Хлудов был болен пониманием. Но в беспощадном свете этого понимания не было места людям. Их слабость и незащищенность приводили его в еще большую ярость. И Хлудов крушил и уничтожал все вокруг. И только в минуту просветления спрашивал себя: «Чем я болен? Болен ли я?»

Рука Черкасова тянулась ко лбу, пытаясь обнаружить жар. Жара не было. А болезнь качалась тенями повешенных за окном, но еще не имела названия. Скоро она будет названа, хотя сам Хлудов не сразу запомнит, а потом не будет произносить имени «красноречивого вестового». Крапилин — вестовой генерала Чарноты, случайный встречный, станет на дороге Хлудова и не отойдет от него до конца.

Сцена с Крапилиным у Булгакова — кульминация фантасмагории поражения. У Черкасова это была кульминация всепроникающей ярости Хлудова. Только что перед ним была «тыловая гнида» — Корзухин. Только что какая-то полубезумная кричала ему в лицо оскорбления и назвалась женой этого спекулянта пушным товаром. И он, призванный на очную ставку, отрекся от нее. Всюду, куда ни повернись, — подлость и предательство. И вдруг — восстал солдат! Это было Хлудову интересно. Хлудов ждал правды. От кого же ее еще ждать, как не от того, с кем вместе воевал. Солдат. Это было очень важно. Именно Крапилину, никому другому, говорил Хлудов в этой сцене человеческие слова: «Ты ошибаешься, солдат. Я на Чонгарскую гать ходил с музыкой и два раза ранен». Но когда тот испугался и стал просить смиловаться, — все кончилось: «Ты хорошо начал, но плохо кончил. Ты плохой солдат. Повесить». Деловая интонация, с которой Черкасов произносил эти жестокие слова, не предвещала будущего пронзительного диалога с призраком.

В этой сцене трагический гротеск возникал и шел от Черкасова. От его парадоксальных интонаций, от предельного напряжения мысли, от сочетания абсолютного понимания и абсурдной жестокости. Чтобы дать возможность всему этому проявиться, Вивьен создал состояние тревоги, напряженного ожидания и страха разными ритмами поведения действующих лиц. Каменная неподвижность Хлудова, его заторможенная речь контрастировали с лихорадочной суетой его окружения. Углы сцены размывал полумрак. Там суетливо шевелились подчиненные. А в центре — ярко освещенная фигура Черкасова. Каждый персонаж, попадая в световой круг главной фигуры, как бы замирал. Общение с Хлудовым замораживало. Тем стремительней суетились люди, едва выскочив из этого круга.

Черкасов играл человека умного, сильного и талантливого. Умного настолько, чтобы обвинить не только Врангеля и Царское Село, но и себя. Талантливого стратега, военного руководителя, понимающего, кто и {92} как решает исход сражений. Знающего бездарность тех, кто им командует. Он и Врангеля ненавидел как профессионал, попавший под начало бездарности и фанфарона. Сильный, он не вызывал ни жалости, ни сочувствия и вместе с тем привлекал богатством и неординарностью духовной жизни, ее неожиданными поворотами и виражами, огромностью своего страдания. Мера таланта и духовных возможностей укрупняла масштаб трагической ошибки.

В сцене с главнокомандующим, в открытой схватке с ним, Черкасов — Хлудов сводил последние счеты с этой ошибкой, воплощенной в конкретном виновнике. Здесь, казалось ему, он освобождается от всего, что звалось долгом. Потом будет расплата и покой. Но именно здесь его настигало возмездие. Ему начинал мерещиться повешенный Крапилин.

Сегодня режиссеры, ощущая необходимость и важность фигуры Крапилина в разрешении драмы Хлудова, впрямую олицетворяют этот персонаж и делают его немым, но реальным противником Хлудова. Вивьен целиком полагался на пластический дар Черкасова и ставил перед ним задачу сыграть своеобразный вариант диалога Ивана Карамазова с чертом.

При первом появлении «видения» Черкасов — Хлудов пытался пройти через видение насквозь, растоптать его, но оно оставалось где-то рядом. И постепенно Черкасов обретал пластику человека, который ходит, сидит, движется не один. Рядом с ним был кто-то невидимый, но не отделимый. И диалог с этим кем-то можно было вести на ближней дистанции, как будто ухо собеседника было рядом. Хлудов жил этим бесконечным спором-диалогом. Это был его крест, его мука.

Чопорный, в черном сюртуке и котелке, появлялся он в сценах Константинополя. Прямой, негнущийся, связанный своим двойным существованием, он платил еще один свой долг, спасая Серафиму. Но в то же время был весь сосредоточен на своем внутреннем споре и на своей внутренней боли. Он никогда не поворачивал головы налево. Там, у его левого плеча, всегда стоял он — вестовой Крапилин. Это была нравственная казнь, и достоинство, с которым Хлудов принимал эту казнь, вызывало страх и уважение.

Освобождение приходило, когда Хлудов решал вернуться в Россию и «пройти под фонариками», под теми, на которых он вешал. «Душа суда просит», — говорит об этом решении Чарнота. А Черкасов — Хлудов, убедившись, что именно теперь Крапилин ушел — «растворился» — менял пластику. И сразу становилось очевидным, что теперь он один, он свободен, не скован невидимой цепью с незримым спутником. Отсюда начинался новый и последний отсчет жизни Хлудова.

Но если характер Хлудова — Черкасова по мере движения спектакля обретал булгаковскую фантасмагоричность, то мир спектакля постепенно, но неуклонно ее терял.

Начиная со второго акта, с картины контрразведки, конфликтные смены «сна» и «жизни» кончались. Музыка «сна» сокращалась от картины к картине, она возникала как бы воспоминанием и переходила в какую-нибудь иллюстрирующую ситуацию бытовую мелодию. Так появлялась шарманка Голубкова, игравшая «Разлуку». В действие входила стихия жизни. Теперь «сны» становились воспоминаниями о родине, «жизнь» протекала «здесь, сейчас». Возникала сатирическая характерность, {93} разоблачающая эмигрантское существование. Буквальность быта выступала на первый план.

Вивьен искал жизненную логику в пьесе, раскрывающей алогичность происшедшего. И когда вместо гротеска контрразведки или фантасмагории карточного сражения Чарноты с Корзухиным и явления Люськи — Люси Фрежоль — появлялись бытовые зарисовки, возникали театральная фальшь и скука. Расчет на ситуацию, которая сыграет сама за себя, не оправдывался. Да он и не мог оправдаться, ибо парадоксальная ситуация становится реальной и внушает доверие, только если она оправдана парадоксом характера. Но в Корзухине — Янцате не было поэта доллара, и Чарноте не надо было брать с боем у него двадцать тысяч. Игра была просто игрой, и, может быть, Чарнота жульничал, обыгрывая. А ведь это должен был быть тот самый «прелестный бой», о котором с тоской вспоминал бывший генерал.

Впрочем, роль Чарноты была подорвана в основе неудавшейся сценой «тараканьих бегов». Пока перед Вивьеном была четкая проблема — организовать конфликт неперсонифицированного, но огромного «космического» мира революции и Романа Хлудова, метафора хаоса и мрака бега получала реализацию. Как только противостояние миров замкнулось на осознании трагической ошибки Хлудова в борении с Крапилиным, режиссер целиком ушел в эту ситуацию. Все остальное превратилось в сопровождающие мотивы, стало второстепенным.

К тому же казалось, что экзотика тараканьих бегов сама по себе обнажит фантасмагорию жизни бежавших в Константинополь. Но чем «жизненнее» становилась эта картина, чем колоритнее ее разноязычная массовка и чем живописнее драка матросов-англичан с матросами-итальянцами, тем больше терялась связь с основной драматической линией спектакля. Не случайно на обсуждении генеральной репетиции возникали предложения вымарать тараканьи бега из спектакля.

К. Рудницкий, рассказывая о спектакле «Бег», поставленном А. Гончаровым через десять лет после Вивьена, мягко говорит о неудаче сцены тараканьих бегов, называя ее «ориентальной».

Должно быть, нужно было прочесть «Мастера и Маргариту», чтобы уловить сложную стилистику этой сцены. Необходима какая-то дьяволиада, чтобы понять неотвратимую тягу Чарноты к этой выдуманной «русской игре» многоликого оборотня — Артура Артуровича.

В спектакле Вивьена не было оборотня, а был мелкий жулик, пытавшийся сколотить капиталец. Встреча с ним и возвращение к тараканьим бегам ничего не прибавляли Толубееву в роли Чарноты. Скучно было этому Чарноте без боев, и превращение его в Агасфера, вечного странника — «я черт собачий» — оставалось на уровне текста, который говорится от одиночества и отчаянной скуки.

Даже В. И. Честноков в роли Голубкова был одинаково взволнован и трепетно влюблен — и когда уговаривал тифозную Серафиму уехать из монастыря, и когда уговаривал Хлудова ее спасти. Все было сыграно в пределах частной, а не исторической ситуации.

Надо сказать, что Вивьена это не слишком огорчало. Он ставил спектакль-монодраму, трагедию сильной и талантливой личности. Слишком серьезен был разговор о людях, которых раньше называли всех вместе {94} одним словом «белогвардейцы», тем более что центральная фигура имела памятный прототип — Слащова-вешателя. А оппоненты спектакля не хотели выходить за границы прототипа, обвиняя спектакль, еще до его рождения, во всепрощении. И кроме пролога с приказами Фрунзе в спектакле появился финал, своеобразный девятый сон — возвращение. На совершенно пустой, огромной сцене возникал помост-пандус. Он шел из глубины сцены на зрительный зал, постепенно сужаясь к рампе. Казалось, что это светлая дорога или луч — пучок света, идущий из зала и рассеивающийся в глубине сцены. А кругом был мрак, какая-то космическая пустота. И вот на эту дорогу из темноты ступали две фигуры — Серафима и Голубков. Они двигались к зрителю и останавливались, пропуская вперед Хлудова. Он шел к рампе в белой смертной рубахе с непокрытой головой и ситцевым узелком в руках. И падал на колени перед залом. «Величественен, трогателен был этот предельно простой и в то же время символический эпизод», — вспоминает критик[[87]](#footnote-88).

Этот «девятый сон» родился в борьбе за спектакль. В заключительном слове на художественном совете, обсуждавшем генеральную репетицию «Бега», Вивьен говорил с полемическим запалом: «Я утверждаю, что нет единоликих белогвардейцев. За Шаляпина, Бунина я буду бороться, мне жаль, что они попали в такое положение. Поэтому я буду бороться за Хлудова, а за Чарноту — нет. Мне все равно, кто Голубков. Он маленькая фигура, он только сын профессора-идеалиста… Врангель — дутая фигура, прохвост, раздутый французами. Хлудов его ненавидел за то, что сам Хлудов талантлив, а командует им Врангель»[[88]](#footnote-89).

Талантливость Хлудова была задумана изначально. Его положение трагического героя определено режиссером в пространственном рисунке. Его отъединенность от частного ряда событий дала возможность Черкасову прийти к большим обобщениям, превышающим уровень единичной судьбы.

Каждый раз, когда Вивьен хотел добиться обобщения и философского звучания темы, он выводил актера за рамки характера, не лишая его примет индивидуального. Хлудов был больше и шире характера.

## 4

То, что в «Беге» Вивьена привлекла судьба таланта, его заблуждений и трагических ошибок, далеко не случайно. Интерес к талантливой личности можно проследить на разных этапах биографии режиссера. Исследуя трагическое одиночество Мичурина в «Жизни в цвету», Вивьен расширял и углублял представление о трагическом конфликте личности и общества. В «Игроке» это была трагедия человека, не сумевшего противостоять своекорыстным законам общества. В «На дне» — трагедия неосуществившихся человеческих возможностей в мире, где власть у ничтожных и бездарных. Вопрос о значении таланта, его ответственности {95} перед обществом и общества перед талантом — одна из ведущих тем его последних спектаклей.

«Вера в цель — единственная дорога в бессмертие» — это заключительная фраза Вивьена из его речи на обсуждении пьесы С. Алешина «Факел», которая впоследствии получила название «Все остается людям». Человек и его дело. Доброе, нужное людям дело. И неизбежность смерти. Жизнь наперегонки со смертью.

Вивьен сразу же ощутил в пьесе ее публицистичность, открытость спора, его иллюстративную тезисность. И на сцене появилась «трибуна». Босулаев придвинул к просцениуму высокую площадку, на которой должен был поместиться мир академика Дронова. Края площадки обрывались в пространство, за ними был черный бархат. Мир сужался от сосредоточенности героя на единственном и главном вопросе его жизни — надо успеть закончить дело. На просцениуме были свет и цветы, отмечавшие смену времен года. А в центре спектакля — человек, размышляющий, спорящий, помогающий другим людям.

Черкасову удалось заполнить правдой жизни оболочку этого персонажа, избежать сентиментальности и внести серьезный смысл в спор о вере, спор, который Дронов вел со священником Серафимом. Черкасов побеждал искренностью и доверительной интонацией своих размышлений. Но чтобы герой не оказался сказочно елейным персонажем, режиссер должен был объяснить исток удивительной душевной широты Дронова и находил ее в щедрости таланта. «Тихая трагедия» ученого заключалась в том, что некому было передать свое дело. Вязьмин погибал. Румянцева была слишком жестко деловита. А на периферии спектакля подрастал и формировался свой, домашний Сальери — Морозов, наделенный волею режиссера обаянием И. Горбачева.

У спектакля была своя печальная лирическая тема — угасание большого, талантливого человека среди людей обычных и малоинтересных. У него были страсти, у них — чувства, у него — вера в людей и бессмертие дела, отданного людям, у них — желание устроиться.

Круг жизни замыкался с неотвратимостью движения времен года. Каждый акт спектакля предварялся выходом из оркестра девушки с букетом цветов, соответствующих лету, весне, осени. Сменяли друг друга букеты, и вот уже рдели багрянцем кленовые листья, преддверие зимы — смерти.

Спокойный ритм этих выходов — течение жизни обычной — Вивьен сопоставлял с напряженным, стремительным ритмом внутренней жизни героя. Человек шел к утверждению и реализации своих замыслов, сжигая последние месяцы, дни и часы своей жизни. Он хотел успеть совершить то, что мог сделать только он один. И не замечал, как рядом, за его спиной, роет подкоп под его дело апостол сиюминутного успеха и спокойной жизни Морозов. Впрочем, зрителя Морозов тоже не страшил. Казалось, что его происки временны и малозначительны. Кто-то их прекратит, оборвет. Скорее всего, сам Дронов, если выздоровеет… Но затем выяснялось, что он не выздоровеет, а его дело может погубить Морозов. Возникала трагическая ситуация, не исчерпывающаяся смертельной болезнью. Ведь сражение со смертью Дронов может выиграть только бессмертием своего дела.

{96} Публицистический пафос пьесы был спрятан, размыт психологическим анализом, окутан мягкой иронией режиссера. Открытая трагическая коллизия — жизнь и смерть, откровенная обреченность героя — все это при малейшем нажиме могло превратить спектакль в мелодраму. Только сосредоточенность режиссера на духовной драме героя, а не на душевных переживаниях его окружения и серьезная работа Черкасова подняли спектакль до трагедийного звучания.

«Все остается людям» Вивьен поставил в конце 1959 года. Сразу же после премьеры он с головой окунулся в работу над «Маленькими трагедиями».

## 5

К постановке «Маленьких трагедий» Вивьен шел медленно и как будто вынужденно. В планах театра этот спектакль значился еще в тридцатые годы. Б. М. Сушкевич предназначал его для малой сцены. Потом вопрос о постановке «Пушкинского спектакля» (так он обозначался долгое время в репертуарных планах) возник в военные годы в эвакуации, в Новосибирске, когда в театре началось обсуждение перспектив возвращения в Ленинград. Инициатором этих разговоров и планов была Н. С. Рашевская, исполнявшая обязанности главного режиссера театра. Вивьен поддерживал идею постановки как художественный руководитель, но никак не связывал ее с личными режиссерскими планами. Ставить спектакль собирался Г. М. Козинцев с художником Н. И. Альтманом. Они должны были приступить к работе сразу же после завершения спектакля «Отелло». Но этот план остался неосуществленным, и в Ленинград театр вернулся без пушкинского спектакля.

Вивьен вынашивал в это время свой план «Бориса Годунова». Он мечтал об этом давно. Еще до войны, споря с решением Б. М. Сушкевича, он опубликовал экспозицию постановки «Комедии о царе Борисе и Гришке Отрепьеве» в Театре ЛОСПС, с которым в то время слился руководимый им Театр Красной Армии (бывший ТАМ). Тогда спектакль осуществить не удалось. Очередная реорганизация распылила труппу. Теперь перед ним была труппа Пушкинского театра. И Вивьен репетировал, а затем выпускал «Бориса Годунова».

К Пушкину он всегда относился как к высшему художественному суду и не стеснялся признаться, что «Маленькие трагедии» для него тайна, он не знает, как их ставить. В работу его вовлекла Н. С. Рашевская. Вивьен открыл для себя любовь Сальери к Моцарту и зажегся. Драматургия трагедии начинала обретать для него жизненную и сценическую конкретность. И хотя ему неоднократно говорили, что это, мол, не открытие, что так объяснял Сальери еще Белинский, Вивьена уже невозможно было сбить с внутренней уверенности, что он нашел секрет решения. Болезнь и уход Рашевской его не поколебали. Он шел к спектаклю, видел его.

Уверенность режиссера рождалась из убеждения, что он нашел, угадал, обнаружил в «Маленьких трагедиях» единство — «оно в общности {97} идеи, общности конфликта и общности формы», — записывал Вивьен в наметках к режиссерской экспозиции[[89]](#footnote-90). Единство как исток, основа замысла здесь не случайно и не должно удивлять. Каждый раз, когда режиссура приближается к реализации этих маленьких пушкинских шедевров, возникает вопрос о принципах их объединения — смыслового, стилистического, даже сюжетного. Последний опыт М. Швейцера — телефильм по «Маленьким трагедиям» — не лишнее тому доказательство.

Проблема имеет свое происхождение. Она родилась во время празднования столетнего пушкинского юбилея в 1937 году. Тогда, в дискуссии о спектаклях, поставленных по произведениям Пушкина, и в частности о «Маленьких трагедиях», осуществленных С. Э. Радловым в театре-студии, Б. М. Эйхенбаум сказал, что эти произведения — «высокая эстрада». Это загадочное выражение было принято как критерий оценки, хотя каждый наполнял его собственным содержанием. Так, на конференции, обсуждавшей юбилейный репертуар, термин «высокая эстрада» трактовался как концертность исполнения и как торжество слова над другими элементами театра. Но вне зависимости от толкования слов Б. М. Эйхенбаума они были восприняты и как требование стилевого единства.

Можно было бы и не вспоминать об этом давнем случае, если бы он не стал одним из важных сюжетных моментов в истории создания спектакля. Надо было принять или отринуть сложившуюся точку зрения о нормах постановки «Маленьких трагедий». Вивьен отринул и вступил в спор. В первую очередь с художником спектакля Анатолием Федотовичем Босулаевым. Затем — с актерами, с администрацией, с пушкинистами.

Как всегда у Вивьена, спор рождался не в словах и декларациях, а в практической работе. Потом, уже на приемке спектакля, он скажет, что, изучив литературоведческие изыскания, он от них отрекся: «Я много прочитал книжек и в конце концов решил остаться наедине с Пушкиным»[[90]](#footnote-91). «Общность идеи» расшифровывалась в трактовке персонажей как типов, в которых человеческий опыт универсализирован. Каждый из них — человек идеи. Служение идее — движущая сила их действий, конфликтов и трагических ошибок. Барон — рыцарь, он не замечает, как, стремясь к власти и независимости, начинает служить золоту. Сальери — рыцарь искусства, он служит музыке жертвенно и страстно, но, убивая Моцарта, убивает музыку. Дон Гуан — рыцарь любви, рыцарь «праздника жизни». В каждой трагедии он находил «заключительный акт большой трагедии жизни. В любой из них разрешается пройденный жизненный путь»[[91]](#footnote-92).

Но если герои всех пьес — рыцари идеи, если Лаура — «Дон Гуан в юбке» (как не раз говорил Вивьен исполнительнице), если каждая пьеса — последний акт большой трагедии жизни, то спектакль требует самых {98} крупных актеров. Вивьен уговорил Н. К. Черкасова играть Барона. Черкасов сопротивлялся, ссылаясь на то, что эта роль не удавалась никому, даже Станиславскому. К тому же роль в стихах, а он со стихами, мол, не в ладу. Вторая мотивировка была явной отговоркой — совсем недавно он играл Ивана Грозного в «Великом государе» Вл. Соловьева. Вивьен настаивал. Ему нужен был «рыцарь, а не Плюшкин», и Черкасов несомненно подходил к выполнению этой задачи больше, чем кто-либо иной.

Особые трудности возникали в «Каменном госте». Вивьену хотелось, чтобы все действующие лица здесь были исполнены молодыми актерами. Лауру и Дону Анну он видел «девчонками». Но полного возрастного соответствия достичь не удавалось. И хотя на роль Дон Гуана были назначены молодые актеры — И. Горбачев и В. Медведев, уверенности в них у Вивьена не было. Достигнет ли кто-нибудь из них той высоты, которая должна сделать неопровержимым перелом в жизни и в мироощущении Гуана, полюбившего впервые? Единственная пьеса казалась ему обеспеченной «адекватными» актерами — «Моцарт и Сальери». Начав размышления о спектакле с Сальери и причинах его трагедии, режиссер обратил внимание и на трагедию Моцарта. Он увидел его одиночество, тяготение к Сальери — другу и собеседнику, сложность мотивировок его прихода — необходимость поделиться своей тревогой по поводу явления «черного человека» и застенчивость — «Тебе сейчас не до меня».

Уже в экспозиции о Моцарте было сказано определенно: «Моцарт — 35 лет. Никакой не “гуляка праздный”. Не повеса […] Своеобразный философ, мыслитель». Вивьена увлекала противоречивость Сальери и неоднозначность Моцарта. Он подчеркивал: Сальери обожествляет Моцарта и убивает бога. О Моцарте все время говорил — «опечаленный».

По замыслу, трехчастный спектакль должен был начинаться «Скупым рыцарем», затем — «Моцарт и Сальери» и в финале — «Каменный гость». Такой порядок был установлен вовсе не случайно. В театре много спорили: как совместить трагическую гибель героев всех пьес и представление о неисчерпаемом оптимизме пушкинского творчества? «Пушкин — солнце русской поэзии» — слова эти не сходили с уст. Более всего надеялись на «оптимизм» «Каменного гостя». Стереотип представлений о Бароне и Сальери допускал их гибель без тени сожаления и сопереживания, но Дон Гуан трактовался как «возрожденческая» личность и казался симпатичным. На раннем этапе работы эти вопросы получили отражение в переписке Н. С. Рашевской и С. М. Бонди. Бонди писал: «Еще раз об “оптимистическом” конце “Каменного гостя”. Ей-богу, не нужно оптимистического конца! В крике “Я гибну, кончено… О Дона Анна!” должна с максимальной выразительностью, ясностью и силой звучать подлинная любовь Дон Гуана, охватившая его целиком. […] Но где же тут место для оптимистического конца, для светлого разрешения трагедии?! Наоборот! Чем яснее ему (и зрителям), что вот теперь в первый раз он, такой многоопытный и удачливый “Дон Жуан”, полюбил по-настоящему, со всей той силой, на которую способна его богатая и талантливая натура, — тем горше для него (и для зрителей!) должно быть понимание того, что именно эта-то любовь явилась у него перед самой гибелью, перед концом жизни и что в этой невозможности осуществления для него единственного, небывалого раньше счастия — виноват он {99} сам»[[92]](#footnote-93). Подробное многостраничное письмо С. М. Бонди отражает все традиционные «установки» на драматургию Пушкина, с которыми сражался консультант и которые предстояло преодолеть Вивьену. Он не выступая с речами и не вступал в дискуссии. Медленно, постепенно выращивал необходимые ему элементы спектакля. И в первую очередь пытался изменять привычные бытовые формы существования актеров. Мысли и страсти, а не чувства повторял он ежедневно. И боролся с испытанными актерскими защитными средствами — поисками характера и характерности. Его требование страстей казалось смешным: то ли «рвать страсти в клочья», то ли декламировать. Актеры требовали биографий своих персонажей, конкретности: кто гости у Лауры, что именно она играла, какую роль «так верно поняла»? Борьба была упорной, но неравной. Ведь даже Н. К. Черкасов хотел непременно сам зажигать свечи и открывать сундуки. Актер задыхался, совмещая эту физическую работу с обильным и стремительным текстом монолога, но стоял на своем.

Вивьен считал, что барон Филипп должен наслаждаться властью, данной ему золотом. Предел наслаждения — «Я выше всех желаний. Я спокоен». Потом последует взрыв — «А по какому праву?» — выплеснется ненависть к наследнику. Но какое уж тут наслаждение властью и спокойствие, когда актер мучительно устает от работы с сундуками. И неудержим в лепке характера — все бороду меняет. Но Черкасов со временем «дойдет», говорил Вивьен. В сцене с Герцогом уже появляется главное — рыцарь. Там он уже увидел своего «черного человека», обнаружил реальную опасность и вступил в схватку. И этот «черный человек» для Барона — самое светлое «возрожденческое» пятно на сцене — Герцог. Держится за книгу, а сам лжет, что Альбера не видел. И в Бароне просыпается страсть. Страсть — это обнажение души. С Черкасовым все будет в порядке. Не в нем дело.

Вот уже в который раз Вивьен ведет репетицию «Моцарта и Сальери» в фойе бельэтажа. Тихо. Красиво. На диванчике сидит он сам. Перед ним панорама екатерининского сада в огромных окнах. Около рояля Честноков — Моцарт. Рядом возмущенный, взбешенный Симонов — Сальери.

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

Ах, руки… Сколько рук и жестикуляции.

— Коля, извини. Давай сначала, все то же, но сидя… ты мне Володю заслоняешь…

Или в зале, где не получается самое начало «Каменного гостя». Надо же, наконец, внушить актрисе, что «осьмнадцать лет» не справка для милиции.

— Милая, подумайте сами, какая женщина скажет правду о своем возрасте, да еще такому бестактному господину, как Дон Карлос?

{100} А впереди еще схватка с художником спектакля, Анатолием Федотовичем Босулаевым.

— Как ему объяснить, что прекрасная завеса из черного бархата, расшитая львами и козерогами, не нужна во дворце у герцога. Слишком красиво. Будут разглядывать, а не слушать. Да и в первой картине хорошо бы убрать эту красно-желтую ткань. Конечно, живописное пятно, но оно тоже отвлекает от актера. Как объяснить, что ссылки Босулаева на увражи, соответствующие странам и эпохам, этому спектаклю ни к чему. И историческая точность лат, шлемов, покроя костюмов здесь может только помешать. Как объяснить, когда пушкинисты твердят об историзме. Историзм художником понят как иллюстративное изображение эпохи, а это открывает лазейку для бытового поведения, бытовой игры с вещами, это разрушает главное — сосредоточенность мысли и накал страсти. Личности героев настолько крупны, что уже не принадлежат конкретной эпохе. Если пойти таким путем, то придется повязывать бант на гитару Лауры и придумывать биографии ее гостям. Главная беда — оформление многим нравится. Красиво. Ветвь золотая парит, белая сцена. Торжественно, юбилейно. Но юбилей-то давно прошел. И как этот концерт теперь оправдать? Выпускать чтецов, читать стихи между пьесами? Будет в точности, как у вахтанговцев… И в конце концов, что такое спектакль-концерт? Что тогда — играть или читать Пушкина? А если читать, то как? Как Яхонтов? Как Закушняк?

Вивьен добивался свободной от вещей сцены. Лаконично, с минимумом деталей решенная площадка и не привязанный к вещам актер. В «Моцарте и Сальери» это получилось. Но вот «Каменный гость»! — «Гой, еси Испания». В первой картине, за стеной монастыря, торчит ненужная колокольня. В сцене у Лауры масса лишнего на фоне: и купол церкви, и звонница, и силуэты кипарисов…

А еще звезды и люстры рядом. Но Вивьену никакая Испания не нужна, тем более театрально-условная. Ему хочется все расчистить и видеть только сражение страстей человеческих. Вечное.

Все это говорится, повторяется и развивается долго, месяцами. Долог и спор с художником. И впервые Вивьен категорически настаивает. Да, у каждого мастера в спектакле должна быть своя доля самостоятельности. Да, художник по заданию режиссера искал способ объединить такие разные трагедии. Но нужно найти не единство приема, а единство пространства, единство философское. И Вивьен поступает решительно: гасит звезды, убирает колокольню и рушит минареты. Роскошная завеса с козерогами исчезает из сцены с Герцогом в «Скупом рыцаре».

Конечно же, «победа» была частичной и по сути представляла собой компромисс. От концертного оформления сцены все равно некуда было деться. Вивьен попробовал было найти стихотворное обрамление, но убедился, что это плохо, и возложил миссию эмоциональных связок между частями спектакля на музыку.

Известно, что Немирович-Данченко говорил, что работа над спектаклем — это цепь неизбежных компромиссов. Пока речь шла о них. Но не надо скрывать, что и в замысле спектакля крылись компромиссы. Режиссер жил в своем времени, и противоречивость его суждений отражает это время. Признав героев «Маленьких трагедий» людьми идеи, рыцарями {101} идеи, Вивьен признал их исключительность. Замыслив показать извечные человеческие страсти крупных личностей, — искал «пространство трагедии», а не пространство страны и исторической эпохи. Он увидел и неоднозначность персонажей трагедий, увидел невозможность их прямолинейной оценки. Но как человек своего времени считал своим долгом искать «ошибки», осуждать тех, кто «для себя лишь хочет воли» в конфликте «между личностью и обществом»[[93]](#footnote-94). Отсюда возникала возможность нравственной заурядности, которая захлестнула «Каменного гостя» в первую очередь. Самым очевидным образом это сказалось на взаимоотношениях Дон Гуана и Лепорелло. Лепорелло — А. Ф. Борисов явно презирал и осуждал своего взбалмошного господина. Социальный характер этого неприятия отчетливо выражался в сатирических нотах исполнения и в откровенном обращении в зал. Злой и угрюмый Дон Карлос, очевидно, явился к Лауре с обдуманным намерением ее оскорбить. Все это, в конечном счете, служило осуждению эгоцентризма Дон Гуана. Вивьен усматривал в нем «роковую обреченность». Но, разумеется, ничего «рокового» не возникало, так как разыгрывалась обычная любовная история с одной странностью — явлением Каменного гостя.

Время шло. 10 ноября 1962 года состоялась генеральная репетиция. В зал пришел зритель. Музыка. Свет. Серебряная голова Симонова на фоне черной крышки рояля. Секунда тишины, пауза и… взрыв! Бунт. Разъяренный мировой несправедливостью Сальери восстает против законов земных и небесных: «Нет правды на земле, но правды нет и выше…»

Это вопль души человека, обманувшегося в смысле жизни. Лава страстей — и рядом углубленный в себя, печальный и сосредоточенный на предчувствии Моцарт — Честноков. Он шел со своей тревогой к Сальери и, чтобы не быть смешным (как мальчик испугался «черного человека»), решил все смягчить шуткой — привел слепого скрипача. Но… «тебе не до меня», хотел уйти. Сальери задержал. Музыка должна была рассказать о «виденье гробовом», а вызвала лишь восторги Сальери. Не будь Моцарт так полон трагического предчувствия, хвалы друга рассеяли бы его печаль… Но вот уже трактир Золотого льва, и Сальери восклицает: «Ты выпил!.. Без меня…» Моцарт играет реквием. Ему худо. Он уходит. А реквием продолжает звучать, затихая, будто удаляясь. Сальери смотрит вслед. Но вот в музыку реквиема вступает отдаленный хор. Лакримоза. Оплакивание. Сальери глядит вслед Моцарту и плачет. За ним плачет зал. Честноков уходит медленно, чуть по диагонали, через всю огромную сцену. Рыдает хор. Вот посредине сцены Моцарт чуть пошатнулся, приостановился. И кажется, голоса хора взмыли еще выше, зазвенели жалобней. Этого не может быть, ведь это запись, лента магнитофона, но так кажется. Так играют. Ушел. С ним ушла музыка, и в луче света осталось одно лицо Сальери, искаженное мукой сомнения — «Ужель он прав, и я не гений?»

Секунда молчания, и в темноте зала обрушивается гром аплодисментов. Успех… Облегченный вздох и тревога: как же после такого играть дальше?

{102} Но спектакль идет. Черкасов — Барон. Да, пожалуй, начинает появляться Барон. Кончились поиски старика, раскраска и пестрота. Уже нет распущенной рубахи, и безрукавка, так напоминавшая стариковскую душегрейку, преобразилась. В нем появилось гордое начало. Черкасов становится графичным, четким, мысль выстраивается в одну, развивающуюся линию, все больше профильных мизансцен, и живой свет свечи начинает играть, как надо, на заднике появилась выразительная тень. Но еще много возни с монетами и мало наслаждения сверхъестественной свободой, силой власти. Зато как чудесно он сражается с Герцогом!

У Родионова — Герцога как будто полное непонимание происходящего. А ведь он только что спрятал Альбера. Он лжет. Но считает, что эта ложь невинна. Во благо. Получился такой внешне светлый, неземной мальчик-герцог. Так и кажется, что сошел с одного из полотен мастеров Возрождения. Рука на книге. Взгляд ясен и чист. Намерения как будто благородны. А что же в самом деле? Тоже — «черный человек». Только сам об этом ничего не знает. В книге не написано, а в подвалах человеческой души он еще не бывал и в свою не заглядывал.

В этой сцене Черкасову веришь полностью. Веришь, что он, барон Филипп, готов «взлезть снова на коня», если надо будет служить Герцогу. Трагически звучит его потрясенный крик: «Иль уж не рыцарь я?»

И падает, и умирает, как рыцарь. Возродился, восстал в нем былой воинственный дух. Значит, придет к актеру и все остальное. Настанет день или вечер и будет такой спектакль, на котором Черкасов взбунтуется во всю мощь своих возможностей: «Нет, выстрадай сперва себе богатство!»

И все поверят, почувствуют силу страсти огромной личности, страсти, которая толкнула Барона на его одержимую, безумную жизнь. Одержимость придет, и тогда забытая шуба старика-барона останется висеть, зацепившись за лестницу, а Барон будет упоенно ласкать длинными пальцами сверкающие монеты, наслаждаясь скрытой в них властью.

Тогда все сойдется. И красивый юный Герцог, не отрываясь от книги, а может, защищаясь ею от наступающей на него жизни, воскликнет потрясенно: «Ужасный век, ужасные сердца!» И включит в «ужасные сердца» и свое собственное.

Начинается «Каменный гость». Вот где сосредоточились нерешенные проблемы спектакля. Все высокие страсти трагедии переведены на язык житейских мотивировок. Наверное, неосторожно было сказать Л. П. Штыкан — Лауре про то, что женщины на вопрос о возрасте не говорят правды. Вивьену так хотелось добиться, чтобы Лаура была отчаянно смелой — «Дон Гуан в юбке», а появились лихость, задор, кокетство. И гениальный текст: «Приди, открой балкон…», приглашение к любовной игре, звучит как попутное поучение неумелому и нерасторопному любовнику, а не как жизненное кредо («Мне двух любить нельзя — Сейчас люблю тебя»). Во всем узнаваемый здравый смысл и быт. Вивьен гнал его в дверь, а он влез в окно. Да, прав критик, бросивший на ходу фразу о «маленькой комедии».

Впоследствии справедливо и точно об этом напишет Д. И. Золотницкий: «Нет трагических поисков, нет и трагического исхода: герой гибнет, но не отрекается. Дон Гуан — Н. И. Шашик — это скорее персонаж “маленькой {103} комедии” о ветренике, наказанном за непостоянство»[[94]](#footnote-95). Житейские мотивировки и здравый смысл оттеснили поэзию и прозаизировали пьесу. Дона Анна и Лаура — две стороны, два этапа страсти Дон Гуана — превратились в два довольно обыденных и знакомых женских характера. Настоящее ли чувство пришло к герою или очередное увлечение — неизвестно. За грехи и кощунство Командор уволакивает его в ад.

Житейская логика и бытовые мотивировки исключали трагический исход. Но при его отсутствии явление Командора было явно лишним, даже смешным.

В театре поговаривали, что обозленный упорством режиссера Босулаев сделал статую «каменного гостя» с лицом Вивьена. Сходство действительно было, и «своя», театральная публика узнавала: в зале хохотали. Вивьен относился к этому спокойно, во всяком случае ничего не сделал, чтобы изменить маску или воздействовать на Босулаева. Он прекрасно понимал, что смех по поводу сходства — короткого дыхания. Придет настоящий зритель, и узнавания не будет. Да и вообще, дело не в самой статуе. Удивление и ужас должен принести на сцену актер. Статую оживляет Гуан силой своего вольнодумного кощунства. Он же должен пережить все последствия своего деяния. Он вызвал своего «черного человека», и тот является в образе статуи. Но у актера это не получалось. Вивьен искал выход. Пусть компромиссный. В работе с актером, исполнявшим роль Дон Гуана, он добивался нагнетания ритма и сгущения напряженной атмосферы ожидания. Пусть у Гуана будет неосознанное предчувствие. А статую он решил «осерьезить» за счет… исполнения роли Командора. Как-то никому не приходило в голову, что это роль, которую надо играть. Маску и полужесткий, «скульптурный» плащ статуи надевали на актера, выбирая его по росту и физическому здоровью — работа была достаточно тяжелой. Текст же должен был идти в записи, звучание которой можно произвольно усиливать, создавая эффект инфернальности. Задача казалась простой. Но когда записали по очереди все низкие мужские голоса труппы — выяснилось, что роль не так уж и примитивна, хотя в ней всего несколько фраз. И тогда, неожиданно, Вивьен сыграл Командора сам. Многим этот жест режиссера показался странным, почти прихотью. Разве не хорош был плотный бас Толубеева — Командора? При звуках этого голоса легко было вообразить во всей полноте характер. Но именно появление живого человеческого характера вносило в происходящее юмористический, почти анекдотический оттенок. Когда же Командора сыграл Вивьен, действию был дан неожиданный поворот. В голосе не было интонационных красок. Будто заговорил сам камень. Это если и не пугало, то завораживало, и «Каменный гость» заканчивался в сосредоточенной тишине зрительного зала.

22 ноября 1962 года театр сыграл премьеру «Маленьких трагедий». Открывал спектакль «Скупой рыцарь», заканчивал — «Моцарт и Сальери». Перестановка частей дала необходимый эффект. Интерес и напряжение зрительного зала нарастали к финалу. Это был настоящий успех.

{104} Эксплуатационная часть театра, не рассчитывавшая на долгое пребывание «Маленьких трагедий» на афише, получила репертуарный спектакль. А Вивьен был недоволен. Он решительно не хотел показывать спектакль в Москве и снимать его для показа на телевидении. Он хотел продолжать работу. И он был прав.

Но спектакль уже жил своей, отчужденной от режиссера жизнью. Вокруг него велись споры. «Маленькие трагедии» стали «злобой дня». Вивьена приглашали на обсуждения и ученые заседания. Шли разговоры о социально-историческом фоне «Маленьких трагедий», о движении истории, противоречиях исторического процесса. Много спорили о сценичности пушкинской драматургии. Если его уговаривали выступить, Вивьен повторял слова о драме страстей и трагедии человеческих заблуждений, хотя знал, что над этими словами посмеиваются у него за спиной. Но, что делать, о времени и его ходе он рассуждать не мог, он был уверен, что мысль Пушкина звучит именно тогда, когда он, режиссер, останавливает ход времени. Когда Сальери слушает реквием Моцарта или когда Моцарт уходит, а хор поет лакримозу. Это — вневременное. Это моменты чистой мысли, секунды озарения всего происходящего конечной идеей произведения. Остановленное время в расчищенном от быта пространстве — ход к трагическому.

К тому же пушкинисты требовали изображения эпохи, а он знал, что это лазейка, через которую в трагедию обязательно пролезет быт. Пусть исторический, театрально условный, но быт. Его требование страстей, рожденных духовной драмой (сегодня мы бы сказали — драмой идей), кажется невыполнимым. Оппоненты Вивьена могли сослаться даже на Станиславского, который сказал по поводу неудачи «Драмы жизни»: «Простое, голое выражение страсти, без помощи всяких театральных условностей, оказалось наиболее трудной задачей». Конечно трудной, но — осуществимой, и Симонов — Сальери и Честноков — Моцарт тому доказательство. Только для этого нужны «адекватные актеры», которые бы не подменяли существования в формах самой жизни существованием в формах своей жизни. Своя жизнь может оказаться не очень-то интересной.

Случилось так, что «Маленькие трагедии» стали последним спектаклем Вивьена. Он уходил, унося с собой много замыслов. Уже был готов макет и удивительные эскизы Н. П. Акимова к «Маскараду», который должен был стать следующей работой режиссера. Задумывались «Вишневый сад» и «Дядюшкин сон», где Вивьен собирался сыграть князя. Замыслы остались нереализованными, но их существование подтверждало стремление Вивьена к театральности высокого стиля, к героям крупным и страстям вечным.

# **{****105}** М. ДрузинаДмитрий Алексидзе

{107} Быстрый бег современной жизни не часто позволяет большой семье Алексидзе собраться за щедрым домашним столом, но если так получается, то удивительный дух пронизывает долгие и веселые беседы о жизни, об искусстве, о деле каждого. Род Дмитрия Алексидзе, давший выходы и в драматический театр, и в хореографию, и в историческую науку, и в филологию, сохраняет лучшие традиции грузинской интеллигенции.

Жизнь Алексидзе в театре и для театра длится уже почти полвека; его режиссерский дебют состоялся в 1933 году, еще в студенческую пору. За это время он поставил десятки спектаклей — в Тбилисском театре имени Шота Руставели, которому отдал почти тридцать лет творческой жизни, в Академическом театре имени Котэ Марджанишвили, в киевских академических театрах имени Ивана Франко и имени Леси Украинки, на сценах Москвы, Ленинграда, Ташкента. Без этих спектаклей невозможно представить себе грузинское театральное искусство и, шире, советское искусство. В его историю он вписал немало ярких страниц.

Велики заслуги и Алексидзе-педагога. Результаты педагогической деятельности, которую он начал в 1939 году и продолжает по сей день, — сотни актеров и режиссеров, воспитанных в Тбилисском театральном институте имени Руставели и Киевском театральном институте имени Карпенко-Карого.

Алексидзе — подлинный человек театра, театральный деятель в самом широком смысле этого слова. За последние десятилетия не было, пожалуй, у грузинского театрального искусства дел и забот, к которым так или иначе не причастен неутомимый «батони Додо» — так уважительно и ласково называют Алексидзе его друзья и ученики. Он постоянно организует, руководит, ходатайствует, советует, представительствует — как режиссер, народный артист СССР, профессор, председатель президиума Грузинского театрального общества, депутат Верховного Совета Грузинской ССР, как мастер, имеющий огромный опыт и авторитет, и просто как человек, бесконечно влюбленный в искусство.

Эта влюбленность возникла давно — в детстве. Дмитрий Александрович Алексидзе родился в 1910 году, в Тбилиси, в семье врача. Его матерью была известная поэтесса Мариджан, «грузинская Ахматова». Атмосфера интеллигентности, увлеченности искусством царила в доме. Здесь собирались актеры, музыканты, литераторы. Неудивительно, что артистичны {108} были и дети. В семье все музицировали, рисовали, ставили домашние спектакли. Старшая дочь стала скульптором, Дмитрий и Ирина — впоследствии выдающаяся грузинская балерина — занимались в балетной студии М. И. Перини.

Сегодня в Алексидзе трудно узнать бывшего танцовщика: годы прибавили не только груз жизненного опыта, но и отнюдь не символический груз вполне реальных килограммов. Однако при всей их весомости Алексидзе легок в движении, порывист, энергичен.

Увлечение в школьные годы балетом не мешало интересу к драматическому театру. Интерес этот не ограничивался зрительскими впечатлениями, чрезвычайно богатыми в двадцатые годы — время расцвета грузинского драматического искусства. В Тбилиси гремел тогда «Разлом» Б. Лавренева, поставленный на сцене Театра имени Руставели талантливейшим Сандро Ахметели. И Алексидзе поставил свой «Разлом» в драмкружке 1‑й Показательной школы. Спектакль был показан в Доме Красной Армии Закавказского военного округа, его заметили, и семнадцатилетнего Дмитрия Алексидзе послали учиться в Москву.

На режиссерском факультете ГИТИСа его учителями были И. Я. Судаков, Б. М. Сушкевич, И. М. Раевский, уроки актерского мастерства вел Н. П. Баталов. Вместе с товарищами-студентами Алексидзе довелось побывать в доме К. С. Станиславского. Практику молодой режиссер проходил в московских театрах. В «Театре китайской рабочей молодежи» третьекурсник Алексидзе поставил пьесу Эми Сяо «Ленин» (на китайском языке), затем в Новом театре под руководством Ф. Н. Каверина работал над пьесой Ю. Смолича «По ту сторону сердца».

Это было первое соприкосновение Алексидзе с поэтической стихией украинской драмы, воспринятой через призму каверинской приверженности к красочной праздничности. Много лет спустя, работая в украинском театре, Алексидзе скажет: «Я, как и А. П. Довженко, принадлежу к поэтическому лагерю».

Свой режиссерский диплом Алексидзе защищал на родине, в Доме Красной Армии. «Режиссерский факультет окончили двадцать три человека… особенно выделился тов. Алексидзе, блестяще защитивший свой план постановки пьесы Б. Ромашова “Бойцы”», — писала газета «Правда»[[95]](#footnote-96). Судаков не смог приехать из Москвы, спектакль принимал Сандро Ахметели, горячо поддержавший работу молодого режиссера.

«Бойцы» оформил замечательный мастер Ираклий Гамрекели. Правда, художник привык к размаху сцены Театра имени Руставели и не учел малых габаритов красноармейского клуба. Дипломнику пришлось срочно подрезать и пилить декорации прямо на проспекте Руставели, стараясь не нарушить замысел Гамрекели.

На новый сезон Алексидзе пригласили в Театр имени Руставели руководить национальной аджарской студией. За двухлетний срок нужно было подготовить труппу для первого аджарского театра — в Батуми. Это было нелегко. «Аджарцы не могли и мечтать о своем театре, но народ всегда любил песню, музыку… Студия нас воспитала, привила нам {109} глубокую любовь к искусству, литературе и театру. А ведь не так давно многие из нас были совершенно неграмотными. Студия нас преобразила!» — так говорили сами молодые участники выпускного спектакля «Хозяйка гостиницы»[[96]](#footnote-97).

После успешного опыта с аджарской труппой студия Театра имени Руставели была преобразована в 1939 году в Театральный институт имени Руставели, где и начал преподавать Алексидзе.

От «Хозяйки гостиницы», вошедшей в основной репертуар Театра имени Руставели, повели начало веселые и изящные комедийные спектакли Алексидзе. Особенно удалась тогда режиссеру постановка «Невесты из афиши» К. Гольдони (1943). Спектакль снова оформлял И. Гамрекели.

С самого начала определилось у Алексидзе особое отношение к внешнему облику своих спектаклей. Он всегда дорожил сотрудничеством с подлинными художниками, ценил качество декораций и умел включать их в действие. Веселые и суматошные события «Невесты из афиши», казалось, не могли ни развернуться, ни завершиться счастливым образом, не будь на сцене изогнутой деревянной лестницы, соединявшей два этажа гостиницы. Лестница играла вместе с актерами, выражала состояние героев и их взаимоотношения. По ней слетал окрыленный надеждами хозяин гостиницы Филиппо, влюбленный в Лизетту, на ней сталкивались, неслись навстречу друг другу, отчаивались и преисполнялись радостью персонажи забавной любовной истории. Жила лестница. Жили двери. Когда две девушки, Дора и Лизетта, ссорясь, поднимались по лестнице к своим комнатам на втором этаже, догоняя и обгоняя друг друга, чтобы бросить яростную реплику, и продолжали перепалку наверху, выскакивая из комнат и в сердцах хлопая дверьми, казалось, «двери ссорятся с большим остервенением, нежели их хозяйки»[[97]](#footnote-98).

Чувство эпохи, стиля, неподдельный юмор, вкус к динамичным и пластически завершенным зрелищам создали Алексидзе репутацию мастера комедийных постановок. Все же он отдает предпочтение драме. С нее он и начал свой путь в Театре имени Руставели.

Он пришел сюда в чрезвычайно трудную пору; незадолго до того был снят с поста художественного руководителя театра Сандро Ахметели. От молодых режиссеров ждали яркого воплощения героико-революционной темы, словно забыв о тех высотах, которые были достигнуты Сандро Ахметели в «Разломе» и «Анзоре» (переделка «Бронепоезда 14‑69» Вс. Иванова).

В середине тридцатых годов сердца людей начинали учащеннее биться при слове «Испания». И когда молодой драматург Г. Мдивани принес в театр свою во многом несовершенную пьесу «Алькасар», она была встречена с энтузиазмом.

В основе сюжета лежал эпизод гражданской войны: осада республиканцами Алькасара — крепости в Толедо. Написанная по горячим следам событий, пьеса несла следы спешки. Однако Алексидзе разглядел в сыром материале возможность создания волнующего спектакля.

{110} Главные роли в «Алькасаре» исполняли знаменитые актеры: Акакий Васадзе, Акакий Хорава, Тамара Бакрадзе. Но самыми впечатляющими оказались темпераментные народные сцены, именно они создавали в зале атмосферу воодушевления. Алексидзе насыщал их песнями, хорами, плясками (их ставил Вахтанг Чабукиани). В заключительную картину — отчаянный штурм крепости — был введен большой хореографический эпизод. Прием этот открыто восходил к режиссуре С. Ахметели, в частности к массовой пляске восставших горцев в «Анзоре». Мужественная мелодия «Песни единого фронта» — музыкальный лейтмотив действия — подхватывалась зрительным залом. Посылались телеграммы руководителям республиканской Испании, зачитывались обращения Комитета обороны Мадрида, бойцов Народного фронта.

Почти одновременно с тбилисской постановкой «Алькасар» шел в Москве, в Камерном театре. Но, лишенный романтического подъема, он не вызвал и ответного душевного отклика. Вообще, в грузинском театре первые пьесы Мдивани звучали несколько иначе, чем в русском: мужественнее и благороднее. Их патетика не казалась напыщенной, декларативность оправдывалась эмоциональным накалом. И спектакли по следующим пьесам Мдивани — «Родина» (1938) и «Батальон идет на Запад» (1942), осуществленные Алексидзе, не оставляли зрителя равнодушным, несмотря на очевидные слабости драматургического материала.

Шла война, и репертуар Театра имени Руставели, естественно, определяли народно-героические, революционно-романтические спектакли. Ставя историческую драму С. Шаншиашвили «Герои Крцаниси» — о битве царя Ираклия с персидскими завоевателями, — Алексидзе стремился создать спектакль, созвучный духу времени, отвечающий тому патриотическому подъему, который переживал народ. Этому немало способствовали декорации С. Вирсаладзе, рождавшие величественный образ Грузии, и вдохновенная игра А. Васадзе, исполнявшего роль Ираклия II.

И в годы войны, и в первые послевоенные годы Алексидзе работал напряженно и интенсивно. Он ставил то, что ставили многие: в конце 40‑х годов — «За тех, кто в море» и «Голос Америки» Б. Лавренева, «Губернатора провинции» братьев Тур и Л. Шейнина, «Чужую тень» К. Симонова и «Глубокие корни» Дж. Гоу и А. д’Юссо. Это были культурные, профессиональные спектакли, но… не более того. И вряд ли стоит упрекать режиссера за то, что он не вкладывал в них жар души, не проявлял особую изобретательность.

Зато явной удачей стала постановка «Семьи» И. Попова — о юности Ленина. Критика отмечала вкус постановщика к разработке бытовой среды, к передаче общественной атмосферы эпохи[[98]](#footnote-99). В спектакле поэтически прозвучала тема России: в прекрасно написанных П. Лапиашвили волжских пейзажах, в фортепианной музыке и крестьянских напевах. Настоящим открытием оказалось исполнение роли Владимира Ульянова молодым артистом Котэ Махарадзе.

В юноше, почти подростке, из русской интеллигентной семьи, нежно к ней привязанном, ощущалась пытливость мысли, бескомпромиссность будущего вождя революции.

{111} Из практики постановок русской советской драматургии Алексидзе вынес определенные уроки. Актерская молодежь Театра имени Руставели, проходившая школу психологической игры в учебных постановках русской классики театрального института, легче откликалась на пожелания режиссера играть в современных русских пьесах более сдержанно, чем в грузинских драмах или же в испанских и французских комедиях. Простота сценической формы, камерность интонаций в «русских» спектаклях не воспринимались как нечто чуждое взрывчатой природе грузинского темперамента.

В национальной же драматургии эта сдержанность прививалась с трудом. Когда Алексидзе предложил актерам играть в том же ключе грузинские пьесы, сценические образы оказывались чрезмерно заземленными, бледными.

В своей новой работе — комедии классика армянской драматургии Г. Сундукяна «Пепо» (1951) — Алексидзе дал волю выдумке, острой насмешке. Сценическая история этой издавна любимой грузинскими зрителями комедии насчитывала более ста лет. Алексидзе заострил социальные характеристики персонажей, образы богатеев и лихоимцев в спектакле были решены гротескно. Интересно раскрывался в «Пепо» талант молодых актеров Театра имени Руставели: Медеи Чахава, Нодара Чхеидзе, Эроси Манджгаладзе.

В 1978 году Алексидзе возобновил «Пепо» в том же театре. В спектакле снова играли Медея Чахава и Эроси Манджгаладзе, на этот раз роли сатирического плана. На тех же декорациях Лапиашвили огромная бледно-желтая луна проплывала в сиреневых сумерках над старым Тбилиси. Но спектакль не выглядел реставрацией. Смелый гротеск в изображении живописных кавказских типов прошлого века, метафорическая концовка — богач Зимзимов представал в виде цилиндра, пары перчаток и трости, обнаруживая пустоту своего бытия, — делали «Пепо» явлением современного театра.

В середине пятидесятых годов Дмитрий Алексидзе уже по праву считался одним из ведущих режиссеров республики. Блестяще проявив себя в постановке комедий, отдав дань монументальным героико-патетическим зрелищам, он все настойчивее пробивался к психологическому реализму, к жизненной конкретности. Его устремления совпадали с потребностями времени, искусства, Театра имени Руставели, чьи грандиозные исторические полотна не обнаруживали связи с сегодняшней жизнью. Чуткость к новым веяниям справедливо связывали в эту пору с двумя режиссерскими именами: М. Туманишвили и Д. Алексидзе. Движение к жизненной правде было не простым; к концу пятидесятых годов в нем обозначились два направления. Первое — его лишь условно можно было назвать психологическим, скорее, поисками психологического начала в романтизме — возглавил Туманишвили. Алексидзе остался верен героической романтике, но стремился соединить ее с правдой характеров и чувств. Желанный синтез удалось достичь в постановке «Царя Эдипа» Софокла (1956).

Это был спектакль монументальный и патетический. Атмосферу высокой трагедии создавали уже декорации П. Лапиашвили, величественные и грозные. «Здесь черное небо трагедии, траурно-серые, чуть лиловатые {112} громады камня — все словно вырублено из застывшей лавы или потеряло свой былой блеск в чадном дыму пожарищ. Высоко вознесен портик дворца Эдипа. К нему в крутом изгибе взбегают ступени. Жертвенные чаши наполнены огнем. Багровыми отсветами освещена ниша внизу, и кажется: это пламя не зажжено жрецами, а вырывается из кипящих вулканических недр. Плоскость пола исчезла, перекрытая множеством разновысоких площадок: громоздятся каменные плиты, куски темной породы, торсы древних статуй. Мощь и неуравновешенность, грозная красота и тревога…» — писала В. Шитова в дни декады грузинского искусства и литературы в Москве в 1958 году[[99]](#footnote-100).

Режиссер выстраивал скульптурные мизансцены, мастерски используя все эти лестницы, уступы, плиты, перекрывавшие планшет сцены. Торжественно выходил к народу Эдип, окруженный соратниками и воинами, и десятки рук в едином порыве устремлялись к нему. В финале спектакля об ужасных событиях — самоубийстве Иокасты и самонаказании Эдипа — сообщал народу не вестник, а прислужницы-девушки: они вылетали на сцену, как птицы, сменив белые туники на черные покрывала.

Но, в отличие от многих героико-патетических спектаклей Театра имени Руставели, здесь «действовали не “памятники”, а люди»[[100]](#footnote-101). И речь шла не о «делах давно минувших дней», а о живом и насущном — о необходимости познания истины, какой бы жестокой она ни была.

Недоверие, гнев, ужас сменялись в душе Эдипа — Хоравы, когда он слушал прорицателя Тиресия. Но с той минуты, когда Эдипа пронзала страшная догадка, он решительно вставал на путь познания правды, чтобы пройти его до конца. Он рвался к истине, несмотря на отчаянные мольбы Иокасты (Н. Лапачи), обыкновенной женщины, только с чутким сердцем, на которую так внезапно обрушились удары судьбы. Он рвался к истине, уже сознавая, какой губительной она для него окажется. И, доведя мучительное следствие до конца, он сам осуждал себя. И когда в финале спектакля он медленно сползал по лестнице, подняв к небу незрячие глаза, поверженный, испивший до дна чашу стыда и муки, он вызывал не только сострадание, но и чувство восторга перед величием человека, собственной волей добывшего правду.

Кроме Хоравы заглавную роль исполняли в спектакле еще два, а затем и три актера: А. Васадзе, Э. Манджгаладзе и позднее С. Закариадзе. Каждый из них играл по-своему. Если Эдип Хоравы был именно царем, античным героем, человеком особой судьбы и особого предназначения и помнил об этом даже в самые горькие минуты, то Эдип С. Закариадзе был прежде всего и во всем — человеком, лишь волею судьбы оказавшимся правителем Фив. С. Закариадзе играл натуру тонкую, эмоциональную, благородную, для которой было особенно важно сохранение собственной нравственной чистоты, человечности. «Эдип — Закариадзе нервно реагировал на всякие движения “извне”, волновался, думал и сравнивал, радовался и снова думал, негодовал и думал опять. Он не старался сдерживать {113} себя в своих реакциях, не сковывал себя ничем — свободный человек, которому никто не мог перечить»[[101]](#footnote-102). В исполнении Э. Манджгаладзе Эдип представал молодым воином, порывистым и непосредственным. Поначалу растерянный, ошеломленный, отчаянно пытающийся оправдаться, он все-таки шел навстречу истине и мужал, добывая ее.

При разности трактовок неизменным оставалось главное — страстное движение к правде и утверждение правды. У всех Эдип представал не жертвой рока, а хозяином своей судьбы. И двигало его поисками истины сознание своей ответственности перед народом. Правда нужна не только ему, правда нужна прежде всего народу — так думал, так чувствовал Эдип этого спектакля.

И народ здесь был не статичной массой, а живой, действующей силой, непосредственным свидетелем и участником происходящих событий. Алексидзе решительно усилил драматическую роль хора. Религиозные песнопения заменила торжественная музыка О. Тактакишвили. Хоревты же произносили текст, разбитый на отдельные реплики. Пятнадцать хоревтов, которых играли ведущие артисты театра, были не условными персонажами, а почтенными гражданами Фив. Умудренность, жизненный опыт рождали право давать советы царю.

Спектакль был горячо принят во время гастролей театра в Москве в 1958 году. Правда, приподнятая манера игры, свойственная грузинским актерам, некоторым показалась напыщенной: «… иногда в их игре появляется выспренность, создается впечатление искусственной стилизации и чисто внешней театральности»[[102]](#footnote-103).

Но большинство зрителей приняло своеобразие грузинского сценического искусства, ощутило неподдельную страстность грузинских актеров. Московские театралы середины пятидесятых годов отвыкли от подобных взрывов темперамента; «Царь Эдип» в постановке Алексидзе утолял эмоциональный голод. Высоко оценив спектакль, критики приветствовали плодотворное развитие героико-патетических традиций Театра имени Руставели.

Став в 1957 году художественным руководителем театра, Алексидзе стремился закрепить и продолжить достигнутое в «Царе Эдипе». Это оказалось не так-то легко. Одушевить монументальные формы может лишь живая, современная мысль, последовательно проведенная через весь спектакль. В постановке трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов» ее подавила, свела на нет пышность постановочных средств. Тяжеловесный спектакль с помпезными выходами царя возвращал театр к эстетике грандиозных исторических зрелищ. В эпоху, когда на советской сцене утверждался лаконизм выразительных средств, такая постановка выглядела особенно архаичной.

Неудача «Бориса Годунова» не поколебала приверженности Алексидзе к героико-патетическому театру. Он по-прежнему был убежден в том, что Театру имени Руставели чужды психологическая скрупулезность, обыденность интонаций, что мазок здесь неизменно предпочтительнее {114} штриха, полный звук — приглушенного полутона[[103]](#footnote-104). В поисках материала, который дал бы возможность, оставаясь на высотах пафоса, проникнуть к сердцу зрителя, режиссер обратился к грузинской поэзии, к творчеству Важа Пшавелы. Поэта открыл для театра еще Сандро Ахметели. Свой классический спектакль «Ламара» (1925) Ахметели создал на основе старинного хевсурского предания, изложенного в поэме Важа Пшавелы «Змееед».

Театральность Важа Пшавелы Алексидзе увидел прежде всего в драматизме ситуаций, острой конфликтности, динамизме действия.

Его новый спектакль «Бахтриони» — вольная переделка Д. Гачечиладзе поэмы Важа Пшавелы о борьбе за свободу Отчизны — в Москве был воспринят как программная работа театра. Поздравляя руставелиевцев с успехом, Ю. Юзовский со сцены Кремлевского театра сказал: «Особенно ценным в спектакле, по моему мнению, является то, что его романтический дух решен не пластическими жестами, а глубокой мыслью»[[104]](#footnote-105).

Алексидзе удалось здесь добиться органичного соединения романтического, эпического и лирического начал. Как в грузинском многоголосном хоре, главная мелодия — история любви и самопожертвования Лелы и Андареза — переплеталась тут с другими темами и мотивами, чтобы слиться с ними к финалу спектакля в патетическом утверждении высокого чувства любви к родине.

Содружество Алексидзе и Лапиашвили, как всегда, когда дело касалось создания романтической атмосферы, дало великолепные плоды. Спектакль начинался сразу с сильной ноты. Из густого тумана, словно из первозданного хаоса, возникали контуры несокрушимых, изрезанных ущельями, безлюдных скал древней Грузии. Мертвое пространство — результат опустошительных войн. Среди руин бредет старая женщина в черной одежде. Творя заупокойную молитву, она зажигает поминальные свечи. «Один за другим загораются одинокие трепетные огоньки. И, словно напоминание о тысячах раненых материнских сердец, гирлянды таких же огней опоясывают стены разбитых башен»[[105]](#footnote-106).

Сильное впечатление производила и сцена народного суда над предателем, когда откуда-то снизу поднимались с двух сторон воины-судьи с камнями в высоко вскинутых руках, чтобы сомкнуться глухой стеной и ввергнуть в небытие мечущегося в центре преступника.

Поэтическая возвышенность и символичность, присущие творчеству Важа Пшавелы, жили и в величественном хорале воинов, провожающих героев на подвиг, и в сцене посмертной свадьбы Лелы и Андареза, когда друзья под звон перекрещивающихся сабель возносили ввысь их тела.

Выразительность постановочных решений усиливалась страстной, порой доходящей до экзальтированности, актерской игрой. Отличный дуэт составляли З. Кверанчхиладзе и К. Махарадзе — Лела и Андарез. На высоты крупных художественных обобщений поднимался С. Закариадзе {115} в роли Прорицателя. Мудростью, величием и страстью веяло от этого древнего, но могучего старца, подобного герою эпического сказания. «… В скорби, с которой он размышлял о бедах народных, в громах, обрушиваемых им на головы врагов, в мудрости и силе его предначертаний явственно слышался реальный голос народа», — пишет автор монографии «Серго Закариадзе». И справедливо утверждает: «В органическом слиянии легендарно-романтической внешности с героической сущностью народной натуры выявлялся истинный реализм замысла и воплощения. Недаром ведь Прорицатель, выделяясь своей необыкновенностью и обобщенностью, не казался чужеродной фигурой в общей композиции спектакля, как не кажется ирреальным добрый гений рядом с натуральными героями народной легенды. Реализм Прорицателя заключался и проистекал из жизненно достоверной и жизненно важной мысли о судьбах родины, о праве народа на самостоятельность, о долге человека перед отечеством»[[106]](#footnote-107). Смерть во имя родины утверждала здесь силу и жизнестойкость народа. И в финале спектакля Прорицатель зажигал над погибшими Лелой и Андарезом не погребальный светильник, а венчальные свечи, и вдохновенные слова его звучали не песней о смерти, а прославлением жизни.

Под знаком Важа Пшавелы прошел у Алексидзе и 1961 год. В Тбилисском театре оперы и балета он поставил оперу О. Тактакишвили «Миндия», по мотивам поэмы «Змееед», трактуя ее как народную музыкальную драму. Монументализм живописного решения в декорациях Лапиашвили отвечал торжественности строгих массовых сцен.

Тогда же, в 1961 году, в Театре имени Руставели Алексидзе поставил новую пьесу Г. Нахуцришвили «Пиросмани» — о грузинском художнике-самоучке. В хоре похвал «Царю Эдипу» и «Бахтриони» Алексидзе, человеку чуткому, не могла не слышаться одна тревожная нота. Его программному героико-патетическому театру грозила реальная опасность замкнуться в кругу испытанных ходов и решений. Неудача «Бориса Годунова» и последовавшего за ним «Гамлета» (1960) говорила о том, что на этом пути возможны и срывы. В «Пиросмани» режиссер искал новое соотношение «возвышенного» и «земного». Сама пьеса Г. Нахуцришвили носила преимущественно бытовой и мелодраматический характер: в ней больше внимания уделялось истории неудачной любви Пиросмани к певичке Маргарите, чисто житейским переделкам, в которые он попадал, чем судьбе таланта. Но Алексидзе, с помощью художника Лапиашвили, композитора Чимакадзе и прежде всего исполнителя заглавной роли Закариадзе, сумел настроить спектакль на возвышенный и светлый лирический лад. Без романтического пафоса, но с проникновенным чувством здесь рассказывали о «положительно прекрасном человеке» — таким играл Закариадзе Нико Пиросмани. Скорбно и чисто звучал заключительный хорал в сцене смерти Нико: уходила наивная и прекрасная рыцарская душа.

В начале 60‑х годов грузинское искусство явственно меняло свое лицо, своих героев, способы отражения жизни. Особенному оно предпочитало обыкновенное, легендарному — реальное, патетике — юмор. Наиболее {116} отчетливо это сказалось в молодом грузинском кино, в литературе, в том числе в драматургии. Поставив в 1962 году пьесу Отиа Иоселиани «Человек рождается однажды», Алексидзе обнаружил живую причастность к новому. Сосредоточившись на психологической разработке ситуации и характеров, он не стремился ни снизить меру драматизма, заложенную в пьесе, ни смягчить остроту переживаний главного героя — колхозника Минаго, которого великолепно играл Закариадзе. Старик потерял на фронте двух сыновей. Теряет третьего. Нет предела его горю. «Троих вырастил… Троих! Знаете ли вы, что такое дети? Это не дерево персиковое — бросил косточку и само вырастет… Знаете, что такое дети?» Он вопрошал в отчаянии, он не мог смириться с выпавшей на его долю судьбой, с этой чудовищной несправедливостью. Острота выражения чувств здесь была так разительна и непривычна, что актера даже упрекали в воспевании страдания, «в скрупулезном, даже патологическом раскрытии горя советского человека, оплакивающего на протяжении трех актов погибших на войне близких людей»[[107]](#footnote-108). Но ничего патологического в игре Закариадзе не было. Гнев Минаго был праведным, боль — естественной. Главное же — и в этом состояло содержание спектакля, его внутренний пафос — Закариадзе на протяжении трех актов играл не страдание, а преодоление страдания. Минаго упорно и страстно боролся со своим отчаянием — начиная именно с той минуты, когда отчаяние доходило до кульминации. Поняв, что в сумке старательно избегающего его почтальона — известие о гибели третьего сына, он яростно молил, требовал отдать ему его несчастье. Он не бежал своего горя, он жаждал испить его сполна, и в страстности, с которой он добивался синей телеграммы, звенела нота решимости. Минаго находил в себе силы душой принять тех, кто вернулся, их право на жизнь и радость. Это давалось ему мучительно трудно, но тем дороже была победа над самим собой. Смысловая неоднозначность спектакля, в котором торжествующие законы бытия не отменяли индивидуальной человеческой трагедии, психологическая объемность и сложность, здесь достигнутые, к сожалению, не были поняты, и поиски режиссером новой театральной эстетики не получили поддержки.

Алексидзе попытался взять реванш, поставив «Трехгрошовую оперу» Брехта в приемах броской, почти эстрадной буффонады. Но при всей остроте внешнего рисунка, остроумии отдельных решений «Трехгрошовая опера» в Театре имени Руставели (февраль 1964) и ее молдавский аналог (Кишинев, Молдавский музыкально-драматический театр имени А. С. Пушкина, сентябрь 1964) прочитывались всего лишь как «пародия на нравы буржуазного мира»[[108]](#footnote-109).

В эти годы Алексидзе часто ставил спектакли в других городах: Киеве, Кишиневе, Москве. Пьеса Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе «Я вижу солнце», поставленная на сцене МХАТ (1964), принесла режиссеру успех. Торжественный грузинский ландшафт, развернувшийся в декорациях И. Сумбаташвили, приподнятость над бытом, при которой не размывался {117} национальный колорит, не блекнул народный юмор, — все это, достаточно неожиданное для мхатовской сцены, обеспечивало спектаклю зрительский интерес. Режиссер нашел взаимопонимание с мхатовскими актерами. На родине, в Грузии, дела складывались хуже.

В 1965 году Алексидзе принял приглашение киевлян возглавить Театр имени Ивана Франко. В открытом темпераменте украинских актеров, в их живописной пластичности режиссер видел близость грузинской исполнительской манере и тем идеалам героико-романтического театра, которые он исповедует. Первой своей работой у франковцев — «Антигоной» Софокла (1965) — он подтвердил верность этому театру.

Присущие Софоклу резкие столкновения идей и характеров режиссер заострил подчеркнутой контрастностью образов, ритмов, пластических рисунков, цвета. В оформлении Лапиашвили не было статичности. Попеременно опускалась и подымалась серая, грубой фактуры плоскость, отгораживая действующих лиц, как бы оставляя их наедине со зрителем. Она то выделяла героя, подавая его крупным планом, побуждая сосредоточиться на его переживаниях, то, уходя вверх, обнаруживала черную пустоту, трагическую бесконечность. Сцену огибала уходящая ввысь лестница. Фигура Антигоны в черной одежде вырисовывалась на серой плоскости, на лестничном марше, особенно рельефно. Ее последний монолог в центре сценической площадки, появления и исчезновения фигур в зияющих проемах были построены на резких сменах ритма.

В борьбе Антигоны за право похоронить брата режиссер видел борьбу за право в любых обстоятельствах оставаться человеком, любить, страдать и поступать как человек. И утверждал ее правоту последовательно и безоговорочно. Одинокая, но сильная духом Антигона решительно противопоставлялась и опустошенному Креонту, и равнодушным, благоразумным гражданам Фив, которые составляли хор, и слабой Исмене. В контрастах цвета одежд — черной и белой, в контрастах движений и жестов — торжественно-четких и мягких, в контрастах интонаций — решительных и уступчивых наглядно проявлялось различие в характерах дарственных сестер, мрачно непреклонной Антигоны и женственной, золотоволосой Исмены. Алексидзе не побоялся взять на эти роли совсем молодых актрис, почти что дебютанток — С. Коркошко и М. Герасименко. И не просчитался. Вместе с А. Гашинским — Креонтом они наполняли живым чувством выверенные режиссерские построения. С. Коркошко — Антигона, с ее величественной внешностью, полнозвучным тембром голоса, страстным темпераментом, стала открытием для украинской сцены. Алексидзе несколько раз повторял постановку «Антигоны» в других театрах, и всегда исполнение главной роли решало судьбу спектакля, определяло его восприятие. Он казался холодным и статичным на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина (1968), где Антигону играла Н. Мамаева, актриса, не склонная к открытому и сильному выражению чувств, и освещался огнем неподдельной страсти, когда, уже на грузинской сцене, в нем выступила Аспасия Папатанасиу (1972).

Продолжая свои поиски в сфере героико-романтического театра, Алексидзе обратился к украинской драматургии — к «Патетической сонате» Кулиша (март 1966).

{118} Сценическая история пьесы была небогата; после постановок Камерного театра и Ленинградского БДТ в 1931 году она надолго ушла из репертуара. Только в 1959 году «Патетическая соната» Кулиша была впервые поставлена на Украине, в Одесском театре имени Октябрьской революции (режиссер Н. Орлов). В украинской критике велись споры относительно ее жанра и, соответственно, принципов театрального воплощения. Одни видели в ней лирическую драму о неудачной любви поэта, другие — драматическую хронику революции. Алексидзе, не лишая пьесу лиричности, исповедальности, не заглушая любовной темы, прочел «Патетическую сонату» как историко-революционную поэму.

«Патетическая соната» Бетховена звучала здесь как гимн революции. Семьдесят три эпизода пьесы стремительно сменяли друг друга, воспроизводя бурную эпоху первых лет революции на Украине. Дом, где происходит действие пьесы, представал в разрезе от подвала до мансарды. На разных его этажах обитали представители разных социальных слоев, в каждой из ячеек этого человеческого улья сводились свои счеты с историей. В финале спектакля красное полотнище революционного знамени обвивало все этажи снизу доверху, как огнем охватывало, вовлекало в революционный пожар все судьбы.

Динамичны, эффектны были массовые сцены спектакля, насыщенные маршевыми ритмами. Но наибольшее впечатление производили те эпизоды, где образные находки режиссера насыщала жизненная конкретность, живое и сложное человеческое чувство. Чрезвычайно выразителен был эпизод возвращения с войны безногого солдата Авраама к жене — прачке Насте. С рук измученной ожиданием, потрясенной женщины стелилось к мужу-обрубку белой тугой дорожкой накрахмаленное белье — символ чистой, верной души.

На Украине Алексидзе работал чрезвычайно напряженно. Помимо Театра имени Ивана Франко, он ставил спектакли в Русском драматическом театре имени Леси Украинки (которым также руководил), со студентами — в Киевском театральном институте имени Карпенко-Карого, где заведовал кафедрой режиссуры. В Киевском театре оперы и балета имени Т. Шевченко Алексидзе осуществил постановку оперы Верди «Отелло». Завершил этот насыщенный период спектакль «Память сердца» (1970), за который режиссер был удостоен Государственной премии имени Т. Шевченко.

В пьесе А. Корнейчука Алексидзе дороже всего оказалось лирическое, поэтическое начало. Он дал волю актерской эмоциональности, убедив в том, что жанр романтической мелодрамы — не хуже других и нисколько не принижает пьесу Корнейчука. «Для Театра имени Франко спектакль “Память сердца” в чем-то программный, здесь идет соединение фольклорной приподнятости с формами сегодняшними», — писала И. Вишневская[[109]](#footnote-110).

Новый сезон 1970/71 года Алексидзе начал в Грузии, в Театре имени Котэ Марджанишвили. Здесь витали традиции Марджанишвили, здесь {119} еще работали его ученики и соратники. Но коллектив переживал трудное время. Корифеи театра — Верико Анджапаридзе, Васо Годзиашвили редко показывались в новых работах. Молодые же как будто не могли жаловаться на отсутствие ролей, но их не удовлетворял ни уровень режиссуры, зачастую действительно невысокий, ни репертуар, не дававший возможности поддержать высокую репутацию театра. В 1968 году часть труппы отпочковалась от академического коллектива и создала новый молодежный театр в Рустави, заявив самостоятельную творческую программу.

Всколыхнуть застой, подтвердить жизнеспособность театра — эту задачу можно было решать по-разному. Дорожа былой славой коллектива, его лучшими традициями, Алексидзе встал на путь их продолжения и дальнейшего развития. Об этом явно свидетельствовал избранный им «Дон Карлос» Шиллера — последняя постановка, лебединая песня Котэ Марджанишвили.

«Дон Карлос» у Алексидзе был необыкновенно торжествен, красив, почти церемониален. В оформлении Лапиашвили, которого и на этот раз режиссер призвал к себе в союзники, тонкое чувство эпохи, стиля, изысканная театральность были окрашены легким грузинским колоритом. В мрачных сводах дворца, в возносящейся ввысь лестнице угадывались архитектурные формы древних грузинских храмов. Рисунок тяжелых серебряных подсвечников и сосудов напоминал орнаментальные мотивы грузинской чеканки. С грузинской величавостью и с грузинским изяществом носили свои роскошные тяжелые платья испанские дамы. «Костюмы… Все в этом зрелище — от пурпурно-красного платья принцессы Эболи до ярко-желтой мантии короля Филиппа, от блекло-голубых тонов одеяния королевы до черно-белых линий костюма Позы — играет, бурлит и пенится в переливчатой цветовой гамме, вызывая невольные ассоциации с той удивительной симфонией цвета и света, которая всегда торжествовала в спектаклях основателя театра как одна из граней его представлений о синтетическом театре», — писала Этери Гугушвили[[110]](#footnote-111).

В тбилисской квартире Алексидзе за стеклом книжного шкафа красуется интересная коллекция свечей — причудливейших форм и расцветок, прибывших в Грузию из разных краев земли. Это увлечение режиссера, предмет собирательства. Но при взгляде на коллекцию сразу вспоминаются и огни финала «Бахтриони», и полыхающие светильники «Антигоны», и скорбно мерцающие свечи «Дон Карлоса».

При всей торжественности спектакль не был ни холоден, ни статуарен. Все жило, все дышало страстью. Пылко и убежденно проповедовал идею политической, общественной и личной свободы маркиз Поза, занявший центральное место в спектакле. Исполнитель этой роли Котэ Махарадзе, мягкий, обаятельный артист, известный спортивный комментатор (о нем обычно писали с оттенком юмора: «играет, пишет, снимает, ведет репортаж Котэ Махарадзе»), обнаружил здесь недюжинный темперамент, мужественность и внутреннюю силу. Герой Махарадзе упорно боролся за своего друга Дон Карлоса, возвращая его к сознанию своего {120} гражданского долга, страстно отстаивал свою правоту в диалоге с Филиппом II, умным и твердым властителем, личностью значительной и неоднозначной — таким играл его В. Годзиашвили.

Почти одновременно с «Дон Карлосом» Алексидзе начал репетировать «Память сердца». Пьеса Корнейчука у труппы поначалу не вызвала воодушевления. «Актеры соскучились по масштабной драматургии и с приходом Дмитрия Алексидзе ожидали работы над классическими или современными грузинскими пьесами, близкими манере марджановцев. Споры и дискуссии возникали даже в процессе репетиций. Нелегко было убедить сомневающихся, что выбор пьесы точен, что именно эта “инородная” для школы марджановцев пьеса нужна сегодня театру, что именно она поможет всколыхнуть творческие силы коллектива, открыть новые грани актерских талантов», — вспоминал работавший тогда в Театре имени Марджанишвили Отар Джангишерашвили[[111]](#footnote-112).

Алексидзе поставил спектакль в том же режиссерском рисунке, что и в Киеве, в тех же красочных декорациях украинского художника М. Киприяна, с той же музыкой. И все же это был совсем другой спектакль.

На экране, полукругом охватывавшем сцену, возникали панорамы Киева, украинских пейзажей, цветущих ромашками и маками лугов. Но в рисунке, украшавшем портал, узнавались мотивы грузинской чеканки. В вечернем киевском ресторане молодые украинские ребята разливали вино уже совсем из грузинского кувшина, и застолье было совершенно грузинским, с его ритуальной неторопливостью, строгой чередой тостов. И украинская песня расцвечивалась грузинским многоголосьем, а нейтрально повсеместный казачок танцевался с чисто грузинским артистизмом. Но не во внешних приметах национального колорита сказывалось своеобразие спектакля марджановцев. Его более всего определяли работы ведущих мастеров: Верико Анджапаридзе (Бабушка), Васо Годзиашвили (Кирилл Сергеевич), Котэ Махарадзе (Антонио Террачини).

С поразительной тонкостью раскрывала Верико Анджапаридзе богатство духовного мира старой женщины, пережившей не одну войну, знающей истинную цену и горя и счастья. Становилось понятным, почему больше, чем матери, доверяет ей внук, почему тянутся к ней очень разные люди, почему так уважает ее молодежь. В одном ее молчании было столько любви, понимания, способности сострадать. Анджапаридзе высветила в пьесе тему непреходящих человеческих ценностей. Живое воплощение памяти сердца, мудрости души, ее Бабушка была в то же время истинно грузинской женщиной.

Если Верико Анджапаридзе покоряла внутренней сосредоточенностью, душевным изяществом, то Васо Годзиашвили — проникновенным, музыкальным лиризмом. Когда старый актер Кирилл Сергеевич вспоминал о своем друге, зрителю открывалась душа глубокая и светлая — «мир для старого актера окрашивается в лучезарные цвета и сам он обнаруживает удивительную нежность и чистоту»[[112]](#footnote-113).

{121} По психологической разработке роли к созданиям мастеров приближался образ Антонио Террачини у Котэ Махарадзе. Актер не подчеркивал сломленное мужество своего героя, бывшего борца Сопротивления. Ему было важно показать, что этот человек, прошедший через тяжелые испытания жизни, сохранил свои идеалы, память сердца. В герое Махарадзе не было ничего специфически «итальянского». Скорее, Антонио походил на грузинского интеллигента, человека науки или искусства. Южный темперамент смягчался душевной деликатностью, мягкостью. Антонио и Катерина, казалось, вновь обретали друг друга. Но разрушенное уже нельзя было соединить. И режиссер не обещал счастливого конца. Перед зрителями вставала реальная человеческая драма, обусловленная не столько индивидуальными поступками, сколько историей, войной. Память сердца здесь сохраняла и горькое. И бодрая пионерская песня не звучала так победно, как на киевской сцене. Вообще, в грузинском спектакле было меньше веселой звонкости, больше прослушивались ноты приглушенной печали, более сложной представала жизнь.

После «Памяти сердца» Алексидзе обратился к русской классике.

Как театральный педагог, он всегда считал работу над русской классической пьесой необходимым звеном учебного процесса. Особенно важными для воспитания грузинского актера ему представлялись произведения Островского и Горького. Дипломные спектакли его актерского класса — это «Таланты и поклонники» (1941; Алексидзе первым поставил эту пьесу на грузинской сцене), «Без вины виноватые» (1950), «Последние» (1947, 1953), «Дети солнца» (1950), «Васса Железнова» (1959). Алексидзе возглавил кафедру актерского мастерства в период, когда за ним прочно укрепилась репутация постановщика блестящих, брызжущих весельем комедий. Однако психологической разработке ролей классической драмы в его классе уделялось больше внимания и времени, чем импровизационной технике комедии дель арте.

Но не только педагогическими заботами объясняется постоянный и глубокий интерес Алексидзе к русской классике. Здесь сказываются впечатления юности, поры ученичества, тесное общение с Вл. И. Немировичем-Данченко, находившимся в 1942 году в Тбилиси, широта театрального кругозора. Алексидзе не склонен придерживаться традиционных представлений о национальной специфике грузинского театра как театра двух полюсов — героико-романтической драмы и колоритной бытовой комедии, хотя и стяжал славу мастера обоих этих жанров. Он убежден, что грузинской сцене отнюдь не противопоказаны и психологическая драма, и гротесковая комедия, и успешно доказывает это, открывая грузинскому зрителю пьесы Островского, Горького, Гоголя.

Гоголевская «Женитьба», казалось, «не звучит на грузинском». И ранняя попытка Алексидзе освоить эту комедию — в 1952 году, в Театре имени Руставели, — подобного впечатления не поколебала. В новой постановке, осуществленной на сцене Театра имени Марджанишвили (1972), Алексидзе вывел комедию за рамки привычного жанризма.

Спектакль марджановцев начинался с вращения движущегося круга, все убыстряющегося темпа, мелькания ширм. Декорация художника М. Малазония в первой картине не претендовала на изображение петербургской квартиры. В черно-красных ситцах ширм, в черной резьбе {122} деревянной мебели не было ничего от домашнего уклада департаментского чиновника. Алексидзе и не заботился о бытовой точности.

Стремительные ритмы, контрасты бешено вращающегося круга и застывших на нем безмолвных фигур, галопирующая музыка обостряли динамизм спектакля. В суматохе происходящего чувствовал себя, как рыба в воде, Кочкарев — И. Учанейшвили. Он поражал кипучей, какой-то нелюдской энергией, способной творить в результате одно лишь бездействие, — «бесконечный шторм, перегоняющий в своих недрах бесконечный штиль»[[113]](#footnote-114). В спектакле Алексидзе ассоциация Кочкарева с чертом, перебравшимся из гоголевской Малороссии в Петербург, возникала сразу же. Этакий элегантный бес носился по сцене, вмешивался во все судьбы, искушал, прельщал радостями семейной жизни. Мелькала его трость, то как стек дрессировщика, то как дирижерская палочка, направляя действие. Но чем больше нарастала эта сатанинская напористость, тем очевиднее становилась бесцельность растрачиваемой энергии, жуткая внутренняя ее пустота.

Спектакль не только обличал и смеялся. В нелепых, странных существах внезапно обнаруживалось нечто человеческое, в их жалких мечтах и претензиях — естественность желаний, изуродованная убожеством существования. В огромном толстом Подколесине — З. Лаперадзе неожиданно проступали незащищенность и робость, свойственная большим, неуклюжим людям. В таком доверчивом и в чем-то наивном Подколесине было нечто сближавшее его с Обломовым, с неприятием «голубиной душой» дьявольского гона бездуховной жизни.

При первом появлении на сцене Агафья Тихоновна — Софико Чиаурели выглядела механически подергивающейся куклой: ее сотрясала дрожь, совпадающая с ритмом галопа, под который вращался круг. Актриса, в то время известная по кино ролями лирического плана, здесь впервые показала редкий трагикомический дар, владение острой характерностью на грани эксцентрики. Тронутая увяданием девица с кукольными локонами и бантом лихорадочно жаждала брачных уз. Как разочаровывалась она, когда узнавала, что не Кочкарев ее жених. Как была готова прельститься «благородством» Жевакина. Как взвизгивала, даже урчала от радости, когда вырисовывалась наконец перспектива счастья с Подколесиным. Достаточно было сцены, где Агафья Тихоновна исступленно ласкала плюшевого медвежонка, чтобы понять весь ужас крушения ее надежд. Перед гоголевской невестой Софико Чиаурели сыграла в Театре имени Марджанишвили роли, как тогда казалось, более соответствующие ее внешности и темпераменту: Антигону во вновь поставленном здесь Алексидзе спектакле, Юдифь в возобновленном ее матерью — Верико Анджапаридзе — марджановском «Уриэле Акосте». Но в тех ролях ей недоставало «чего-то очень существенного, а именно — человечности и собственных страданий»[[114]](#footnote-115), при всем благородстве и стилевой выдержанности. А в нелепой Агафье Тихоновне чувствовалась душевная боль актрисы.

{123} Сострадание к горькой судьбе Жевакина пронизывало игру В. Нинуа. Жалки потуги этого бывшего светского льва сохранить благообразность. Полинявший морской китель потерт, хотя и старательно вычищен. «Аристократическая» манера натягивать перчатки, наполеоновский жест — рука, заложенная за борт мундира, тщательно начесанный над плешью кок не могут скрыть убожество бывшего вояки. Однако и такого никогда не видывала Агафья Тихоновна, и эта выцветшая светскость произвела на нее неизгладимое впечатление. Но куда же этому деликатному господину против неотразимого Кочкарева? Отказывала семнадцатая невеста, и становилось почти ощутимо, как пробирает Жевакина холод грозившего ему до конца дней одиночества, как завладевают им отчаяние и страх. В последнем монологе Жевакина явственно звучали драматические ноты. «Стоит перед нами… грустный, неустроенный, старый человек, нелепо оглядывается и пытается понять причину своего одиночества, своей пустой, бесцветной и холодной жизни. И если мы только что смеялись над его россказнями, то в этой сцене он начинает стремительно приближаться к типу Акакия Акакиевича или Макара Девушкина»[[115]](#footnote-116).

Линию русской классики на сцене Театра имени Марджанишвили успешно продолжил спектакль «Таланты и поклонники». Пьесу Островского Алексидзе поставил как романтическую драму. Главной здесь стала тема театра, тема высокого и преданного служения искусству. Где бы ни происходило действие, об артистическом призвании Негиной напоминала скупая по очертаниям рельефная заставка: здание театра с белыми колоннами на черном фоне. Негину играла Софико Чиаурели. Взятый ею высокий тон, исполненный ощущения святости искусства, определил строй и стиль спектакля. Душевная хрупкость, почти детская беззащитность перед жизненными обстоятельствами соединялись в Негиной — Чиаурели с твердой убежденностью в том, что без сцены ее жизнь невозможна. Не было речи о какой-либо вине Негиной, об уступке, о компромиссе. Крепнущая вера в свое призвание, ощущение ответственности за дарованный талант руководили поступками героини.

Отношением к театру проверялись и оценивались и все остальные персонажи. Ближе всех к Негиной здесь был Нароков — Котэ Махарадзе, с его влюбленностью в театр и артистизмом натуры. Великатову Тенгиз Арчвадзе придал черты благородного романтического героя, почти что графа Монте Кристо, и его «театральность» во многом объясняла выбор Негиной. Такой Великатов — сильный, щедрый, готовый служить театру, естественно побеждал «правильного», но далекого от искусства, резонерски-добропорядочного Мелузова (М. Бебуришвили).

В бытность Алексидзе художественным руководителем Театра имени Марджанишвили в его стенах вольно жилось молодым драматургам, молодым режиссерам. К тем, кто делает первые шаги в искусстве, Алексидзе испытывает неизменный интерес, готов оказать им поддержку и помощь. Уже перестав возглавлять Театр имени Марджанишвили, он руководил постановкой своего младшего коллеги Н. Гачавы — «Квачи Квачантирадзе» — и веселый, дерзкий, окрашенный в тона сатирического памфлета спектакль принес коллективу успех.

{124} В 1974 году Алексидзе задумал и организовал театр нового типа «Дружба»: его работу обеспечивают коллективы, приглашаемые со всего Советского Союза. А выпускникам своего смешанного актерско-режиссерского класса он помог создать первый в Грузии экспериментальный Молодежный театр, показывающий спектакли в древнем тбилисском храме Метехи.

Неутомимый, жизнерадостный, обуреваемый массой забот, Додо Алексидзе ничуть не похож на человека, которому за семьдесят. Он полон энергии и готовности служить Театру.

# **{****125}** Д. ЗолотницкийИгорь Владимиров

{127} Игорь Владимиров — режиссер смелый. Игорь Владимиров — режиссер веселый.

Он мастер публицистического спектакля о современности, спектакля-диспута, спектакля-поединка. И понимает толк в музыкально организованной комедийной игре.

Что касается «Ромео и Джульетты», то ему ближе «Вестсайдская история». Высокая трагедия — не его стезя, как и подробный мхатовский психологизм. Конечно, никакой режиссер не застрахован от промашек, но, в общем, Владимиров знает свои обязанности и возможности. Знает — и дает им нужную центровку.

Он мог бы ставить Аристофана и Мольера — и странно, что до сих пор не пробовал этого. Ставил бы их, наверно, не академически чинно, а постарался бы дать сегодняшних Аристофана и Мольера. В свое время Коклен порицал актеров, которые норовили быть умнее Мольера в его пьесах. Умнее? Не в том, пожалуй, дело. Мольер должен прозвучать сегодня, сейчас, здесь. Прозвучать не обязательно умнее, но непременно современнее. Это хорошо понимал Станиславский. В книге «Моя жизнь в искусстве» он весьма скептически рассуждал насчет приписываемых Мольеру театральных традиций: «Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер — “как всегда”, Мольер — “как полагается”, Мольер — “вообще”! Ужасное, пагубное для театра слово — “вообще”!»[[116]](#footnote-117) Скука не привлекает Владимирова и доверяющих ему зрителей в зале. Тут пришлось бы кстати еще одно ходкое изречение: «Все жанры хороши, кроме скучного». Повторив эти слова Вольтера, Белинский добавлял от себя: «… кроме скучного и несовременного». Вот со всеми такими добавками и поправками можно отлично представить себе позицию Владимирова. В этом вопросе он с классиками заодно и со зрителями не расходится.

Чувствует сегодняшний зал и умеет дружить с ним не лебезя, играть не заигрывая.

Любит своих актеров, видит их насквозь и держит в твердых руках. С повелительной властностью выталкивает на рампу новичка-дебютанта сегодняшней премьеры, широким взмахом руки представляет его публике, {128} приглаживает рано поседевшие волосы, придает выражение хмурой озабоченности доброму, широкому, розовому от возбуждения лицу и напрасно пробует скрыть от публики радость за молодца, за пьесу, за театр, за дело, которому служишь.

Он обладает таким сокровищем, как Алиса Фрейндлих. Выстроенный им театр можно назвать театром Владимирова и Фрейндлих или же театром Фрейндлих и Владимирова. Не все ли равно! Автор будущей книги о Владимирове не обойдется без Фрейндлих, биограф актрисы не забудет главного режиссера ее жизни и ее искусства. На сцене оба делают одно, хотя их индивидуальности, строго говоря, не во всем совпадают. Впрочем, и в этой неполноте совпадений таятся свои возможности. Оттого режиссер нет‑нет да и выходит за пределы изведанного круга тем и облюбованной выразительности, пробует ногами зыбкую почву сопредельных сфер, а в результате извлекает пользу и опыт.

Ладно, пускай уж его актер не будет, на худой конец, умнее Мольера. Но глупее зала быть ему тоже не с руки. На спектакле сцена и зал всякий раз заново вступают в негласный договор о взаимопонимании. Зритель становится партнером думающего, чувствующего, работающего актера — надо и актеру быть достойным партнером зала. Тут обе высокие договаривающиеся стороны должны друг другу доверять на принципиальной основе, сущность которой — современность содержания, донесенного сегодняшними средствами выразительной подачи.

Актер Владимирова владеет голосом и телом, умеет положить движение на слово и слова на движение, умеет, если понадобится, спеть куплет (пусть шнур от микрофона откровенно извивается вдоль рампы), пройтись в подтанцовке, взмыть в балетной поддержке, сделать кульбит. Не каждый, конечно, актер, но многие. В спектаклях Владимирова редко бывает, чтобы одни актеры вели диалог, а другие двигались за них, имитируя вместе синтетическое зрелище. В идеале все должны уметь всё. Голосоведение, танец, спортивный прыжок здесь — прожиточный минимум актера. Слагаемые такого синтеза, такого праздника искусства повинуются, как правило, сквозной и цельной музыкальной драматургии: с Владимировым охотно работают интересные композиторы.

Этот режиссер может вдруг преобразить жанровые условия пьесы. В героях шекспировской комедии «Укрощение строптивой» он вдруг увидел носителей разных цирковых амплуа: укротителя с бичом, силача, клоуна, эксцентрика, воздушного гимнаста, наездника. Самый интерьер спектакля, его декорационная установка напомнили парадный фасад выхода на арену, с оркестровой ложей, боковыми балконами и широким занавесом внизу. Спектакль бранили за такие выдумки: еще бы, «циркизация Шекспира»! А страшного в том, если подумать, нету, жаль только, что замысел брошен на полпути, к середине действия персонажи забывают свои цирковые поручения, меняются ими друг с другом без особой нужды.

Последовательней превратил Владимиров в мюзикл «историческую комедию» А. Володина «Дульсинея Тобосская». Сколько недоумений было в иных отзывах о премьере, сколько святой обиды за автора. Романтик Володин — и мюзикл! Лирик Володин — и куплеты В. Константинова и Б. Рацера! Спокойней всех отнесся к этому драматург. И верно, кто помнит {129} сейчас те отзывы… А спектакль жив. Все так же трогает зал его добрая, расположенная к людям, мечтательная интонация, увлекают полнокровные, жизнелюбивые натуры героев, как их воплощают А. Фрейндлих и А. Равикович.

Здесь зритель получает представление о том, что такое синтетический актер и что такое синтетический спектакль для режиссера Владимирова, о том, как подвижны оба эти понятия.

Чтобы жизненно передать жизненное, нужен всякий раз особый поворот театральной условности. Тонкой литературности пьесы не худо иногда противопоставить бурный напор театральности. Причем жанровое определение афиши не посягает на универсальность. Формы ладятся на данный случай, а в других постановках режиссер, конечно, не захочет их повторить.

В 1948 году Игорь Петрович Владимиров окончил Ленинградский театральный институт по классу В. В. Меркурьева и И. В. Мейерхольд. С осени 1949 года он стал актером Ленинградского театра имени Ленинского комсомола. Ему повезло: театр совсем недавно возглавил Г. А. Товстоногов, и молодой актер окунулся в живую, творческую среду.

Играл он и главные, и неглавные роли. Крупным актером он себя там не заявил, при том, что внешние сценические данные имел самые благодарные. Рослый, широкоплечий, он мягко и плавно ступал по сцене. Светловолосый, с открытым лицом, он бывал на сцене добродушно серьезен. Природа наделила его типажной внешностью положительного героя, и тот, кто много лет спустя видел Владимирова в главной роли фильма Ю. Райзмана «Твой современник», может в это поверить. Но типажностью на первых порах все и ограничивалось. Владимиров играл положительных персонажей в эпизодах и массовых сценах. Он был одним из революционных грузчиков, по имени Зевар, в спектакле «Из искры…». В начальном эпизоде спектакля «Семья» играл Александра Ульянова. В черной студенческой тужурке, накинутой на плечи, он говорил о борьбе за свободу, и юный Володя Ульянов, обняв его сзади рукой и теребя пуговицу на его тужурке, жадно обдумывал его слова. В комедии «Свадьба с приданым» Владимиров изображал секретаря колхозного партбюро Муравьева и добродушно резонерствовал по поводу водевильных происшествий действия. Более других интересен был один из героев спектакля «Студенты», недавний военный летчик Костя Громов, ослепший в бою и пришедший учиться на истфак. Владимиров играл мужественного человека, глаза его были открыты, а слепоту оттеняла связанная пластика движений при энергичном внутреннем ритме жизни. Сидя на табуретке в общежитии, Костя осторожно размахивал руками, являя драматичный разлад темпа и ритма, скованности и порыва. Писатель Вс. Воеводин даже отметил в рецензии на премьеру, что «Громов в исполнении артиста Владимирова — это значительный человеческий образ. Но рядом с ним блекнет главный герой…»[[117]](#footnote-118) Для справедливости надо добавить, что {130} переиграть главного героя было нетрудно: лишенный в пьесе Вл. Лифшица всякой характерности, он и на сцене остался схемой. Так что актерские доблести Владимирова тогда не стоило бы переоценивать.

Развертывая все тот же ряд положительной героики, Владимиров сыграл осенью 1953 года и Лопухова в спектакле Товстоногова «Новые люди» — по роману Чернышевского «Что делать?». Спектакль прилагался к школьной программе на правах иллюстрации, предназначался для детских культпоходов и строился как хрестоматийное зрелище. Все-таки две работы в нем были весьма добротны: Лопухов и Кирсанов, которого играл Александр Рахленко, талантливый актер и режиссер, увы, вскоре умерший.

Типажные признаки «социального героя», утверждаясь, сулили стать определяющей характеристикой актерского амплуа. Поначалу могло показаться, что они готовы распространиться и на сферу режиссерских интересов молодого Владимирова.

Достаточно ценя актера, руководитель театра проницательно разглядел в нем задатки мыслящего режиссера. Товстоногов начал привлекать Владимирова, как и некоторых других молодых актеров, к участию в подготовке новых спектаклей.

Когда репетировалась «Гибель эскадры», одна из основных работ Товстоногова той поры, Владимиров стал ассистентом режиссера. Это была уже не общеобразовательная школа, а серьезные университеты, с драгоценными уроками на завтра, уроками творчества и уроками жизни. Позже Владимиров вспоминал:

«Моя молодость прошла рядом с Георгием Александровичем. Это началось в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола, где он был тогда главным режиссером, а я просто актером… Впоследствии, когда я стал ассистентом Товстоногова и мы вместе работали над спектаклями, пришло более полное понимание его необыкновенной одаренности. Он всегда умел найти единственно нужную театру пьесу, он всегда умел полностью раскрыть актерское дарование. Закончилась моя театральная молодость также около Георгия Александровича — уже в Большом драматическом театре имени Горького. Там я четыре года был стажером и оттуда ушел в свой нынешний театр»[[118]](#footnote-119).

Но о Большом драматическом — чуть позже. Пока же, перед самым выпуском «Гибели эскадры», Владимирову пришлось вспомнить, что он еще и актер. Внезапно заболел исполнитель роли Стрыжня. Полундра! Ассистент режиссера срочно выучил эту роль, сыграл матроса-ревкомовца, заступившего на место погибшего комиссара, словом, продолжил ряд уже сыгранных похожих лиц. В финале из глубины на рампу наезжала скульптурная группа матросов, рвущихся в атаку, — живой памятник героям-черноморцам, — а луч прожектора выхватывал из темной глубины оркестровой ямы лицо Стрыжня — Владимирова, который с митинговой надсадой командовал-призывал моряков двигаться к Царицыну, крепить героическую оборону…

Это был достойный актерский экспромт. Но интересы режиссуры уже {131} выходили на первый план. Летом 1956 года, к концу работы Товстоногова в Театре имени Ленинского комсомола, Владимиров выпустил первый спектакль, где значился не ассистентом режиссера, а режиссером: современную комедию сербского драматурга и актера Драгутина Добричанина «Три соловья, д. 17»; Товстоногов за собой оставил общее руководство постановкой.

В сущности, уже здесь пробивались ростки будущих находок Владимирова. О простой жизни обыкновенных людей рассказывалось с мягкой улыбкой, с добрым сочувствием, так что оставалось место для лирики и жизнерадостного пафоса. Вместе с тем велись первоначальные поиски синтетического зрелища — праздника всех сценических искусств, озорной взаимной игры сцены и зала, с песенными текстами М. Дудина, с мелодичной музыкой Н. Симонян и Ю. Прокофьева, с танцами и всякими вообще «шутками, свойственными театру». Любопытно прочитать тогдашние рецензии. «Веселый спектакль» — озаглавлена рецензия «Правды». «Жизнерадостный спектакль» — писала «Ленинградская правда». Третья рецензия поясняла: «Спектакль получился ярким, острым, смешным. Веселые ситуации, возникающие на сцене, местами граничат с трюками, но эта грань сохраняется всюду, гротеск не подменяется натуралистической безвкусицей. В спектакле есть и сатирические куски и подлинно лирические сцены, которые не только не противоречат друг другу, но, наоборот, сливаются в единое художественное целое. Это происходит потому, что все в спектакле посвящено раскрытию идейного замысла автора»[[119]](#footnote-120). О Владимирове заговорили, его спектакль охотно посещался: за год, к сентябрю 1957 года, он прошел сто пятьдесят раз.

К тому времени Владимиров работал уже в Большом драматическом. Уходя туда, Товстоногов взял с собой нескольких близких ему актеров. Владимиров пришел стажироваться как режиссер. Под руководством мастера, вместе с другими, он строил новую творческую программу театра, возрождавшегося к славе.

В 1957 – 1959 годах Владимиров ставил здесь спектакли «Когда горит сердце» — инсценировку повести Виктора Кина «По ту сторону», «Машеньку» Афиногенова, «В поисках радости» Розова. К ним прибавились «Кремлевские куранты» Погодина, поставленные вместе с В. Я. Софроновым, и «Дали неоглядные» Вирты, поставленные вместе с Р. А. Сиротой. Преобладали молодежные спектакли. Такие, где режиссура и актеры были ровесниками героев.

Позже Товстоногов вспоминал те времена. Репетируя пьесу Розова, «мы с режиссером И. Владимировым долго бились над поисками решения финала первого акта, когда Олег, схватив отцовскую саблю, начинает рубить мебель. Нам была понятна общая мысль: это мальчишеский протест, своеобразный бунт. Но нам не хватало именно частностей, которые изнутри взорвали бы сцену»[[120]](#footnote-121).

Искали вместе, учитель и ученик. Тут была школа анализа, выдумки, образной логики. Высокая школа мастерства. В такой школе находки не могли не прийти. И они приходили…

{132} Важным для Владимирова оказался и другой спектакль, самый веселый из всех. С него, собственно, и началось. Хотя там Владимиров был опять лишь ассистентом Товстоногова, можно уверенно сказать: кое-что и он спектаклю подбросил, многое из него почерпнув. Речь идет о комедии Н. Винникова «Когда цветет акация», показанной на излете 1956 года. Афиша объявляла премьеру дразняще и ново: спектакль-концерт. Потом новизна улеглась и никого не дразнила, как, скажем, и в случае с другим модным тогда жанровым подзаголовком: спектакль-диспут. Всякий хороший современный спектакль — диспут, и не худо, чтоб играли его концертно. Похвалил же когда-то профессор Б. М. Эйхенбаум одну постановку «Маленьких трагедий» Пушкина за то, что ее дали в формах «высокой эстрады». На такую высоту постановщики «Акации» не претендовали. Эстрадность, концертность привлекали их как условие взаимности сцены и зала, а чтобы наладить такой контакт, режиссура ввела в спектакль парный конферанс. Л. И. Макарова и Е. З. Копелян, молодые актеры старого БДТ, живо общались друг с другом на просцениуме, общались с участниками действия, общались со зрителями, втягивая тех и этих в легкую, шаловливую театральную игру. Попутно «старики» труппы приглядывались к новобранцам, и многие помнят, как лихо под конец разыгрывался в комедии старейшина театра Василий Яковлевич Софронов (директор института Сухарев) в ансамбле с новичками труппы З. М. Шарко и К. Ю. Лавровым (студенты Рая Ковригина и Борис Прищепин).

Спектакль оставил памятную насечку в летописи театра, а с ней и в жизни жанра. По сути дела Товстоногов и его ассистент Владимиров своими путями установили необходимость музыкальной драматургии в современном комедийном спектакле, подошли к еще не сформулированной тогда прямо идее советского мюзикла, где музыкальный тематизм выполняет не менее содержательную и организующую роль, чем слово, пластика, живопись, свет: совместный праздник искусств встречает музыку на равных. Вскоре мюзикл стал, и в наши дни остается, преобладающей формой синтетического спектакля драматической сцены.

Нет, БДТ не был единственной мастерской советского мюзикла. Но активная разработка одного из первых таких месторождений ответила врожденной склонности Владимирова и его воодушевила. Потом Товстоногов продолжил свои поиски, ставя у себя «Божественную комедию» И. В. Штока. Владимиров перенес свои — с концом стажировки — в другие ленинградские театры.

По старой памяти он поставил два комедийных спектакля в Театре имени Ленинского комсомола, осиротевшем с уходом Товстоногова. Теперь ждать помощи там было практически не от кого. И, пустившись в самостоятельное плавание, Владимиров первым делом сел на мель. Попытка возродить к жизни «Чудесный сплав» Киршона не принесла успеха. Режиссер не сумел доказать своей постановкой, что эта комедия сохранила живые связи с изменившимся временем, не нашел и свежего жанрового подхода к ее характерам и ситуациям. Ведь не в мюзикл же было ее переиначивать! Владимиров во всяком случае понимал, что это, если бы даже осуществилось, едва ли отозвалось на результате.

{133} Зато ближе к делу режиссер подошел, ставя «Маленькую студентку» Погодина, комедию эскизную, растрепанную, но не лишенную честных сегодняшних наблюдений над жизнью молодежной среды. Здесь Владимиров чувствовал себя уверенней. Пьеса мягкая, как воск, и легкая, как дым, давала режиссеру воздух. Проблемы своих сверстников на сцене обсуждали совсем молодые Римма Быкова, Татьяна Доронина, Нина Ургант, Олег Басилашвили, Глеб Селянин, Владимир Татосов. Лирике сопутствовала усмешка, мысли об идеальном уместно снижал жизнерадостный смех. Притом Владимиров драматизировал конфликт между упрямой ригористкой Зиной Пращиной, похожей у Быковой на розовскую героиню, и ее веселыми сверстниками. Схватка жизненных позиций разрабатывалась всерьез, заставляя задуматься молодых зрителей. Но прочности драматургии недоставало, к последнему акту действие падало. Режиссерская работа тоже была искренней, но незавершенной. Интерес вызывала вереница юных характеров, все же не поддававшихся тихому натиску правильной ригористки Зины. «В стремительном ритме музыки, в шутливом хороводе интермедий, в турнире броских реплик, среди воздушных декораций — она скользит сторонней печальной тенью», — писала о Зине — Быковой критик М. Н. Строева[[121]](#footnote-122). Вот эта музыкально организованная структура драматического действия была, конечно, самой перспективной пробой Владимирова в спектакле. И не вообще драматического действия, стоит добавить, а собственно комедийного.

Так оно и складывалось у Владимирова на тогдашних порах: геройствуя по обязанности актера, он служил комедии по склонности режиссерской натуры.

И вот, наконец, весной 1960 года Владимиров поставил в Ленинградском драматическом театре, только что получившем имя В. Ф. Комиссаржевской, комедию Бориса Ласкина «Время любить». То был уже большой успех режиссера. Через полгода в обзоре журнала «Театр» (№ 10) говорилось: «“Время любить” — теперь по праву самая популярная комедия в Ленинграде… Во многом — из-за живой выдумки молодого режиссера, умеющего, впрочем, не только фантазировать, но и работать с актером, добиваясь правды на сцене…» и т. д. Поскольку обзор принадлежал автору этих строк, цитата оборвалась сама собой: нет нужды ее продолжать, не обязательны подробности, не в них дело.

В спектакле случилось главное: встретились Игорь Владимиров и Алиса Фрейндлих. Встретились — и впервые вместе очертили контуры того музыкально-пластическо-игрового действия, которое так много обозначило в судьбе каждого из них в отдельности и обоих вместе.

Ибо встретились они, чтобы строить свой общий театр.

Игорь Петрович Владимиров не сразу поседел на службе театру. Не все время он и веселил почтеннейшую публику. Бывало ему не до шуток. С годами жизнь ставила все более серьезные вопросы. Комедия {134} задумывалась над жизнью. Вообще, придя к руководству театром, он должен был шире взглянуть на свои задачи.

Он не принадлежал и не принадлежит к самоуверенным представителям режиссерского сословия и не страдает комплексом стопроцентности. Спасительное чувство юмора выручает в трудную минуту этого мужественного и, судя по всему, доброго художника. Интерес к встречным людям помогает быть в профессии человеком, прочным человеком, способным твердо стоять на своем, а иногда растрогаться. И если, другой раз, руки все-таки опускаются, то ненадолго: снова в ясных глазах свободная усмешка, снова бодрый внутренний ритм правит всем существом. Человек дела, он никогда не принадлежал к бодрячкам и, при всем запасе юмора, ненавидит их упорно и свято. Бодрость души — другое дело, она нужна, она у Владимирова очевидна.

Итак, весной 1961 года Владимиров пришел к руководству Театром имени Ленсовета. Уже за двадцать сезонов… Полсотни спектаклей, выношенных верой и правдой… Форменную давку устраивает эта толпа теснящихся образов, хлынувшая на ленсоветовскую сцену во владимировскую эру. Где уж охватить враз!

Но вот проступают пунктиром контуры процесса. Условно обобщая, можно говорить, что сначала театр Владимирова заявил себя больше как театр современной лирической публицистики. Потом накопились и находки публицистики эпической. Все это сопровождалось, то отдаленнее, то ближе, дальнейшими опытами в сфере комедии, мюзикла, синтетического зрелища. Линии скрещивались, пересекались. Дело было совсем не в погоне за чистотой формы, напротив, одно естественно прорастало в другое.

В 1962 году сюда перешла из Театра имени В. Ф. Комиссаржевской Алиса Фрейндлих, и все основные поиски по части современной образности и жанра режиссура вела с установкой на почти безграничные возможности актрисы.

Могут возразить, что репертуарная практика Театра имени Ленсовета не вся и не всегда укладывалась в означенные рамки. Да, не укладывалась, спору нет. Всегда ли это шло от богатства — вопрос особый. Сутью первых ленсоветовских сезонов Владимирова было то, что публицистику современности режиссер воспринимал лирически, пропускал сквозь собственное художническое чувство и искал среди персонажей на сцене такого, чьими глазами зал увидит события, такого, кому зрители станут доверчиво сопереживать.

«Микрорайон» был одним из спектаклей, куда тянулась нить от недавнего молодежного репертуара Театра имени Ленинского комсомола. Он появился в дни, когда инсценировки современной прозы преобладали из-за нехватки современных пьес. Потом волна инсценировок схлынула: в наши дни театры переносят прозу на свои подмостки, отказавшись от услуг инсценировщика, упраздняя посредника между прозой и сценой.

Тогда же инсценировка делала погоду. Это отражалось на складе сценического действия, на способе показа действительности. При всем несходстве инсценированного, да и инсценировавших, спектакль такого рода требовал своей режиссуры, своего бюджета сценического времени, {135} своей композиции сценического пространства. Другой, чем спектакль по честно сделанной пьесе, и другой, чем сегодняшняя прямодушная трансплантация прозы.

Декорация взмывала вверх, и агитатор Миша Анохин с исчезнувшей площадки лестницы ступал в комнату избирательницы — так начинался сценический пересказ романа Л. Карелина «Микрорайон». Сцена делилась вдоль и поперек. Планы сменялись от арьерсцены к обрывистой линии рампы, от кулисы к кулисе. В спектакль прочно вошли такие понятия, как раскадровка, параллельный монтаж. Владимиров и его сорежиссер Г. Г. Никулин добивались своего, театрального единства в последовательном и параллельном включении эпизодов, передавая не динамику кино, а энергию романа.

Зеркало сцены не обязательно должно быть широкоформатным: важнее, чтобы оно было глубоким, отражая правду дней и жизнь человеческого духа. Мысли Г. М. Козинцева о «глубоком экране» применимы, разумеется, и к театру.

В этом отношении спектакль «Микрорайон» и вызывал интерес. На первом плане в нем все-таки была не машинерия, а характеры и судьбы; внимание режиссуры обращалось к людям, к внутренним процессам рождения новых качеств, к конфликтам характеров и в характерах.

С сердечной серьезностью говорилось о том, что нравственно. Доверительная интонация, теплота почти интимного общения героя с залом были добрыми достижениями режиссуры и исполнителя роли Михаила Анохина — Леонида Дьячкова.

Люди все были простые. Два молодых киномеханика — Михаил Анохин и его помощник Витька. Приемщица из ателье Нина Лагутина. Кепочник Князев. И по-разному непросто складывалось у них.

Агитатор Анохин заходил как-то вечером к избирательнице Лагутиной и невольно видел, как была запугана женихом — кепочником Князевым — милая, обыкновенная девушка.

Может быть, раскадровка происшествий и лиц возникала потому, что так видеть жизнь было привычно киномеханику? Нет, тем сильней оттенялись смятенные внутренние поиски Михаила. Тот был сосредоточен и тих, голос дрожал, как натянутая струна. В глазах один вопрос сменялся другим — он считал себя в ответе за все вопросы, за все судьбы. «Не в этом дело», — досадливо отмахивался он, пробиваясь к самому главному. Человек для людей — таких недавно еще играл и Владимиров — в борьбе за судьбу Нины Лагутиной проверял свой характер, свою волю, становился сильнее духом.

Он был в ответе и за своего помощника Витьку — нескладного, но расторопного малого с наивно-самодовольной улыбкой во все лицо, в линялых брюках-техас, в красных носках и с русско-английским разговорником для понта (роль играл Виктор Харитонов). Шельмец не прочь был делать свой бизнес где придется, и кепочник Князев почти что срывал этот незрелый плод. Уже Витька с туповатой веселостью твердил слова Князева о мягких вагонах, о ресторанах, о помидорах весной… В кинобудке звучали финальные слова «Баллады о солдате» — про завтрашний день Алеши Скворцова, отданный другим. Звучали подусту. {136} Витьку грозила задушить его бездумная легкость, его равнодушие к жизни, к людям, к себе.

Михаил вел с Князевым бой, полный драматизма. Чужак, собственник. Князев всего в жизни хлебнул-навидался. Георгий Жженов, мастер на подобные роли, не отнимал у кепочника ни убежденности, ни характера, ни стати. Его Князев легко и упруго двигался, зная себе цену, полагаясь на себя вполне, исподлобья поплевывая на всех. И все-таки он отступал, нож падал из его рук, когда Михаил — Дьячков, избитый, безоружный, но неистовый подымался и упрямо шел на него. В этой сцене режиссерская публицистика особенно дышала лирическим чувством, держа почти рапсодическую речь «по личным мотивам об общем быте».

То была публицистика меньше всего митинговая, хотя главным героем выступал агитатор. И дальше в спектаклях этого рода публицистическая тема пробивалась из глубины прожитой на сцене жизни, проходила сквозь судьбы людей, возникала внутри характеров, из отношений между характерами. Так ставил Владимиров, например, «Совесть» по книге Д. Павловой. Это тоже был спектакль открытой публицистики, и опять не митингующей, не фанфарной, а наводящей на раздумья о времени и о себе, бьющей не так на веру, как на разум. Можно было сравнить финалы двух «Совестей» — риторически-приподнятый в спектакле Театра имени Моссовета и деловито-озабоченный в спектакле Театра имени Ленсовета, — чтобы ощутить особенности лирической публицистики Владимирова.

Примерно в ту пору режиссеру довелось прочитать в одной столичной газете недружелюбный отзыв о своем труде. Статья называлась «Театр тихих страстей». Возможно, она огорчила Владимирова. Но какие-то свойства его лирической публицистики она отразила, пусть негативно. Владимиров и дальше не расставался с театральной публицистикой, но и впредь не старался делать ее во что бы то ни стало громогласной.

Спектакль «Микрорайон», отработав свое, сошел, микроклимат остался. Меняясь, сценическая атмосфера оставалась доверительно искренней. Вот лирики, пожалуй, убавлялось. Лирический герой сменился в «Человеке со стороны» (1971) героем менее обольстительным, хотя играл тот же Дьячков и ставил тот же Владимиров. Что сместилось? Жанровая фокусировка, точка зрения зала. Герою вменялось чуть-чуть не то, что вчера: он не обязан обаять, он должен убеждать.

А Дьячков и отроду из актеров, не стремящихся залу улыбаться и нравиться любой ценой. Выбор Дьячкова на роль — сам по себе режиссерский поступок, звено концепции спектакля. Начальник цеха Чешков, прагматик, *технарь*, у Дьячкова и вышел угловат, неуступчив, утомленно-груб. Он раздражался и, случалось, будто нарочно раздражал зал. Обаятельно тонкий Л. Грачев в спектакле А. Эфроса приглашал зрителей стать на точку зрения Чешкова, звал войти в положение своего героя, проникнуть в его внутренний мир. Там Чешков все равно оставался лирическим героем психологического спектакля, хотя проба психологизма была не от МХАТ Первого, а от МХАТ этак Девятнадцатого.

{137} В спектакле Владимирова на психологические тонкости не претендовали, в той же мере что и на митинговость. Верх брал рациональный, эпический анализ. Сказать о Чешкове в этом спектакле, что он положительный или что он отрицательный, значило бы не сказать почти ничего. Он оказывался и субъектом действия, активно завязывающим схватку, и объектом режиссерского исследования. Нет, это уже был не лирический герой, в ком согласно отзывалось биение зрительских сердец. Это был один из образов эпического спектакля, «положительным героем» которого выступала истина, установленная в конце как вывод о том, что происходило.

Пьесу о человеке со стороны Владимиров поставил первым в стране. Сценически он ее открыл, увидел природу ее новизны. В изображенной там обстановке, где взаимопомощь работающих выродилась в круговую поруку, трудовой коллектив — в общество взаимных амнистий, а заботы о сегодняшнем деле заменились культом когдатошнего геройства, — в подобной обстановке не до «лирики». Тут ссориться с бездельниками было нравственно. Профессионально работать — самое нравственное занятие. У всякого уважающего себя профессионала есть вкус к настоящему делу. Самое трудное берешь на себя, но и с других спросишь. Не боясь портить отношения. Не считая себя обязанным «нравиться», то есть применяться к чужой лепи, инерции, скуке, подчинять свою личность другой личности, даже очаровательной. Живешь делом, и неохота поступаться им ради чьих-то милых привычек. Раз традиции, когда-то добрые, превратились в помеху, скатертью им дорога…

Так действовал на сцене Чешков. Рассудочно? Суховато? Пожалуй. Да такова уж натура неприятного героя. Без противоречий в характере и характера не было бы. Дворецкий, Владимиров и Дьячков с вызовом противопоставили открытый ими тип иным слащавым схемам отдаленных времен.

Обстоятельства наваливались в спектакле на героя, но и герой наваливался на обстоятельства, чтобы изменить их ход и ритм. Что случалось с остальными, с теми, кто эти обстоятельства создал и в них уютно обитал, а теперь был выбит из колеи; что происходило внутри всех этих людей, внутри того же Чешкова, — вот что направляло суть сценического действия, вот где открывалась глубина спектакля, жизненная, художественная, аналитическая.

Авторы спектакля знали: эпоха НТР не могла не породить возмутителей спокойствия, таких, как Чешков. И этот человек со стороны, кинувший камень в стоячий пруд, вышел у них резок, язвителен — этакий нигилист с утверждающей программой. Как ожидалось, он далеко не всем приглянулся. Один серьезный драматург назвал Чешкова героем, не перспективным для будущего. Это почти справедливо. Чешков и впрямь человек не на все времена. Зато его сегодняшние приметы неоспоримы. Владимиров, вслед за Дворецким, не выдавал его за идеального героя, а ловил характер в живых разногласиях дня, резонно считая, что таким этот характер сформировала жизнь, сегодня в нем нужда и польза.

Польза имелась и в спорах, какие он вызвал. Было доказано, что производственный спектакль нового типа сложился как форум нравственных {138} проблем. Только не вообще, не отвлеченно нравственных, а острых для дня текущего.

Такой спектакль помогал разобраться, кто сегодняшний хозяин жизни и каков он, этот хозяин, в чем его сила и его сложность.

Владимиров понимал, что важно не осанну пропеть действительности или признать внутреннее и международное положение правильным, как в какой-нибудь дежурной резолюции, — он вдавался в суть, выставляя на обсуждение противоречия бегущего дня — и обещающие, и гаснущие тенденции процесса. Да не другим предлагал, чтоб обсуждали, а брал вместе с Дворецким первое слово, тормошил, расшевеливал, подбивал на спор.

Шероховатости жизни Владимиров не стремился изображать гладко. В пьесе Дворецкого он встречал словно бы намеренные шероховатости, например в характеристиках людей, автору особенно приятных. Чтобы запомниться, считал Дворецкий, лица должны быть поцарапаны. В том была толика авторской преднамеренности, и говорить о ней надо потому, что царапающие ходы, одни и те же, переходили у Дворецкого из пьесы в пьесу.

Владимирову, должно быть, запомнилась первая встреча с драматургией Дворецкого. Она относилась еще к временам стажировки у Товстоногова в Большом драматическом. Товстоногов ставил «Трассу», и вот, пожалуйста:

— Хам, каких вы на веку своем не видывали… Каков хам!..

Так судили-рядили строители трассы о своем начальнике Чепракове, милом автору *неприятном герое* пьесы.

Теперь Владимиров и сам поставил пьесу, где дельный, стоящий человек, не моргнув глазом, рекомендовал себя сходным порядком:

— А я вообще хам. И невыдержанный человек.

Нет, это говорил не Чешков — Дьячков. Это деловито басил весьма, в общем, привлекательный инженер-коммунист Рябинин — В. Цыбин, постепенно принимавший сторону неприятного героя.

Что там герои! И героини не отставали:

— А я вообще грубая. Вы еще не знаете, какая я хамка, — заверяла зрителей Ковалева из провинции, героиня одноименной пьесы Дворецкого и спектакля Владимирова.

Надо отдать должное Алисе Фрейндлих: то был не самый убедительный момент и не самая тонкая краска созданного ею замечательного образа. Фрейндлих эти слова добросовестно проборматывала, словно размышляя про себя. Судья по роду занятий, ее Ковалева судила себя в эту минуту внутренним судом — и не находила достаточного состава преступления.

Но у Дворецкого такое в доброй половине пьес, вплоть до последней напечатанной — «Веранда в лесу»:

— Сейчас хамить начну, — меланхолично сообщает Аня в первом акте…

Конечно, в этом безумии есть своя логика, как говорят в «Гамлете». Зритель, успевший Чегдкова или Ковалеву зауважать, призван тут с ними не вполне согласиться, счесть объявленное хамство напраслиной, простить такую мелкую, такую невинную слабость достойным деловым {139} людям. Это слабость сильных. Трещина на лаке делает лик не иконописным, а живым и рельефным, полагает И. Дворецкий.

Но и Владимиров, значит, по справедливости нашел, что царапины на челе — не досужая выдумка драматурга: всякое случается в чрезвычайных обстоятельствах с героем, напрягающим силы.

Мечта о силе, жажда порядочности — вот что больше всего заставляет Дворецкого всматриваться в хозяев жизни и что привлекает в его пьесах Владимирова, что крепит союз. Иконописность — вот их главная опаска, вынуждающая метить рубцы и шрамы на доблестном лике. Здесь, что называется, своя *обратная связь* — между желанным и сущим. Полюбите нас грубыми, — как бы говорят неприятные герои, — гладенькими нас всякий полюбит. Но кому сейчас по душе герой гладкий и сладкий! В жизни он шероховат. Все симпатии Владимирова на стороне прочного человека. Разве не таков и наш современник Губанов Второй, сыгранный на экране им самим!

К эпической театральности Владимирова вела и другая линия поисков, связанная прежде всего с Брехтом. У того положительное и вовсе не олицетворялось на сцене, не распределялось между персонажами действия: носительницей идеала была драматургическая истина.

Владимиров показал «Трехгрошовую оперу» осенью 1966 года. Брехта тогда играли много и по-разному. О Брехте много — и тоже по-разному — тогда спорили. Суть спора заключалась в поисках русского Брехта. В самом деле, как следовало ставить его пьесы у нас? Вопрос был ничуть не праздный, а практически важный.

Особенно привлекала театры «Трехгрошовая опера». В Московском драматическом театре имени Станиславского дали пестрое, красочное, многолюдное зрелище, но куда девалась брехтовская злость! Брехта показывали чуточку благодушным — и мягкий, почти застенчивый жулик мистер Пичем, как его играл Евгений Леонов, выдавал направленность спектакля с головой. Да и многолюдность на сцене — еще не признак массового действа. Саркастические песни и баллады — зонги то и дело оборачивались вставными дивертисментными номерами, которые объявлял Ведущий — С. Ляхницкий зычным голосом шпрехшталмейстера.

Отнимите у брехтовской публицистики грубость и злость — останется дразнящая развлекательность, пестрая упаковка зрелища, озорство и прочая, так сказать, брехтня, какой немало показывают и до сих пор.

Без брехтовской боли и гнева ставил «Трехгрошовую оперу» М. Гершт в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола.

Публичный дом в пьесе Брехта — гротескный символ такого устройства жизни, где естественны только продажность, только жестокость и ложь. В спектакле М. Гершта символов не было. Все давалось впрямую. Экзотика «малины» и «клубнички» щекотала ноздри, рождала двусмысленные смешки в зале.

Осторожные люди ищут общее у Брехта и Станиславского. Это, наверное, крайность. Здесь впадали в другую. Брехт выступал чуть не в обнимку с чеховским антрепренером Кукиным.

{140} Помните, тот сердился в рассказе «Душечка»: «Публика невежественная, дикая. Даю ей самую лучшую оперетку, феерию, великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Разве она в этом понимает что-нибудь? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!»

И подавал. И соответствовал. Зал-то не должен пустовать. Актеров кормить надо…

В такой «Трехгрошовой опере», которая могла сойти за «трехгрошовую оперетку», публику потчевали, потешали и дразнили.

И. Владимиров — ему помогал тут режиссер М. Рехельс — смотрел на дело иначе. Ключ к «русскому Брехту» он отыскал в традициях советского революционного публицистического спектакля, театра Маяковского и Мейерхольда, Третьякова и Эйзенштейна, молодых ленинградских трамовцев. Для них Берт Брехт, как они его звали, был соратником.

Владимиров показал, что Брехт и оставался нашим соратником.

Шел «второй трехгрошовый финал». Рядом с решеткой, за которой только что сидел «акула» Макхит, возникали еще две решетки — вдоль рампы. В полутьме хор узников — все участники действия — сначала хриплыми, крикливыми голосами, а затем сдавленным шепотом бросал залу брехтовский вопрос:

— Чем человек живет?

Луч прожектора шарил по исстрадавшимся лицам, узники простирали к залу руки. А над всеми, по-наполеоновски скрестив руки на груди, высился шеф полиции «пантера» Браун — О. Каган.

Суровый был спектакль. Неласковый. Зритель терял надежду остановить сочувственный взгляд на обаятельном герое — таких, как сказано, не наблюдалось, зато была брехтовская тяга к идеалу. Злость рождала публицистические обобщения. Зонги выплескивались из действия в образы-призывы.

Рассевшись рядышком вдоль рампы, от кулисы к кулисе, мужской состав труппы исполнял зловещую солдатскую песню. Ноги печатали марш на месте. В последнем куплете, шедшем на немецком языке, особенно виделось, как тяжелые сапоги завоевателей мяли и давили живое на своем пути. В многозначном образе были еще и солдатская тоска, и боль самих исполнителей.

Зал встречал зрелище сперва настороженно — оно и намеревалось задеть, встревожить, предлагало свои условия: их надлежало усвоить, они сами заставляли себя принять.

Эти условия игры возрождали условность советского публицистического театра. Там искони уместна смелая контрастность красок и переходов.

В начале спектакля шел вверх железный занавес, открывая оголенную сцену с конструктивным помостом в глубине (И. Владимиров сам оформлял свой спектакль). Из этой темной глубины выходили к зрителям будущие исполнители ролей в обычной партикулярной одежде, и двое молодых ведущих объявляли, что эти вот актеры сегодня представят и бандитов, и нищих, и констеблей. Вдруг, на минуту, зал видел их всех с мрачными гангстерскими ухватками. Повернувшись, они же с перекошенными лицами, спотыкаясь и дергаясь, наступали на рампу, {141} требуя подаяния. Еще поворот — и с тупой полицейской слоновостью, вразвалку топали констебли. Это меньше всего был *прием*. Смысл режиссерского предуведомления заключался в том, что людям на сцене сегодня выпала трудная работа. Представившись, они уходили, накинув на себя рубище нищего, котелок гангстера, каску констебля.

А ведущие — Ю. Головин и С. Заморев — уже работали. Один в гротескном рисунке изображал шарманщика, другой — его шарманку. Они запевали песню об «акуле» Макхите, попутно разыгрывая в подробностях текст. Нищие, бродяги, бандиты, проститутки подтанцовывали, включаясь в игру, порой застывали в сломленных, поникших пластических позах и группах. Площадная потеха отдавала жутью, в ней уже пробивалась тема трагического балагана, фигурально понимаемого публичного дома, такая многозначная у Брехта.

Потом ведущие появлялись с плакатами за спиной, на которых крупно обозначалось название очередного зонга. И это тоже восходило к традициям советского публицистического театра, напоминало о плакат-клоунах в «Мексиканце» В. Смышляева и С. Эйзенштейна. Ведущие могли позволить себе и запланированные «отсебятины». Перед одним зонгом ведущий заявлял публике: «Ввиду двусмысленности содержания и возросшего морального уровня нашего зрителя баллада исполняется на немецком языке.»

Шутки, свойственные театру площадному, демократическому, пристали и насмешливому Брехту. Зал, давно захваченный игрой, выражал радостное одобрение. Тем более радостное, что зонг исполняла Алиса Фрейндлих. Сама же шутка веселила еще тем, что не мешала повторить искусительный куплет и по-русски.

Прекрасный талант Фрейндлих служит целям поэтическим. Но что сделала с собой актриса на этот раз! В роли миссис Пичем она бесстрашно играла тему оцепенелого умирания. В нелепой буро-зеленой мохнатой шляпе, в драной горжетке, опираясь на зонтик, как на клюку, она, шаркая, пошатываясь, ковыляла по сцене, будто ощупью преодолевая пространство. Неверные жесты увлекали за собой корпус. Запавшие глаза, опущенные веки. Предельная опустошенность. Любительница абсента с картины Пикассо. Владимиров мизансценировал Пикассо, как некогда Мейерхольд в «Даме с камелиями» — Эдуарда Мане и Ренуара. Старая пифия творила зло в прострации, движимая посторонней волей: своих волевых импульсов уже не было.

Но в зонгах актриса то и дело выходила из образа: в согласии с Брехтом, вела их часто от собственного лица, от лица театра-обличителя. И тогда открыто проявлялись сила духа, гражданский пафос, а с ними, стоит добавить, музыкальность исполнительницы.

Владимиров четко отрегулировал права и обязанности актера в брехтовском спектакле. Е. Маркина — Полли нимало не стремилась прельстить публику в роли дочери жулика и жены гангстера. Ясноглазая бессовестность, непререкаемая наглость торжествовали в облике многообещающей бестии. Проститутку Дженни-Малину, человека страшной жизни, Л. Леонова играла с мрачным вызовом. В голосе преобладали низкие, хриплые ноты, она вся была обтянута черным. Хрипло вела эта Дженни чувствительный дуэт с Макхитом, которого только что продала {142} полиции. Проститутки подхватывали пародийный жестокий романс, пускались в пляс, и Макхит — А. Эстрин, на ходу меняя партнерш, деловито и громко, как затейник на массовке, выкрикивал зачин каждой следующей песенной фразы. Находка режиссуры была в стиле общего замысла. Публичный дом становился символом продажной жизни вообще, таким же, как и конюшня, в которой Макхит играл свою свадьбу с Полли и нудным, назидательным тоном учил манерам своих бандитов.

В постановке «Трехгрошовой оперы» Владимиров продолжил на новом, современном уровне путь советского революционного публицистического театра, развил мотивы его содержания и средства выразительного воздействия.

Режиссер пробовал разные подходы к сегодняшней публицистике на сцене. На путях эпического театра он сделал несколько крупных шагов. Этот театр имел свою органику, и Владимиров ее ухватил, за нее держался.

Иногда режиссер оказывался «умнее Мольера», иногда «Мольер» вел его за собой. Опыт оборачивался резкими гранями, и не в том заключалась цель, чтобы эти грани закруглить.

Через год после «Трехгрошовой оперы» Владимиров показал полемический спектакль в историко-революционном жанре — о декабристах: драматическую поэму В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще». В легком сдвиге времен, в переброске пространств устанавливался опять-таки эпический взгляд на историю.

Из черной глубины, как по уступам истории, спускались по ступеням и шли на рампу девушка и юноша в современных нам костюмах. Они начинали действие эпиграфом из Тынянова.

Дальше те же актеры, Н. Ерескина и Л. Дьячков, играли персонажей сюжета — графиню Элиз Черемисову и декабриста Петра Оленского. Такой графини и такого декабриста не было. Не было и декабриста Михаила Горина, открывавшего перечень действующих лиц. Но для того и определялись в эпиграфе подход к действию, условия игры. Тынянов писал о себе: «Там, где кончается документ, там я начинаю». На сцене говорили другие его слова, но суть дела была в этих.

Со свечкой в руке оба участника пролога подымались наверх, и в огоньках свеч мерцала атмосфера спектакля. Свечи вспыхивали, оплывали, бросая неровные блики.

Юный Оленский приходил проститься с женщиной, которую любил и которая любила его. Он не принадлежал себе больше: завтра выступать. Они встретятся в романтически условной будущей жизни — «через сто лет в березовой роще» — и с серьезностью веры теперь говорят об этом. Когда Оленский уходил совсем, Элиз в полузабытьи повторяла и повторяла у рампы: «Бедные мальчики России! Вы всегда готовы за что-нибудь умереть…»

«Бедные мальчики России» — это и была тема публицистической поэмы Коростылева и Владимирова, набегавшая условными наплывами в завтра.

К концу первой части трое друзей — Оленский, Горин в мундирах, а между ними Рылеев в цилиндре и плаще с пелериной — шагали в предутренней мгле на Сенатскую площадь. Боковые кулисы — теларии, повернувшись, {143} давали сплошную линию полосатых верстовых столбов. Дорога этапов вела вдаль.

«Ах, как славно мы умрем, господа! — восклицал Оленский, продолжая все ту же тему романтической поэмы. — Ах, как славно мы умрем!..»

В романтику заглядывала трагедия.

Но еще раньше те же боковые кулисы оборачивались справа ампирной анфиладой дворцовых покоев. Свечи в гроздьях настенных подсвечников, выстроенных по ранжиру, в канделябрах на столе, в свисающей люстре, в высоких, в рост человека, жирандолях, отделанных бронзой. Эта перспектива тоже тянулась в вечность. На ближнем плане Сперанский — Г. Анчиц, почтительный и достойный, в черном сюртуке при звезде, склонял великого князя Николая Павловича подписать манифест о восшествии на престол. Николай — А. Пустохин удивлял молодостью. Он был ровесником героев. В статной фигуре — строевая выправка и неторопливая вальяжность. Голос был благоустроенно ровен и тверд, но Николай все не решался. Пухлые губы кривились, в глазах напрягалось раздумье. Актер играл всерьез, рискуя и не прибедняясь.

Свечи сияли на столике слева, у Рылеева. Хозяин дома и подполковник Горин спорили в канун 14 декабря. Рылеев — В. Штейнбах, порывистый, пылкий, с чеканным профилем, был полон романтических дерзновений. Притом он принимал друга запросто, по-домашнему, без сюртука: ему нездоровилось. В Горине — И. Конопацком давал себя знать зрелый ум, добротная прочность. Бывалый солдат, герой двенадцатого года, он не знал предрассудков романтизма. Взрослый, спокойно улыбаясь, он сбивал пафос, говоря о предстоящем деле. Оно зависело от того, подпишет ли Николай манифест: тогда и действовать. Этого ждал Сперанский справа, этого ждали декабристы слева.

Обе мизансцены развертывались рядом, в параллельном монтаже. Пока Николай читал бумагу, говорили декабристы. Ситуация обобщалась. Участник одной группы, Горин, сходился у рампы с участником другой, Сперанским, чтобы сыграть Рылееву — в прошедшем времени — эпизод осторожного республиканского сговора. Во втором акте планы сливались и Сперанский снимал допрос по форме с того же Горина, теперь закованного в кандалы.

Со свечой в руке, один на темной сцене, произносил Пустохин смятенный исповеднический монолог Николая, белые стихи о страхе самодержца. Условность действия и обобщенность образа сгущались. В поэме нарастал мотив трагедии, но театр не взывал к сочувствию зала.

Свечи в глубине сливались смутным иконостасом, и на этом фоне Николая томили порождения его страха, мрачные его наставники — Иван Грозный, Борис Годунов, Петр Великий. Петр держал в руке свечу, у Годунова она горела вместо креста на круглой державе, сжатой цепкой пятерней. Грозный опирался на посох, а саженная свеча стояла на полу за его плечом. Не один Николай — все цари сходились в страхе. Вбегала ватага скоморохов, приплясывая пела о том, как на Руси убивали смех. Три царя, насупясь, подпевали. Грозный отбивал посохом такт. Сцена почти булгаковского гротеска.

Николаю по-человечески становилось худо и жутко. Призраки прошлого {144} оборачивались для него теперешней реальностью. Прошлое пугало его, но еще больше страшило предстоящее.

Свечи во тьме — по смыслу режиссуры Владимирова — символизировали ужас самодержца. Свечи сопровождали бесстрашных «ночных заговорщиков». Образ имел многозначные оттенки.

Из темноты сбегал вниз, к Николаю, доносчик Ростовцев, и с ним прибывали новые волны страха. Взвинченный, захлебывающийся страх Ростовцева — Ю. Головина и тяжелый, насилу обуздываемый ужас Николая — А. Пустохина парадоксально сближали обоих участников сцены, одинаково молодых, одинаково озирающихся. В чем-то и они были «бедные мальчики России»…

Режиссерская символика выступала особенно наглядно в предфинальной сцене спектакля. Напуганный кровавыми присказками скоморохов, вестников его страха, Николай, похожий на своего отца, полубезумного Павла I, взбирался с ногами на столик и жался к стене в спасительной и жуткой тьме. А впереди, подняв свечу, казненный Горин говорил о неминуемом. «Из искры возгорится пламя!» — подразумевавшаяся метафора реализовалась даже слишком буквально. «Что за притча! — мог сказать иной здравомыслящий зритель. — Николай — и скоморохи… Декабристы — и “через сто лет в березовой роще”»…

А на сцене совершались и другие подвиги пренебрежения к историческим вероятиям. Сперанский, вопреки истине, допрашивал знакомца-декабриста, и вымышленная ситуация, содержательная сама по себе, получала общий смысл. Нет, Сперанскому совсем не нравилась должность допросчика: грязное это занятие, да и сам он, пусть краешком, был причастен к заговору декабристов. Развертывалась драма тонущего мировоззрения. Скорбя и мрачнея, просветитель Сперанский предпочитал быть тем, кто судит, нежели тем, кого судят. Сломленный, он уже точно знал, что долг — выше совести.

Тонкое актерство Николая, в котором притом была искренность, сперва озадачивало Оленского на допросе. Юный романтик уже соглашался поверить, что можно найти общий язык с властью, и в восторженном замешательстве глотал добрые слова Николая. Оленского бил озноб, на глаза навертывались невольные слезы, голос осекался. Николай обнимал его. В идиллии ровесников, ловящих взгляды друг друга, волнисто пробегала линия критических точек и многоточий. Идиллия рушилась после прямого вопроса Николая, сказанного ровно бы невзначай. Нет, Оленский не способен предать. Он не считал себя вправе и присвоить подвиг другого. Николай ошибся. Ничего похожего на уступчивость в противнике не находилось. Побеждал побежденный.

В финале, один на один с залом, Николай торжествовал, ужасаясь, свою бесславную победу. Это был поразительный момент в режиссуре Владимирова и игре Пустохина. Умный диктатор убеждал кого-то в себе самом, что победа реальна и страшиться не след. Развернутая немая сцена шла под музыку В. Гаврилина, вообще позволявшую говорить о крепкой музыкальной драматургии спектакля. Бравурные маршевые ритмы оттеняли внутреннюю борьбу в Николае, иронически поддерживали его попытки смотреть геройски. В императорском марше вдруг отзывалась тяжелая поступь танков, запевы самолетов — и властитель {145} храбрился, победительно оглядывал зал-площадь, зал-поднебесье, кривя пухлые губы в кислой улыбке, щурясь и тешась.

Знатоки-историки хмуро косились, пожимали плечами, кто-то хватался за голову. Искали прототипы и досадовали на несходство.

А Владимиров будто нарочно поддразнивал буквалистов. Потому что он ставил спектакль не так об эпохе, как об истории. Сложный, пестротканый и не во всем задавшийся спектакль. Он полемически отрицал те якобы хрестоматийные зрелища, где, скажем, Лермонтов бросал обличительные тирады в лицо палачам так, что зрители смекали: а худо жилось разным этим Бенкендорфам при Лермонтове…

Два плана — эпоха и история — удались на сцене не одинаково. К тому же режиссер не всюду нашел единый стилевой ключ для обоих планов, ближнего и дальнего.

Широко понимаемый конфликт Николая I и декабристов, властителя и неподвластных, деспотии и свободолюбия развертывался выразительно я многозначно. А в некоторые наиболее условные эпизоды вторгалась изобразительность, отчасти костюмно-оперная. Например, в сцену страха четырех самодержцев. Например, в выходы скоморохов. Подразумевалось, что это лица от театра, от автора, голоса истории, голоса гонимой правды. Они отражали связь времен, безрассудство диких зигзагов бытия. Они могли быть страшными, истерзанно-живучими, злющими — какими угодно, только не дурашливыми, в лапоточках, с соломой в волосах. Лубочные картинки были тут ни при чем, опера про Снегурочку — тоже. Можно было пожалеть, что к драме привязалась оперная привычка, да еще не из той оперы. Тут оступался и художник А, Мелков, работа которого содержала прямые находки. Главная тема шилась добротной суровой нитью, исторические переклички — белыми нитками.

На пути Владимирова к политическому спектаклю это все-таки была взятая вершина. Величие и слабость декабристов, сила диктатора и ее призрачность, природа бурного конфликта истории выражались в свободной и сложной Театральной Истине. Живого в спектакле было побеждающе много. Сделано оно было, если продолжить сравнение, не на живую нитку, а прочно. Потери же были возместимы.

Игра стоила свеч!

Свечи несли огонь славных традиций советского политического театра, бросали отблески находок недавнего брехтовского спектакля. Объективный, бесстрашный, образный анализ проводился с лукавством площадного народного театра, где собрались актеры интеллектуального обаяния с веселым философом во главе.

Брехтовский спектакль жил в театре, был одним из опознавательных знаков на его пути. «Березовая роща» уже исчезла с афиши, а о «Трехгрошовой опере» писали: «Самое примечательное в интересной постановке “Трехгрошовой оперы”, осуществленной И. П. Владимировым, — это ее последовательно эпический характер». Оценка принадлежала соратнице Брехта, режиссеру «Берлинер ансамбля» и драматургу Кете Вейлер-Рюлике. Статью о спектакле она заканчивала словами: {146} «Лишь глубокое и любовное понимание Брехта могло породить столь интересную, и содержательную, и адекватную замыслу автора постановку»[[122]](#footnote-123).

Явления не во всем сходные были сопоставимы, потому что зависели одно от другого. Да и к чему художнику буквальные повторы уже сделанного им?

В конце 1974 года Владимиров опять обратился к Брехту. Он дал спектакль, где Брехт вырастал в контексте традиций немецкой классики. Это помогало уточнить природу зрелища как направленно философского и намеренно политического. Половиной успеха режиссер был обязан своей первой актрисе Алисе Фрейндлих.

Спектакль-концерт «Люди и страсти» не был филармоническим реситалем в вечерних платьях и смокингах: эпизоды игрались в театральных костюмах и гримах. Первую часть Владимиров строил из отрывков классиков, от Гете и Шиллера до Фейхтвангера и Брехта, скрепив структуру стихами Гейне, которые читали двое ведущих на просцениуме: А. Фрейндлих и М. Боярский. Монтаж перевоплощений от начала до конца развертывался зрелищем сегодняшнего боевого политического театра. Во имя достоинства человека и с широким замахом на всяческое фарисейство и несвободу выступала прежде всего А. Фрейндлих: первая половина спектакля вся принадлежала ей — этакая антология на тему актрисы и режиссера-публициста.

Фрейндлих сыграла Уриэля Акосту (в сцене отречения) и двух королев: Елизавету из «Марии Стюарт» Шиллера и Марию-Антуанетту из «Вдовы Капет» Фейхтвангера. Одна королева обрекала на казнь соперницу, другая обреченно готовилась к казни сама.

В монологе Акосты звучала негромкая и чуть угрюмая вера в то, что справедливость — она ведь так должна быть каждому понятна и желанна. Главным был вопрос: как же эти люди, облеченные властью над душами, посвятившие себя вере и истине, путают истину с кощунством? В выстраданной логике Акосты — Фрейндлих была не столько надежда убедить гонителей, сколько лихорадочная проверка собственных мыслей — тут мысли очищались от романтических затей. Ситуация представала в ее общей, стародавней, но не безразличной для современности, а потому и классической форме. Томясь и содрогаясь, Акоста задавал вопрос, на который по-разному отвечали две королевы. Логику каждой пронзал беспощадный анализ актрисы.

Ее королева Елизавета, ненавидя юную соперницу, Марию — Г. Никулину, не знала борьбы добрых и злых чувств — какая уж там доброта! Шел поединок, где одна королева обмахивалась веером, другая — мечом, как заметил еще Виктор Гюго. Ненависть подступала к горлу удушьем, но зоркий ум заставлял обуздать и слабость женщины, и силу королевы. Елизавета медленно взвешивала невыгоды упоительной расправы. Она понимала, что, казнив Марию, умертвит тут же иллюзию справедливости, а значит, поразит таким путем самое себя. Но даже такую цену было не жаль отдать. И победительница покидала арену схватки, опустошенная собственной унизительной победой.

{147} Мария-Антуанетта, вдова казненного революцией Людовика XVI, вздрагивала от ужаса, когда Сен-Жюст объявлял ей смертный приговор. Но она справлялась с собой и даже успевала кольнуть прекраснодушного палача двумя-тремя царапающими сарказмами. Не сдержать себя было при мысли о черни, которую потешит зрелище публичной казни. Сбивчивая, безостановочная и беспомощная торопливость гнала поток сознания, где человеческая мука уживалась с истинно бурбонской неспособностью понять.

Как удавалось актрисе сочетать парадоксальные крайности, свести их в неуловимо переменчивое, подвижное целое?

Хрупкая, изнеженная женщина превозмогала слабость не оттого, что душа очистилась и примирилась с неизбежным, а, наоборот, оттого, что даже в этом шествии на Голгофу она перед самой собой не должна и не может перестать быть тем, что она есть: королевой. К подлинному трагизму, обостряя его, примешивалась вздорность, отчего женщина в королеве, больше чего-нибудь другого, будила мысль о непомерной жестокости расплаты.

Играя роль, Фрейндлих играла оценками зрителей, поворачивала вопрос и так, и этак, заостряла и прикидывала, прежде чем сделать свой вывод сложным выводом зала.

В минуту перед отправкой на казнь Мария-Антуанетта, чтобы скрыть смертельную бледность, чтобы выглядеть до конца женщиной и королевой, густо, пунцово румянила щеки — и кокетливая маска потрясала немым кукольным криком против убийства. Тряслась воображаемая повозка, светотени истории падали на это лицо, как на больших портретах эпохи, и не одной той эпохи. Со сцены не звучали крылатые слова о Бурбонах, которые ничего не забыли и ничему не научились. Но в игре актрисы бился нерв холодного анализа. Не было сочувствия в зале, а было потрясение невероятной силы, какое бывает в звездные минуты театра.

А. Фрейндлих появлялась и во второй части спектакля, отданной Брехту, читала стихи и пела у микрофона на просцениуме, выходила в крохотной роли.

Брехт-обвинитель отзывался жутью повседневности еще в первой части спектакля, в отрывке из пьесы «Страх и нищета в Третьей империи». Эту жуть раздавленного обывателя строго передавал Е. Каменецкий. Вторая часть была монтажом «Кавказского мелового круга»; в центр вышли народно-комедийные сцены Аздака. Роль Аздака с мягким озорством, как бы украдкой взывая к мудрости зала и ловя его дружеские советы, исполнял А. Равикович. Но равняться с откровениями первой части тут и не пробовали. Вполне удалась попытка дать эту пьесу Брехта без масок и пестрой карнавальности, играя по-вахтанговски легко образ и отношение к образу. Такие попытки советская сцена уже знала. К тому времени «Кавказский меловой круг» отлично поставил А. Кац в Рижском театре русской драмы. В спектакле рижан были чистые тона: простосердечный драматизм судеб, прямая народная комедийность — с ними налаживалась доверительная близость сцены и зала.

Легкая народная комедийность была нужна и политическому спектаклю Владимирова, он не продержался бы на одной высокой ноте. Цельность {148} содержания, замысла, стиля всюду была нерушима. Цельность, несмотря на монтаж. Цельность благодаря монтажу.

Надо знать путь, каким идешь в жизни. Спектакль «Люди и страсти» подтвердил, что перспектива собственного пути — в поле зрения Владимирова. Но к этой теме еще предстоит вернуться.

Строптивая ирония Брехта — всего лишь одна, хотя и существенная, линия на портрете режиссера Игоря Владимирова.

Не позабыли ли мы с вами о Товстоногове?

Как-то не всегда отдаешь себе отчет в том, что находки крупного мастера театра резонируют в творческой среде, тем более что она состоит из многих его учеников.

Давний спектакль-концерт студентов Г. Товстоногова «Зримая песня» надолго и всячески обусловил дела его повзрослевших участников, породил даже особую школу *зримой театральности*.

Успех товстоноговской «Ханумы», как выстрел, задел и «Левшу» И. Владимирова (1974). «Левшу» превратили в сценарий народной площадной игры те же драматурги В. Константинов и Б. Рацер, которые переделали «Хануму» для БДТ. Драматурги дело знают. Были жалобы, будто с Лесковым обошлись не совсем почтительно. Ой ли? Театры и раньше переводили «Левшу» на язык современной им сцены. На свой лад осовременивали его полвека назад, ставя «Блоху», А. Д. Дикий в МХАТ 2‑м и Н. Ф. Монахов в БДТ, седлая и подхлестывая тогдашнюю театральность, строя импровизационную игру-потеху, сперва развеселую, а потом куда как грустную, подобную самому сказу. Другой театральной судьбы «Левша», кажется, и не знал. С горя он завернул на оперно-балетную сцену.

Новые превращения «Левши» тоже прошли при участии композитора и балетмейстера. Музыка В. Дмитриева внесла в действие мелодичный тематизм и свой план драматургического развития. Темы развертывались и на ходу сливались с вставными куплетами и песенками, срывались в перепляс. Спектакль импровизационного склада строился на крепкой музыкально-драматической основе. «Веселое представление на грустную тему», объявленное афишей, оказалось псевдонимом вполне современного мюзикла, вобравшего в себя видимость скоморошьих забав. Актеры шутили, как от веку свойственно театру, пели куплеты с подтанцовкой, скоморошничали хитро и славно, вносили и уносили предметы убранства, преображались из роли в роль, а то и от собственного лица заговаривали с залом.

Вносили стол, самовар, делали выгородку. Один скоморох садился чай пить из блюдца, доверительно напевая-беседуя с публикой и украдкой что-то с подозрением высматривая. «Работа царская кошмарная…» И точно: был царь из лубочной книжки, по-домашнему понятный, не без норова и коварства: вдруг огрызнется на подданных, вскинется на зал, а то вдруг все ему надоело и неохота. Контакты были по-площадному интимны: актер и зал-площадь общались с глазу на глаз. Бравурно-жалостная царева песенка потом еще повторялась, и А. Розанов, нигде до конца не растворяясь в образе, а больше показывая игру, то и дело с вопросительной грустью поглядывал в зал.

Актеры действовали с серьезностью, обрекавшей героев на улыбку {149} зрителей, на смех, а то и на хохот. А. Петренко в роли атамана Платова обнаруживал необузданный, агрессивный темперамент импровизатора и иногда совершенно захватывал зрителей. После В. Полицеймако ленинградская сцена не знала такого взрывчатого актера, берущего действие на себя, что бы там ни происходило вокруг. Не сразу мог опомниться зал от такого натиска. В «Левше» это было на редкость кстати, а актер все подбавлял жару карусельному действу.

Сегодняшние репризы казались условием и этой роли, и всех других. Отсебятины были обязательны. Если не прямые импровизации в заданном режиссерском рисунке, то живая видимость импровизаций. Это давало спектаклю черты текущего комедийного обозрения, жанра давно знакомого и давно утраченного нашими театрами.

Царь снаряжал Левшу с посольством в Англию, как оформлял служебную командировку, а в спутники посылал собственного родича, для благонадежности. Два царевых министра потом преображались в англичан, не то адмиралов, не то сыщиков, с черными, как у Нельсона, повязками через левый глаз у одного и через правый у другого, так что глядели в оба. Они следили за Левшой и соблазняли его заморской диковиной — стриптизом, забавно спародированным. По приезде домой печальной ферматой шел финал — гибель таланта в равнодушной суете повседневности. Нет, спектакль Владимирова на тульский пряник не походил. Это зрелище закономерно продолжало главные поиски режиссера в театре.

С одной стороны, склонность к эстрадизации драматических подмостков, к парному конферансу и песенкам, к доступным формам мюзикла проявилась у Владимирова давно. Мы помним, что он помогал Г. Товстоногову в БДТ ставить «Когда цветет акация», а потом самостоятельно выпустил «Время любить» в Театре имени Комиссаржевской (700 с лишним представлений). На сцене Театра имени Ленсовета режиссер, пробуя разные жанры, но не расставаясь с мюзиклом, шагнул к Брехту, и это не было шагом вспять: его версия «Трехгрошовой оперы» стала одной из важных удач в поисках русского Брехта, привлекла силой политического звучания, остротой мизансценированных зонгов, динамикой массовых сцен с их трансформацией и железным ритмом.

С другой стороны, песенно-плясовую неугомонность спектакля-карнавала обеспечивали вчерашние студенты Владимирова, теперешние актеры молодежной труппы его театра. Недаром учитель Владимирова писал как раз в год премьеры «Левши»: «Мне нравится начинание Игоря Петровича Владимирова. Он создал при Театре имени Ленсовета из группы своих учеников филиал. Будет растить их, воспитывать, а когда молодежь оперится, наберется сил, организует из этого теперь уже монолитного и дружного коллектива самостоятельный театр в одном из рабочих районов Ленинграда. Идея необычайно здоровая и своевременная, я ее всячески поддерживаю. Более того, считаю, что формирование подобных молодых театров — лучший путь для воспитания не только хороших актеров, но и толковых режиссеров»[[123]](#footnote-124).

{150} И верно, молодые внесли в игровую стихию «Левши» чуть неожиданные качества, например актерскую взаимозаменяемость. Как в ладном орудийном расчете: сейчас ты подносчик снарядов, а надо будет, заступишь на место заряжающего, на место самого наводчика. В скоморошьей; ватаге все умели делать все, и это наполовину решало проблему синтетического актера в подобном синтетическом зрелище. О. Леваков, игравший в молодежном «Старшем сыне» Вампилова роль Сарафанова-отца, здесь поспевал всюду со своей эксцентричной, почти двумерной пластикой нетопыря. Т. Яковлева, своенравная и ожесточенно насмешливая Тамара из пьесы Вампилова, тут после нескольких превращений являлась королевой английской и весьма обольстительно шалила с россиянами, даже пускалась канканировать на краю бездны… Л. Луппиан, искренняя и чуткая Нина из «Старшего сына», теперь затянутая в черное трико, технично изображала летучую, прыгучую, кусачую блоху. Свое дело она делала отменно, а Левша — Д. Барков, сравнительно с юной партнершей громоздкий, «в меру упитанный», как Карлсон, который живет поныне под крышей этого театра, забавлялся или страдал несколько картинно, благо особого психологизма зрелище не предполагало, больше того: не терпело.

Из виденного следовало, что Владимиров ценит старую истину: подлинные актеры народа были подлинными профессионалами, актерами: синтетическими. Спектакль фактурой и темой отвечал специфике труппы. Режиссер не приглашал сопереживать, а взывал к разуму зала, тормошил не чувства, а мысли зрителей, нес собственную оценку жизни, собственную публицистику, часто в веселой, пестрой, дразнящей форме, но охотно шел и на прямой публицистический разговор с залом. Было бы невмоготу, если бы все до одного спектакли Владимирова стали только такими. Но когда спектакли разные, — тогда что ж, оно естественно. Всегда ли естественно, впрочем?

Строго говоря, настигали Владимирова минуты алчной всеядности, когда подмывало быть «умнее Мольера» — в данном случае умнее самого себя. На сцену выносились спектакли, словно бы не им вызванные к жизни, словно бы не из цикла его поисков. Вполне добропорядочные пьесы и инсценировки, ничего не скажешь. Когда их ставят в театре через дорогу, наискосок или на том берегу Фонтанки — разве что-нибудь возразишь? Там они к месту, сам бог велел. А у Владимирова?

«Преступление и наказание», Достоевский, «достоевщина» — из другого круга художественных исканий, с афиши другого театра. Победы здесь Владимиров не одержал. Чудес не бывает. Стоит ли устраивать под одной крышей несколько противоположных театров?

Могут возразить: главный режиссер — еще не весь театр, он должен: понимать запросы первых актеров, тем более что индивидуальности очерчены крупно.

И роли разошлись вроде бы подходяще… Странное дело, идя на; уступки, но не сознавая, что это уступки, ставя для других, Владимиров и тех и других не шибко выручал. В «Преступлении и наказании» звучала тема ожесточенности. Сжав кулаки, с дрожью в голосе, непреклонно отстраняясь от жалости и отмахиваясь от сострадания, Раскольников — Л. Дьячков бросал холодный вызов городу-спруту, жестокому миру {151} вокруг. Однако ничего внутри себя герой превозмогать не догадывался, внутренних борений не ведал, заглянуть в душу не давал. Истошно кричала о своем благородном происхождении надорванная, одичалая Катерина Ивановна — А. Фрейндлих. В одной рецензии ее сравнили с… Бароном из горьковской пьесы «На дне», и это парадоксально зацепило суть дела. Можно было вспомнить и Настю с ее мечтами о Гастоне и воплем, когда эти мечты высмеивал тот же Барон. Ниточка ассоциаций тянулась дальше. Напоминала о себе и любительница абсента миссис Пичем, только пришедшая в крайнюю степень неистовства. Брехтовская пьеса прямо фигурировала в упомянутой рецензии: сценическая среда «Преступления и наказания», заданная И. Владимировым и художником М. Китаевым, вся эта сквозная, затененная проволочная паутина рождала у критика С Дружининой «коварную мысль о том, что в такой обстановке было бы сподручнее играть… “Трехгрошовую оперу” Б. Брехта»[[124]](#footnote-125). Или, добавим от себя, — «Вестсайдскую историю». Как бы там ни было, роли психологической драмы, украсив послужные списки исполнителей, не стали событиями ни в актерских биографиях, ни в истории инсценировок Достоевского[[125]](#footnote-126).

Иначе получилось через несколько лет с чеховским «Вишневым садом» (1978). Владимиров, Китаев и актеры нашли там больше своего. Такой уж Чехов драматург, что по-разному звучит в разных театрах и столько всякого от него в мировом театре потянулось…

Спектакль был о том, как люди хорошие и добрые равнодушно обрекали на гибель чудо — вишневый сад, благоуханный символ своей среды, своего единства, надежд каждого. Владимиров ставил пьесу без мхатовского подтекста, от зала ждали не сопереживания, а соучастия в анализе, выводов сообща. Чеховские герои удивляли друг друга странностями, но разучились не то что удивляться — общаться. Шарлотта, самая эксцентричная из чеховских персонажей, была у Л. Киракосян естественней и тоньше многих и проходила сквозь людскую пестроту, ни к чему не прикасаясь и ни от чего не завися. Лопахин — Л. Дьячков, *человек со стороны* среди *лишних людей*, их жалел, увещевал, деликатничал и мягко сердился, кусая губы. Кстати пришлась ненависть актера Дьячкова к *комплексу полноценности* любого его героя, манера вести диалог избирательно, то слыша, то не слушая собеседника, то видя его, то заглядывая во внесценические дали и нетерпеливо переминаясь: тут что-то новенькое в тебе, а вот тут я наперед знаю, что ты мне скажешь!.. Когда дом пустел и умолкал покинутый Фирс, когда пьеса Чехова, собственно, кончалась, — спектакль Владимирова длился. Входил Лопахин, тихий, поникший, в сердцах швырял связку ключей об пол, его плечи сотрясались от плача. Горька победа. Горше утрат. Под занавес нас приглашали посочувствовать — кому же? — доброму человеку Лопахину, главному в спектакле страдальцу. Режиссер оставлял последнее слово за собой.

{152} Привлекательна возможность увидеть А. Фрейндлих в роли Раневской, да еще вместе с И. Владимировым — Гаевым. Игра обоих была умна, технична. Эта Раневская была *еще* вся там, в Париже, с обманувшим и разорившим ее, но фатально любимым человеком, — а может, была *уже* там, при нем. А. Фрейндлих играла больше прошедшее и будущее, чем настоящее. Ее Раневской удавалось очнуться даже не в сцене прощания с домом и садом, а лишь в минуту, когда нескладный Петя Трофимов — С. Заморев задевал больное — любовь, сам в любви ничегошеньки не смысля. С грубоватым недоумением бросала она ему: «Вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!..» И, вспомнив свое, жалеючи, смягчалась, бросалась утешать. Так Раневскую на сцене Художественного театра не играли, она не совсем сродни оказалась и спектаклю московского «Современника», где А. Фрейндлих иногда гастролировала, — зато отвечала этому, такому, владимировскому видению пьесы.

В сценическом бытии Гаева — И. Владимирова тоже не было настоящего времени, а будущее виделось еще более призрачным и тусклым, чем у Раневской. Но не было и привязанности, долга. Отсутствие всего этого герой опять-таки не принимал близко к сердцу, легонько отмахивался от досадных неурядиц.

Спектакль и развертывался как череда неурядиц — поначалу скорее смешных, потом все больше грустных. Один диалог непонимания сменялся другим. Бестолковый, озирающийся Симеонов-Пищик, сыгранный Е. Каменецкий с мягкой надсадой, без нажима на смешное, становился фигурой распространительного значения для изображаемой среды. Итак же мягко, отстраненно проводила Г. Никулина тему рухнувших надежд неяркой, невидной Вари, души которой не оценить Лопахину. На разных языках объяснялись взъерошенный теоретик жизни Петя Трофимов и наивненькая, незрелая Аня — И. Мазуркевич; слабо верилось, что они поймут когда-нибудь друг друга, а тем более полюбят. Режиссер позволял этой теме обернуться сочно и густо в беглых диалогах Яши и Дуняши (А. Пузырев и Н. Леонова), — там обнажались ступени бессердечия, оголтелая погоня за счастьем, всегдашнее двуединство лакейства и хамства.

Песенка разнесчастного Епиходова — О. Левакова, с его неразлучной гитарой: «Что мне до шумного света…», уместно звучала в спектакле о разобщенности, а еще лучше звучала бы без следующей фразы: «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви». Какой уж тут жар? Какая взаимность? Условно-сослагательное наклонение таковым и оставалось: жара не чувствовалось, взаимности — подавно. Лирика множилась на иронию и ею поглощалась. Речь шла о невозможном.

При всех сердечных усилиях людей добрых и странных, связи между ними слабели или отпадали вовсе. Пьеса Чехова развертывалась на сцене как холодновато исследуемая история болезни, как трагикомедия рассыпающихся связей, несостоявшихся и оконченных судеб. Чехов допускает и такой к себе подход. Стоит повторить: многое и разное пошло от Чехова в театрах нашего века.

Владимиров — режиссер честный. Владимиров — режиссер противоречивый. Противоречивы некоторые его работы. Одни больше владимировские, другие меньше. Для портрета нужны тени, они дают облику рельефность. {153} Попробуйте, отнимите от художника его внутренние противоречия — так и художника не останется.

Противоречия часто плодотворны и подстрекают развитие. В них натура, характер, личность. Бывает и напускное, пробное, взятое на проверку, на одноразовый прокат. Есть символ веры и есть уступка. Уступки сбивают.

Владимиров прочно сидит в седле, когда действие его спектакля развертывается под небом гражданственности, продувается ветрами публицистики. Он не терпит фанфар и плакатов. В публицистике он лирик. В лирике он публицист. Ничего, если небо заволакивают тучи, а ветер крепчает до штормового. Ничего, если вступают в свои права метафора, пространственный сдвиг, эксцентрический жест актера. Это совсем неплохо. Это прекрасно!

Условная режиссура Владимирова имеет свою органику. Она вся пропущена через актера и далека от умозрительности. Разве не позицию режиссера определяют слова, сказанные им, казалось бы, только об актере, о том, как важно актеру «быть на сцене не тускло и буквально отражающим зеркалом, а ярко увеличивающим стеклом. Возможно, тогда актер уже не побоится позволить себе рисковый, “не бытовой” жест, который сможет все развитие роли осветить по-новому и внести в “естественное” течение спектакля неожиданную толику гротеска или взрывающей ход действия патетики»[[126]](#footnote-127).

Это сказано доверительно. Это — о себе. Как раз тут область творчества художника, идущего к своему герою.

Владимиров-режиссер слился с героем особенно близко, когда ему помог Владимиров-актер. Ставилась пьеса Г. Боровика «Интервью в Буэнос-Айресе». «После двадцатилетнего перерыва выхожу на сцену», — замечал Владимиров в только что цитированной статье. Двадцать лет спустя… Как знать, не вспомнился ли ему давний спектакль Г. Товстоногова о Юлиусе Фучике в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола — инсценировка тюремных записок чешского журналиста-коммуниста, схваченного гестапо: они переводились у нас то как «Слово перед казнью», то как «Репортаж с петлей на шее». Тогдашние названия подошли бы и к нынешнему случаю. Герой «Интервью», Карлос Бланко, тоже журналист и тоже приговорен к расстрелу фашистской хунтой. Наплывы из прошлого, смена времен, образы свободы отчасти сближали оба спектакля и формально, хотя и проблематика, и структура у каждого имелись свои, незаемные.

Нет, Карлос Бланко не стал героем таким, как Фучик. Далек он был и от заурядности. В спектакле-монологе, где последнее многоточие прошивала пулеметная очередь, он испытующе вглядывался в себя, в свое призвание, в напрасные попытки подняться над схваткой, уйти от борьбы. Но третьего не дано… Поток сознания обрывался: на то место, где только что стоял герой, ударял «красный свет, знак кровавой и неизбежной развязки»[[127]](#footnote-128).

{154} Монолог на просцениуме как бы обрамлял собой картины в глубине, где воскресали прежние дни, лица близких, порывы и поиски. Режиссер отдал этим картинам должное и развернул их поэтически. В них тоже отзывался предсмертный самоанализ героя. Это походило на исповедь, но исповедническое в герое Владимирова оказывалось равно и проповедническим — так мужественно, сурово, крупно подводились итоги. Иногда в развернутые сцены прошлого открыто вторгалась, перебивая и тесня изобразительность, ведущая публицистическая тема, горько напоминая о себе: свет вырубался, луч прожектора вытягивал из темноты лицо задумавшегося, что-то уже решившего для себя героя. А на помост в глубине подымались А. Фрейндлих и М. Боярский: они пели зонги, где звенела та же исповедь героя и его проповедь — призыв к другим не повторить его ошибок.

«Интервью» заключало в себе важные приметы лирической публицистики Владимирова: аналитический взгляд на личность, уважительный интерес к внутреннему, сокровенному в ней и вместе с тем беспощадность политической оценки, становящейся в конце концов осознанной самооценкой героя, выстраданной им, а в связи с этим — педали выразительности публицистического театра, перебивка пространств и многомерность времен, из которых условней всех настоящее время. Это последнее обстоятельство по-своему обернулось в «Вишневом саде», где так неприглядно настоящее героев и так эфемерно их будущее. Любопытные аналогии открывались и в сравнительно недавних спектаклях Владимирова о наших днях, где настоящее подвижно, как несущая площадка из прошлого в будущее.

В спектакле «Спешите делать добро» (1979) двухъярусная установка художника С. Кошкина — с канцеляриями наверху, с обыкновенными жителями-ответчиками внизу — помогала и разделить, и перемешать планы действия. Обитатели высот переговаривались с людьми внизу из разных углов пространства, перебирались с этажа на этаж почти произвольно, мизансцены обладали причудливой логикой. Режиссер шел тут за драматургом М. Рощиным, который предпослал второму акту длинную ремарку, начинающуюся словами: «На сцене и теснота и разлад, все переплелось — это потому, что наша история выходит на люди, наружу, перегородки падают». Впрочем, у Владимирова на сцене, при переброске планов, тесноты не замечалось и все отчетливо доходило до зала, без особой притом многозначительности.

Еще в конце первой половины спектакля был эпизод, когда после командировки добряк Мякишев — Л. Дьячков встречался с другом-скептиком Гореловым — Е. Каменецкий в условно обставленном ресторане: просто в антураж мякишевской квартиры с экзотической маской на стене — эмблемой театральной игры — добавляли ресторанный столик, за него садились оба приятеля, а мимо проносился, отмахиваясь салфеткой, осатанелый официант — Е. Баранов, наконец он являлся с графинчиком, пересекал квартиру, из крана на кухне у Мякишевых подливал в водку вассервейнца и деловито ставил емкость на ресторанный столик. Заведомо неправдоподобная мизансцена должна была увлечь зал своей проказливой эксцентрикой, но несла и серьезный сигнал: сдвинутые планы сценических пространств и здесь, и в некоторых других эпизодах как бы {155} отражали сдвинутость иных нравственных проблем; дело было, конечно, не в махинациях проворного официанта, словно выбитого из нормальных измерений нашей жизни, а в непостижимых накладных издержках, какие вдруг сопровождали нормальное, естественное дело.

Добрый поступок совершал в дальней командировке Мякишев: спасал от самоубийства, выхватывал из-под колес поезда диковатую девочку-подростка Олю — и увозил в Москву, поселял у себя дома, брал в семью, без паспорта, без прописки. Скептик Горелов иронически хмыкал: ну, ну, спешите делать добро… Что сблизило двух спорщиков? Страсть к дискуссиям? Совсем как в песенке из «Славы» В. Гусева: «И если один говорил из них да, нет говорил другой». Прав оказывался скептик, и Владимирова этот спор занимал. Нескрываемую иронию авторского названия режиссер не то чтобы смягчил, а перераспределил и тогда уже усилил, доведя кое-где до гротеска. Человек с фамилией зощенковского героя, Мякишев совсем не казался в спектакле чудаком, к нему ирония не относилась. Напротив, Л. Дьячков никогда еще не играл такого открытого, расположенного к людям, миролюбивого человека, как в этой роли (если воспользоваться балетными терминами, всегдашнее замкнутое *круазе* Дьячкова сменилось тут распахнутым *эффасе*). Ничуть не шаржировали на сцене и его друга-противника: в грустноватом усталом цинике, сыгранном Е. Каменецкий, не было злорадства и в финале, когда его пророчества, увы, сбывались. Он первый спешил помочь Володе Мякишеву в поисках сбежавшей Оли. Меланхолично восседавший на меховой шкуре посреди квартиры приятеля, Горелов — Каменецкий на минуту становился эпицентром трагикомической кутерьмы: диалоги из разных углов перекрещивались над его головой, а он хранил всепонимающую невозмутимость.

Живую поэтическую ноту вносила в этот круг персонажей Л. Киракосян, игравшая жену Мякишева, Зою, милую, озабоченную, не все понимавшую в этой странной истории с Олей. Тонкая, правдивая актриса-Владимиров нашел у себя в труппе поразительную молодую исполнительницу и на роль Оли. К результатам драмы И. Мазуркевич шла путями, смело вобравшими в себя и эксцентрику, и игровые уловки деревенского фольклора, и обычные этнографические краски, такие, как окающий говор северянки. Она являлась первый раз свежеотмытая, из ванны, уткнувшись глазами в пол, голые коленки вылезали из-под розового халатика с чужого плеча, льняные волосы отвесно спадали с низко опущенной головы, скрывая лицо. Потом Оля распрямлялась, осматривалась, обживалась.

Два друга, Зоя, Оля — и все естественное с ними! — составляли ядро действия. Ядра, так сказать, летели и со стороны. Они причиняли потери и боль героям — хотя не могли нарушить совершенно концертный ансамбль игры.

Концертно играли трое комиков-мужчин трех вездесущих старух на лавочке у дома. С их боевой заставы просматривались насквозь все этажи, слышались все разговоры, сюда стекались досужие слухи и тут же обсуждались. Жутковато-смешные, гротескные, как нечистая сила из сказки, эти старухи, кряхтя и судача, просачивались во все щели, сновали, совали всюду носы, переглядывались, пожимали плечами и потупляли {156} глаза, ахали, вздыхали, и не было от них спасу — такую бесперебойную деятельность они развивали.

Гротескным обобщением многих узнаваемых лиц была мужеподобная, повелительная, безапелляционная дура Филаретова за канцелярским столом, в блестящих черных сапожках, обтягивающих ногу, как чулок, в васильковом костюме и с клипсами в ушах, постовой по выправке и детектив по подозрительности, с трагически чеканной присказкой: «Нет, так мы не построим!..»

Надо уметь понимать и надо уметь презирать изображаемое лицо, как актриса безграничных возможностей А. Фрейндлих. Надо владеть даром иронии, искусством сатиры, как И. Владимиров, устроивший согласную перекличку Филаретовой и трех чудовищно деловитых старух — одинаково виновных в бегстве Оли.

— Нет, не построим… — с высокомерной грустью в круглых глазах и личной обидой в голосе, с чеканкой слов, достойных мастерства А. Райкина, твердила свое Филаретова наверху.

— Глаза больше на ето на все не глядят. Надо помирать, — вторила ей в сердцах старуха с клюкой, подымаясь с насеста у подворотни.

И три старухи, совершенно эстрадные персонажи, негодуя удалялись.

История с Олей, и верно, выходила на люди, перегородки падали, спектакль получал черты публицистического обозрения — хорошо знакомого и прочно забытого жанра советской сцены времен ее цветущей и самоуверенной юности. Добротная сценарная драматургия Рощина, щедрая на выдумки и вместе с тем конструктивно ясная режиссура Владимирова, концертная игра актеров во главе с недосягаемой Алисой Фрейндлих — все это сделало спектакль «Спешите делать добро» одной из взаправдашних побед на главном и кровном пути поисков героя этого очерка. Пути, где сегодняшняя безусловность темы сочетается со смелой условностью подачи.

Эта самая безусловность и эта самая условность пришли и в спектакль, поставленный опять вместе с С. Кошкиным и названный вполне по-владимировски: «Свободная тема» (1980). В нем отозвались некоторые находки и эмблемы только что рассмотренного зрелища. Похожая мохнатая шкура, брошенная среди сцены — комнаты в доме писателя Геловани, опять стала своего рода игровым пятачком, средоточием чуть ли не всех главных раздумий и решений героини — Марики, дочери писателя, школьницы выпускного класса. Залатанный коврик бродячего комедианта, раскинутый на улице (с чего, как известно, начинается театр), стал пушистым и мягким, но все так же давал центровку действию. И так же, как в «Спешите делать добро», предваряли и завершали акты немые парады участников, застывших по разным местам сцены в характерно-утрированных позах.

Снова смыкались, перекликались времена, так что пылкое правдоискательство Марики — Л. Луппиан заставляло увидеть и вчерашний день ее отца, утомленного мудростью и славой, достойно замкнутого в своих высоких мыслях и спокойных привычках, каким его изображал А. Розанов, и все же лучше других понимавшего дочь, внутренне больше всех с нею согласного и готового за нее постоять, и притом способного ироническим взглядом охватить ситуацию в целом, увидеть в ней себя, покривиться, {157} подтрунить над собою первым… Обе эти актерские работы были добрыми удачами спектакля.

Привлекательна была попытка Владимирова высечь из несколько декларативной пьесы А. Чхаидзе (русский перевод Л. Зорина) искру серьезной публицистики. Режиссер не слишком доискивался причин, отчего вдруг накануне выпуска из школы к Марике пришли ее критические искусы. Поумнела — и все тут! Больше он вдавался в мотивы поступков окружающих, его интересовали следствия горьких истин, высказанных Мариной в ее школьном сочинении на свободную тему, их резонанс у сверстников-одноклассников, в учительской и дома. У Марики рождалось сознательное отношение к действительности. Это так или иначе заставляло встряхнуться отца, всех остальных. Это, надо полагать, больше всего и привлекло к пьесе режиссера. Все же чисто режиссерской выдумке там было маловато простора. С условным оформлением зрелища то и дело спорили прямолинейные разговоры и бытовые подробности, лишенные образных примет. Они не слишком трогали зал, потому что и Владимирова, должно быть, не больно задевали. Тема советской гражданственности, заветная тема художника, продолжилась, наполненность ее могла оцениваться всяко.

Прекрасно, что Владимиров упрямо хранит верность этой своей теме. Даже тогда, когда она не находит вполне устраивающего драматургического обеспечения. И все-таки можно перестать удивляться, если режиссер опять склонится на очередной подарок актерам, поставит для них, допустим, какую-нибудь «Горькую судьбину» или, скажем, «Анну Каренину». Тут зарекаться нельзя.

И разве герой наш одинок?

Нынче одни больше любят, чтобы психологический анализ и обстоятельный быт. Другие — монтировать и синтезировать. Но понятие синтетического зрелища не распространяется до того, чтобы ставить все что ни придется. Это был бы уже не синтез жанров, или выразительных средств, или искусств-помощников, то есть не синтез в сфере стиля, а что-то вроде синтеза в сфере методов, что довольно противоестественно. Если и это синтез, что же такое эклектика? Хотя и эклектика давно уже не зазорное слово.

Художники непоследовательны.

— Клянусь многообразием! — вздымал два пальца к небу бритый пожилой режиссер.

— Жизнь за многообразие! — вторил заросший до ресниц режиссер моложавый.

Это ласкало слух, но мало походило на суровую явь. Она была не совсем такая. Божились многообразием, хотели, чтоб больше хороших и разных, а на деле? Чуть подходило к делу, увлекал упоительный синтез.

Многообразие и синтез — вещи скорей противоположные. Многообразие — это когда много своеобразного: разных искателей, разных путей, непохожих, но дельных спектаклей. Каждый идет к общей человеческой, народной цели самонайденной дорогой и пользуется самобытными средствами передвижения. Синтез же — когда разное хотят свести в одну пеструю масть, из разного сделать равное, лишенное недостатков. Завлекательно. Да возможно ли?

{158} Синтез синтезу рознь. Разные художественные поиски не отгорожены непроницаемыми стенами. Находки одного мастера в сфере образных, пространственных, композиционных и других подобных решений обычно получают отзвук у соседей — неважно, поддержку или полемический противовес. Другое дело — гастроли кровных творческих убеждений, взаимозаменяемость принципов. Такой гибридный синтез частенько встречался последнее время. И надо сказать, не в силу какой-нибудь насильственной нивелировки стилей, непрошенной опеки. Нет, все было делом рук самих путешествующих. Иные беспокойные таланты, ровно бы утомленные собственным своеобразием, стали предаваться синтезу со вчерашним соперником-иноверцем, спешили к нему на выучку, на выручку, а может, на погибель свою. Для них настали как бы времена опровержений, их одолела охота сбросить покровы стилевых репутаций, попробовать занять кредо у искусника из театра напротив. Где ты, театр единомышленников? Иль миновало твое время? Режиссер убегает от себя вчерашнего. Чего ради? Мода, что ль, вышла такая, чтобы на себя быть талантливо непохожим?

А может, демаркационная линия между творческими течениями изменила контур и, при всех зигзагах, по крупному гражданскому счету сблизила режиссуру Товстоногова и Плучека, Любимова и Ефремова, Владимирова и Эфроса, Фоменко и Падве, обозначая некое новотекущее, неосознанное и неоформленное единство?

Наверно, в таком сближении есть свой смысл. Наверно, все перебежки, прививки, перешерстка стиля — суть признаки быстротекущего дня…

# **{****159}** Ю. РыбаковаЛеонид Хейфец

{161} Леонид Ефимович Хейфец пришел в режиссуру, когда зрительные залы многих театров, особенно академических, пустовали, когда «физики» все еще снисходительно посматривали на «лириков», когда сцена и экран начинали обновление репертуара и героев. Театр в целом не был популярен в конце 50‑х – начале 60‑х годов, зрители поклонялись отдельным счастливым избранникам — коллективам, во главе которых стояли Г. Товстоногов, О. Ефремов, А. Эфрос, Ю. Любимов. Билеты в академические театры продавались в качестве нагрузки. И ничто, казалось, не предвещало их скорого возрождения. Поговаривали о том, что архаизм неотъемлем от трупп с давно сложившимися традициями, что жизнь театра вообще коротка и что через несколько десятилетий наступает период естественного умирания любого театрального коллектива. Трудно было поверить, что 70‑е годы станут временем театрального бума и старейшие театры Москвы и Ленинграда — МХАТ, Малый, Ленинградский академический имени А. С. Пушкина — вновь оживут и заставят говорить о неумирающей силе традиций.

Хейфец пришел в театр, когда Королевская шекспировская труппа Питера Брука снимала привычную патетику с пьес Шекспира, перенося их действие в первозданные библейские времена; когда брехтовский «Берлинер ансамбль» на голой сцене, затянутой серым холстом, показывал спектакли рассудочные и страстные одновременно; когда Жан Вилар соединял традиции старинного площадного театра с высоким интеллектуализмом. Будущему режиссеру было где и чему поучиться, не говоря о том, что в ГИТИСе он занимался на курсе М. О. Кнебель и А. Д. Попова.

Период ученичества был плодотворным. Следуя мхатовским традициям, Хейфец всегда будет стремиться к постановке нравственных проблем в «чистом», так сказать, виде. Вбирая впечатления театральной практики, уроки педагогов, начинающий режиссер осмыслит их по-своему. Его спектакли будут четко выстроены, психологически убедительны, чужды патетики. Хейфец предложит актеру действовать в разреженном пространстве сцены. Замысел спектакля будет раскрываться в динамичной архитектуре мизансцен.

М. О. Кнебель оценила жестковатую трезвость студенческой преддипломной работы Хейфеца («Сотворившая чудо» Гибсона, Рижский тюз, {162} 1962) и с удовлетворением отметила, что ее ученик умеет распорядиться сценическим пространством. Даже в сугубо психологической пьесе режиссер выступал не «портретистом», а «архитектором», максимально освобождая сцену для того, чтобы на ней наглядно выстраивались характеры и история их отношений. Свой дипломный спектакль — «Шоссе на Большую Медведицу» Ю. Семенова (1963) — Хейфец поставил, уже работая в ЦТСА, которым в прошлом руководил его учитель А. Д. Попов, а впоследствии возглавил сын режиссера А. А. Попов. И снова Кнебель признала достоинством своего ученика «умение режиссера организовать участников спектакля вокруг себя. Очень четкое решение сценического пространства (в основе у Хейфеца всегда лежит точный и изящный чертеж), четкость и определенность мизансцен, приспособлений, интонаций»[[128]](#footnote-129). Спектакль рассказывал о строительстве таежной трассы. Высокие идеалы героев вырастали из повседневных малых дел. Пожалуй, следы ученичества здесь были более очевидны: романтические и комедийные сцены строго разграничивались, режиссерская выверенность мизансцен не растворялась в жизни спектакля.

Связь судеб, так неуклонно влиявших одна на другую, заинтересовала Хейфеца в пьесе А. Н. Арбузова «Мой бедный Марат» (1965, ЦТСА). Не лирические перипетии, не любовные отношения, в которых все так зыбко и неустойчиво, привлекли режиссера. Спектакль, суховатый и риторичный, рассказывал о долге человека перед собой, перед друзьями, перед трагической памятью о ленинградской блокаде. Марат Г. Крынкина был чуть прямолинейным и чуть простоватым солдатом, но именно ему было в высшей степени присуще чувство ответственности за себя и за друзей.

Поставив «Смерть Иоанна Грозного» (ЦТСА, 1966), Хейфец в полный голос заявил о своих гражданских и эстетических намерениях. Обращение к А. К. Толстому требовало ясности моральной позиции, бескомпромиссности, готовности не только разоблачать, но и утверждать. Своеобразным ориентиром для режиссера стали слова драматурга о прототипах его трагедии: «Жизнь ваша не прошла даром, ибо ничто на свете не пропадает, и каждое дело, и каждое слово, и каждая мысль вырастает как древо, и многое доброе и злое, что как загадочное явление существует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и темных недрах минувшего»[[129]](#footnote-130).

История, которую режиссер собирался рассматривать, была неотрывна от современных дел, корни которых нескончаемо тянулись в прошлое. Мысль о взаимосвязи судеб и событий, такая не безразличная для режиссера и в ранних его работах, на историческом материале приобретала крупный масштаб. Только там, где ощущалась протяженность времени, называемая историей, можно было уловить закон связи явлений. С исторических событий Хейфец снял парадные одежды и попытался рассмотреть прошлое, отказавшись от привычно-театрального представления о нем. Именно такой взгляд помог ощутить дух давно ушедшей жизни, {163} в которой оказалось так много понятного и знакомого современникам режиссера.

«Новый “Грозный” — в том ряду, где прежде всего спектакли Брехта и все связанное с ним в современной режиссуре, — писала Е. И. Полякова. — Не столько эмоциональный, сколько рационалистический, неожиданно властно покоряющий именно этим — точным расчетом, мыслью, выверенностью построения, волей, объединяющей все элементы в стройное целое»[[130]](#footnote-131).

В декорационной установке конкретные приметы исторической эпохи не были главными. Художник И. Г. Сумбаташвили стремился передать движение времени, найти сценическую метафору понятию история. Он отказался от эффектной изобразительности русского сводчатого терема. Декорации были суровы, монументальны и вместе с тем проникнуты идеей движения. Огромное пространство сцены ЦТСА являло собой Соборную площадь в Кремле: оно было окружено серебристыми стенами соборов, которые стремились ввысь, а над ними нависали темные купола. Полумрак размывал очертания храмов, отнимая у них приметы исторической конкретности. Из глубины сцены на зрителя двигалась громада конструктивной установки: ее стены, образуя в плане прямоугольник, тянулись вверх. Каждая из четырех сторон, поворачиваясь к зрителю, являла собой то светелку царицы с высоким окном, то покои царя с низкой дверью-норой, то похожий на неприступную крепость мучной лабаз. В том, как тонули во мгле древние соборы, как медленно и неотвратимо двигалась центральная установка, ощущался ход истории. Громада эта была вполне уместна по своим размерам на Соборной площади; она же, являя внутренние покои, была связана с личной, интимной жизнью героев. Маленькие фигурки бояр, мужиков, самого царя на огромной сцене были соотносимы с движущейся громадой времени. Хитрые и пронырливые бояре двигались с опаской и оглядкой, то и дело меж ними возникали ссоры, мелкая грызня: они затевали чуть ли не драку за места на скамейке и опрокидывали ее. Парализованные ужасом всегда близкой смерти, давно поправшие все моральные нормы, они метались в панике, как перед концом света.

Так же малы и тщедушны казались голодные, отчаявшиеся мужики, которые застывали в немой тоске перед той же громадой, на этот раз представлявшей мучной лабаз. Режиссер вывел на сцену вместо первоначально задуманной толпы с женщинами и детьми всего тринадцать человек, укрупнив неприметных участников массовки. Эти несколько человек, стоявшие на пустынной сцене так разрозненно и так одиноко, оказались объединенными перед страхом голода; они подались вперед, готовые штурмовать неприступную стену лабаза. «И вот раскрыто огромное пространство сцены. Тот особый миг, когда еще не наступил вечер, но уже уходит день. Очень тихо звучит скорбный хорал. Слышно, как позванивают ключи в руках лабазника. Сейчас закроются замки, и люди останутся стоять — ведь им некуда идти и незачем. Да и сил уже нет. {164} Голод. Мор. Впереди всех худенький Сережа Никоненко. Один из тринадцати. Метрах в трех от него — Саша Белоусов. Дальше — Витя Маслов и другие, совсем юные артисты. Кто-то бросил камень. Его схватили. Надо мирно. Добром… “Отсыпь хоть в долг, к пасхе заплачу…” А через несколько минут — отчаяние, самосуд, смерть. Началась народная сцена. Один из моих любимых эпизодов спектакля», — записал режиссер вскоре после премьеры[[131]](#footnote-132).

В безнадежном бунте голодного народа таилась сила, способная противостоять истории, вершителем которой вознамерился стать Иван Грозный.

Дегероизация событий прошлого прежде всего коснулась фигуры Ивана (А. А. Попов). В прологе спектакля он сидел в полном царском облачении, спиной к зрителям; потом, снимая шапку Мономаха, оставлял ее, будто отрекаясь от престола, а сам уходил во тьму, чтобы явиться затем почти в исподнем. Его душевная растерянность прочитывалась и в сценическом костюме: на нем то холщовая неопрятная рубаха, то потрепанная монашеская ряса. Он сидел на лежанке, поджав под себя ноги, распластав по стене руки, тяжело дыша, недобро озираясь, фальшивым тенорком произнося слова раскаяния. Его расхристанность была отталкивающе неприятна. Торжественные одежды величия опали — за ними оказался мерзкий, «аки пес смердящий», хитрый старик. Зябко укутавшись в ношеную телогрейку, он властно шагал к боярам, словно покорял себе не только людей, но само время. Иногда он выпрямлялся во весь рост и готов был стать вровень с соборами, чаще съеживался устало и злобно. Иван был раздет и разоблачен. Хейфец сбросил то, что мешало увидеть подлинное в жизни, обнажил потаенное, оказавшееся таким низким.

Бояре, как и Иван, лишены привычной театральной осанистости: они в таком же неглиже, как и царь. И дерзкий шут в красном, медлительный, задумчивый, невесело кривляющийся, тоже стал метафорой жизни, раскрывшейся в неожиданном ракурсе. Режиссер стремился придать событиям обобщающий характер, извлечь из них смысл притчи.

Спектакль «Смерть Иоанна Грозного» напоминал «Короля Лира» в постановке П. Брука отсутствием патетики и приподнятой эмоциональности. В рационалистических приемах молодого режиссера ощущалось стремление овладеть и брехтовским наследием. Конечно же, Хейфец из тех режиссеров, которые сильны высокой культурой, знанием традиций; рожденное новаторами становится в его творчестве реальным достоянием театра. Но его собственной заслугой является попытка найти общие для истории и для современности моральные критерии жизни. Многие современные режиссеры обращаются непосредственно к действительности, не нуждаясь в историческом масштабе ее восприятия. А Хейфецу именно этот масштаб и нужен.

Время и человек, время и общество — герои спектакля. Время, которое подмяло бояр-рабов, поглотило грозного владыку и, бесстрастное, равнодушное, двинулось дальше, навстречу новым поколениям я проблемам. {165} Непреходящие моральные вопросы занимают режиссера прежде всего. Он почти бесстрастно извлекает корень из данных условий задачи и приходит к выводу, который пересмотреть и отменить нельзя. Как ни тяжела эпоха, как ни обезображены, как ни обезличены люди — понятия совести и правды остаются единственным мерилом добра и зла.

Идея эта рождалась в самой режиссерской «архитектуре» спектакля: в движении боярских и народных масс, в том, как узурпировал человеческие права грозный царь Иван. Все, постигаемое рационалистически, было убедительно показано и имело свой резон. Неподвластно режиссеру оказалось то, что не находило объяснения как реальная сила истории. Хейфец мало верил волхвам и схимнику: они для него — из области суеверия. Ни народной мудрости, ни поэтической силы за этими фигурами нет. И если для А. К. Толстого они являлись бесстрашными носителями истины, не подверженными закону всеобщего оподливания, страха и духовного вырождения, то в спектакле они стали всего лишь невольными участниками кровавых событий.

В следующем спектакле — «Мастера времени» («Часовщик и курица») И. Кочергин (ЦТСА, 1969) — режиссер вновь обратился к истории, обладающей свойством вмешиваться в современность. Тридцать пять лет отделяли спектакль Хейфеца от года рождения этой пьесы, и она казалась давно сошедшей с репертуара. Критики даже в тридцатые годы сомневались, стоит ли вспоминать полукомические тени прошлого: часовщика-философа, претендующего на роль уездного Мефистофеля, и помещика, достающего редкий экземпляр курицы в Париже. Эти люди пытались жить вопреки революции. Под звуки бойкого тапера, как в немом кино, оживали в спектакле тени прошлого; события и персонажи были представлены пародийно. Дух немого кино явился здесь и приметой эпохи, и приемом, который комедийно снижал происходящее. Ирония, поначалу обращенная на часовщика Карфункеля (А. А. Попов) и куровода графа Лундышева (В. Зельдин), в конце спектакля обрушивалась и на их противников — Лиду Званцеву, революционерку в прошлом, и машиниста Черевко, которые безнадежно отстали от времени. В финале фальшиво бухал оркестр, приглашенный на производственный праздник. Наигранная бодрость и опустошенность — таков финал тех, кого обогнало время.

В последнем действии на полотняном заднике (художник И. Сумбаташвили) был изображен старый провинциальный городишко с пожарной каланчей. Городишко призрачно колыхался и исчезал в складках сдвинутого задника, похожего на фон базарной фотографии. Это видение прошлого заслонялось металлической конструкцией арочного моста, украшенного гирляндами и транспарантами. Время спрессовало исторически разнородные слои. Так достигался комический эффект и в сценографии спектакля.

В преобладании режиссерского начала над актерским были плюсы и минусы творческих возможностей Хейфеца. Его постройкам нужен был актер послушный, проявляющий инициативу достаточно осторожно. Начинающим фехтовальщикам дается совет держать рапиру легко и крепко, как птицу, чтобы она не улетела, но и не была бы смертельно сжата. Хейфецу предстояло обрести это сложное умение в работе с актером.

{166} В 1968 году режиссер подводил итоги за пять лет работы в крупном московском театре.

Он поставил пять спектаклей, которые вызвали серьезные размышления коллег и зрителей. В то время как среди молодых режиссеров самой популярной была идея разобщенности, так называемой некоммуникабельности, Хейфец настойчиво искал связи между людьми и событиями нынешнего и ушедшего времени. В истории он искал начало сегодняшнего бытия.

Для Хейфеца именно классика становилась рассказом о прошлом, в котором воплотились вечные человеческие типы, и в котором начал жить сегодняшний день. Классическая пьеса, всегда занимавшая режиссера, стала выходом к своей теме о ходе времени, о его то убыстряющемся, то замирающем темпе, о том, что остается неизменным на любом этапе истории — о моральных ценностях и необходимости борьбы за них. И не случайно Хейфец обращается к «Дяде Ване» Чехова (ЦТСА, 1969), который стал чрезвычайно нужным драматургом за последние десятилетия во всем мире. Никогда еще трактовки чеховских пьес не были так разнообразны и даже противоречивы. Советская сцена шестидесятых годов показывала Чехова бодрого, где духовное понималось как романтическое, и прозаического, с чертами трагически резкими. Хейфеца интересует Чехов жестко объективный, с нелюбовью к иллюзиям, к бурному проявлению чувств.

Именно в «Дяде Ване» режиссер находит внешнюю заторможенность действия, за которой ощущается задавленность судеб.

В спектакле Хейфеца время настолько замедлит свой ход, что покажется остановившимся. Герои страдают оттого, что время не движется и ничего не меняется. Мертвая зыбь безвременья парализует их. Жизнь, как в крутящемся омуте, подчинена однообразному, затягивающему вращению.

Пытаясь вырваться из омута и двигаться по своему усмотрению, герои остаются в медленно кружащемся водовороте.

Художник Сумбаташвили низко спустил падугу, оставив для действия очень невысокое, длинное и пустынное сценическое пространство. Вместо традиционного барского дома и сада художник протянул вдоль сцены серо-зеленые полотнища с нарисованными на них ветвями плакучей ивы. Место действия обозначено то обеденным столом, то письменным, то покойным креслом, то роялем. Пустота на сцене вполне содержательна — это среда, которую герои не властны обжить и подчинить себе. С ленью и тоской, словно не имея сил двигаться дальше, опирается на обшарпанную лестницу-стремянку Елена Андреевна (А. Покровская); ее апатия кажется томлением по иной, неведомой жизни. Среди унылых стен она привлекает внимание небрежно красивой одеждой, модной, растрепанной прической. Астрова и Войницкого, замученных делами и буднями, тянет к ней, и в этой тяге — сумасшедшая надежда выбраться из омута безвременья.

Каждого героя режиссер поставил перед лицом замершей действительности. «Если вначале пьесу можно было переименовать в “Соню”, то потом названия стали меняться, и вскоре мы репетировали “Астрова”, “Серебрякова”, “Вафлю”, самого “Дядю Ваню”, а потом снова “Соню”, {167} “Елену Андреевну” и т. д.», — вспоминал о работе Хейфец[[132]](#footnote-133). И каждый герой оказывался один на один с недобрым покоем и мертвящей пустотой.

Почти все герои выходили на сцену стремительно, казалось, они торопились сказать нечто важное, совершить что-то, что разом помогло бы всем. Деловито спешил объявить свое решение о продаже усадьбы Серебряков — М. Майоров. Словно спасаясь от преследования, озираясь, вбегал дядя Ваня — А. Попов. Подгоняемый навалившейся страстью торопился на свидание Астров — Г. Крынкин. Даже Соня — Н. Вилькина была стремительна, когда собирала всех к столу или утешала дядю Ваню. И каждого из них, готового к делу, к решительному слову, останавливало невидимое, но непреодолимое препятствие. По этому длинному сценическому пространству, предложенному режиссером, им бы идти и идти, пока цель не будет достигнута или пока силы не иссякнут, а они, как в мертвом царстве, замирали на полпути, отчаивались, сердились, пока их не настигало тупое смирение. «Жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас», — скажет Астров Войницкому. Все остается по-старому и даже еще хуже, чем было. В спектакле все герои уравнивались безжалостным временем: и те, к которым Чехов относится с симпатией, и те, которым драматург не доверяет.

Профессор Серебряков, как Астров и дядя Ваня, показался режиссеру достойным сострадания. Его почтенное, но такое бездуховное прошлое театр и актер попытались оправдать.

Желая каждому персонажу сообщить «почти физиологическое ощущение уходящего времени», театр душевно состарил дядю Ваню, отнял у него обаяние. Да, Войницкий совершал одну глупость за другой, всех против себя восстанавливал, был неудачником из неудачников, но оставался любим зрителем неизменно. Войницкий Попова потерян, затравлен, оттого раздражен, сварлив и зол. «Все его мысли — скорее всего, недодуманы, все его речи — скорее всего, выдают растерянность перед жизнью, а не способность ею как-то управлять и распорядиться», — справедливо замечал критик[[133]](#footnote-134). В режиссерском замысле Войницкий был человеком неопределенных желаний: то ли он в кумире разуверился, «а может быть, просто к сорока пяти годам на него налетела молодость, и ему захотелось жить»[[134]](#footnote-135). Режиссер обошелся с героем так жестоко и трезво, что исчезла печаль о пропавшей жизни.

Так же немилосердно отнесся театр и к Астрову (Г. Крынкин), который был хмур, прозаичен и не задумывался о том, что будет через сто, двести лет. «Он устал, работает тяжело, отдыхает тяжко», — писал о нем режиссер[[135]](#footnote-136). По поводу его отношений с Еленой Андреевной Хейфец заключал: «Кажется, что пошлость гуляет где-то рядом»[[136]](#footnote-137). Чеховские герои пытались противостоять мертвому застою. Герои спектакля были сражены им. Они открыто признавались в том, что побиты временем. «Мы {168} стали такими же пошляками, как и все», — скажет Астров, и режиссер с ним согласится. И все-таки напрасно слова Астрова восприняты так буквально, напрасно депрессия дяди Вани прочитана как неспособности жить. Герои Чехова с ужасом и отчаянием ощущают пошлость и уже поэтому противостоят ей. Не может пошляк назвать себя этим словом. А если назвал — надо искать ему другое определение.

Войницкая — Л. Добржанская не сопротивляется затягивающему омуту жизни. «Мария Васильевна — олицетворение устойчивости в этой обстановке, странной и неестественной. Все в ней твердо, определенно и независимо. Садится за стол в профиль к зрителю с книгой в руках. Шевелит губами. Не обращает внимания на других. У нее своя “цивилизация”… Но если спросите ее, для чего журавли летят… Она с изумлением поднимет брови. Она их не видит. Это мертвая душа», — определит ее место в спектакле критик[[137]](#footnote-138). Омертвелая стойкость героини сродни мертвой пустоте жизни. В Соне — Н. Вилькиной воплотилось эмоционально-активное начало спектакля. Ее противостояние жизни ощущалось почти физически. Неукротимость духа сказывалась в любом ее движении: прекращала ли она назревающую ссору между дядей Ваней и бабушкой, вела ли откровенный разговор с мачехой. Душа независимая и сильная, она не могла согласиться с этой жизнью и способна была только противостоять ей.

Эта Соня не обольщалась надеждой на ответную любовь Астрова: она прозорлива и хорошо понимает близких. Не случайно название пьесы словно бы произнесено ее устами. Кто еще так обращается к Войницкому? Соня и дядя Ваня образуют в пьесе полный душевного согласия дуэт. В Соне — Вилькиной есть желание понять и помочь. Свой последний монолог она произносит как заклинание, почти яростно. Она верует в то, что жизнь души не может пройти напрасно и бесследно, и не только свою судьбу заклинает. Алмазы с неба — и для тех, кто рядом с ней, и для тех, кого она не знает. Мир ее души огромен: там боль за всех обездоленных.

В телевизионном спектакле «Вишневый сад» (1976) Хейфец не ищет примет современности, не торопится указать на близкое нам в облике героев, не сокращает имеющегося временного расстояния. Герои «Вишневого сада» — люди из прошлого, они странны нам и не всегда понятны. В спектакле «Дядя Ваня» мысли героев прочитывались легко, иногда слишком легко, лишенные чеховского подтекста. В спектакле «Вишневый сад» для режиссера душа человеческая явилась тревожной загадкой.

Дурное или хорошее, время для героев спектакля оказывается ушедшим, жизнь — исчерпанной. Они переживают страшную боль сознания близкого своего конца. Во всяком их шаге ощущается почти предсмертное отчаяние, иногда скрываемое, иногда — нет. Комедийный жанр пьесы вроде бы не существует для режиссера. Слезы и печаль затопляют все, улыбке не остается места. Маленький Епиходов (В. Носик) обуреваем паническим страхом перед жизнью и ее «сюрпризами». Он испуган почти до судорог, которые делают такими неловкими и «провокационными» {169} его движения. Глаза Шарлотты (Н. Вилькина) насторожены, они — плотно запертые ставни. Со свойственной этой актрисе силой ее героиня, защищая свою обездоленность, бросает вызов всему миру. Дерзким движением вскидывает она лорнет в ответ на просьбу Раневской показать фокус, и та с неловкостью опускает глаза. Во время невеселой вечеринки, когда под тихое пиликанье оркестра неслышно движутся пары, Шарлотта показывает фокусы. Делает она это сурово и повелительно, будто хочет вывести героев из оцепенения. В последнем действии она торопится прикрыть сидящей на руках болонкой залитое слезами лицо. Неожиданное обнаруживается в Яше, который вызывает не ироническое и презрительное чувство, а скорее опасение. В. Соломин мало меняется внешне, кого бы он ни играл: Чацкого, Фиеско или лакея. Его герои всегда улыбаются, улыбаются широко и щедро. В улыбке Яши — сокрушительное хамство, наглая уверенность в том, что мир рухнет, а он Яша, останется. Мысль о близком конце, парализовавшая всех, развязывает ему руки. Он не может скрыть удовольствия, предвкушая полную свободу действий.

Прибывшая из Парижа Раневская живет по инерции. Нет, это она так считала, что живет, а когда приехала, вошла в дом, то поняла, что доживает. В глазах Р. Нифойтовой нежная усталость сменяется смертельным испугом. У Чехова Раневская смеется от радости, видя в вишневом деревце покойную маму. Нифонтова каменеет от тяжелого предчувствия и долго не может освободиться от испугавшего ее видения. Она не пытается спасти имение сознательно: нельзя воротить ушедшую жизнь. Когда Лопахин от души будет предлагать свою помощь, она замолчит отчужденно и строго, не потому, что дачи вместо роскошного вишневого сада — вульгарно и низменно, а потому, что сад — это жизнь. А если его нет, то «продавайте и меня вместе с садом». Эти слова Нифонтова произносит как последнее прости. Оттого так много слез, может быть, впервые им дана такая воля. И в этом откровенном проявлении слабости — что-то вроде омовения грешной, живой и совсем не слабой души. Она не спасовала перед лицом неизбежного, не прокляла прошлого, не забилась в истерике, не стала себя обманывать, мелочно торгуясь с судьбой. Ее монологи звучат прощальной исповедью, когда она рассказывает брату и Лопахину о прошлом. Она словно отчитывается, не давая себя прервать, и они слушают, подчиняясь ее воле, хотя отлично все знают. И Аня, обращаясь к матери, говорит, как о покойной: «Осталась твоя хорошая, чистая душа». Раневской — Нифонтовой с детства было ведомо счастье, которое просыпалось вместе с нею каждое утро; счастье богатой и щедрой натуры, сросшейся с домом, с садом; секрет счастья она уносит с собой. Характер этот, кроме Чехова, мог быть создан разве что Тургеневым, так остро здесь ощущение духовных богатств уходящей эпохи. Она излучает такую силу, которая заражает самых слабых и беспомощных.

К ее мудрости неожиданно приобщается и Гаев (И. Смоктуновский). Всегда легкомысленный и беспечный, он вдруг потрясен сознанием близкого краха. Какая-то мысль поразила его так сильно, что он, как состарившийся Гамлет, сосредоточился на ней, обратив очи в глубь души своей. Иногда легкомысленная улыбка еще набегает на лицо: «От шара {170} направо в угол!» — и тут же исчезает. Герой смущен ее неуместностью и снова уходит в себя. Стесняясь пышной формы своих речей, он дорожит ими: в них несбывшиеся надежды, идеалы, впрочем, ничуть для него не обесценившиеся. Но он прожил мимо них. Очевидно, он думает и об этом. И о чем-то еще, стороннему взгляду так и не открывшемся. Он еще верит в спасение сада и имения, высокомерно спорит с Лопахиным, позволяет себе неуместные шутки — и совершенно потерянный, уничтоженный возвращается с торгов. Безотчетная улыбка еще разгладит напряженные морщины, но приговор судьбы ему становится внятен.

Режиссер приближает камеру к героям и подолгу рассматривает их. И каждый раз в кадре — одно, два лица. Всех, кроме Яши, пожалуй, связывает одна тревога перед надвигающейся катастрофой. Они или исповедуются, или страдают от невозможности что-либо сделать, или, как Аня, пытаются поскорее миновать этот рубеж и начать все заново.

В этом спектакле нет лагерей, герои объединены сознанием трагизма жизни, какой бы она ни была, богатой или бедной, удачливой или несчастной. Петя Трофимов (Э. Марцевич) в свои двадцать семь лет понимает мудрость Раневской и печаль Гаева. Гибель вишневого сада глубоко затронула и его душу. Сад будущего, в который Трофимов верит, вырастает на страданиях. Петя Марцевича много думает, его монологи — это плоды нелегких размышлений, которые прорываются у него невольно. Он твердо заявляет: «Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчим!» За этим Петей увиделось лицо Чехова с ненавистью к пышной фразе. «Человек физиологически устроен неважно», — в других спектаклях Петя, как правило, проглатывал эти слова, увлеченный обличительной речью, — у Марцевича под знаком этих слов проходит вея роль. И когда Раневская тихо и печально говорит ему: «В ваши годы не иметь любовницы!», то она сострадает молодому человеку, у которого нет полноты жизни. Конечно же, этот Петя любит Аню. Но он «голоден, болен, встревожен, беден, как нищий», он может только предчувствовать счастье, а не обладать им. Когда Аня (Е. Коренева) влюбленно и молитвенно смотрит на него, когда зажмуривает глаза от распирающей ее молодости, когда, думая о будущем, вопрошает: «Отчего я уже не люблю вишневого сада?» — Петя только молча отворачивается. Связанный с культурой прошлого, он вместе с нею и обречен: «Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием».

В этом спектакле Лопахин (Ю. Каюров) рядом с Раневской, Гаевым, Трофимовым не выглядит чужим. По приезде с торгов он глухо, глядя в сторону, говорит: «Я купил». Тихо и убежденно, с большими паузами, словно заново удостоверяясь в происшедшем, он произносит: «Вишневый сад теперь мой». Он торжествует, а лицо искажено мукой, глаза полны слез, под конец монолога он, не скрываясь, плачет. Боль Раневской он воспринимает как свою. Жизнь, о которой он и мечтать не мог в юности, приблизилась настолько, что осталось протянуть руки. В руках же оказался прах.

«Вишневый сад» прочитан как драма. Тут режиссер словно бы нарушает волю драматурга, который особенно ценил в пьесе комический элемент {171} и досадовал по поводу психологизма художественников в этом спектакле. Однако пьеса такова, что редко удавалось сделать из нее веселое зрелище без тяжелых утрат для ее содержания. И Хейфецу комедийные краски, как правило, не свойственны. В его постановке пьеса прозвучала как завещание Чехова. Именно в телевизионном спектакле, где преобладал жанр психологического портрета, где режиссер потребовал от актеров выявить отношение героев к гибели вишневого сада, ставшего символом целой эпохи в истории России, Хейфецу удалось сказать свое слово в чеховиане. Духовно значительные, герои этого спектакля прощались с прошлым, не теша себя иллюзиями.

Работа над классикой для Хейфеца протекала в двух измерениях: театральном и телевизионном. Если в первом случае проявлялось умение режиссера начать решение проблемы со сценического пространства, выявляя и сталкивая противоборствующие драматические силы в динамических мизансценах, то во втором шла работа над крупным психологическим планом, над статичными мизансценами.

Приход в Малый театр (1971) открыл Хейфецу широкие возможности для работы над классикой, но вместе с тем и многое усложнил, так как здесь необходимо было учитывать традиции прославленной труппы.

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина была предложена Хейфецу театром. «В этой работе, — писал режиссер, — я как никогда переживал довольно тяжелый процесс постижения пьесы, долго не находя с ней общих точек соприкосновения, всецело погруженный именно в неприятие материала»[[138]](#footnote-139). Трудности были не случайными. Перед Хейфецем стояла сложная задача: найти пути к Малому театру и выбранной не им пьесе. Контакт с актерами был установлен скоро. «Самым дорогим итогом своей первой работы в Малом театре я считаю пусть робкие, но вполне ощутимые шаги, сделанные нами в сторону студийности: создания такой обстановки, когда каждый, независимо от звания, славы и таланта, свободно и легко мог высказаться, а иногда и поспорить или, наоборот, поискать тот или иной ход в процессе работы. Ведь сегодняшний театр без этого немыслим»[[139]](#footnote-140).

Зерно пьесы режиссер искал вместе с актерами, не навязывая своего мнения, но будя фантазию, предлагая импровизацию. Особенно активно использовался в процессе репетиций этюдный метод, который был основным для Кнебель и Попова, последовательных учеников Станиславского. Работа была творческой, увлекательной. Однако трудности постижения пьесы, трудности сближения с труппой оставили свои следы на готовом спектакле. В процессе репетиций режиссер и исполнители находили в пьесе черты то водевиля, то мелодрамы, то психологизм подлинной драмы.

Черные бархатные драпировки с серебряной бахромой делали сцену похожей на «веселый катафалк». Этой ассоциации добивались и художник Б. Волков, и режиссер. Свои ключевые монологи актеры произносили прямо в зрительный зал, иногда доверительно подмигивая. Кречинский (В. Кенигсон) то пародировал приемы фокусника, то представлял {172} фата: добиваясь Лидочкиной руки, потихоньку обнимал тетушку. Финалы актов фиксировались комическими немыми сценами. Слуга Кречинского Федор (Б. Горбатов) и Расплюев (Е. Весник) разыгрывали целые комические пантомимы в духе веселой клоунады. Расплюев, распяливая сюртук на поднятых руках, имитировал хищную птицу.

Сам Кречинский явился словно из мелодрамы. Его мнимая значительность отдавала напыщенностью провинциального премьера. Он врывался на сцену стремительно, занимал центр ее и требовал к себе внимания. Этот фат и светский хлыщ быстро находил требуемую обстоятельствами маску, легко меняя облик. Движения его казались механическими, привычными.

Ироническая стилизация мелодрамы прочитывалась в прологе и финале спектакля, когда дети в кудрявых париках и белых костюмчиках исполняли пастораль: пухлые амуры на занавесе и гирлянды роз легко покачивались, звучала прозрачная музыка, хор пел: «Дети, будьте счастливы». Но эта стилизованная, пусть даже ироничная упаковка плохо сочеталась с приемами психологической драмы, законам которой следовали многие актеры: И. Ильинский — Расплюев, беспардонный и простодушный, комичный и трагичный одновременно, и Д. Павлов — Муромский, кряжистый и недоверчивый старик, и В. Лепко — Лидочка, искренняя в своей наивности, и Т. Еремеева — Анна Антоновна, претенциозная и глупая.

Когда пойманный Кречинский замер с пистолетом в руке, когда поникшая Лидочка отдала солитер ростовщику, когда крошечные пастух и пастушка старательно исполнили нужные па под звуки благословляющего хора, «веселый катафалк» остановился. Так режиссер пытался овладеть секретом подхода к традиционным жанрам Малого театра. А Хейфец действительно имел достаточно оснований, чтобы войти в этот прославленный коллектив, хотя бы потому, что его интерес к классике, к традициям и их обновлению, был устойчив и перспективен. На телевидении он показал кроме «Вишневого сада» (1976) «Доходное место» Островского (1978), инсценировки романов «Рудин» И. С. Тургенева (1970) и «Обрыв» И. А. Гончарова (1973). Тут режиссер поднимает целые эпохи русской жизни, анализирует ее коренные типы. Его увлекают крупные явления прошлого, глобальные проблемы истории. Те явления и проблемы, которые резонируют в нашем обществе по сей день, которые не скоро станут только историческими, составляя приметы национального характера. Режиссер не собирается выводить точную формулу этого характера, указывать идеального носителя его черт. Он стремится познать причины его жизненности.

В телеспектакле по роману «Обрыв» главным героем становится дом бабушки Татьяны Марковны Бережковой. Первые кадры знакомят нас с безлико холодной гостиной столичных друзей Райского, с его мастерской, где ниспадают тяжелые драпировки и слепо смотрят мраморные бюсты. Это не настоящие дома, а что-то вроде временных обиталищ, неосновательных, созданных по чужому образцу. Очень скоро действие будет перенесено в дом бабушки. И здесь камера будет подолгу задерживаться на стенах с ситцевыми обоями, на мебели в желтых полотняных чехлах, на скатерти, вышитой синими веночками. Дом — это приют, гостеприимство, {173} щедрое угощение («Пирожное-то забыли», — будет сокрушаться Татьяна Марковна), приветливая Марфенька (Н. Гундарева), ожидающая жениха и свадьбы. Это книги, сложившиеся привычки, это люди в родственных и семейных отношениях. Режиссер рассказывает об этическом смысле семейного очага — этой первой и основополагающей клеточке человеческого сообщества. Дом держится семьей, а без нее распадается. Райский (Э. Марцевич) ищет смысл жизни, тщетно пробуя силы в разных сферах: то художник, то писатель, то жених — он всюду терпит поражение. Особенно болезненно его задевает отказ предполагаемой невесты, которая говорит насмешливо: «Какой из вас муж?» Этот Райский — человек, у которого нет дома. И его приезд к бабушке — попытка ощутить свои корни, свою основу жизни.

Именно дом является хранителем моральных основ жизни. Когда на званом обеде у Бережковой распояшется подвыпивший богач и взяточник Нил Андреевич (Н. Рыжов), будет тыкать и хамить гостям, бабушка (С. Фадеева) медленно поднимется и, спокойно улыбаясь, скажет: «Что ты лаешься на всех?.. Ты кто? Ничтожный приказный. Ты смеешь кричать на женщину? Встань и поклонись. Перед тобой Татьяна Марковна Бережкова». Райский и Вера поцелуют ее, восхищаясь силой и прочностью бабушкиной морали.

Одни к этому дому тянутся, другие бегут прочь, но каждый связан с идеей дома, и жизнь каждого героя этой идеей проверена. Действие спектакля за пределы дома не выходит. Нам не покажут ни усадьбу, ни овраг, ни Волгу, а снова и снова поведут по комнатам и коридорам, так настойчиво, словно захотят напомнить что-то позабытое. Вера (Н. Вилькина) с домом связана так же крепко, как и Марфенька, но связи эти ей кажутся насильственными («Это тюрьма. Я хочу свободы»). И она попытается разорвать их и убежит к Марку Волохову в беседку, похожую на заброшенный сарай. Этому тайному свиданию режиссер отказывает в каком бы то ни было романтическом освещении. Оно грубо и прозаично, как и сам Марк (С. Шакуров). «У вашей жизни нет корней», — горько проговорит Вера. Его сила и страстность истрачены на пустое самоутверждение, на несостоятельную полемику с бабушкиной моралью. Сильная натура восстала против норм жизни и этой жизнью оказалась смята. У него угловатое лицо и недобрый оскал улыбки, он сидит, поджав ноги и напружинившись, как зверь перед прыжком.

Вера Н. Вилькиной ищет для своей любви свободы, не желая довольствоваться судьбой покорной Марфеньки. Молчаливое бесстрашие Веры кажется почти материальной силой, когда она спорит с Райским или идет на свидание к Волохову. Ее путь к дому выстрадан и куплен дорогой ценой. После побега и падения дом принимает Веру и заключает в свои объятия. Она лежит в постели, освещенная лампадой, вытянувшись, закрыв глаза, и кажется умершей. Не только бабушка, но сами стены с простенькими обоями возвращают ей жизнь. Бабушка будет по-бабьи плакать, стоя на коленях, прося у внучки прощения за грехи своей молодости. Окаменевшее лицо Веры дрогнет, и она потрясенно произнесет: «Как долго мы не знали друг друга». Идея дома глубоко покоится в душах героев, но они должны постичь ее в себе.

В финале герои собираются за традиционным семейным столом, {174} покрытым знакомой скатертью. Каждый погружен в свое. Молчит бабушка, сраженная горем, молчит Вера, все потерявшая, кроме веры в жизнь, молчит в робком отдалении влюбленный в нее Тушин, молчит Марфенька, безмятежно улыбаясь и кокетливо взглядывая на жениха, который тихо напевает под гитару: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия…» В течение нескольких минут сцена остается неизменна, за кадром слышен звук топора, ломающего беседку, потом камера отъезжает, и в общем плане той же сцены герои выглядят единой семьей за общим столом, под общим кровом. Сцена эта представляется реальным воплощением слов Гончарова: «Опять жизнь, задержанная катастрофой, как порогами, прорвалась сквозь преграды и потекла дальше, ровнее».

В том же 1973 году Хейфец ставит на сцене Малого театра «Летние прогулки» А. Д. Салынского. И в инсценировке классического романа, и в советской пьесе режиссер занят проблемой «отцов и детей», в которой его интересует прежде всего возможность связи между ними. Пьеса начинается с поминок по скончавшемуся инженеру Бунееву, чей талантливый проект моста был в свое время отвергнут, после чего он удалился от работы, от семьи, прожив двадцать лет на тихой кардымовской пристани. Жанр мелодрамы с неожиданными поворотами судеб, когда два незнакомых друг другу героя, вступающие во враждебные отношения, оказываются братьями, когда один из них, защищая честь отца, едва не попадает под суд, — этот жанр используется режиссером для того, чтобы резкие повороты судьбы обнажали душевное смятение героев. Легким пританцовывающим шагом прогуливаются они в первом действии по сцене, где разбросаны пестрые надувные матрацы, яркие мячи, где под модную «Калинку» вываливаются из прибывающих на пристань катеров туристы, жадно и бесплодно ошаривающие глазами местность в поисках впечатлений. Профессионально бодрый голос гида звучит и в самом начале, и в конце спектакля, узаконивая атмосферу отдыха, безделья, бегства от забот. Режиссер в спектакле снимает один за другим поверхностные слои, плотно окутавшие современную жизнь. И если шелуха бездумья как способа «отвлечься» снимается легко, то иные пути бегства от действительности анализируются режиссером диалектично, с учетом многих «за» и «против». Старший сын Бунеева, Борис (В. Соломин), потрясенный смертью отца, которого никогда не знал, стремится найти себя в преодолении жизненных коллизий. Пытается ли герой силой восстановить справедливость, бродяжничает ли, исповедует ли йогу — за всем этим актер показывает трудное и серьезное мужание души, проходящей через многие испытания и обретающей себя в приятии духовного наследия, оставленного отцом.

В комедии А. Н. Островского «Доходное место» (1978, Центральное телевидение) Хейфец увидел психологическую драму. Общественно-обличительный пафос пьесы соединился с лирически-страстным. Лирическая тема, пожалуй, наиболее трудна для Хейфеца, который и в «Вишневом саде», и в «Обрыве» подчинил любовные отношения иным моральным проблемам. Любовь Пети и Ани дрогнула и покачнулась от ударов топора, рубившего вишневый сад. Вера Вилькиной не столько любила, сколько боролась за свободу. И совершенно неожиданно Жадов (А. Трофимов) явился прежде всего влюбленным. Борьба за идеи, измена им, драматическое {175} осознание происшедшего — все это явилось на фоне страстной и обреченной на непонимание любви Жадова. Все герои спектакля пекутся о любви, о счастье, о доме. Но если в «Обрыве» дом Бережковой был средоточием традиций и духовных ценностей, то в пьесе Островского понятие дома оказалось скомпрометированным. Для режиссера главным в Вышневском (А. Попов) явилось не чиновничье обличье героя, а его отношение к жене и к дому. Спектакль начинался с короткой сцены, когда Вышневская вырывалась из объятий мужа и убегала от него по анфиладе богато убранных комнат. А он, преследуя ее, падал с одышкой в кресло и злобно бросал ей: «Из любви к вам я готов даже на преступление». Он искренне не мог понять причины своего несчастья. Как же не быть счастью, если он создал для него все условия? Перед лицом подчиненных он произносил высшую по его понятиям истину: «Женщине, взятой из бедности и окруженной попечениями и роскошью, кто же поверит, что она несчастлива?»

Понятие семейного очага для Вышневского. Юсова, Кукушкиной словно включено в табель о чиновничьих рангах. Дом это то же доходное место: он может быть куплен и обставлен в соответствии со служебным положением хозяина. Режиссер предлагает крупные психологические портреты героев, не торопясь разоблачать, ища объективные мерила их поведению.

Хейфец отнял привычные остроиронические краски у исполнителей ролей Юсова (П. Щербаков) и Кукушкиной (Р. Маркова). Это не назойливые старики, которые докучают своими наставлениями — так обычно выглядели эти герои. Здесь это люди «здравого смысла», хозяева жизни, у которых прочно соединились понятия дома и доходного места. Юсов Щербакова даже к начальнику своему относится с чувством превосходства: дом у того не в порядке, жена невесела и племянником бог обидел. «Генерал весь в моих руках, — произносит он, показывая крепкий кулак, — вот где у меня». Сам же Юсов — плотный, основательный, преуспел и на службе и дома. Чванливое чувство победы над жизнью он сполна выразил в русской пляске перед подчиненными в трактире. Танец Юсова — это тяжелая с одышкой толкотня на месте, набычившаяся голова, подозрительные взгляды исподлобья. Тут я назидание подчиненным и угроза инакомыслящим. Моложавая, серьезная дама Кукушкина завидует ему и не может не восхищаться. В самом деле, «нынче принято жить в роскоши», и только за чертой материального преуспеяния можно рассчитывать на уважение, любовь, удачную женитьбу. Юсов и Кукушкина прочно заняли свои места и лишь снисходительно посмеиваются, глядя на окружающих. Они проникли во все сферы жизни, их экспансия не знает границ. С нежнейшей материнской заботой является Кукушкина в дом к недавно вышедшей замуж Полине, до слез удрученной тем, что ей шляпку купить не на что. Уча дочь расчету и шантажу, мать говорит ласково, убеждающе. Свой дом и свою «систему» воспитания она считает образцовой («У меня все в струне»). Отсутствие нравственных корней Кукушкину не смущает. Туго перетянуты маменькиной волей Юленька и Полина. Когда Юленька (Е. Глушенко) с искаженным от ненависти лицом жаждет покинуть отчий дом, она не ведает, что сделает это для еще более полного торжества маменькиных идей. «Я счастлива», — {176} говорит она, показывая сестре новое платье из-за границы, а глаза настороженно бегают, язык то и дело облизывает пересохшие от напряжения губы. Ее мысли, чувства, взгляды, дыхание — все отравлено ядовитой атмосферой маменькиного крова. И только величайшая наивность Полины (Е. Симонова), наивность, граничащая почти с глупостью, сохраняет в ней способность любить. Для Кукушкиной кто подл и хитер, тот и умен. Смешливая и ребячливая Полина понять этого не может. Широко распахнутые глаза полны недоумения, полураскрытые губы силятся и не могут выговорить вопрос. И лучше бы уж молчать ей, ибо когда она отваживается на поучительные речи («Все вздор. Нужно только одеваться по моде»), то Кукушкина празднует еще одну победу.

В мире, где царят Юсов и Кукушкина, застенчивый Жадов появляется с полным сознанием своей общественной бесправности. Он отваживается жить на свой страх и риск, понимая социальную необеспеченность своих поступков. Болезненно худой, он говорит еле слышно, почти не разжимая тонких губ, неуверенно улыбается. Впалые щеки, тревожный, часто замирающий взгляд — уж не болен ли он? А если и нет, то трудно ему будет уберечься от чахотки, этого недуга порядочных людей в России. Обреченный и неловкий, с предосудительно длинными волосами, он не борец, но человек мыслящий.

«Кругом разврат, а сил мало», — признается Жадов, словно прощенья просит. Разврат агрессивен, как назойливый и довольный собой Белогубов (А. Филипенко) и поучающий Юсов. Но даже если Белогубов отстанет и Юсов отступится — разврат обовьет героя руками любимой женщины, которая будет нежно нашептывать ему о доме, о доходном месте. Весь жар любви его отдан Полине. В тяжелом забытьи он говорит: «Я без нее с ума сойду…» Сопротивляясь ее требованиям, цепляясь пальцами за душащий воротник, он молит: «Ты уж пожалей меня». Напрасно: Полина решила привести в действие маменькины советы. И тогда, чтобы сохранить любовь молодой жены, Жадов в помрачении идет просить доходное место. Принятое решение так ужасно, что сводит Жадова болезненной судорогой; Полина пугается его вида и нелепых слов: «Не буду ходить туда, где говорят про честность». Даже если бы Жадов получил место — его замучила бы совесть, без которой ему так же невозможно, как и без Полины. Поэтому отказ дядюшки вызывает у него состояние катарсиса. Рядом с Жадовым приходит к осознанию своей любви и Полина. Его горе отозвалось в ее душе и смыло маменькину «философию». Спектакль кончается долгим объятием Жадова и Полины. В этом союзе, в этой искренней, ценой страданий оплаченной любви дан ответ на вопрос, что такое настоящее счастье.

Так идут герои спектаклей Хейфеца, спотыкаясь, страдая, ища любви и счастья. Моральные проблемы для них становятся кровными, а исторические и общественные события входят в их биографии. Хейфец умеет видеть приметы истории в том, что совершается изо дня в день, он апеллирует к рядовому человеку, к его обычным возможностям, в которых всегда заложены и зло и добро.

К драме Гауптмана «Перед заходом солнца» режиссеры обращались, когда в труппе имелся актер, способный сыграть поднявшуюся над толпой личность. В спектакле Хейфеца (Малый театр, 1972) выдающихся {177} людей нет. Маттиас Клаузен (М. Царев) — рядовой человек, кропотливым трудом добившийся славы. Поначалу он кажется всецело принадлежащим среде, в которой живет. Он даже менее дальновиден, чем его корыстные и злобные дети[[140]](#footnote-141). Война между Клаузеном и его наследниками началась давно, а он пока не отдает себе в этом отчета. В спектакле развиваются традиции, начатые в «Смерти Иоанна Грозного», когда сцена становится полем действия крупных исторических сил. Дом Клаузена, дом вдовы Петере — это не закрытые помещения для камерных сцен. Стены комнат раздвинуты так широко, что огромное пространство словно бы очищено для решительных баталий.

Характерна первая мизансцена, когда почти все герои спектакля стоят, повернувшись лицом к зрительному залу. Обстановка юбилея Клаузена торжественная и мрачная, не похожая ни на семейный праздник, ни на официальное собрание. Даже золото венка поблескивает угрожающе. Тут плацдарм, на котором сошлись враждебные силы. И с первых же реплик выясняется, что силы эти не равные. Взрослые дети Клаузена страшны не каждый сам по себе, а когда выступают все вместе, единым фронтом, сплоченные одной идеей. Пока у них нет объединяющих идей, они только злобствующие ничтожества. К моменту юбилея дети достаточно насторожены тем, что их отец и владелец крупнейшей книгоиздательской фирмы совершает непредусмотренные с их точки зрения поступки. Он хочет жить, повинуясь внутреннему праву, голосу совести, не считаясь с притязаниями плотно обступившей его среды. За героями стоят значительные социальные слои. Клаузен — Царев воспринимается на фоне огромного, во весь задник органа (художник Дитер Берге, ГДР), символизирующего великую культуру прошлого. Здесь нет обычной при подходе к этой пьесе режиссерской заданности, когда нравственная победа Клаузена казалась сама собой разумеющейся, а его наследники являлись прежде всего морально несостоятельными пигмеями. Здесь Клаузен живет под дулом направленного на него оружия. Сыновья, дочери, зять и невестка появляются в спектакле Хейфеца каждый раз как сплоченное большинство, полное скрытой или явной угрозы. Либо они, как солдаты, стоят у пьедестала, где чествуют юбиляра, либо плотной стеной обступают обеденный стол, когда отец хочет им представить Инкен. Они расставлены в боевом порядке, как шахматные фигуры, готовые объявить мат ничего не подозревающему королю. Атмосфера «военных действий» подчеркнута ролями слуг в полувоенных костюмах коричневого цвета, которые стоят наготове, расставив ноги и заложив руки за спину. Молчаливые и недвижные, они ждут своего часа. Пожалуй, ни в одном спектакле «Перед заходом солнца» убойная сила толпы, обступившей героя, не была представлена так явно. Когда из этих, изготовившихся к нападению, рядов раздается злобное шипение Паулы Клотильды (Э. Быстрицкая) или лицемерное квохтанье Беттины (М. Седова), то кажется, что это сама среда выпускает ядовитое жало: психологическая индивидуализация героев не имеет существенного значения. Каковы бы они ни {178} были, в них важно только то, что они объединены идеей смертоносной силы. Лишь иногда из общей массы выступает крупным планом кривящееся в злобе лицо Кламрота (Я. Барышев), недоуменно поднимает бровки кукольно-бездушная Оттилия (Л. Юдина). Агрессивность, хамство, спесь, ханжество, собранные вместе, могут стереть с лица земли ум, талант, культуру. В финале Клаузен выбит из колеи, взгляд его безумен, чужая рубашка на нем выглядит смирительной. «Вы своего добились», — говорит наследникам профессор Гейгер, и тогда они тихо отступают, удовлетворенные случившимся. В спектакле среда, смертельно опасная и неуязвимая, стала антиподом героя, силой, физически его превосходящей.

Если Клаузен Н. К. Симонова (Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина) был олимпийцем, чьи дела и мысли не подвержены тлену и уничтожению, то герой Царева — земной человек, которому не превозмочь старость и усталость. Если Симонов ратовал за свободу духа для Клаузена, то Царев надеялся хотя бы на сохранение порядочности в отношениях с детьми. Даже его увлечение молоденькой фрейлейн — лишь намек на чувство, благодарность молодости за доверие. Инкен — Н. Корниенко скорей преисполнена глубокого почтения к Клаузену, чем влюблена в него: он не посчитался с ее отверженностью и добропорядочен в отличие от прочих. Ее молодость не вносит в их отношения никакого диссонанса. Сердечная чуткость помогает ей преодолеть возрастной барьер. В ее любви не по годам совершенное знание человеческой натуры. Инкен словно видит трагический финал своего романа, поэтому чаще всего является усталой, с невеселой улыбкой.

«Не будем печалиться», — говорит она Клаузену грустно и трезво. Они стоят рядом. Их диалог обращен в зрительный зал. Клаузен Царева смущен происходящим и произносит слова признания тихим, страдальческим голосом. Здесь заключается союз двух изгнанников. Когда Клаузен говорит о том, что для него приемлем выход, который избрали Сенека и Марк Аврелий, Инкен отвечает жестко: «Этот выход нам годится». Союз Инкен и Клаузена — не любовный, это попытка инакомыслящих объединиться и выстоять под напором сокрушительного большинства.

Инкен Н. Вилькиной тоже чужая в «мире мер, приличия и порядка». На строгий вопрос фрау Петере: «Ты скрываешь?» — она отвечает со спокойной улыбкой: «Многое». С той же уверенной улыбкой, играя румяным яблоком, она с ошарашивающей прямотой заявляет: «Если он на мне не женится, я застрелюсь». Уговоры и нелепые подозрения матери она пресекает, сдерживая гнев. Сфера ее духа неприкосновенна, Инкен — Вилькина не позволит «убить свою душу». Когда Клаузен обращает к ней высокие поэтические слова Гете, она принимает их как нечто само собой разумеющееся. В мире Гете, высоких духовных помыслов она — своя. Вилькина — актриса, талант которой Хейфецу необходим, ибо с нею открываются духовные просторы спектакля. Факел культуры, знания, который столько лет достойно нес коммерции тайный советник Маттиас Клаузен, взяла Инкен. В его последних словах: «Моя душа умерла… хочу заката…» — никакого протеста и только ясное понимание конца. Зато Инкен, пережив минуту отчаяния, поднимется с колен и {179} твердо произнесет: «Я спокойна». Однако финалом спектакля будет немая сцена траурного шествия наследников Клаузена. Его зять, оголтелый хам и фашист Кламрот, с венком в руках возглавит процессию. Пролог, где чествовали юбиляра, и эпилог, где его так торжественно провожают, введены режиссером затем, чтобы роль среды была оценена по достоинству. Убийцы Клаузена собираются узурпировать его духовное наследство. Для Хейфеца история проверяется моралью, общество — отношением к ней.

Впервые после «Смерти Иоанна Грозного» Хейфец обратился к герою, который возвышается над массой и правит ею, в спектакле «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера (Малый театр, 1977). Режиссер показал силы, породившие такого героя, и силы, ему противостоящие.

Снова на сцене давняя история. Ее герои — итальянцы, ранние современники Иоанна Грозного. Обличье персонажей — вполне традиционное для шиллеровских спектаклей (художник В. Серебровский). Короткие нарядные колеты, развевающиеся плащи, живописные туалеты женщин — все это внешне свидетельствует о верности Малого театра романтическому Шиллеру. Однако привычные приметы осмыслены режиссером по-новому. Его спектакль совсем не романтичен, несмотря на балетную поступь и осанку Фиеско ди Лаваньи, несмотря на изысканную красочность нарядов первых дам Генуи и на театральную игру плащей. Когда Леонора (Н. Вилькина) в отчаянии от предполагаемой измены мужа стремительно припадает к стене, то догнавший ее и распластавшийся по стене голубой плащ кажется огромной бабочкой, прибитой ураганом. Когда же, набросившая пурпурный плащ Джанеттино, она падает, сраженная рукой трагически обманувшегося мужа, то этот плащ расплывается на ней кровавым пятном.

Метафоричность свойственна этому спектаклю и в том, как «оживают» костюмы, и в том, как осваивают герои сценическое пространство. Пол сцены выглядит взломанным, когда Веррина (М. И. Царев) узнает, что его дочь Берта обесчещена знатным негодяем, — кажется, земля уходит из-под ног. В сцене свидания Фиеско опускает приподнятый кусок пола с прислонившейся к нему Джулией, и она оказывается поверженной к его ногам. Свидание становится одним из звеньев политической интриги, которую уверенно ведет Фиеско.

Декорационная установка спектакля — это замкнутая, окруженная двухэтажной галереей площадка-клетка, в которой герои, плененные этим пространством, стремительно прошивают свои жизни. Именно здесь, в окружении всевидящих окон и дверей, зреют и раскрываются заговоры.

Само время вихрем проносится по сцене, увлекая за собой героев. Пролог, когда застывшие действующие лица кажутся изваяниями, мгновенен. Невидимый ветер срывает их с мест, сталкивает и сбивает с ног. Режиссер хочет передать ускоренное движение самой истории. Время подгоняет героев, а они торопят его. Джанеттино Дорна, поправший республику некоронованный монарх в огненно-красном одеянии, и Фиеско ди Лаванья, белоснежный, непроницаемый, обольстительно улыбающийся претендент на престол, сходятся, готовые к смертельной схватке, которую они пока заменяют якобы дружеским рукопожатием. Так в первой {180} же сцене определяются главные враждебные силы, чтобы повести кровавую борьбу. Каждый считает себя властелином истории и чувствует себя вправе диктовать волю другим. Каждый не скупится на мелкие ухищрения и заигрывания с народом, на крупные предательства и адское вероломство. Фиеско — В. Соломин и Джанеттипо — Я. Барышев ведут дуэль, в которой нет правил и попрано понятие чести. Снова и снова они будут бросаться друг на друга и отступать с лицемерной улыбкой.

Джанеттино огромен, нагл и циничен. Здесь произвол неприкрытый, грубый и страшный. Аморальность в пурпур облаченного не оставляет сомнений. Это ядовитый плод разложившейся республики.

Улыбчивый Фиеско подобной силе тщится противопоставить свою. Ему кажется, да что там кажется, он просто уверен в близкой победе. В ясном взоре прочитывается сознание внутреннего права на захват власти и обладание короной. В мире корысти, сделок с совестью и явных преступлений он считает себя вождем нации, героем, пекущимся о благе народа. С легкостью удачливой и одаренной натуры он присвоил себе право распоряжаться судьбами сограждан. В этом своем убеждении Фиеско искренен каждую минуту. Тут совесть подчинена цели. Отвлекая внимание врага от своего заговора, Фиеско предается кутежам, инсценирует роман с графиней Джулией, сестрой Джанеттино. Любой путь для него хорош, раз он спасает Геную. Он недоумевает и досадует, когда Веррина — подлинная совесть республики — ему не доверяет.

Характер Фиеско измерен еще и глубокой страстью к жене. С каким чувством и убежденностью молит он ее не принимать решения о разрыве с ним: лицо становится серьезным, он испытывает страх. Впрочем, и тут он одерживает победу: она верит мужу, поднимается с колен и благодарно улыбается ему сквозь слезы. Он завидно красив, удачлив и вполне владеет жизнью. Никто из героев, кроме Фиеско — Соломина, не чувствует себя на сцене так по-хозяйски уверенно. Он направляет мысли и настроения подданных, когда властным голосом убеждает шумливый народ, толпящийся на галерее, в справедливости своих властолюбивых намерений. Перед монологом-исповедью Фиеско — Соломин подтягивается на канате, приподымая кусок пола сцены, и кажется, что сама вздыбленная земля находится в его власти. Он легко устремляется на этот помост и страстным, срывающимся шепотом сообщает о дозволенности всех средств при достижении цели. Одетый в черное, с цепью на груди, он будет решать вопрос для него не менее важный, чем «быть или не быть», — переступать «рубеж небес и преисподней» или не переступать. Шиллеровский герой всегда стоит перед альтернативой: он может выбрать только рай или ад, третьего пути для него не существует. Фиеско идет к короне между раем и адом и попадает прямо в ад: союз с тунисским мавром Хассаном — это сговор с дьяволом, для которого нет преград, нет запрета. Хассан со смаком берется за любое страшное дело, и только Джанеттино и Фиеско прибегают к его услугам. Но в исполнении А. Потапова Хассан — это веселый и циничный жулик. Бытовая манера контрастирует с метафорически-условными приемами спектакля.

Тема «рая», всегда нелегкая в сценическом истолковании, воплощена здесь осязаемо убедительно. «Голубой» роли Леоноры артистка Н. Вилькина придает духовное напряжение. Страстно любящая жена явилась {181} антагонистом своего мужа, трагической жертвой его идей. Ее чувство к Фиеско, первому рыцарю Генуи, совсем не лирично. Она любит в нем человека, который может спасти республику, для нее любовь и низость несовместимы. Пред алтарем она думает о том, что ее Фиеско освободит Геную от тирана — вот что увлекает эту Леонору. Она мало подвижна на сцене, лицо ее почти бесстрастно, глаза устремлены в одну точку. Рядом со своей воображаемой соперницей, графиней Джулией, она выглядит застывшей, помертвевшей от горя. Дразнящим пламенем мечется по сцене пурпурный плащ Джулии (Н. Корниенко), которая спешит отпраздновать победу над законной избранницей Фиеско. Она торжествует, язвит и упивается своим мнимым превосходством. Леонора смотрит сквозь это мелькание, которое нельзя не видеть и можно только превозмогать. Ей ведомо высшее назначение человека, ее любовь не в том ряду, что корыстный угар Джулии. Раны ревности у нее настоящие, кровоточащие. Но любимая или отвергнутая — она всегда будет высока духом. Поэтому в тревожную для Генуи минуту воинское одеяние на ней так же естественно, как синий бархат нарядного платья. В латах и с мечом в поднятой руке, с женственно распущенными волосами она стоит и смотрит в одной ей видимые дали. Не мечется, не кричит и не стонет, как того требует ремарка.

Мизансцены спектакля динамичны и стремительны. Почти все герои живут в убыстренном ритме: строят козни, плетут интриги, торопятся обойти врага, заняты низким расчетом и беспощадной борьбой честолюбий. В этом суетном и кровавом водовороте только Леонора и Веррина не принимают никакого участия. Они почти недвижимы в спектакле, как неизменна и неподвластна обстоятельствам мораль, ими исповедуемая.

В спектакле «Заговор Фиеско» каждое столкновение вело к теме совести. Герои пытались пренебречь совестью, хотя бы временно, до завоевания прочных позиций, а потом опять вернуться к ней, как Фиеско намерен вернуться к Леоноре. Спектакль доказывает моральную несостоятельность такого пути. Режиссер стремится обогатить шиллеровские традиции Малого театра, чувствуя себя в пределах традиционных рамок достаточно свободно.

Доказав, что романтический шиллеровский театр может существовать как интеллектуальный, метафорический, Хейфец обратился к Шекспиру, поставив «Короля Лира» (Малый театр, 1979). Режиссер не старался передать всю полноту шекспировских характеров, он рисовал их резкими графическими штрихами. Хейфец, как всегда, настойчиво проводил одну, особенно важную для него мысль. Это спектакль о том, что два мира — семейный и общественный — неразделимы. Дурное течение дел в обществе злым эхом отзывается в семейной жизни. Законы государства, которым правил Лир, становятся законами его семьи. Общество и семья слиты как серовато-белые геометрические фигуры декорационной установки, плотно входящие одна в другую (художник Д. Д. Лидер). Когда король стал просто отцом, он впервые ощутил деспотизм своего правления. Совершенное Лиром на государственном поприще стало его личным горем: деспотизм его дочерей Гонерильи и Реганы жесток и кровав.

Насилие рождает бесконечную цепь измен, и герои предают один другого из самых низких и корыстных побуждений. На каждого предателя {182} находится новый предатель и убийца, а этого непременно настигает следующий. Расправы совершаются стремительно, и крестьянская телега едва успевает увозить сваленные вместе трупы только что пытавшихся одолеть друг друга врагов.

В резко контрастном освещении появляется Лир в первом действии, справа и слева от него две дочери, которые ждут раздела его королевства. Несколько в стороне, не вписываясь в симметричную мизансцену, находится Корделия (И. Печерникова): в предложенной системе отношений (король — наследники, отец — дети) ей не оказывается места. И тогда она подымается на дыбу и начинает медленно раскачиваться на этих страшных качелях. Так она сама избирает себе путь, чреватый мукой, и только так ей удастся избежать насилия и лжи, которыми пронизаны и общество и семья.

Этот спектакль рассудочный и чуть суховатый. События и характеры представлены как на суде, скупо и точно, чтобы не затмить жесткого вывода о преступности деспотизма.

Критик А. Смелянский так определил индивидуальность режиссера: «Любая чрезмерность, грубая ассоциативность, любое насилие над автором, театральная роскошь и эпатаж его коробили… Режиссер был готов пойти на самоограничение, чтобы не заглушить нечто важное в голосах людей, давно ушедших. Если к этому добавить, что талант Хейфеца избирателен, что его всегда привлекали авторы трагического миросозерцания и что его патетика свободна от юмора, контур режиссерской судьбы проступит довольно отчетливо»[[141]](#footnote-142).

Работая над пьесами, которые обычно прочитывались на сцене как жизнеподобные, Хейфец останавливает внимание на тех бытовых деталях, которые передают символическую суть идеи или явления. Потому так часто бытовая деталь становится емкой метафорой. Подобным образом режиссер переосмысляет и романтические традиции, используя метафорические возможности пластики, костюма и самого сценического пространства. Ему не мешает сцена, как бы велика она ни была. Из самой ее протяженности, из громадной пустоты ее он умеет извлечь содержательный элемент спектакля. Исследуя силу добра и зла, Хейфец опирается на актера, от которого требует и правды психологического состояния, и способности соответствовать метафорическому мышлению режиссера.

Он нуждается, в актере эмоционально подтянутом, чья воля строго целенаправлена. В этих условиях свобода импровизации дается далеко не всем исполнителям. Актер должен прожить многое за короткий срок и без всякой назидательности впрямую передать мысль режиссера.

Жанровый диапазон спектаклей Хейфеца достаточно широк. Режиссер владеет письмом психологического портрета, он же создает эпические полотна. И в камерных постановках, и в спектаклях широкого исторического дыхания Хейфец выясняет нравственный смысл каждого явления, исторического или современного. Его эстетическим методом можно было бы назвать обновление психологической традиции.

1. Павлов В. А. Пути и перепутья (К пятилетию Студии им. Вахтангова). — Новый зритель, 1926, № 48, с. 5. [↑](#footnote-ref-2)
2. Алперс В. Театральные очерки. В 2‑х т. М., 1977, т. 2, с. 337. [↑](#footnote-ref-3)
3. Симонов Р. С Вахтанговым. М., 1959, с. 153. [↑](#footnote-ref-4)
4. Марков П. А. О театре. В 4‑х т. М., 1976, т. 3, с. 394. [↑](#footnote-ref-5)
5. Юзовский Ю. Энтузиасты без кавычек. «Энтузиасты» в студии Симонова. — Веч. Москва, 1932, 25 июня. [↑](#footnote-ref-6)
6. Морозов М. Тени прошлого. «На крови» в Театре им. Вахтангова. — Новый зритель, 1928, № 48, с. 6. [↑](#footnote-ref-7)
7. Толчанов И. Мои роли. М., 1961, с. 59. [↑](#footnote-ref-8)
8. Соболев Ю. «На крови». — Веч. Москва, 1928, 14 нояб. [↑](#footnote-ref-9)
9. Гвоздев А. «Интервенция» в Театре им. Вахтангова. — Рабочий и театр, 1933, № 15, с. 12. [↑](#footnote-ref-10)
10. Тур. «Интервенция». — Красная газ., утр. вып., 1933, 21 мая. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: Алперс Б. Театральные очерки, т. 2, с. 219 – 220, 323 – 325. [↑](#footnote-ref-12)
12. Гурвич А. Замечательный спектакль. «Человек с ружьем» Н. Погодина в Театре им. Вахтангова. — Лит. газ., 1937, 26 нояб. [↑](#footnote-ref-13)
13. Залесский В. Судьба человеческая — судьба народная. — Театр, 1938, № 1, с. 15. [↑](#footnote-ref-14)
14. См.: Толчанов И. Мои роли, с. 73. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: Антокольский П. «Мадемуазель Нитуш» у вахтанговцев. — Комс. правда, 1945, 19 янв. [↑](#footnote-ref-16)
16. Суходольский Вл. Пьеса и театр («В наши дни» А. Софронова на сцене Театра имени Евг. Вахтангова). — Правда, 1952, 16 июля. [↑](#footnote-ref-17)
17. Луначарский А. В. Собр. соч. в 8‑ми т. М., 1964, т. 2, с. 75. [↑](#footnote-ref-18)
18. Варшавский Я. «Фома Гордеев». — Сов. культура, 1956, 1 марта. [↑](#footnote-ref-19)
19. Сурков Е. Горьковский спектакль. — Комс. правда, 1956, 15 марта. [↑](#footnote-ref-20)
20. Гольдштейн П. Тревога совести. — Театр, 1963, № 5, с. 60. [↑](#footnote-ref-21)
21. Зингерман Б. Фома Гордеев и другие. — Театр, 1956, № 6, с. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-22)
22. Свободин А. Сентиментальный вальс вахтанговцев. — Театр, 1967, № 6, с. 59. [↑](#footnote-ref-23)
23. Рабочий и театр, 1936, № 5, с. 5. [↑](#footnote-ref-24)
24. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М., 1976, т. 3, с. 114. [↑](#footnote-ref-25)
25. Юзовский Ю. Драматургия Горького. Ч. 1. М.‑Л., 1940, с. 185. [↑](#footnote-ref-26)
26. Бабочкин Б. В театре и кино. М., 1968, с. 179. [↑](#footnote-ref-27)
27. Там же, с. 188 – 189. [↑](#footnote-ref-28)
28. Театр, 1975, № 4, с. 29 – 30. [↑](#footnote-ref-29)
29. Текст принадлежит Р. М. Беньяш. [↑](#footnote-ref-30)
30. В спектакле «Порт Артур» Вивьен играл роль Стесселя. [↑](#footnote-ref-31)
31. Агамирзян Р. С. Учитель. — В кн.: Сценическая педагогика. Л., 1976, с. 209. [↑](#footnote-ref-32)
32. Цимбал С. Леонид Вивьен. — Театр, 1962, № 1, с. 61. [↑](#footnote-ref-33)
33. Цимбал С. Мастер театральной правды. — Ленингр. правда, 1957, 5 июня. [↑](#footnote-ref-34)
34. Образцова А. Режиссер. — В кн.: Новаторство советского театра. М., 1963, с. 360. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: Формирование и эксплуатация репертуара драматических театров Ленинграда и его экспертная оценка. На материале социолого-театроведческих исследований. Л., 1977. [↑](#footnote-ref-36)
36. Цимбал С. Леонид Вивьен. — Театр, 1962, № 1, с. 62. [↑](#footnote-ref-37)
37. Образцова А. Режиссер. — В кн.: Новаторство советского театра, с. 360, 367. [↑](#footnote-ref-38)
38. Совместно с В. В. Эренбергом. [↑](#footnote-ref-39)
39. Бартошевич А. Л. С. Вивьен. — Рабочий и театр, 1933, № 25, с. 9. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же. [↑](#footnote-ref-42)
42. Вивьен Л. С. В. Н. Давыдов и его школа. — В кн.: Записки о театре. Л.‑М., 1958, с. 48. [↑](#footnote-ref-43)
43. Вивьен Л. С. Друг актера. — В кн.: А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.‑М., 1960, с. 321 – 326. [↑](#footnote-ref-44)
44. Алперс Б. Театр социальной маски. — В кн.: Алперс Б. Театральные очерки, т. 1, с. 151. [↑](#footnote-ref-45)
45. Письмо В. Н. Давыдова А. Н. Лаврентьеву, апрель 1912 г. Цит. по кн.: Театральное наследство. М., 1956, с. 450. [↑](#footnote-ref-46)
46. Письмо В. Н. Давыдова И. М. Мысовскому, 28 июня 1913 г. — ЦГИА, ф. 498, оп. 1, ед. хр. 4075, л. 24. [↑](#footnote-ref-47)
47. Письмо В. Н. Давыдова В. А. Теляковскому, август 1913 г. Цит. по кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, с. 172. [↑](#footnote-ref-48)
48. Письмо В. Н. Давыдова Ф. Д. Батюшкову, апрель 1917 г. — ИРЛИ. 15074, LXXXIXХб8. [↑](#footnote-ref-49)
49. Письмо В. Н. Давыдова Ф. Д. Батюшкову, апрель 1917 г. — ИРЛИ, 15074, LXXXIXб8. [↑](#footnote-ref-50)
50. Приведенная характеристика мастеров типа Давыдова дана Б. Алперсом в кн.: Алперс Б. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979, с. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-51)
51. Автобиография Леонида Сергеевича Вивьена. Личное дело Л. С. Вивьена. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-52)
52. Из воспоминаний Л. С. Вивьена об организации Школы актерского мастерства. Запись Э. П. Смирновой 27 апреля 1966 г. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-53)
53. Из воспоминаний Л. С. Вивьена об организации Школы актерского мастерства. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-56)
56. Протокол заседания конференции преподавателей театральных школ. Петроград, 29 мая 1918 г. — ЛГАОРСС, ф. 2551, оп. 17, ед. хр. 9. [↑](#footnote-ref-57)
57. Опубликован в кн.: Временник ТЕО, вып. 1. Л.‑М., 1918, с. 24 – 27. [↑](#footnote-ref-58)
58. Вивьен Л. С. За смелость в нашей работе. — Рабочий и театр, 1936, № 7, с. 8. (Дискуссия о формализме и натурализме.) [↑](#footnote-ref-59)
59. Речь идет о пьесе А. Толстого «Путь к победе». [↑](#footnote-ref-60)
60. Всесоюзный комитет по делам искусств. [↑](#footnote-ref-61)
61. Обсуждение спектакля «Маскарад» 28 декабря 1928 г. Стенограмма. — Ленинградский театральный музей. ОРУ 12602 – 12617, с. 458 – 459. [↑](#footnote-ref-62)
62. Заседание художественного совета «Итоги смотра творческой молодежи», 18 июля 1964 г. Стенограмма, с. 7. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-63)
63. См.: Вивьен Л. Режиссер, актер, драматург. — Театр, 1960, № 6. [↑](#footnote-ref-64)
64. Совершенно по-иному Вивьен относился к подбору репертуара в ТАМе, который считал театром экспериментальным. [↑](#footnote-ref-65)
65. Вивьен Л. В ногу с эпохой. — Сов. культура, 1957, 22 июня. [↑](#footnote-ref-66)
66. Вивьен Л. Режиссер, актер, драматург. — Театр, 1960, № 6, с. 51. [↑](#footnote-ref-67)
67. Головашенко Ю. Уроки Горького. — В кн.: Классика на сцене. М., 1964, с. 216. [↑](#footnote-ref-68)
68. Выступление Л. С. Вивьена на обсуждении спектакля «На дне» в Театре драмы им. А. С. Пушкина 18 января 1957 г. Стенограмма, с. 57. — Библиотека ЛО ВТО. [↑](#footnote-ref-69)
69. Выступление Л. С. Вивьена на конференции зрителей 10 февраля 1957 г. Стенограмма, с. 66. — Библиотека ЛО ВТО. [↑](#footnote-ref-70)
70. Выступление Л. С. Вивьена на конференции зрителей 10 февраля 1957 г. Стенограмма, с. 72. — Библиотека ЛО ВТО. [↑](#footnote-ref-71)
71. Там же, с. 69. [↑](#footnote-ref-72)
72. Золотницкий Д. Горький на ленинградской сцене. — В кн.: Театр и жизнь. Л.‑М., 1957, с. 42. [↑](#footnote-ref-73)
73. Протокол заседания художественной коллегии, 25 марта 1949 г., с. 4. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-74)
74. Золотницкий Д. Современно для современников. — Театр, 1957, № 4, с. 74. [↑](#footnote-ref-75)
75. Головашенко Ю. Уроки Горького. — В кн.: Классика на сцене, с. 217. [↑](#footnote-ref-76)
76. Головашенко Ю. Уроки Горького, с. 219. [↑](#footnote-ref-77)
77. Скоробогатов К. Великие перемены. — Сов. искусство, 1951, 3 нояб. [↑](#footnote-ref-78)
78. Смирнов-Несвицкий Ю. Идеи и ансамбли. — В кн.: Верность революции. Л., 1971, с. 95. [↑](#footnote-ref-79)
79. Образцова А. Режиссер. — В кн.: Новаторство советского театра, с. 369. [↑](#footnote-ref-80)
80. Материалы к статье для «Литературной газеты». — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-81)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-82)
82. См.: Велехова Н. Режиссер Плучек. Фрагменты. — Театр, 1978, № 6. Вишневская И. Время. Автор. Режиссер. — Театр, 1979, № 4. [↑](#footnote-ref-83)
83. Литовский О. Так и было. М., 1958, с. 234. [↑](#footnote-ref-84)
84. Равич Н. Памятные встречи. — Звезда, 1958, № 7, с. 154. [↑](#footnote-ref-85)
85. Протокол обсуждения пьесы М. Булгакова «Бег» в МХАТ, 9 октября 1928 г. (копия). — Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-86)
86. Заседание художественного совета 13 ноября 1957 г. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-87)
87. Вишневская И. Время. Автор. Режиссер. — Театр, 1979, № 4, с. 22. [↑](#footnote-ref-88)
88. Протокол обсуждения генеральной репетиции спектакля «Бег», 7 июня 1958 г., с. 5. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-89)
89. Вивьен Л. С. Наметки к режиссерской экспозиции «Маленьких трагедий». — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив, лит. части. [↑](#footnote-ref-90)
90. Протокол заседания художественного совета по просмотру генеральной репетиции спектакля «Маленькие трагедии», 10 ноября 1962 г. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-91)
91. Вивьен Л. С. Наметки к режиссерской экспозиции… [↑](#footnote-ref-92)
92. Письмо С. М. Бонди Н. С. Рашевской, 20 января 1962 г. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-93)
93. См.: Вивьен Л. С. Наметки к режиссерской экспозиции… [↑](#footnote-ref-94)
94. Золотницкий Д. В поисках истинных страстей. — Сов. культура, 1963, 2 марта. [↑](#footnote-ref-95)
95. Молодые режиссеры и театроведы. — Правда, 1935, 13 июня. [↑](#footnote-ref-96)
96. Веч. Тифлис, 1936, 20 апр. [↑](#footnote-ref-97)
97. Урушадзе Н. Театр. Тбилиси, 1977, с. 86. [↑](#footnote-ref-98)
98. См.: Буачидзе Ш. Страницы великой жизни. — Заря Востока, 1951, 3 февр. [↑](#footnote-ref-99)
99. Шитова В. Когда театр побеждает. — Лит. газ., 1958, 29 марта. [↑](#footnote-ref-100)
100. Комиссаржевский В. Комс. правда, 1958, 29 марта. [↑](#footnote-ref-101)
101. Гугушвили Э. Театральные портреты. Тбилиси, 1968, с. 110. [↑](#footnote-ref-102)
102. Межинский С. Античная трагедия на сцене грузинского театра. — Правда, 1958, 24 марта. [↑](#footnote-ref-103)
103. См.: Алексидзе Д. Творить страстно! — Сов. культура, 1959, 6 июня. [↑](#footnote-ref-104)
104. Заря Востока, 1960, 21 июня. [↑](#footnote-ref-105)
105. Чеботаревская Т. Театр находит, теряет, ищет… — Сов. культура, 1960, 9 июня. [↑](#footnote-ref-106)
106. Левин М. Б. Серго Закариадзе. М., 1973, с. 194. [↑](#footnote-ref-107)
107. Гугушвили Э. Будни и праздники театра. Тбилиси, 1971, с. 125. [↑](#footnote-ref-108)
108. Широкий В. «Трехгрошовая опера». — Сов. Молдавия, 1964, 30 окт. [↑](#footnote-ref-109)
109. Вишневская И. Театр имени Ив. Франко. Радости и огорчения. — Театр, 1970, № 11, с. 17. [↑](#footnote-ref-110)
110. Гугушвили Э. Шиллер сегодня. — Заря Востока, 1971, 16 марта. [↑](#footnote-ref-111)
111. Слово режиссерам. — Театр, 1973, № 6, с. 24. [↑](#footnote-ref-112)
112. Воробьев В. Память — для всех одна. — Театр, 1972, № 12, с. 150. [↑](#footnote-ref-113)
113. Вишневская И. О чем написана «Женитьба»? — Театр, 1973, № 1, с. 108. [↑](#footnote-ref-114)
114. Гарон Л. Сегодня у марджановцев. — Театр, 1973, № 1, с. 62. [↑](#footnote-ref-115)
115. Гарон Л. Сегодня у марджановцев. — Театр, 1973, № 1, с. 62. [↑](#footnote-ref-116)
116. Станиславский К. С. Собр. соч. в 8‑ми т. М., 1954, т. 1, с. 111. [↑](#footnote-ref-117)
117. Воеводин В. «Студенты». Новая постановка Театра имени Ленинского комсомола. — Веч. Ленинград, 1950, 18 сент. [↑](#footnote-ref-118)
118. Владимиров И. Мудрость таланта. — Труд, 1973, 30 сент. [↑](#footnote-ref-119)
119. Кеслер А. На улице «Трех соловьев». — Сов. культура, 1956, 11 авг. [↑](#footnote-ref-120)
120. Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1967, с. 228. [↑](#footnote-ref-121)
121. Строева М. Спор о современном. — Театр, 1959, № 6, с. 84. [↑](#footnote-ref-122)
122. Вейлер-Рюлике К. С любовью к Брехту. — Сов. Латвия, 1969, 21 авг. [↑](#footnote-ref-123)
123. Товстоногов Г. А. Пегас — лошадка упрямая… — Веч. Ленинград, 1974, 23 мая. [↑](#footnote-ref-124)
124. Дружинина С. Преступление разгневанного человека, — Ленингр. правда, 1972, № 63, 16 марта. [↑](#footnote-ref-125)
125. Все эти годы в Театре имени Ленсовета надежно помогала и помогает Ж. Владимирову режиссер Н. Райхштейн. Ей принадлежит и ряд самостоятельных остропроблемных постановок. [↑](#footnote-ref-126)
126. Владимиров И. Вдохновение и сосредоточенность. Из записок режиссера. — Нева, 1977, № 8, с. 207. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же, с. 209. [↑](#footnote-ref-128)
128. Кнебель М. Свой путь. — Театр, 1966, № 1, с. 116. [↑](#footnote-ref-129)
129. Толстой А. К. Собр. соч. в 4‑х т. М., 1964, т. 3, с. 446. [↑](#footnote-ref-130)
130. Полякова Е. О настоящей беде Московскому государству. — Театр, 1966, № 10, с. 93. [↑](#footnote-ref-131)
131. Хейфец Л. Из режиссерских записок. — Театр, 1978, № 4, с. 85. [↑](#footnote-ref-132)
132. Хейфец Л. Из режиссерских записок. — Театр, 1978, № 4, с. 92. [↑](#footnote-ref-133)
133. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 180. [↑](#footnote-ref-134)
134. Хейфец Л. Из режиссерских записок. — Театр, 1978, № 4, с. 93. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же. [↑](#footnote-ref-137)
137. Крымова Н. Л. Добржанская — Войницкая. — Театр, 1970, № 8, с. 120. [↑](#footnote-ref-138)
138. Хейфец Л. Из режиссерских записок. — Театр, 1978, № 4, с. 105. [↑](#footnote-ref-139)
139. Там же. [↑](#footnote-ref-140)
140. См.: Зингерман Б. И. «Перед заходом солнца» (История одной драмы). — В кн.: Западное искусство. XX век. М., 1978. [↑](#footnote-ref-141)
141. Смелянский А. Обыкновенная трагедия. — Театр, 1977, № 5, с. 85. [↑](#footnote-ref-142)