**Портреты режиссеров: Дикий, Кожич, Данченко, Шапиро, Опорков**. Л.: Искусство, 1986. Вып. 4. 160 с.

*З. Владимирова*. Алексей Дикий 5 [Читать](#_Toc378067367)

*В. Иванова*. Владимир Кожич 38 [Читать](#_Toc378067368)

*Т. Забозлаева*. Сергей Данченко 72 [Читать](#_Toc378067369)

*Н. Крымова*. Адольф Шапиро 99 [Читать](#_Toc378067370)

*К. Щербаков*. Геннадий Опорков 134 [Читать](#_Toc378067371)

# **{5}** З. ВладимироваАлексей Дикий

{6} Когда размышляешь о большом художнике, естественно желание установить координаты его творческой личности, сказать, «кто он», четко и неопровержимо. При этом нередко возникает упрощение. Особенно в тех случаях, когда пытаются найти однозначную формулу, которая исчерпывала бы суть явления: не каждый художник поддается такой операции. Иногда дать верный ответ на вопрос значит как раз не выбрать среди возможных ответов единственный, но постичь, из чего складывается данный феномен. Бывает так, что истина не определяется выбором: «или — или», а требует непременного «и — и».

Все сказанное впрямую относится к Алексею Денисовичу Дикому, режиссеру и сценическому деятелю двадцатых — пятидесятых годов, чье имя в ту пору было весьма и весьма популярным; многие его сценические эскапады до сих пор живут в благодарной памяти очевидцев, наших старших современников.

Наиболее распространены две точки зрения на Дикого — художника и человека.

Первая сложилась еще при жизни Дикого не без его посильного участия и зафиксировала важные черты его облика, хотя и не исчерпала его существа.

Вторую уже после смерти учителя стали активно пропагандировать ученики, воспитанники созданной им в начале тридцатых годов Литературно-театральной мастерской, известной более как студия Дикого.

Сторонники первой склонны видеть в Диком прежде всего русского самородка, которому, что называется, от бога дано поражать воображение зрителя непредсказуемостью своих театральных решений. Дикий легенды — талант неуемный, стихийный, обладатель могучей творческой потенции, реализуемой отчасти планомерно, но больше в силу счастливого озарения, гениальных догадок, непонятно как родившихся. Озорник и грешник, баловень судьбы, шутя творивший свое праздничное искусство, щедрой рукой рассыпавший сценические парадоксы, в которых все было против правил, но вместе с тем говорило о точности интуиции.

Надо думать, что многое в этом представлении о нем окружающих нравилось Дикому и чем-то ему льстило; во всяком случае он не спорил с легендой и был при случае не прочь ей подыграть. Не выходя за рамки вкуса, он все же любил «прозвучать» в театральной Москве, хотел {7} и умел быть замеченным. Самые его высказывания, афоризмы, выступления с трибуны, порой скандальные, не только содержали в себе подлинные убеждения, но были еще и рассчитаны на эффект. На Дикого обращали внимание в любом сборище, на улице, в зрительном зале театра; коренастый, плотный, с шапкой светлых волос, красиво откинутых назад, небрежно и вместе с тем броско одетый, он был артистичен в каждом своем движении. Он шел по городу, и даже люди, касательства к искусству не имевшие, понимали: идет художник.

Ученики знали и такого Дикого, но многое в этом портрете, на их взгляд, оскорбляет память учителя. Они озабочены тем, чтобы очистить легенду, связанную с именем Дикого, от «мочаловского» элемента. В их представлении Дикий менее всего стихиен. Он выступает как олицетворение точности, меры, педагогического такта, как человек продуманных режиссерских идей. Как мастер логики или «искусства логики» (одно из любимых его выражений).

«Для нас, студийцев, вопреки молве и легенде, Дикий навеки останется воплощением системы, методологии, твердых эстетических принципов. Он шел в искусстве своим путем, шел сознательно, не петляя, и мы, ученики, постоянно чувствовали на себе эту его властную, направляющую руку. Он всегда знал, чего он хочет. Стихийность в его практике присутствовала меньше всего», — писали Г. Менглет и О. Солюс в статье «В творческой лаборатории мастера»[[1]](#footnote-2).

Это трогает и вызывает уважение — такая вот, пронесенная сквозь годы, завороженность личностью и талантом учителя, такое яростное стремление оградить его имя от шелухи преходящего. Особенно если учесть, что и учеников-то у Дикого — горсточка: обломки студии, не превратившейся в театр в силу ряда причин, некоторые из которых были обусловлены как раз тем, что ученики отрицают (нехватка систематичности, способность ни с того ни с сего остыть к собственному детищу, перепады настроения).

Но, разумеется, Дикий сложнее легенды. Ибо за пиршеством красок, их, казалось бы, неуправляемой игрой, за потребностью удивлять, которая была в нем ярко выражена, за некоторой декоративностью его поведения и его искусства действительно стояло то, что должно было стоять у художника такого масштаба и силы: ночи без сна, напряженнейший поиск ключа к тем загадкам, которые ежедневно задает режиссеру театр, умение различать в тумане цель и к ней вести свой творческий корабль, держась выбранного фарватера. И несомненно, что его сценические победы при всей их кажущейся неподготовленности давались ему нелегко. Нрав был другой его ученик, В. Драгунский (впоследствии известный писатель), заметивший в статье «О моем учителе»: «Все лицо в морщинах было, особенно от глаз к вискам, и не могу передать, какие это были зияющие, мудрые морщины. Он любил повторять слова Марка Твена о том, что “морщины должны быть следами улыбок”, — по на адовых репетициях и на ночных прогонах мы понимали, что совсем не от веселой жизни лицо его иногда напоминало изрезанный трещинами серый камень на морском берегу»[[2]](#footnote-3).

{8} Любопытно, что ученики общались с Диким в тридцатые годы, на которые приходился пик его творческого самовыражения, то есть в пору, когда легендарное в нем было особенно резко выражено. А вот позднее, когда он сделался и в самом деле мудрее и осмотрительнее, пресекал жестче, чем прежде, завихрения своей фантазии и в многочисленных статьях отстаивал скорее каноническую, всесторонне и без игры словами аргументированную позицию, им стало казаться, что колорит этой фигуры потускнел и она утратила нечто, для нее характерное. А ведь тогда-то как раз его «систематичность» была наиболее резко выражена.

Все встанет на свои места, если мы поймем, что в данном споре ошибающихся нет, и нам не обойтись без совмещения этих двух, на вид взаимоисключающих, точек зрения. Художник, знавший, чего он хочет, корректировал в Диком человека из легенды; «фламандский дух творчества» (выражение М. О. Кнебель), ему неизменно присущий, сочетался с тенденцией «строить в ряды», подчинять сознательному отбору плоды своего буйного воображения, поверять алгеброй гармонию. Его толкование реализма как оправданной невероятности включает в себя оба «момента истины». И не стоит противопоставлять Дикого тридцатых годов Дикому пятидесятых. Познав изменчивость жизни, объясняемую как прихотями его биографии, так и ее объективными трудностями, он, строго говоря, не пережил эволюции. На всех перегонах он оставался Диким, сильным именно своей двойственностью, своим умением регулировать «прометеев огонь», в нем столь ярко горевший.

Совершенно так же, то есть диалектически, должен быть осмыслен вопрос о его, Дикого, школе.

Когда он расставался с МХАТом‑2, своим отчим домом на протяжении многих лет, ему и шестнадцати его товарищам, которые уходили вместе с ним, специальным постановлением Наркомпроса было присвоено пожизненное звание актера Московского Художественного театра.

Уникальное это звание никто, кажется, больше не получал, да и для Дикого в его бурной и полной крутых поворотов жизни оно практического значения не имело. Но вырезку из газеты, где это постановление было напечатано, он свято хранил до конца своих дней, гордясь принадлежностью к лучшему театру страны, к направлению Станиславского — принадлежностью, зафиксированной документом.

Почему ему было так важно ощущать себя плотью от плоти именно этого театра — ему, бунтарю и ниспровергателю, привыкшему жить без оглядки на авторитеты? Режиссеру, который до известной степени сам себе театр и сам себе направление?

Двадцати одного года от роду (он родился в 1889 году) Дикий держал экзамен во вспомогательный состав Художественного театра и был принят несмотря на выраженный украинский акцент. До того он год прозанимался в частной школе актрисы МХАТа С. Халютиной и уже там понял, что искусство этого театра есть форпост и вершина достигнутого русской сценой, почему и следует быть к нему причастным любой ценой. Вместе с группой одареннейшей молодежи, среди которой выделялись фигуры Вахтангова, Михаила Чехова, Гиацинтовой, Бирман, Алексея Попова, он вскоре вошел в состав Первой студии Художественного театра, организованной Станиславским специально для разработки и утверждения {9} его «системы». Эта историческая миссия была выполнена студией, которую М. Чехов однажды назвал собранием верующих в религию Станиславского[[3]](#footnote-4). На протяжении всей жизни Дикий сохранил верность этой религии, убеждение, что лишь на путях, проложенных Станиславским и Немировичем-Данченко, можно сделать в искусстве нечто ценное.

«Пусть я как творческая единица — довольно нестройная, угловатая единица — не укладываюсь в рамки “чистых” мхатовских критериев, — писал Дикий в своей “Повести о театральной юности”, — всем хорошим в себе, всем, что удалось мне сделать полезного в искусстве, я обязан школе Художественного театра, влиянию моих замечательных учителей — Константина Сергеевича Станиславского и Владимира Ивановича Немировича-Данченко». И далее: «Это Художественный театр заложил в нас органическое чувство правды, ненависть к театральной лжи, в каких бы формах она ни проявлялась. Это Художественный театр воспитал в нас сознание, что искусство переживания есть единственный и универсальный ключ к любому сценическому жанру. Это Художественный театр выработал в нас неуклонную преданность делу, которому все мы служим»[[4]](#footnote-5).

Словом, трезво оценивая себя и роль, им сыгранную в театре своего времени, Дикий лучше всех исследователей и критиков понимал, что по глубинной сути своего искусства он принадлежит Художественному театру.

Реалист до мозга костей, не порывавший ни в одном, самом взвихренном своем спектакле с психологией, с приметами быта, пусть укрупненными и взятыми в гротескном ракурсе, художник, при всем творческом своеволии фанатически приверженный «театру автора», мастер ансамблевых построений, где все участники говорят на одном языке и сообща движутся к станции назначения, режиссер, умеющий, любящий «умирать в актере», Дикий признавал только такое искусство, где царил человек и его судьба, где даже в самой остраненной, иносказательной передаче не терялось земное и сущее, где претворенная в образы правда правдой и оставалась, создавая твердый грунт для спектакля метафорического и условного.

Да, Дикий — мхатовец по своему «верую». По потребности ставить человека в центр любого исследования и опираться на подлинность чувств актера. По стремлению соотносить творимое на сцене с тем, что нас окружает в жизни, каким бы опосредованным ни был создаваемый режиссером образный ряд. Даже самые еретические спектакли Дикого, как «Блоха», например, которую принимали далеко не все мхатовцы, да и критики, влюбленные в нюансы, в анализ зыбких и неуловимых чувств, принимали с трудом, в исторической ретроспекции стоят почти что рядом с таким органическим для МХАТа творением, как «Горячее сердце» Станиславского.

Но недаром Дикий как бы вскользь заметил (см. приведенную выше Цитату), что как творческая единица он не укладывался в рамки чистых мхатовских критериев. Оставаясь своим человеком во МХАТе, он даже {10} в юные годы не сливался с ним до конца. В созвездии талантов этой труппы, где лица уже на раннем этапе были достаточно резко очерчены, его лицо своим «необщим выражением» бросалось в глаза. И дело тут не в одной только яркости — яркости предостаточно было и у его товарищей по студии. Дело в теме художника, в органичной для него мелодии, которая не звучала в унисон с тогдашним «оркестром» театра, а позднее и вовсе с ним разошлась.

Художник редкого нравственного здоровья, почти языческого чувствования жизни, приверженный творчески скорее к цельным, чем к раздробленным судьбам, Дикий никогда не проявлял особого интереса к метаниям ищущего себя интеллигента, к разладу в душе, так глубоко воплощенному Московским Художественным. Чисто психологическая ткань, в сущности, его не привлекала, ему неинтересно было смотреть на вещи «с одной стороны», а потом «с другой стороны»; самооправдания его раздражали, да и «милость к падшим» он проявлять был не склонен. В общем, его волновало другое, не то, что по преимуществу высвечивал в действительности Художественный театр, и образный язык он понимал иначе, куда шире представляя себе его возможности, чем МХАТ, тем более в счастливые для Дикого тридцатые годы.

И если уж прослеживать до конца генеалогию Дикого-режиссера, надо будет сказать, что, может быть, не меньше, чем МХАТу, он обязан своим становлением украинской народно-музыкальной драме, театру, где подростком проводил дни и ночи, благо старшая сестра его, М. Дикова, была там известной актрисой, а ее муж, антрепренер А. Суходольский, содержал в Харькове труппу, которая потом вошла в историю. Это был, по словам самого Дикого, «театр здоровых основ, демократического героя и ясных демократических идей»[[5]](#footnote-6). В нем многое шло от балагана — жанра, высоко ценимого Диким, и герои непосредственные, горячие (слезы — обильны, смех — гомеричен, гнев — необуздан, горе — бескрайно) полюбились ему с мальчишеских лет.

Разумеется, искусство Дикого несравненно богаче и многообразнее того нехитрого лицедейства, которым оделяла обитателей харьковских окраин «семейная» труппа его юности. Но многое тут и в самом деле совпадает. Взрывчатость темперамента. Открытость чувств, их отчаянная интенсивность. Площадной стиль, презирающий томную бледность искусства, «перенесенного в чертоги». Все это — театр Суходольского, но это и Дикий от младых ногтей до смертного ложа.

Его долго преследовали упреки в стилизации. Говорили, что шутовство, буффонада, лубочные краски — все это для Дикого не органика, а как бы оборотная сторона его сценической изощренности, результат пресыщения «нормальной» реалистической формой. Это глубоко несправедливо. Формировавшийся в канун революции, Дикий, однако, остался чужд модернистской моде начала века и с самого детства чувствовал себя как рыба в воде в атмосфере собственно народного искусства с его локальными конфликтами, высоким накалом страстей и сочным юмором, часто полупристойным.

Вот и получается: и МХАТ и не МХАТ, и верность и отталкивание, {11} и право Дикого, которым он всегда пользовался, называть себя сыном Художественного театра, и брошенная им в полемическом задоре реплика: «Там я бы, наверное, творчески уснул»[[6]](#footnote-7), относящаяся не к МХАТу как таковому, а к его практике тридцатых годов, которая не отвечала представлениям Дикого о режиссуре.

Но в те же тридцатые годы, когда дистанция, отделявшая Дикого от Художественного театра, была как никогда велика, сразу после успеха «Глубокой провинции», спектакля, вроде бы от «системы» далекого, он счел нужным обратиться с личным письмом к Константину Сергеевичу Станиславскому, где твердо заявил, что обязан этим успехом ему и только ему.

«Мне, как одному из Ваших учеников и последователей, совершенно ясно, что каждый наш успех, каждая наша удача на театре — это Ваш успех, ибо это есть развитие тех начал и учений, которые Вы положили в основу русского театра»[[7]](#footnote-8).

Эти слова свидетельствуют не только о благодарном сердце Дикого — ниспровергателя, но и о его проницательности, дальновидности. Ибо настало время (наше время, когда мы уже более тридцати лет существуем без Дикого) куда более широкого понимания рамок «системы», куда более свободных отношений между условностью и реализмом. Вот в эти новые, сегодняшние рамки Дикий, надо думать, вместился бы целиком со всем своим сценическим инакомыслием и с тем, что было в нем исконного, канонического, идущего от нетленных заповедей школы переживания.

Жизнь Дикого в искусстве отчетливо делится на три периода.

Творческий разгон этой жизни был дан Художественным театром и выросшим на фундаменте Первой студии МХАТом‑2, откуда Дикий ушел не без конфликта, что потом случалось с ним не однажды, уведя с собой группу единомышленников, которых, впрочем, немедленно растерял. В ту пору он — преимущественно актер; свой первый спектакль — «Зеленый попугай» А. Шницлера — Дикий выпустил в 1921 году и за последующие шесть лет немало преуспел в этой области.

С 1927 года и до второй половины тридцатых годов (следующий этап) Дикий активнейшим образом работает в режиссуре, бродяжничает, выпуская спектакль за спектаклем в театрах Москвы и Ленинграда, а также других городов. Его творческая «выдача» так обильна в те годы, что даже обозреть ее — дело нелегкое. Довольно молодой режиссер выдвигается в первую шеренгу, о нем пишут, спорят, каждая его постановка получает общественный резонанс.

Наконец, третий этап — с начала Отечественной войны и до дня смерти, последовавшей в октябре 1955 года, в один год, месяц и чуть ли не день со смертью Михаила Чехова. В эту пору Дикий — зрелый, маститый, увенчанный орденами и званиями (народный артист СССР, профессор, лауреат Государственных премий). И работает он сравнительно оседло, в крупных театрах — Вахтанговском, Малом, Московском театре имени {12} А. С. Пушкина. Споры о Диком-художнике к тому времени утихают; наконец-то его признают правоверным реалистом, но и интерес к его спектаклям убавляется.

В Художественном театре юноша Дикий сыграл ряд ролей, отделанных с такой восторженной тщательностью (первые роли в жизни, акт доверия со стороны режиссуры, потребность наилучшим образом заявить себя творчески), что о них и говорили, и писали, и сам Немирович-Данченко счел нужным как-то зайти в уборную к участнику массовки и выразить ему свою удовлетворенность.

Он играл тогда судебного пристава в «Живом трупе», пробиравшегося сквозь толпу в суде с одной-единственной фразой: «Господа, проходите, проходите, нечего в коридоре стоять». Немирович был доволен, потому что Дикий сумел в незначительном эпизоде прикоснуться к толстовскому виденью людей и событий, добавить к суммарному портрету чиновников, погубивших Федю, свои краски. Но, может быть, еще важнее подчеркнуть другое. А. Мацкин пишет о нем: «В двадцать с лишним лет Дикий сыграл в “Живом трупе” дряхлого старика, судебного пристава, получеловека-полуавтомата, олицетворявшего ненавистную Толстому судебную систему, правда, в самом низшем ее звене»[[8]](#footnote-9). Стало быть, уже в ту пору он предпочел решение роли, полярное по отношению к себе тогдашнему, взял крайнюю характерность, полагая (потом это станет его убеждением), что обратный ход может в определенном контексте оказаться красноречивее прямого. При том что собственно характерным актером его не назовешь.

Кроме пристава Дикий сыграл на сцене Художественного театра Мишу в «Провинциалке» И. Тургенева, одного из врачей в мольеровском «Мнимом больном» (обе роли со Станиславским), а также Мишку в «Ревизоре», начальника станции в «Вишневом саде», Алешку-сапожника в «На дне», Калганова в «Братьях Карамазовых». Иногда это были премьеры, чаще же он вводился в готовые спектакли, но безупречность отделки, уважение к человеку в толпе, которым надо стать, а не казаться, уже и тогда отличали его игру. Позже, вернувшись в 1917 году с фронта (первая мировая война на три года оторвала его от театра), он уже получал и значительные роли, в частности Епиходова и доктора Львова в чеховских спектаклях, выступая дублером первого исполнителя И. Москвина. Во всех этих случаях он органично вписывался в ансамбль мастеров, вовсе не выглядел там белой вороной, хотя и в ту пору он уже был Диким — резко своеобразным молодым художником.

В Первой студии Дикий начал с Баренда — молодого матроса, который боится моря («Гибель “Надежды”» Г. Хейерманса). Затем последовал грешный странник Василий в «Каликах перехожих» В. Волькенштейна, Фрезер в «Потопе» Ю.‑Х. Бергера (он получил эту роль после Михаила Чехова и Вахтангова и уже потому не придавал значения своей работе, небезынтересной в некоторых отношениях). В годы революции к списку прибавились Джон Пирибингль в диккенсовском «Сверчке на лечи» и шут в «Двенадцатой ночи» Шекспира. Были и еще роли, но, {13} устремившись с начала двадцатых годов в режиссуру, Дикий стал появляться на сцене реже. Если не считать сыгранного между делом лихого разбойничьего атамана Платова в им же поставленной «Блохе», он только в «Расточителе» Н. Лескова по-настоящему «выложился» как актер, обнаружив в судьбе замордованного купца Молчанова драму поруганной человечности.

Уже здесь мы сталкиваемся с двойственностью Дикого. В спектаклях Первой студии, а затем МХАТа‑2, он был и своим человеком, и весьма и весьма «на особицу». У него была собственная гамма красок, порожденная сильным и оригинальным мышлением. В ролях тех лет уже явственно ощущался будущий Дикий, Дикий-режиссер, каким он вошел в наше сознание.

В его Баренде, в отличие от Баренда А. Остужева, который одновременно с ним сыграл эту роль в театре Корша, не было ни капли надломленности; крепкий, косая сажень в плечах, молчаливый парень, дитя фиордов и суровой северной природы, он боялся моря, потому что знал: оно враждебно к таким, как он, беднякам. Дикий уж постарался сделать предельно ясным этот образ, был последователен во всем, начиная с костюма Баренда: были выбраны самая просторная куртка, толстый, веревочного плетения свитер, грубые широкие штаны, деревянные стучащие сабо[[9]](#footnote-10). Странник Василий в «Каликах перехожих» виделся ему как «преступный Христос, Христос вырожденец, ублюдок»[[10]](#footnote-11). (Снова обратный ход, ход «от противного»). Его Пирибингль был само здоровье — рубленый, громогласный, с обветренным лицом возницы и руками, загрубевшими в труде. О Платове и говорить нечего: образ, отмеченный беспардонностью балагана, позволял, однако, по словам А. Мацкина, рассмотреть в Платове «российского урядника, самодура и Держиморду»[[11]](#footnote-12). Все это было сыграно ярко, сочно и недвусмысленно театрально, хотя с правдой чувств, с естественностью дыхания в роли актер не порывал нигде.

Еще более явственно «земнородность» Дикого и специфичность его художнического зрения проявились в первых режиссерских опытах.

Уже было сказано, что как режиссер он дебютировал «Зеленым попугаем» А. Шницлера — спектакль шел в так называемой Шаляпинской студии. Дикого сразу же привлекла к себе парадоксальность пьесы, ее сюжет, согласно которому на сцене как бы возникает театр в театре и безработные актеры изображают преступников, эпатируя обывателя, который пришел сюда за «сильными впечатлениями», а потом на сцену врывается ветер Великой французской революции и народ, только что взявший Бастилию, разгоняет пряный маскарад, угнездившийся в кабачке «Зеленый попугай». Эта идея победы жизни над искусством как ее отражением была тогда, в 1921 году, чрезвычайно в духе времени, который Дикий ощутил одним из первых среди людей своей профессии и сумел выразить, насколько позволял материал, — не забудем, что советских пьес тогда не было. Спектакль высоко оценил Луначарский, побывавший на нем не однажды.

{14} А чуть позже были солнечные, наивные кубики «Пиноккио» С. Шервинского в руководимом Натальей Сац Детском театре, в спектакле-игре, навеянном итальянской комедией масок, колорит которого определял Неаполь с его жизнелюбивым духом, с его пестрыми красками и нарядной уличной толпой. А потом последовали два спектакля в театре Корша (в ту пору уже «бывшем») — «Приключения капитана Брандсбоунда» Б. Шоу и «Тень осла» Фульда, вещи тоже игровые и театральные, и «Герой» Синга с его странной, навыверт, логикой, с его негероическим героем, поставленный Диким в своем театре — МХАТе‑2. И как венец ранних исканий Дикого в режиссуре — расписная, пряничная, затейливая «Блоха» (1925), спектакль многоступенчатой образности, согретый влюбленностью режиссера в народный театр, в его выразительные возможности. Это уже Дикий, нашедший себя, определивший свою дорогу. Художник сугубо национальный, чувствующий себя как дома в атмосфере русского быта и русских нравов. Щедро изобретательный, неподдельно веселый, но при этом знающий, куда идти и в какой стороне искать.

Это последнее подтверждается опубликованной в обоих томах его творческого наследия[[12]](#footnote-13) перепиской Дикого по поводу «Блохи» с автором инсценировки лесковской повести Е. Замятиным и художником спектакля Б. Кустодиевым. Казалось бы, «Блоха» была детищем чистого вдохновения, созданием своего рода Левши в режиссуре, который творит, словно птица поет, черпая полными пригоршнями из родника фантазии. Переписка же говорит о твердом плане, о ясном видении цели, об умении Дикого соотносить каждую деталь будущего спектакля с нуждами замысла. О том, что предметом внимательного рассмотрения и обдумывания с его стороны было в спектакле все, вплоть до внешнего вида гармошки-ливенки, вьющейся по груди умельца-Левши, до габаритов и формы шкатулки для «нимфозории», подкованной тульскими мастерами. «Диалектическое» в Диком «Блохой» подтверждается убедительнее всего. Оно сполна проявилось в этом шутейном, забористом представлении, где были лубочная Тула, ультрамеханизированная Англия и множество «шуток, свойственных театру», выдержанных в скоморошьем духе.

«Блоха» была во всех отношениях верна эпохе, в которую возникла (она требовала таких вот праздничных, оглушительно-театральных, во весь голос осмеивающих «прошедшего житья подлейшие черты» буффонных действ), и весьма показательна для творческого мышления Дикого, фиксируя его крайнюю позицию в системе мхатовских «звезд».

Средняя полоса биографии Дикого отмечена необычайной, прямо-таки сумасшедшей интенсивностью. Уйдя из МХАТа‑2, он утратил дом (утратил навсегда), но словно обрел долгожданную свободу действий. Молодой, предприимчивый, дерзко уверенный в своих силах, Дикий возникает в Театре Революции, в театре быв. Корша, где привлекает внимание постановкой «Пурги» Д. Щеглова, в Театре сатиры, в ленинградском Народном доме, в провинции. Приглашается в Белгосет (Белорусский государственный еврейский театр) для постановки «Праздника в Касриловке» {15} Шолом-Алейхема. Дебютирует в опере в качестве режиссера «Любви к трем апельсинам» С. Прокофьева, а потом работает режиссером-консультантом в постановочной группе балета «Красный мак» (Большой театр, Москва); буквально тогда же (1928/29) выезжает на несколько месяцев в Палестину, где ставит в театре «Габима» «Кладоискателей» по Шолом-Алейхему и «Корону Давида» Кальдерона. Вполне вероятно, что в этом перечне кое-что и упущено.

Выдав сразу такую внушительную массу спектаклей различного профиля, Дикий держит набранный темп вплоть до самого конца этого периода. К середине тридцатых годов, став на десятилетие старше, он выпускает премьеру за премьерой в руководимом им Театре ВЦСПС, занимается в своей Литературно-театральной мастерской, где тоже осуществляет новаторские постановки, ведет курс в ГИТИСе, а в 1936 году становится главным режиссером Большого драматического в Ленинграде и там успевает подписать немало афиш, попутно «забежав» в Малый театр для постановки сухово-кобылинской «Смерти Тарелкина».

В этом круговращении режиссерских дерзаний, эксцентрических выпадов, игры ума выделяется несколько спектаклей, ставших вехами всей жизни Дикого; спектаклей, в которых уже не форма выступала на первый план, хотя она была острой, но отношение художника к жизни, то, что ему хотелось в ней высветить: «Человек с портфелем» А. Файко (1928) и «Первая Конная» Вс. Вишневского (1930) в Театре Революции, «Первая Конная» в театре ленинградского Нардома (1930), «Вздор» К. Финца (1934) и «Глубокая провинция» М. Светлова (1935) в Театре ВЦСПС, «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. Лескову в Литературно-театральной мастерской (1935), «Смерть Тарелкина» в Малом театре (1936), «Большой день» В. Киршона в БДТ (1937 — год, начиная с которого Дикий на четыре сезона был оторван от театральной деятельности).

Легендарное в Диком (или то, что сложило легенду о нем), как уже говорилось, проявлялось особенно рельефно в те годы. При всякой возможности он заявлял себя крушителем «установленного от веков», претендуя помериться силами с кем угодно: с Мейерхольдом, с Таировым, с самим Немировичем-Данченко (Станиславский в ту пору уже не ставил). Заявлял режиссером, видящим все по-своему и делающим по-своему, без малейшей оглядки на образцы, на бытующую театральную норму. Умеющим придавать своим представлениям свои формы — горьковское выражение, которое Дикий любил.

Но именно тогда в нем складывались и те черты, которые потом помогут дорисовать портрет зрелого, творчески умудренного Дикого. Тогда возникли почти все знаменитые афоризмы, до сих пор популярные в актерской среде: «Решение — пятьдесят процентов успеха», «Режиссура — это искусство логики», «Секунда во времени и вершок в пространстве существенны для судьбы спектакля», «В театре дважды два — не четыре, а тридцать семь с половиной», «Чем удивлять?». Он любил эти выводы-формулы, возвращался к ним постоянно, сообразовывался с ними в своей практике, хотя, конечно, был содержательнее им же выдвинутых заповедей скорее блестящих, чем глубоких.

Нельзя сказать, что ему беззаботно жилось в те годы. Спорность его спектаклей раздражала, их яркость казалась порой кричащей, формальная {16} законченность внушала подозрения (в большинстве случаев неосновательные), что содержанию вещи тем самым нанесен известный урон. Добавим к этому, что Дикий был задиристым, дерзким, беспощадно насмешливым человеком, а его прямота иногда шокировала. Действие рождало противодействие — ни один спектакль Дикого не принимался безоговорочно. Он привык к яростным перепалкам прессы, к шуму вокруг своего имени, к претензиям, выраженным самым безапелляционным образом, в обход знаменитого пушкинского правила, гласящего, что каждого художника следует судить по законам его искусства.

Все это, однако, не накладывало заметной тени на мировосприятие Дикого и ничуть не умеряло оптимизма его спектаклей. Лишь на исходе рассматриваемого периода возникло нечто вроде трещины — Дикий обратился к «Смерти Тарелкина», этой комедии, которая леденит кровь.

Тут нужна оговорка. Судьба спектакля была драматической: он был снят через несколько представлений — в нем усмотрели пессимизм, кладбищенские мотивы, опасный гротескный сдвиг в обрисовке характеров. Тогда и вправду казалось, что спектакль не отвечает природе реалистической образности, что на сцене действуют не люди, а маски, и из действия не извлекается никакая мораль. Но вот прошли годы, и в свете нашего раскрепостившегося зрительского сознания, в свете опыта, приобретенного советским театром, в том числе — и в ходе общения с «упырями» и «вуйдалаками» Сухово-Кобылина, спектакль Дикого, талантливости которого не отрицал никто, настоятельно требует переоценки.

Сегодня ясно, что, выстраивая его на путях гиперболы, сгущая колорит сценического письма, режиссер не порывал с художественной правдой. Ведь мы не отказываем в ней таким художникам, как Гофман или Гойя (а Сухово-Кобылин им родствен), из-за того, что жизнь, отражаясь в зеркале их гнева, предстает перед нами непохожей на самое себя и притом ничего не теряет в своей типичности. Эту особенность сухово-кобылинского письма точно уловил в своем спектакле Дикий, обозначив его жанр через противоестественное, казалось бы, сочетание слов: реалистическая химера.

В режиссерском экземпляре Дикого отчеркнуты, кратко прокомментированы моменты, когда призрачность, искаженность современной писателю действительности бьет в глаза. Химера похорон несуществующего покойника. Химера обжорства, обеспечиваемая чудовищным расплюевским аппетитом. Химера сыска, позволяющая подозревать всех, кто когда-либо «оборачивался». Химера безответственной и зависимой медицины (доктор Унмеглихкейт). И в итоге — химеричность всего строя, обреченного на слом историей. И хотя не было и в самом деле, как писали, зрелище «шутовское и зловещее», и хотя трагической мертвенностью, несмотря на весь блеск трансформации актера С. Межинского, веяло от Тарелкина — Копылова, мораль в спектакле торжествовала, поскольку, как позднее сформулировал это сам Дикий, всякое гневное и беспощадное отрицание вызывает в душе смотрящего некий «контробраз положительного»[[13]](#footnote-14). Иначе говоря, и трещины, по существу, не было. У «Смерти Тарелкина», как воплотил ее Дикий, был свой, очень {17} крепкий «резон», что определило перекличку этого спектакля с «Тенями» М. Салтыкова-Щедрина, ставшими как бы завещанием режиссера отечественному театру.

Война застигла Дикого в Омске, где он вошел в состав Театра имени Вахтангова и проработал там несколько лет, продолжая ставить и играть почти с прежней творческой интенсивностью. В его послужной список входят в ту пору спектакли «Рисские люди» К. Симонова и «Олеко Дундич» А. Ржешевского и М. Каца, роли Маттиаса Клаузена в пьесе Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», дьячка в знаменитой чеховской «Ведьме» (восстановленная им сценическая версия Л. Сулержицкого), Ивана Горлова во «Фронте» А. Корнейчука. Затем был Малый театр, в котором прошли все последние годы Дикого, и, наконец, только что упомянутые «Тени», осуществленные им на сцене Московского театра имени А. С. Пушкина.

Принято думать, что поздний Дикий многое утратил как художник своеобычный, дерзающий; ушла его звонкость, его привычка бросать вызов богам, хотя бы и богам театральным, и его мощный «орган» звучал как бы под сурдинку. Для такого мнения были основания, хотя «тишина» вокруг Дикого царила обманчивая; можно сказать, что и молчал он по-своему — с какой-то насмешливой независимостью, многое зная и тая про себя, чтобы в своем последнем спектакле разом выплеснуть накопленное, обрушить каскад своих вольностей и отступлений от правил на головы тех, кто склонен был думать, что режиссер Дикий кончился и время его ушло. Этого было вполне достаточно, чтобы подтвердить квалификацию Дикого-режиссера — его именем вновь пестрели газеты, как и в начале творческого пути.

Но, разумеется, перемена была; Дикий поры войны и, в особенности, послевоенный чем-то существенно отличался от того вечно замешанного в сенсациях, попирающего устои художника, каким он утвердился в театральном мнении. Тому было два рода причин: одни коренились в самом Диком, другие же вытекали из общих закономерностей, характерных для искусства тех лет.

Всенародное горе войны, то тяжкое, что довелось ему пережить, а также взгляд назад, на свои прежние спектакли, в которых многое не могло устроить зрелого Дикого, — все это наложило свою печать на его режиссуру поздних лет. Появились глубина и тяготение к простому, извечному, к «черному хлебу» в искусстве. Он познал ценность творческого совета Станиславского: минимум внешнего, максимум внутреннего. Пришла мудрость всезнания страстей человеческих, окрепло желание мерить жизнь мерой разумной и справедливой во всем. Что же касается театральности формы, красноречия броских деталей, жанровой определенности, то любовь к ним сохранилась и у позднего Дикого, но теперь он острее ощущал, что все это не будет срабатывать, если не знать, что за жизненный пласт лежит за образами и содержанием пьесы.

Но этот естественный и благотворный процесс сопровождался в искусстве Дикого тех лет заметным потускнением, творческими потерями, в которых нет его вины художника. Ибо не он придумал «теорию» бесконфликтности, не он выдвинул идею гримировать все театры под МХАТ, не им были заужены права и обязанности реалистической сцены.

{18} Дикий был художником во всех отношениях «негладким» и регламенту не поддающимся. Непредвзятость и резкость суждений, привычка все сценически договаривать, ненависть к параду и зализанности на сцене — вот его существо. А оказался он связанным как раз с теми явлениями искусства, которые были особенно чужды его таланту и в которых он не мог проявить себя по-настоящему: биографические фильмы и Малый театр, с которым у Дикого было много родственного (черты русской реалистической школы), но который, когда он туда пришел, переживал не лучшую свою полосу. Слишком многое в его практике принималось без критики, а чувство законной гордости, порожденное его славной стодвадцатипятилетней (тогда) историей, изливалось порой избыточным славословием. Все это было не по Дикому, а ставить и играть меж тем было надо. Не удивительно, что в создавшемся климате его талант поблек, стал ровнее, «нормальнее» — с явным ущербом для него и для искусства. В результате, режиссуру Дикого в «Московском характере» А. Софронова назвали пассивной (невероятное обвинение!), а другие его спектакли, шумно приветствуемые при их появлении, быстро исчезли из репертуара, не оставив заметного следа.

И все же, учитывая все «за» и «против», созданное Диким в тех условиях не отнесешь целиком в пассив.

Не забудем, что в начале этого периода стоял Иван Горлов, сыгранный Диким в пьесе А. Корнейчука, — работа, гражданское и художественное значение которой трудно переоценить. «Фронт» играли в тот год (1942) буквально во всех театрах, но именно Дикий оказался законодателем сценической традиции роли, в которой такого, как он, масштаба (это можно сказать с уверенностью) не достигал никто.

Существует официальная версия, поддержанная самим Диким, будто играл он Горлова идеальным командиром эскадрона времен гражданской войны, человеком субъективно честным, но оказавшимся не на своем месте, командовать фронтом ему было не по плечу. Тем самым как бы оправдывался приговор Сергея Горлова, выдавившего из себя признание: «Мой отец — недалекий человек». Но как раз этого сказать о Горлове Дикого было нельзя. Ибо раскрыл он в Горлове явление крупное и именно потому оказавшееся серьезной помехой на пути к нашей победе — невольных ошибок в его поведении не было.

Горлов жил на сцене сознанием своей исключительности. На всем, что он делал, как бы лежал отблеск его полководческого «гения», чувствовался стиль человека, облеченного властью и развращенного ею. Его демократизм был фальшивым, наигранным — для прессы, для потомков, для истории. Окружив себя бездарностями и подхалимами, он, однако, отнюдь не сливался с ними, держа дистанцию между собой и сворой Удивительных и Хрипунов. Печать неизъяснимой важности лежала на облике этого бравого, молодцеватого вояки в глубоко сидящей папахе и со щеткой усов, делающих особенно грубой, жестокой физиономию командующего.

Дикий утверждал своим пониманием роли, что Горлова нельзя ни перевоспитать, ни вправить в нужную колею — его можно только убрать, и чем скорее это произойдет, тем лучше. И когда приходил соответствующий приказ, его Горлов удалялся со сцены нераскаянным, злобным {19} бросая полную издевки реплику: «Увидим, как это вы без меня воевать будете!» Отсталость и вельможество в армии были воплощены актером с полной бескомпромиссностью и со свойственной Дикому художественной прямотой.

То обстоятельство, что в исполнении Дикого Горлов оставался человеком во всем (он искренне радовался встрече с братом, и тяжко переживал смерть сына, и дурно чувствовал себя после бессонной ночи, и физически дряхлел на глазах), не только не умеряло непривлекательность этой фигуры, но делало ее убийственно достоверной. Реалист Дикий, Дикий-мхатовец проявился здесь в полной мере.

И в дальнейшем, когда Дикий, как кажется, уже работал вполсилы, о пассиве можно было говорить лишь условно.

Он играл Кутузова — хрестоматийный глянец отсутствовал: с экрана протягивал нам руку вдохновенный русский полководец, сквозь крутой и своевольный нрав которого («добренького» Кутузова Дикий отверг) светилась народность истинного, невыдуманного свойства, ощущалась вся тяжесть взятой на себя полководцем ответственности, скорбный труд выжидания и глубокое понимание момента истории. Он играл Нахимова — и в этом тоже не было лакировки. В фильме жил, воевал, сражался со штабными и размышлял о будущем родины человек высокого интеллекта, далеко опередивший время доблестный русский офицер, вдохновенно талантливый в своей области, в науке побеждать врага на море.

В Малом театре, где Дикий работал много, особенно знаменательны срывы — они сами говорят за себя. Он репетировал «Настю Колосову» В. Овечкина, вырываясь из тенет изящного конфликта «хорошего с еще лучшим» на простор откровенного разговора о бывшей стахановке, которая использует вчерашние успехи в шкурных целях. Но спектакль в этом виде не вышел на подмостки: смелый режиссерский замысел испугал руководство театра, Дикий отстранился от постановки, а приглаженная и рассусоленная «Настя», едва мелькнув на театральном горизонте, сошла с репертуара.

Ошибкой режиссера дружно объявила критика тех лет и его «благодушное» отношение к плановику Зайцеву в «Московском характере» А. Софронова: подхалим и чинуша, «чего изволите?», он, однако, ниоткуда не изгонялся, как ни в чем не бывало занимая в конце спектакля место за праздничным столом. Об этом с неодобрением писали многие, но Дикий упрямо не корректировал финал: он не хотел удалять со сцены своего горе-героя, справедливо полагая, что в жизни подобные Зайцевы непременно сориентируются и пристроятся в хвост тому, кто «в порядке».

Нет, он не утратил себя. Живо напоминали о прежнем Диком праздничный, сочный украинский юмор «Калиновой рощи» А. Корнейчука, как бы вобравший в себя полудетские, харьковские воспоминания режиссера, памфлетная острота горьковских «Мещан», жесткость выводов «Московского характера». Крупно, сильно сыграл Дикий и некоторые роли в Малом театре. Как великолепен, сочен был, например, его Досужев в «Доходном месте» А. Островского: не человек, а глыбища, размаха хлыновского, обуреваемый жаждой жизни, вкусом к ней, которого не смогли отбить замоскворецкие «Кит Китычи»; имевший мужественную привычку шутить надо всем, что смешно, в том числе над собой, неудачником. {20} Или негодяй Артемьев в «Живом трупе» Л. Толстого, характеризованный писавшим о спектакле С. Дурылиным как «специалист сыска, предатель в дворянской фуражке»[[14]](#footnote-15), — хотя это был уже вовсе эпизод.

Вспомним также, что в ту пору у Дикого было несколько выдающихся работ на радио: «Лес шумит» В. Короленко, вещь, полная поэтической символики, «Поддубенские частушки» С. Антонова — сплав лирики и народного юмора, наконец, «Череп» Назыма Хикмета, где сам Дикий выступил в трагической роли доктора Далбанезо; что именно тогда он опубликовал ряд серьезных статей, где сражался как мог со «среднеарифметическим», обтекаемым в искусстве. Вспомним все это — и мы вынуждены будем признать, что регресса не было, что внутреннее движение не прекращалось ни на минуту.

Спектаклем перехода, который Дикий не успел совершить, подкошенный неизлечимой болезнью, явились «Тени», премьера которых состоялась осенью 1953 года. Спектакль Дикого оказался правофланговым в том славном ряду, куда встали потом «Иванов» М. Кнебель, «Гроза» Н. Охлопкова, «Оптимистическая трагедия» Г. Товстоногова, «Власть тьмы» Б. Равенских, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Лобанова и другие классические спектакли, закладывавшие новую, свежую традицию истолкования.

Россия времен Салтыкова-Щедрина представала пред нами в передаче Дикого как казенная страна, страна рабов и господ, где государственные вопросы решают женщины «вольного обращения», а новенькая облигация откупщика правит всем. Мало того, что персонажи спектакля выступали как люди-тени, — то были, в соответствии с природой мышления режиссера, лишь тени теней, в бесконечном зеркальном отражении приводящие нас к самым что ни на есть столпам общества, к дворцу и трону. «Строй, лишенный исторической перспективы, — лишь надутое ничтожество, призрак»[[15]](#footnote-16), по определению самого Дикого.

Образ спектакля вырастал из атмосферы служебного кабинета «сугубого» генерала Клаверова: стиль ампир, массивный, с инкрустациями, письменный стол без единой бумажки, над ним портрет Александра III во весь рост, за богатыми шторами окна — панорама дворянского Санкт-Петербурга, а на спинке стула — парадный мундир, символ чиновничьего всевластия. Пустота, казенщина. Официально, холодно, бесчеловечно.

В спектакле было много острого, его гиперболы диктовались жанром. Черты вырожденца в «князьке» — Н. Прокоповиче, превращение по ходу действия слуги Бобырева из полной деревенщины в ливрейское пугало, чудовищные букеты в будуаре Софьи, вступающей на путь «вольного обращения», трость-дубина и лопающийся от денег бумажник откупщика Нарукавникова — во всем этом без труда узнавался Дикий, каким мы его знали раньше. Однако он был и психологичен, этот спектакль, и едва ли не самым сильным его моментом стал монолог потрясенного Бобырева в третьем акте, монолог, которым Б. Смирнов отдавал последнюю дань благородному в этом человеке — завтра оно отступит перед необходимостью ползать и унижаться.

{21} Таковы были «Тени», возникшие как бы в преддверии четвертого, не состоявшегося этапа жизни Дикого. А он, этот этап, между тем сулил многое. Время усиленно работало на Дикого. Устранялись препятствия для нормального творчества художника, а зрелость мысли самого режиссера могла бы умерить запальчивость прежних лет.

Алексей Денисович Дикий был сценическим деятелем во всем объеме этого понятия.

С присущей ему ненасытностью он брался за все, что лежало в сфере его творческих интересов, и со всем этим превосходно справлялся, опираясь на свой врожденный профессионализм. Мы знаем Дикого — режиссера (драмы, оперы, балета, радио), актера театра и кино; то были главные его «специальности». Но он был также талантливым педагогом — кроме собственной Литературно-театральной мастерской вел занятия в ГИТИСе, а после войны в Училище имени М. Щепкина — и имел звание профессора, которое носил с гордостью. А кроме того — статьи о театре, главным образом, поздних лет (болезнь не оставляла сил ни для чего другого), и книга о театральной юности, успешно пополнившая нашу мемуарную литературу. Они позволяют без натяжки считать Дикого солидным вкладчиком в сокровищницу нашей эстетической мысли. Учение о замысле как о процессе беспрерывного обогащения первоначального представления о пьесе в ходе ее сценической реализации. Взгляд на режиссуру как «искусство логики». Требование не приблизительных, не близлежащих решений, но таких, в которых торжествует оправданная невероятность. Размышление об организационной структуре театра, который должен в идеале стать собранием ярко выраженных индивидуальностей — и только их, без балласта «полезностей».

Прибавим к этому, что он был талантлив в жизни, с мрачным юмором рассказывал смешные истории, анекдоты, удивительно вкусные в его устах, острил так метко, что его остроты тут же расходились по городу, — и мы вправе будем переадресовать Дикому слова, сказанные Станиславским о Сулержицком: «Счастливец! Должно быть, все музы поцеловали его при рождении!»

Но при всей своей разносторонности Дикий прожил жизнь однолюбом. Решительно предпочитая кинематографу театр (это высказано им в статье «Как я не стал киноактером»), он в театре безусловно предпочитал режиссуру всем прочим творческим проявлениям. Оттого, вероятно, обладая высочайшей актерской потенцией, — если бы Дикий отдался полностью этому роду деятельности, у него были бы все шансы занять место в первой шеренге актеров своего времени, — он играл спорадически, от случая к случаю, с многолетними перерывами, как бы лишь для того, чтобы подтвердить звание мастера, удостовериться, что и это умение у него в руках; он не любил режиссеров, беспомощных в актерском отношении.

Его актерские победы (а их немало) были победами играющего режиссера; внимательному наблюдателю легко открывалось «режиссерское» в образах Дикого, даже в ранних, студийных. Он выходил на сцену, чтобы утвердить актерски то понимание жизни и искусства, которое было У него — режиссера, пользовал те же приемы и краски, что составляли его режиссерскую палитру. Актерская работа Дикого была, пользуясь его {22} излюбленным выражением, как бы прикидкой на рапирах перед нешуточностью режиссерских сражений.

У Дикого-актера был мазок сочный, цветовая гамма насыщенная, колорит чаще всего солнечный, юмор чаще всего буффонный. Его персонажам была свойственна конфликтная структура, им придавались их создателем выразительные «мизансцены тела», рельефный и четкий рисунок, выверенный ритм. Даже играя мелкого человека, он возводил эту мелкость в степень многоохватного обобщения (таков дьячок в «Ведьме», судебный пристав в «Живом трупе»). Даже играя человека, доведенного нравственными страданиями до отчаяния, он рисовал его гигантом, колоссом, каким сам постоянно казался несмотря на свой средний рост (таков Маттиас Клаузен, в передаче Дикого — король Лир времен фашизации Германии, благородный, гневный, с гривой белых, «бетховенских» волос). Таковы же, доведенные до геркулесовых столпов балаганность и ерничество Платова, веселое эпикурейство Досужева, насмешливая философичность Тетерева, которого Дикий сыграл вводом в собственный спектакль «Мещане» (Малый театр). И каким бы ни был его герой, из какой бы среды ни вышел, какое бы ни исповедовал «верую», одно оставалось неизменным: монолитность характера, словно высеченного из одного куска. Это Дикий-актер; но в своей режиссуре он сохранял весь комплекс названных черт.

В Большом драматическом театре Дикий ставил пушкинский спектакль, куда входил и маленький шедевр о Моцарте и Сальери. И вот фото: Моцарт — с головы до ног в белом, с просветленным взором, с младенческой чистотой лица, и Сальери, похожий на коршуна в своей черной паре, мрачный искуситель, во всем облике которого сквозит нечто дьявольское. Этот черно-белый расклад чрезвычайно характерен: такова была у Дикого природа видения, что оно укрупняло предметы и фиксировало лишь «конфликтующие» тона. Критик С. Марголин справедливо отметил в пору режиссерского подъема Дикого, что в нем «много крайностей и мало промежуточных линий»[[16]](#footnote-17). Он же сказал, что этому художнику в высшей степени свойственна «гиперболизация мишени»[[17]](#footnote-18). Его мышление было императивно, а «да» и «нет» непреклонны. Из всех возможных оценок образа он непременно выбирал самую резкую. Его ответы лежали обычно на дальних позициях, там, где другому и в голову бы не пришло их искать; но тем больше они поражали воображение, будили мысль, привлекая внимание к противоречиям жизни, к тем ее чертам, которые при другом освещении могли бы остаться незамеченными.

Это всегда было смело, остроумно, талантливо, но, как видно сегодня, в чем-то и сужало круг доступного обозрению Дикого-режиссера. Его взгляд выделял из многообразия явлений лишь те, что уже определились, — без примесей, без дополняющих картину оттенков, без учета игры света и тени. Категоричность суждений временами мешала Дикому увидеть образ в развитии, в катаклизмах душевной борьбы. Ему случалось проскакивать через сложное: «стройность» фактуры достигалась {23} порой ценой известного насилия над непокорством естественного ряда, где краски бывают причудливо смешаны и не всегда можно вывести однозначный итог.

П. Ершов, в прошлом студиец Дикого, писал в похвалу своему учителю, что ему все явления жизни виделись как бы в контрастной оболочке. «Вежливый и деликатный хам. Благороднейший жулик. Заботливый взяточник. Барственно-снисходительный нищий. Искренно влюбленный эгоист. Разумно-рассудочный самодур» — и прочее в том же роде[[18]](#footnote-19).

Надо признать, что иногда эти образные «перевертыши», основанные на поразительном знании того, что впечатляет, «работает» на сцене, давали ошеломляющие результаты. Так, ставя «Человека с портфелем», Дикий настойчиво советовал М. Бабановой искать в подростке Гоге не ребенка, а много повидавшего, стареющего мужчину, скептика и франта; тогда получится ребенок, но тот, который предусмотрен пьесой, — искалеченный эмиграцией, ненормальными условиями жизни русской семьи за рубежом. Актриса послушалась режиссера — и создала один из самых ярких своих сценических характеров.

Можно привести и другие примеры этой специфической логики, оборачивавшейся в спектаклях Дикого сознательным нагнетанием образных противовесов. Так, он поручил роль Катерины Измайловой в «Леди Макбет» студийке Л. Горячих, по фактуре — едва ли не «травести», обнаружив океан страсти в «михрютке безбровой», затерявшейся в недрах купеческой глухомани. Его Горлов был ультравоенным по выправке — это подчеркивало степень военной отсталости командующего фронтом. Он позволил Б. Смирнову в «Тенях» быть предельно гневным в своем обличительном монологе, чтобы мы могли острее ощутить нравственное падение Бобырева, вслед за тем пославшего Клаверову покаянное письмо. Вместе с Р. Симоновым он усиливал в Олеко Дундиче черты галантнейшей светскости, что было лишь камуфляжем революционера и бойца. Прежде чем развенчать царскую армию в «Первой Конной», он доводил до блеска ее картонное великолепие.

Во всех упомянутых случаях Дикий был, что называется, на коне, он побеждал художественно, а победителей, как известно, не судят. Но и некоторая упрощенность в этом, как ни говори, просматривается. Любой ценой наоборот, во что бы то ни стало с помощью контробраза, расчетливо перевернутой логики — идя таким путем, он натыкался порой лишь на противоположное общее место.

Любовь Дикого к откристаллизовавшемуся, к тому, чтобы все на сцене било в одну точку, работало на идею без отклонений и оговорок, породило в его эстетике требование «принципиального единства» спектакля, которое тоже нельзя принять безоговорочно. Такое единство — прекрасная вещь, если оно не достигнуто ценой упрощения. В этом случае (то есть когда упрощения нет) оно приближается к выдвинутому А. Д. Поповым и законно «прижившемуся» в сегодняшнем театре понятию художественной целостности творимого на сцене образного мира. Дикий понимал единство и так, неустанно следя за тем, чтобы ничто чужеродное в данный образный мир не попало. Но и иного, более жесткого {24} толкования он придерживался, стремясь подчинить единой теме все компоненты спектакля.

Тут срабатывает очередное «и то, и то», смешение свойств, друг друга словно бы взаимно исключающих. Уж кто‑кто, а Дикий заботился о том, чтобы действие спектакля встречало противодействие, чтобы антагонистические силы были приведены в движение и азартно наступали друг на друга. Но встает вопрос: как это совместить с «принципиальным единством», предусматривающим абсолютное торжество в спектакле ведущей тенденции? Как добиться, чтобы борьба сторон не смазывалась за счет навязанного режиссером единства звучания, за счет господствующего мотива, вбирающего в себя все?

Примером плодотворного использования идеи «принципиального единства» может служить «Горячее сердце», поставленное Диким в Казани (1943) не без полемики со знаменитым спектаклем Художественного театра. Режиссеру казалось, что тема горячего сердца во МХАТе заглушалась хлыновско-градобоевскими мотивами. И он постарался эту тему выделить или хотя бы дать ей равное с сатирической право голоса. Параша — Е. Лисецкая существовала на одной орбите с одуревшими от пьянства, лихих поборов, безнаказанности «героями» Островского, она тоже была не ангелом, и своеволия, озорства, непокорства у нее хватало, но все это было на иное направлено, дышало свободолюбием, прелестью раскрепощенной натуры. Так горячее сердце девушки из народа противостояло тому же горячему сердцу, но в искаженном, уродливом варианте. Речь шла о том, в каком виде, в каких проявлениях нам дорого это человеческое свойство и в каких мы вправе его опасаться.

И еще пример, тоже из Островского. «Бедность не порок», постановкой которой Дикий руководил в своей мастерской, а потом осуществил ее же на сцене Театра-студии киноактера (1952). Там тоже была однородной среда, заявляли о себе бытующие в «темном царстве» нравы, крутизна характеров, их неуправляемость. Но хозяином положения оставался Любим Торцов, представлявший в спектакле вторую сторону конфликта. Он был братом Гордея Торцова, в них просматривались сходные качества, и за свою правду он боролся по-торцовски, что исключало возможность появления «добренького», христианствующего Любима. Но правда все-таки за ним стояла, обеспечивая спектаклю необходимое напряжение, нужный градус идейной борьбы.

Но случались и казусы с «принципиальным единством», когда оно оборачивалось в спектаклях Дикого отказом от целого как единства противоположностей, а живые и по-разному видящие мир герои вгонялись в прокрустово ложе «социальной принадлежности».

Дикий дважды ставил «Мещан»: сперва — в Большом драматическом театре (1937), затем в Малом — вскоре после войны. Он понимал, что название горьковской пьесы собирательно, но, борясь за «принципиальное единство» спектакля, размыл в обеих постановках водораздел между мещанами и немещанами, что составляет сердцевину конфликта пьесы. Мещанами были все в его восприятии: не только Бессеменов, Петр и Татьяна, но Шишкин, Цветаева, Поля, Перчихин, Елена и даже Нил, представленный Н. Анненковым в Малом театре лишь грубым, огненно-рыжим здоровяком. Как обычно у Дикого, здесь было много талантливого: {25} горьковский мотив «трагического балагана» реализовался режиссером со всей полнотой. Был взят на вооружение обличительный пафос Нила, но его утверждающий голос не прозвучал ни в Ленинграде, ни в Москве.

В прямых сатирических спектаклях Дикого издержки такой позиции ощущались особенно остро: в «Смерти Тарелкина» были все монстры, в «Тенях» — лишь тени людей. А была возможность (на нее указывала современная спектаклю критика) увидеть замордованного маленького человека в Тарелкине, которому даже мошенничество не удается, который сполна оплачивает свою же игру. Была возможность — ею воспользовалась М. Кнебель, обратившаяся к «Теням» после Дикого, — опереться на поруганное чувство Софьи, противопоставить ее кровоточащее сердце бездушию «теневых» героев эпохи.

Была своя уязвимость и в «Блохе», несмотря на все режиссерское великолепие этого спектакля. Дикий ставил пьесу только как лубок, как шутовскую историю, рассказываемую озороватыми и грешными странниками-халдеями. Что не вмещалось в эти границы, то уже было для Дикого от лукавого. И он не оттенил иронии, скрытой в фигуре лесковского Левши — пьяненького, купленного «за рупь, за двадцать», утонувшего в конце концов в Неве; не посетовал на темноту и забитость человека из народа. Спектакль был веселым, только веселым, и Левша появлялся в его финале как феникс из пепла: такой и в воде не тонет и в огне не горит.

Впрочем, уже упоминавшаяся переписка лишний раз убеждает нас в том, что Дикий богаче собственных убеждений. Первоначально ему виделась «Блоха» именно как рассказ о печальной судьбе русского гения — в таких словах он это и формулировал. Он многократно подчеркивал в письмах, что «важна не сказка, а мысль сказки»[[19]](#footnote-20), которая и прозвучит благодаря финальной драматической ноте. Что нужно сохранить лесковский исход повести, и «этот необычный конец — короткий и ударный — и заставит зрителя не пустым уйти со спектакля»[[20]](#footnote-21). Изменить финал его уговорил Е. Замятин, ссылаясь на то, что никакая притча не может кончаться иначе, как только победой положительных сил. Формальная логика возобладала, «принципиальное единство» было по видимости соблюдено, но в чем-то обеднило спектакль.

Так — в борении с собой, в блуждании между полюсами, поражая то снайперским попаданием в цель, то отступничеством от лучшего в себе, выстраивал Дикий свою жизнь в искусстве. Не будем вменять ему в вину эту непоследовательность: известно, что самый даровитый художник не может быть иным, чем он есть.

Что еще вытекает из склонности Дикого видеть явления в их завершенности?

Любовь к «крайним» жанрам — либо самым высоким, либо «низким», исследующим всякого рода социальные аномалии. Конечно, весь Дикий в «героико-сатирическое» пространство не укладывается: он слишком крупная величина для этого. Но тяготение к полюсам отчетливо: подчас оно заставляло Дикого преодолевать заметное сопротивление материала — {26} есть ведь и пьесы смешанных жанров, их много, и, строго говоря, великие произведения не всегда соответствуют пуританскому требованию жанровой чистоты.

Сокрушительный юмор, склонность если уж кого-то хлестать, то наотмашь, недвусмысленно заявили о себе в таких спектаклях Дикого, как «Смерть Тарелкина» (химера — в его представлении), «Тени» (драматическая сатира, с акцентом на последнем слове). В народно-комедийных тонах была выдержана «Блоха» (лубок), а также «Бедность не порок», «Горячее сердце», «Калиновая роща». Памфлетно были решены «Мещане». Дикого упрекали и в том, что «Сценам из рыцарских времен» (пушкинский спектакль в БДТ), этой суровой, в шекспировском духе, хронике, он придал неоправданный фарсовый налет. Такое случалось и в других спектаклях, где перевес комедийного элемента не диктовался нуждами самой пьесы. Но в ряде случаев Дикий выходил победителем из дружественного поединка с произведением, переводя его в план сатирический и комедийный.

Это касается прежде всего «Человека с портфелем» А. Файко и «Вздора» К. Финна.

Файко полагал, что «Человек с портфелем» — чистой воды драма, и психологической драмой — на словах — признавал ее Дикий, но направление ума режиссера оставалось прежним. Уцепившись за фразу автора, произнесенную им в одном интервью, будто тот хотел вывести в лице Гранатова «конкистадора современности», Дикий заклеймил в спектакле приспособленца, делателя карьеры, который сотрудничает с Советской властью лишь потому, что ему это «доходно», как обывателю в пьесах Маяковского. Тем самым он выводил Гранатова из рядов русской интеллигенции, для которой едва ли не главной была идея общественного служения. Логика борьбы за личное благополучие приводила Гранатова к преступлению и последующему краху, что было в советских условиях неизбежностью. В таком толковании пьеса жива и сегодня. Сказалась творческая дальновидность Дикого, который одним из первых выдвинул на обсуждение тему, впоследствии широко развернутую нашим искусством.

То же было со «Вздором». Автор поднимал в нем вопрос о роли личных чувств в жизни советского человека: любви, ревности, тоски, одиночества. Послав им уничижительное словечко «Вздор», автор словно и сам не был уверен, что они его заслуживают. Похоже, что втайне, не отдавая себе в том отчета, он защищал лирическую сферу от посягательств новой действительности; эта проблема беспокоила не одного Финна — многие полагали тогда, что революция срывает с человеческих отношений флер поэзии. По крайней мере, в другом московском театре, где тоже шел «Вздор», проблему обсуждали со всей серьезностью. Дикий решил ее недвусмысленно: лирика — вздор, если она мещанская лирика, если звучит в ней обывательский стон: «Сделайте нам красиво!» Жанр пьесы режиссер определил как всегда неожиданно: фантасмагория. Тем самым подчеркивались нереальность, призрачность фальшивых чувств, узурпированных мещанством под маркой лирики, — к истинной лирике это касательства не имело.

Так родилось в спектакле обдуманное красноречие сатирических деталей: {27} увенчанные бантами коты в любовной истоме мчатся по лестнице, опережая весьма и весьма похожего на них героя с роскошным букетом; объяснение в любви идет в заплеванном сквере, на фоне писсуара; героиня, охваченная экстазом, разыгрывает пассажи уже за пределами клавиатуры — нормальных семи октав «не хватает» для ее темперамента; метровые стены пивной дрожат и колеблются в табачном дыму, в пьяном угаре одурманенных завсегдатаев. Снисхождения не было: мещанский вздор отрицался сверху донизу.

Это — из обоймы сатирической, у Дикого многозарядной. Но и героическая тема была реализована им в цикле сильных спектаклей. Реализована так, как ему виделось, то есть определенно в жанровом отношении, хотя и другие мотивы в этих постановках не игнорировались.

Так, пьеса-хроника пулеметчика Вишневского, бойца Первой Конной, ведущего рассказ о своих друзьях-товарищах, в котором хватает всякого — и патетического и бытового начала, да и элементов комических, была решена Диким в торжественном жанре оды со всеми вытекающими отсюда последствиями. И получился спектакль «с давно невиданной общественно-политической устремленностью, с давно не звучавшим гражданским пафосом, с давно не бывшей простотой и прямолинейностью постановочных приемов, направленных к одной цели: эмоционально заразить зрителей политической линией пьесы»[[21]](#footnote-22). («Твоя работа стоит боевого похода», — писал Дикому Вс. Вишневский после ленинградской премьеры; оценка в устах этого автора высочайшая[[22]](#footnote-23)).

Сходное произошло при постановке на сцене театра ВЦСПС (1932) «Матросов из Каттаро» Ф. Вольфа в переводе того же Вишневского, представших у Дикого социальной трагедией большого плана, и «Олеко Дундича» в Театре имени Вахтангова (1942), спектакля, действие которого развертывалось в гражданскую войну, но было созвучно драматическим событиям, происходившим тогда на всех фронтах. Причем для Дикого имело первостепенное значение, что легендарный Дундич вышел из рядов Первой Конной.

Но особого внимания в этом смысле заслуживает «Большой день» В. Киршона — он прошел в БДТ с аншлагами чуть ли не сто раз за шесть месяцев сезона 1936/37 года. Спектакль захватывал героической напряженностью, панорамой грядущей битвы с фашизмом, которая и развернулась через несколько лет, погрузив в пучину бедствий огромную страну.

Вновь сказалась историческая «догадливость» Дикого. И не только в том, что он вслед за Киршоном уже в середине тридцатых годов предсказал возможность нашествия, и не в игре Б. Бабочкина, сумевшего вместе с Диким распознать в Кожине будущего героя войны Отечественной; она, эта догадливость, с особой силой сказалась в том, какими были показаны в спектакле фашистские молодчики.

Ничего скотоподобного, мерзко-отталкивающего. Безупречность, некоторая даже лощеность облика, превосходная выправка, предупредительность манер. Но была в этих людях какая-то жуткая мертвенность. {28} Точно они и не люди вовсе, а лишь человекообразные симулянты, пользуясь словечком того же Маяковского; и действуют они, словно повинуясь некоему механическому заводу, — рабы идеи, обреченной на гибель. Было страшно смотреть на сцену, зрелище леденило кровь, но в то же время было радостно думать, что человек сильнее обученного робота, — в этом виделся залог будущего поражения нацизма и нашей победы, В героике «Большого дня», заковавшей в чеканные формы многослойную ткань пьесы Киршона, вновь заявил о себе могучий оптимизм Дикого, принявший на этот раз характер исторического прогноза.

Итак, «крайние» жанры, своя для каждого цикла мелодия, строго очерченный круг выразительных средств. Но Дикий не был бы Диким, если бы то и дело не обманывал ожидания, не представал перед нами как бы непохожим на самого себя. Оставаясь везде узнаваемым, он порой творил спектакли совсем другой, «не своей» природы, проявляя завидную чуткость к материалу, ему, казалось бы, ни в чем не близкому.

Это ярче всего проявилось в «Глубокой провинции» М. Светлова, которая к моменту, когда за нее взялся Дикий, успела провалиться в ряде городов страны. Он открыл ее — ключом, а не отмычкой, точно угадав характер дарования Светлова, сказавшийся в этой пьесе — пьесе лирического поэта.

Среди эстетических заповедей Дикого имеется одна, чрезвычайно подходящая к случаю: форма, с его точки зрения, может и не вытекать (прямым образом) из содержания вещи, но всенепременно обязана это содержание выражать. Подойти буквалистски к «Глубокой провинции» значило погубить ее на корню. Ибо Светлов деревни не знал и не претендовал на ее доподлинное отображение; это было как бы стихотворение в прозе, запечатлевшее чувство восхищения автора перед теми процессами, которые там, на селе, происходили, перед той новью, которая там рождалась. Нужно было найти способ, который заставил бы зазвучать это лирическое эссе, оказался бы ему адекватен сценически. И режиссер нашел такой способ, ослабив «дивертисментность», дробность пьесы, представлявшей собой как бы собрание отдельных «номеров». Он превратил ее недостатки в достоинства с помощью им же изобретенного жанра, обозначенного на афише как спектакль-концерт.

Отсюда — отсутствие бытового правдоподобия, свобода сценического построения, прозрачность ткани, из которой был соткан спектакль. Отсюда — полированный, нарядный планшет сцены, стильная мебель, словно только что извлеченная из «запасников» концертного зала, ажурный контур декораций (вышитые гарусом на тюле березки Н. Шифрина) и импровизационно-игровые приемы с широким использованием пантомимы. Отсюда — естественность, неуловимость перехода от обычной речи к песням на стихи Светлова, которыми был насыщен спектакль; они не «исполнялись» актерами, но как бы выдыхались, выговаривались ими, отвечая приподнятому состоянию души героев.

А насыщенные «возрожденческие» краски Дикого, чуть притушенные в соответствии с нуждами пьесы, в сущности, никуда не ушли — они дали о себе знать в экзотическом «лапотном» обличье мужицких ходоков, которые «были какими-то первобытными, раскоряченными, будто мохом {29} обросшими»[[23]](#footnote-24); в живой лошади, дерзко выведенной постановщиком на паркет, в финальном «пире горой», когда столы буквально ломились от снеди, как на фламандском натюрморте. Да и сам режиссерский ход был парадоксален совершенно в духе Дикого.

Все только что сказанное приводит нас к необходимости разобраться в вопросе о взаимоотношениях «узурпатора» Дикого с идеей театра автора.

Дикий назвал свою студию, первоначально расположившуюся в помещении клуба писателей, Литературно-театральной мастерской, и это не было случайностью. Та же двойственность: при всей своей творческой самобытности, при том, что он часто в полемическом запале утверждал, будто права автора кончаются на пороге репетиционной комнаты, будто можно поставить и телефонную книгу, неповторимость его спектаклей начиналась с точного видения пьесы, по которой такой спектакль проектировался. Это касается и тех пьес, которые Дикий воплотить не успел, но о которых рассказал в поздних своих статьях, где права автора защищались очень рьяно, — пушкинского «Бориса Годунова», лермонтовского «Маскарада», чеховского «Иванова», впоследствии поставленного М. Кнебель в значительной мере «по Дикому», водевиля, который он с горечью квалифицировал как забытый жанр (чрезмерность водевиля, геркулесовы страсти его героев были Дикому близки). Перед самой смертью он был одержим мыслью о постановке «Ревизора»: старая пьеса, едва только он до нее — даже в домашней обстановке — дотрагивался, вдруг начинала играть всеми красками, представая в своей первозданности. Не забудем и о том, что художническая чуткость Дикого подарила советскому театру двух превосходных авторов — Всеволода Вишневского и Михаила Светлова. То были его открытия, которые трудно переоценить.

Мало того. Утверждая, что не знает двух одинаковых писателей, он не забывал подчеркнуть и то, что у одного и того же писателя не существует двух во всем сходных вещей, и практически эту разность фиксировал. Трижды в своей жизни он соприкоснулся с Лесковым: в «Расточителе», которого ставил в МХАТе‑2 совместно с Н. Бромлей, в «Блохе», а потом в «Леди Макбет Мценского уезда» — и во всех трех спектаклях узнавался Лесков, художник ярко национальный, знаток русской старины и русского застойного быта, писатель, чьи произведения насквозь метафоричны, а язык сгущен до предела, терпок и упруг. Но это были разные спектакли: давящая косность купеческого обихода, беззаконие, жестокие нравы, запечатленные режиссером в «Расточителе», взрывались балаганной пестрядью «Блохи», ее лихим, скоморошьим запалом. А «Леди Макбет», отмеченная сознательной скупостью выразительных средств (две‑три игровые детали на фоне черного бархата, который окутывал сцену), была выдержана едва ли не в ключе мелодрамы: лесковский «очерк» представал на сцене как удаленный от быта и в чем-то леденящий душу рассказ о любви истинной, беспредельной, но искаженной в своих нравственных основах, в силу чего она, эта любовь, сопряжена с преступлением.

{30} Стало быть — верность тому, что диктует автор (пусть вот так — неожиданно — понятый) и что предписывает режиссеру каждая, отдельно взятая пьеса. В этом Дикий не расходился с заповедями русского сценического реализма, напротив, им неукоснительно следовал. Но дальше — дальше уже начинались преувеличения, а значит и заблуждения, им же, Диким, его практикой, чаще всего и опровергаемые.

Дикий был убежден, что к любому произведению драмы существует лишь один-единственный ключ; употребление других уже пахнет взломом. («Я никогда не буду ставить Чехова. Чехов поставлен Художественным театром», — говорил он своим студийцам[[24]](#footnote-25)). Соображение более чем спорное: оно отрицает прогресс, возможность обогащения традиции, игнорирует то, чем нам, собственно, и дорога классика, — неисчерпаемость ее шедевров, берет во внимание лишь объективную сторону дела, упуская из вида субъект, то есть личность творящего спектакль. Даже самые «угаданные» относительно намерений автора интерпретации отнюдь не позволяют нам сбросить со счетов ту или иную пьесу как навсегда решенную — время высвечивает в ней нечто новое, о чем раньше не подозревали. Тому пример — искания в области проблематики и стилистики Чехова, предпринятые современной режиссурой, искания, которым автор, в общем-то, не сопротивляется. Да и сам Дикий многократно ставил повторно то, с чем незадолго перед тем расстался, в театре другого города, с не знакомой ему доселе труппой. Стало быть, это были и другие спектакли.

Тут надо немного отвлечься. Дело в том, что уважение к театру автора дополнялось у Дикого уважением к актеру-творцу. Вопреки своей репутации деспота он яростно восставал против исполнителей, безропотно следующих указаниям постановщика, требовал от участников спектакля встречных предложений, активного сотворчества. Боясь спугнуть воображение актера, он был очень деликатен в показах, никому не навязывал своей воли и охотно шел навстречу актерской инициативе, если в ней был хоть малейший резон. Могло показаться, что, ставя спектакль, он делал актеру роль «до пальца», как принято говорить. Но было иначе: ломая порой сопротивление исполнителей, которые боялись хоть что-нибудь в роли оставить на долю подсознания, он на него опирался. В результате, целые сцены (как правило, лучшие сцены в его спектаклях) игрались импровизационно: разваливающийся на глазах обед в «Мещанах», слезы и обморок Гоги в «Человеке с портфелем», эпизод с плановиком Зайцевым («Московский характер»), которого азартно теснили четыре расшалившиеся женщины, фактически и фигурально прижимая пошлого человечка к стене.

В биографии ряда актеров роли, сделанные с Диким, оказались вершинами, не случайно они вошли в золотой фонд театра. Это Сысоев Б. Бабочкина («Первая Конная» в Ленинграде), Офицер Икс М. Астангова («Первая Конная» в Москве), Гога М. Бабановой («Человек с портфелем»), Сергей Г. Менглета («Леди Макбет Мценского уезда»), Серафима {31} А. Пановой («Глубокая провинция»), Параша Е. Лисецкой («Горячее сердце» в Казани), Бобырев Б. Смирнова («Тени»).

Так вот: ставя четырежды «Первую Конную», дважды — «Матросов из Каттаро», «Вздор», «Мещан», «Олеко Дундича», «Горячее сердце», «Бедность не порок» (все эти сведения есть в летописи его жизни и творчества, опубликованной в томах наследия), Дикий при своем отношении к актеру просто не мог повторяться. Не случайно он старался репетировать во всех случаях с одним составом: каждый второй исполнитель, с его точки зрения, неизбежно внес бы свои коррективы в спектакль. Значит, разночтения при постановке им одной и той же пьесы в разных театрах были неизбежны, даже если свято сохранялось единство решения.

С признанием преимущественных полномочий автора в спектакле связано и более чем почтительное отношение Дикого к слову на сцене.

Он не любил работать над пьесой. Ее переделывать, дописывать, вставлять в нее собственные куски, как принято у многих режиссеров, в том числе — и имеющих на это куда меньше прав. Вопрос решался однозначно: Дикий пьесу брал или не брал. А взяв, обычно ставил от «а» до «я», стараясь во всех случаях докопаться, почему здесь возникла та или иная реплика, почему мысль выражена так, а не иначе. Он ощущал своеобразие лексики даже тех авторов, которые вроде бы никаким своеобразием не отличались и писали как бог на душу положит. А уж если это были Островский, Горький, Лесков, Вишневский, Светлов, внимание постановщика к слову усиливалось, искалась его индивидуальная окраска, получившая у Дикого название «надтекст». Он мечтал завести в студии специальные классы по изучению авторского стиля, но и без классов постоянно ориентировал на это своих учеников, а также тех, с кем в тот момент ставил спектакль, добиваясь, чтобы речь была полнозвучной, внятной, чтобы выговаривались полностью не только все гласные, но и согласные буквы, и никто не позволял бы себе «мямлить и мять» драгоценное авторское слово.

Когда было решено обратиться в порядке учебной работы к «Леди Макбет», вся студия полтора года занималась языком Лескова, осваивала его прозу вне зависимости от того, кто из занятых в спектакле окажется на переднем плане, а кому предстоит быть лишь участником массовки и расположиться на арьерсцене, как говорят в балете — «у воды». Но еще раньше, когда в студии репетировались «Интермедии» Сервантеса, даже переводной речи уделялась бездна внимания. Не случайно критики, связывая это с озорной, игровой природой зрелища, отмечали, что «острые и умные слова летели в зал как больно и зло бьющие шары»[[25]](#footnote-26).

Однако Дикий хорошо понимал, что слова «не пойдут», не оденутся плотью, не воспарят, если не распахана почва для этого, не сформировался живой человек. Актер должен, по Дикому, не только «уметь говорить», как того требовал Станиславский, но соединять произносимое с характером того, кто произносит, ощущать свое право сказать то или иное в данных обстоятельствах. Чтобы слово рождалось, а не выделывалось. Но родившись, выделывалось — то есть отделывалось — непременно.

{32} К этому надо добавить, что, избавившись от своего украинского говора, Дикий с годами стал говорить замечательно, как на сцене, так и в жизни, — округло, выпукло, сочно; слово становилось как бы зримым, его хотелось потрогать руками. Почти каждую пьесу на труппе он читал сам, донося до слушателей вкус слова и попутно интерпретируя текст, но делал это осторожно, с обычным своим педагогическим тактом, лишь намекая на то, что должно возникнуть в итоге работы («Он не исчерпывает характеристику, а только прицел дает, словно приманки расставляет, все самому играть после его чтения хочется», — заметил один из актеров Детского театра, присутствовавший при его читке «Пиноккио»[[26]](#footnote-27)).

Театр автора, театр актера, театр полноценного, содержательного слова — во всем этом Дикий наиболее каноничен. Здесь чаша весов, пожалуй, склоняется в сторону мнения учеников. Но ошибется тот, кто не захочет увидеть, как причудливо преломлялись в практике Дикого его убеждения реалиста, каким непокорством, непричесанностью оборачивались. Боже сохрани на основании только что сказанного оскучнить эту фигуру, поставить ее в какой бы то ни было привычный ряд. В искусстве своего времени он был равен только себе, не вмещаясь, подобно лирическому герою М. Цветаевой, с присущей ему «безмерностью» в мир торжествовавших мер.

Через всю жизнь Дикого проходит борьба за полноценность образного языка театра.

Он не только был самобытен в творчестве, он еще бдительно охранял русский театр от вторжения безобразного, что было для него синонимом безобразного. Практически, ставя спектакль за спектаклем, и теоретически, в своих статьях и выступлениях с трибуны, он доказывал, что на сцене — всё образ: обстановка действия, способ, каким выявляет себя герой, атмосфера происходящего, мизансцена, пауза. Даже в те годы, когда самого Дикого можно было упрекнуть в том, что его спектакли не обладают должной образной силой, он больно переживал наметившееся оскудение и как мог сражался с этим бедствием, ратуя за театр многожанровый, звонкий, смелый, не стыдящийся того, что он театр.

Дикий не мог поставить спектакля, если не знал, как разместить его в трехмерности сцены без художественных потерь. Известен случай, когда он со вздохом отложил в сторону понравившуюся ему пьесу (то был «Первый день праздника» Назыма Хикмета) лишь потому, что не нашел для нее пространственного решения, потому что декорации будущего спектакля не возникли в его воображении. Известен и другой случай, когда он забраковал эскизы отличного художника (над «Блохой» первоначально работал Н. Крымов), потому что в них не было родства с жанром лубка, родства, так явственно проступившего затем в кустодиевских «потешных» зарисовках. Был и еще «конфуз» — с А. Тышлером, которого Дикий заменил Н. Прусаковым в «Смерти Тарелкина», на этот раз — потому, что тышлеровские предложения при всей их талантливости слишком уже соответствовали букве пьесы: поспешный, прежде чем прозвучит хоть слово текста, «подсказ» зрителю тоже не устраивал режиссера.

{33} Характерно, что он никогда не работал с одним и тем же художником, хотя главные художники были во всех театрах, где он задерживался на какое-то время. Он искал каждый раз того единственного, который сможет дать образный эквивалент данной пьесе, ее пластически выразить. И даже ставя одну и ту же пьесу в разных театрах, «своего» художника, как правило, за собой не таскал, хотя и к местным обычно не обращался, а брал идеально подходящего к случаю, то есть к направлению коллектива, к составу исполнителей, к облику города, где пойдет спектакль. Так, «Первую Конную» в Ленинграде оформлял М. Левин, в Москве — И. Рабинович, в Новосибирском театре «Красный факел» — С. Вишневецкая и Е. Фрадкина, и только в Днепропетровск эти последние были приглашены вновь. Дополнительное доказательство того, что Дикий повторял названия, не повторяя спектаклей, чем опровергался его тезис, будто бы решить пьесу верно можно лишь однажды в жизни.

Когда же согласия с художником не было, а разойтись с ним по каким-то причинам не удавалось, Дикий мгновенно остывал к собственному детищу, расценивая его, независимо от того, какое о нем сложилось мнение, как свою неудачу. Это, в частности, произошло с «Любовью к трем апельсинам», когда с ним «не поладил» И. Рабинович, с которым потом он сотрудничал плодотворно, а дружил — до конца своих дней.

Словом, в работе с художником высокая творческая разборчивость Дикого, его нелюбовь к компромиссу, его умение стягивать в тугой узел все выразительные средства театра сказались, может быть, сильнее всего. Оттого, вероятно, спектакли Дикого — от трогательно-наивных кубиков «Пиноккио» до петербургской чопорности «Теней» — запомнились прежде всего своим пластическим образом.

Когда такой образ складывался, приходила в движение вся мощная творческая потенция Дикого, и неотразимые в их художественной логике решения — картины, эпизоды, куски — начинали источаться как из рога изобилия.

Для Дикого «не вижу» означало: «не знаю образного ответа на вопрос». И когда в пьесе возникала стилевая мазня, когда внутренний строй произведения сопротивлялся последовательности и цельности сценического изложения, случалось дрогнуть и его руке художника, возникали белые пятна на сценическом полотне. Если где и проявлялось формальное в его спектаклях, то именно в сценах, которые режиссер «не увидел». Зато то, что он увидел, превращалось в образные находки такой завершенности и силы, что их можно сравнить разве что с цитатами из любимой книги. Они были во всех спектаклях Дикого, даже в тех, что не запомнились. Спектакли забылись — цитаты нет. Они живут в театральной молве, передаются из поколения в поколение как пример удивительного постижения сути пьесы, как дважды два четыре равное тридцати семи с половиной.

Такие создания Дикого, как «Блоха», «Глубокая провинция», «Леди Макбет», могли бы быть процитированы, что называется, от и до. «Мелкоскоп» в полсцены, или платовские сани летом, или его войско-орда на деревянных конях-палках, или «золотая рота» придворных старцев, заметающих за собой песок, или свирепая пиротехническая оснастка «аглицких» сцен, где все искрило, сверкало, и само собой двигалось, — в {34} «Блохе». Гитара стареющей девушки Симы, звучащая от одного ее взгляда, даже если эта гитара продолжала спокойно висеть на стене, или зеркальная, парная характеристика друзей-интернационалистов Шульца и Керекеша, или сцена разгрузки хлеба, решенная Диким с помощью растянутого на специальных подпорках брезента, якобы укрывавшего хлеб, которые постепенно убирались и брезент опадал, «худел» на глазах у зрителей, — в «Глубокой провинции». Одинокое резное окошечко купеческого дома на фоне черного бархата, островыразительное в своей скупой условности, а в нем — Катерина, исходящая от тоски душевной мужняя жена, которая, увидев Сергея, невольно роняет кулек с семечками и те с дробным стуком падают на подмостки, или сцена убийства мальчика Феди, размещенная под иконами, или плот со сбившимися в кучу каторжниками, плывущий по взгорбленной ветром реке, — в «Леди Макбет». Все другое, что было в этих спектаклях, держалось на том же художественном уровне.

Это лучшие работы. Но и в остальных театральных созданиях Дикого образных находок пруд пруди. Великопостные, благостные статуи святых в «Интермедиях» Сервантеса, которые, однако, озорно оживали по ходу действия, комментируя происходящее уже от лица исполнителей этих ролей — студийцев. Раненный в голову Дундич, удерживаемый санитарами, который, однако, рвется в бой, разматывая бинты и на них повисая, «как благородный скакун в туго натянутых стременах»[[27]](#footnote-28). Шайка захлебывающихся от любопытства обывателей, бесцеремонно вторгающихся в дом Бессеменова в момент самоубийства Татьяны. Дьячок с валенком, судорожно прижатым к груди, внимающий гневной отповеди «ведьмы» — Раисы, весь — воплощенная обида и вместе с тем невольное вожделение. Любим Торцов, разогнавший свадьбу и приволокший с собой «из залы» всю двадцатипятиметровую скатерть с остатками пиршества. Юноша Зорька, сын полка, погибший за родину и обнесенный с солдатскими почестями вкруг поля боя на скрещенных винтовках, поднятых над головами бойцов («Большой день»). Мундир Клаверова на спинке стула перед генеральским столом («Тени»).

Но зная цену «говорящей» детали, следя за тем, чтобы строительным материалом спектакля стала сценическая метафора, стараясь все режиссерски прочерчивать, Дикий прекрасно понимал, что этим не компенсировать ни актерской беспомощности, ни смазанного конфликта, ни провисшей идеи. Он любил к исходу работы, когда спектакль бывал уже почти готов, вновь проиграть его за столом, лишив своих актеров опоры на режиссерские костыли. И если пьеса и в этом виде звучит, воздействует, впечатляет, значит общее решение верно и можно вновь вернуться под крыло искусств-помощников, без которых, по Дикому, в театре и шагу ступить нельзя. Это очень близко к «интимным репетициям» Немировича-Данченко, который для тех же целей возвращал исполнителей в комнату, проверяя с ними линию роли с глазу на глаз. Еще один довод в пользу того, что Дикий действительно был сыном МХАТа, несмотря на проступавшую рознь в методике, на «еретическое» в его искусстве.

{35} В начале статьи мы говорили о том, что Дикий не пережил эволюции. Это так и есть, если иметь в виду его «верую»: оно было раз навсегда выбрано художником. Но что касается мастерства, то эволюция все же была. Настал день, когда Дикий, бывший до этого в режиссуре транжирой и мотом, познал преимущества образной концентрации. Он разгадал закон: чем компактнее, тем лучше сформулировано то, что хотел сказать в этом «отсеке» спектакля режиссер. Отбирая, он, в сущности, потакал своей неистощимости, а не обуздывал ее: он понимал, что так ему, «метафористу», выгоднее. В книге «Повесть о театральной юности» он бросил вещую фразу о том, что взялся бы передать отступление армии «выразительными фигурами двух безоружных солдат, уныло бредущих по пыльной дороге под знойным полуденным солнцем»[[28]](#footnote-29). Умение отбрасывать лишнее он считал «первым признаком культурной работы»[[29]](#footnote-30). Можно без этого — значит нужно без этого, учил он своих студийцев. О том же — известный его афоризм: «Если в часы опустить бриллиант — часы встанут».

Впрочем, и эволюция мастерства была относительной. Принято думать (есть об этом в его мемуарах), что впервые плоды творческого самоограничения Дикий вкусил, выполняя совет того же Немировича, который рекомендовал ему сократить зрительный ряд «Блохи» как минимум на одну треть; послушавшись, он вдруг почувствовал, что спектакль, словно освободившись от оков, вдруг покатился как по рельсам; а между тем отсеченные куски были ничем не хуже оставшихся. Но еще до того, как спектакль был готов, он писал Замятину, что нужны не полные, во весь рост, церкви в Туле, а лишь верхушки церквей; несколько раз повторял это слово «верхушки» — и даже говорил о «принципе верхушек», с помощью которого хорошо было бы дать не только Тулу, но и Петербург, и Англию[[30]](#footnote-31). Он же предложил Кустодиеву вывести одинаковыми, как бы одеть в униформу всех мужиков-туляков — лишь тогда возникнет впечатление, что их много[[31]](#footnote-32). Стало быть, этого порядка идеи жили в нем с давних пор.

Но одно дело — понимать задачу, другое — научиться ее решать. Изначально присущая Дикому расточительность, каскадом бившие из него режиссерские «невероятности» этому долго мешали. Лишь постепенно научился он обуздывать себя, уходить от подробностей, дробящих действие, стал предпочитать пестроте сценической среды объемные конструкции и облегченные декорации-заставки, как в «Глубокой провинции». Его все чаще и чаще стала манить к себе пустая сцена с двумя-тремя деталями оформления. Он прельщал зрителя далью перспективы, будил его воображение приемом сценической недосказанности.

Знаменитая лестница-дорога в «Человеке с портфелем», она же — лестница карьеры Гранатова; серо-стальной абрис корабля (жерла пушек и капитанский мостик) в «Матросах из Каттаро»; колючая проволока в {36} ленинградской «Первой Конной», поднявшись над которой, Сысоев призывает брататься невидимых солдат вражеской армии; багрово-красный закат над единственным холмом, где разместилась палатка госпиталя в «Олеко Дундиче» — вот примеры образного самоограничения режиссера.

В день смерти Дикого вышла его последняя статья — о «Борисе Годунове». Ее идея — освободить трагедию от оперной пышности, от тяжеловесных боярских одежд, вернуть ее на площадь, как то мыслилось Пушкину. Но каким виделся режиссеру «Борис»? Не такая уж строгость и лаконизм. Право же, царь Борис в длинной, до полу, белой рубахе и со свечой в руке, сотрясаемый укорами совести в своей опочивальне, или самозванец, идущий к цели с ноздревской проломной силой, совсем не похожий на героя-любовника в сцене у фонтана («почти русская деревня — скандал с бабой!»[[32]](#footnote-33)), — образы куда более щедрые, чем те, что до сих пор возникали при постановках трагедии: скорее озарение, чем расчет и воля, хотя, разумеется, есть и они.

Так сосуществовали в искусстве Дикого безудержность и отбор, изобилие красок и скупость, чрезмерность и концентрированность образных средств. Так он выражал себя — максималист и умудренный жизненным опытом художник, чья «объективность» равна была живому пристрастию его творческих представлений.

Из скольких граней складывается портрет человека?

Фигура шекспировской мощи и сочности, фальстафовского жизнелюбия, чревоугодник, бражник, любивший женщин, приверженный ко всем земным радостям, — вот Дикий, каким он запомнился современникам.

Человек глубоко нелицеприятный, не склонявший головы перед авторитетами, выходивший на трибуну порой лишь затем, чтобы «взорвать» мирно катящееся собрание, блистательный полемист — это тоже Дикий во многих чертах своей биографии.

Углубленный художник, то с томиком Лескова в руках, то с «Ревизором», то с пушкинским «Борисом», всегда томимый каким-либо образом, приходящий на репетиции первым, вносящий в них атмосферу серьезности, священнодействия, — и это Дикий в другой своей ипостаси.

Наконец, доверчивый и деликатный, моментами ребячески наивный, не нашедший себе хороших друзей и не однажды преданный плохими, много испытавший, выслушавший немало брани в свой адрес, благодарный за каждое слово участия — это тоже Дикий, в таком качестве мало кому известный.

Итак, индивидуальность. Великолепная, яркая, литая. Сделавшая Дикого единственным в своем роде, неповторимым и в жизни и в искусстве, которое он творил. Что же, Дикий лишь обогатил всем этим русский театр? Или можно говорить если не о традиции Дикого, то о том, что его творческие идеи продолжают жить в нашем театре?

Когда нас поражает чуткость художника, вдруг сказавшего своим искусством нечто, о чем мы, в сущности, давно знали, что жило в народе, но высказано до сих пор не было, мы обязаны вспомнить, что Дикому это удавалось постоянно.

{37} Когда мы видим спектакль, железно подчиненный замыслу столь же ошеломляющему, сколь и точному, такой, в котором невероятное кажется правдой, а правда пронзает своей невероятностью, мы, конечно, не думаем, что такое решение мог предложить только Дикий, но все же добром поминаем его имя.

Когда режиссер находит для пьесы такой емкий образ-символ, такой выразительный сценический эквивалент, что ее содержание вдруг озаряется ослепительным светом, в памяти всплывают сцены, игравшие аналогичную роль в спектаклях Дикого.

Когда тот или иной сценический деятель вдохновенно, страстно защищает право театра быть многоликим, многожанровым, многокрасочным, опять же не скажешь, что Дикий здесь ни при чем.

И когда на сцену вторгается царь-актер и сразу становится центром спектакля, невольно отмечаешь про себя, что Дикий был таким в любой, даже в маленькой, периферийной роли.

Бросается в глаза одно — современность всех названных здесь особенностей. Это то, что отвоевал для себя сегодняшний советский театр — сильный, разный, создающий отличный плацдарм для роста и выявления индивидуальностей, сочетающий новаторство с преданностью традициям, условность с достоверностью. Наша нынешняя режиссерская раскованность возникла не без участия Дикого-художника.

Словом, сегодня Дикий с нами в борьбе за передовой, могучий и свободный театр — театр мысли, гнева, мудрости и глубины познания. Он с нами в трудном деле изживания его недостатков. В выработке перспектив, способных наилучшим образом определить его завтрашний день. Живи он сейчас, он существовал бы на нашем театральном небосводе как звезда первой величины. Но и тогда, когда он жил и работал, ему удалось стать рупором времени, создателем непреходящих творческих ценностей, хранящихся в памяти людей искусства.

# **{38}** В. ИвановаВладимир Кожич

{39} Низко опущены тяжелые густо-красные завесы, обрамляющие сцену. Края их чуть раздвинуты, видна часть комнаты в скупом, неброском убранстве. Это сцена «у цыган» из спектакля «Живой труп». Прямо на зрителя смотрит хор, ведомый гитаристом. Хор непривычно строго одет — почти все в черном, резко выделяются белые блузы и воротники рубах — и стиль его исполнения сдержан. Звенит, переливается многоголосьем раздольная, грозная по темпераменту песня. Сосредоточенно слушают замершие у стола гости, забыв о бокалах с шампанским. Кончилась песня. И вдруг откуда-то из угла восхищенный голос:

— Это степь… Это десятый век. Не свобода, а воля!

Так возникает Федя Протасов в спектакле Кожича. Большой и всегда видный Симонов на этот раз почти незаметен. Он сидит в глубине серого дивана у правой кулисы, почти спиной к зрителю. Он погружен в раздумье. Он здесь и одновременно отсутствует.

Сценическое действие с очевидностью противоречит всему, что говорится о Феде до этой сцены. Не разгул и цыганщина, не слабый и порочный завсегдатай кабаков предстают перед нами, а личность сильная, красивая, остро чувствующая красоту и правду. Цельный, здоровый, прекрасный человек.

Мизансцена метафорична и многозначна в пространственном решении. Герой сдвинут в сторону, на обочину жизни. Он «избыточен» для общества, его окружающего. Избыточна его мораль, его совесть — единственное достояние этого человека, то, что он готов защищать ценой своей жизни.

Протасов в исполнении Симонова — высшая точка героического начала в режиссуре Кожича. Тут — максимальное выражение идеальных свойств и качеств, присущих его любимым героям. Самое полное, исчерпывающее высказывание режиссера, его этическая и эстетическая исповедь. Личность Симонова и «моральный инстинкт»[[33]](#footnote-34), который Толстой полагает присущим положительному герою, создали условия для наиболее совершенного воплощения нравственных идей режиссера. Лев Толстой вообще был самым близким ему автором. Толстой давал максимальное {40} духовное наполнение моральной проповеди и темпераменту проповедничества, составлявшему главную силу режиссуры Кожича.

Сегодня имя, человеческий и творческий облик Владимира Платоновича Кожича приходят к нам из театральной легенды. Образ складывается из микропортретов — воспоминаний. Обычно актерские мемуары грешат ревнивым отношением к режиссеру, с которым приходится делить прошлый успех. Потому так много в них анекдотов, небылиц, сочиненных за кулисами. Достоверной бывает лишь общая интонация, если ее удается уловить в потоке изменчивой памяти.

О Кожиче анекдотов не рассказывают. Актеры утверждают, что во Владимире Платоновиче было что-то «колдовское», какой-то «творческий опиум». Он увлекал и умел вести за собой. Ценил тайну рождения образа, был бережен к исполнителям и деликатно сообщал им «на ухо» свои замечания. В общей лирической интонации воспоминаний отчетливо выделяется этическая тема — режиссер не считал возможным насиловать творческую индивидуальность артиста. А. Ф. Борисов рассказывал, как он в юности, любопытствуя, подсмотрел, что делает Кожич в перерыве, оставшись наедине с самим собой. Оказывается, Кожич играл. Играл то самое место роли, которое не задалось у артиста. Играл по-разному, пробовал варианты, а после перерыва — предлагал.

Подтверждая это наблюдение, Е. И. Тиме говорила, что в таких случаях Кожич, проверив на себе и проиграв различные версии сцены с исполнителем, мог заявить: если толкование не подходит к индивидуальности актера, надо менять толкование. И, прервав репетицию, шел додумывать сцену.

Б. А. Горин-Горяинов повторял, что Кожич — единственный режиссер, способный его удивить. Актер — прославленный комик, любимец публики — приходил на первую репетицию, уже зная, что и как он сыграет в назначенной ему роли. И признавал, что лишь Кожич способен предложить такую трактовку, которая ему не приходила в голову.

Участники спектаклей Кожича хранят его записочки — неровные строчки, наспех набросанные на случайном клочке бумаги. Он их писал на каждом спектакле, почти всем его участникам. И актеры утверждают, что он был единственным режиссером, смотревшим каждое представление спектакля, который ставил. И пусть при скрупулезной проверке это окажется преувеличением, пусть. Проверять не хочется и не надо. В легенде — вечная актерская мечта о режиссере (и о критике тоже), который следил бы за движением, ростом и развитием артиста в роли. Мечта о постоянном личном зеркале артиста. Владимир Платонович Кожич отвечал этой мечте.

Среди его человеческих качеств были несомненно пленительные. У всех на памяти его бескорыстие в творчестве и трогательная вера в святость мужской дружбы. Тема верности другу входила в круг его любимых тем, которые он разрабатывал в спектаклях. В жизни он являл образец такой дружбы в отношениях со старшим братом — известным режиссером Иваном Платоновичем Чужим.

Кожич и Чужой — сыновья Платона Федоровича Кожича, преподавателя 1‑й Киевской гимназии. О нем не раз тепло вспоминали его ученики — М. А. Булгаков и К. Г. Паустовский. Атмосфера отцовского дома {41} и пример старшего брата, известного провинциального актера, влекли Кожича в театр.

В 1916 году Иван Платонович Чужой был принят сотрудником МХТ и вошел в состав Первой студии. В 1917 году туда же мечтал попасть и Кожич, но набора сотрудников в этом году не было, и студия состояла не из учеников, а из актеров, имевших либо театральное образование, либо профессиональный опыт сотрудников театра. Недолго прослужив в театральной труппе московского Народного дома, сыграв несколько ролей, Кожич решил повторить опыт своего брата и уехал в театральную провинцию, в Городской театр Костромы. Здесь неожиданным образом осуществилась его мечта попасть в студию Художественного театра. В Кострому приехал актер и режиссер Первой студии Алексей Дмитриевич Попов. Приехал с идеей организации студии по типу мхатовских, с тетрадью записей уроков и репетиций Станиславского, зарисовками спектаклей Первой студии. Он разделял и утверждал ее этическую программу — «увлекать и заражать зрителя идеями добра и красоты»; исповедовал принципы общественного служения искусству — театр, музыка «имеют ценность не сами по себе, а постольку, поскольку облегчают жизнь, ее тяготы, беспросветную нужду и невзгоды»[[34]](#footnote-35). Осенью 1918 года в рабочем поселке Бонячки, под Костромой, Попов создал драматическую студию, пытаясь повторить организационные и идейно-художественные основы мхатовского образца. После первого спектакля «Гибель “Надежды”» студия перебазировалась в Кострому и пополнилась молодыми актерами, частью из труппы городского театра.

«Первым на мой призыв откликнулся Владимир Платонович Кожич», — напишет Попов впоследствии. Кожич действительно по первому слову Попова оставил городской театр. Попов обратился к нему по рекомендации своего товарища по студии — Чужого. И с первых же шагов сделал Кожича своим помощником, оставлял его за себя на репетициях, когда был отвлечен организационными делами.

Костромская студия зеркально повторяла репертуар и учебную программу Первой студии: «Потоп», «Сверчок на печи», чеховский вечер — «Ведьма», «Предложение», «Свадьба», «Неизлечимый». Последняя работа была подготовлена Поповым еще в Москве с А. Чебаном и иногда включалась в чеховскую студийную программу. В афишах писали: «По мизансценам студии Московского Художественного театра».

Это была осознанная, глубоко продуманная позиция. Попов писал Е. Вахтангову в августе 1919 года: «Я дал им (студийцам. — *В. И*.) больше, чем я могу дать, т. е. передал им все, что давали “Сверчку” Леопольд Антонович и Константин Сергеевич, а “Потопу” — Вы»[[35]](#footnote-36).

Кожич с увлечением постигал программу студии и играл главные роли во всех спектаклях. Фрезер в «Потопе», Текльтон в «Сверчке», жених в чеховской «Свадьбе». Мемуаристы говорят, что актер он был легкий, пластичный. Попов отдавал ему главные роли в своих новых постановках: Ричарда Даджена в «Ученике дьявола», Скапена в «Проделках Скапена». В 1919 году студия преобразуется в Театр студийных постановок, {42} и репертуар расширяется. Попов осуществляет самостоятельные режиссерские работы и по недостатку исполнителей играет в них сам. Кожич становится его незаменимым ассистентом и партнером. В «Свадьбе Фигаро» Попов — граф Альмавива, Кожич — Фигаро. Попов, огорченный своим исполнением, замечал: «Зато Кожич с большой легкостью и остротой выступал в роли Фигаро»[[36]](#footnote-37). Этическая и художественная программа Первой студии, усвоенная на занятиях и репетициях Попова, воспринимается его сподвижником естественно и без поправок. Девиз Сулержицкого, директора и основателя студии, — «увлекать и заражать зрителя идеями добра и красоты» — на всю жизнь определил творческую позицию Кожича.

Попов искал созвучия спектаклей с современностью и яркой, праздничной театральностью. Кожич разделял его стремление, добивался правды актерского переживания в соединении с острой и выразительной формой. Современники и участники костромских спектаклей вспоминают, что Фигаро у Кожича был наделен мягкой, кошачьей пластикой и вся роль походила на легкий, стремительный танец.

Зимой 1919/20 года в Кострому приехала группа молодых александринцев под руководством Николая Васильевича Петрова. Они играли на сцене городского театра «Маскарад», «Тот, кто получает пощечины», «Фауст и город» и «Вечер памяти Парижской коммуны». Молодежь подружилась. Соревнования по существу не было. Попов и Кожич на первых же спектаклях петроградцев убедились в актерской маломощности костромской студии. Тогда и возникла идея о переезде в Томск, где была студия со сходным репертуаром и сходной ориентацией. В Томске Кожичу пришлось попробовать себя в самостоятельной режиссуре. Сложные условия существования вынуждали ставить много новых спектаклей. И, вспоминая гастроли группы Петрова, Попов повторил «Вечер памяти Парижской коммуны». В этот спектакль вошли три небольшие инсценировки: «Провозглашение Коммуны», «Тени коммунаров» и «Последняя баррикада», они составили первое отделение, которое режиссировал Попов; во втором шла пьеса А. Шницлера «Зеленый какаду» в постановке Кожича.

Возвращение в Кострому, затем поездка в Ярославль ничего нового в работу Театра студийных постановок уже не внесли. Попов метался в поисках возможности создать настоящий большой театр и, не найдя поддержки, вернулся в Москву. Кожич, верный своему учителю, всюду следовал за ним, но в Москву ему ехать было не к кому: Попов еще сам не знал, где будет его театральный дом. И Кожич отправился в Киев, к брату. Иван Платонович, из-за болезни оставивший МХТ, возглавлял в это время киевский Театр-студию, в котором стремился реализовать ту же нравственно-этическую программу Первой студии. Таким образом влияние Попова было усилено воздействием Чужого. Позднее на вопрос об учителях Кожич всегда будет отвечать одинаково: «Моими творческими руководителями являлись и являются — А. Д. Попов, И. П. Чужой и Б. М. Сушкевич — ученики и последователи К. С. Станиславского»[[37]](#footnote-38). {43} Сушкевича он видел через режиссуру «Сверчка», ставшего его первым причастием к системе взглядов Первой студии, — по существу, через увеличительное стекло восприятия спектакля Поповым.

При всей верности ученика учителю Кожич вышел из костромской школы совсем не похожим на Попова и, сохраняя почтение к нему, образцом в режиссуре избрал Ивана Платоновича Чужого.

Киев был приветливым и доброжелательным городом для Кожича. Он увлеченно играл и репетировал вместе с братом в Театре-студии, там же преподавал и успевал делать спектакли в ТЮЗе. Но в 1929 году Театр-студия был закрыт, и Кожич вновь оказался в Костроме. Здесь он играл и ставил, пользовался успехом в роли Волгина в «Чудаке» А. Афиногенова и провалился как режиссер при постановке «Врагов» Б. Лавренева и «Блокады» Вс. Иванова. Он работал самостоятельно, без руководства и контролирующего глаза Попова и Чужого. Ощутив полную и, как ему казалось, безграничную свободу творчества, предпринял дерзкий эксперимент. Текст пьес современных авторов показался ему несовершенным и легко поддающимся замене выразительным действием. В «Диктатуре» И. Микитенко он вымарал почти половину слов и пытался восполнить их содержание игровыми паузами и тщательно разработанным звуковым фоном.

В 1931 году директор Красного театра В. Е. Вольф пригласил актера Кожича в Ленинград. Главный режиссер театра Е. Г. Гаккель предложил ему в качестве дебюта ввод в старый спектакль «Пьяный крут» (пьеса Д. Дэля). Это была роль пройдохи Крикова, которую в первом составе играл Ю. С. Лавров. Партнерша Кожича по этому спектаклю, Е. М. Медведева, вспоминала, что на первой же репетиции Владимир Платонович показал пять вариантов трактовки роли, продемонстрировав тем самым варианты решения спектакля. Вскоре он уже ставил «Повесть о солдате» М. Чежегова, где играл Карла Либкнехта. Эта роль стала его последней актерской работой. Режиссура захватывала все больше и больше. Впрочем, могло случиться и так, что в Красном театре он сыграл бы еще не одну роль. Но в 1932 году, кроме «Повести о солдате», Кожич успел поставить только «Чертову свадьбу» В. Каверина. Красный театр сгорел, и труппа уехала на три года гастролировать по Донбассу, Украине и Северному Кавказу. Кожич остался в Ленинграде и вскоре был приглашен Б. М. Сушкевичем в бывший Александринский театр, носивший тогда название Госдрама. Здесь, оказавшись рядом с мастерами высочайшего класса, он уже не рисковал выходить на сцену.

Б. М. Сушкевич только что принял Госдраму из рук Н. В. Петрова и формировал новый репертуар и коллектив режиссеров. Именно коллектив режиссеров, подчеркивал он, может всерьез помочь в перестройке актерского театра на современный лад. Для этого Сушкевич привез из Москвы своего аспиранта (из ГИТИСа) В. А. Дудина и молодого режиссера С. Л. Рудника, из труппы выделил Н. С. Рашевскую, дал ей режиссерский дебют. Это было только начало. В «плане работ», который Сушкевич опубликовал в августе 1933 года, заявлялось тринадцать пьес на один сезон, что даже при наличии двух площадок (кроме основной театр имел филиал, или Малую сцену, где ныне находится Театр им. В. Ф. Комиссаржевской) казалось сенсационным.

{44} Кожину поручили постановку пьесы Джона Дос Пассоса «Вершины счастья» в переводе В. Стенича «с авторской рукописи». Пьесу включили в репертуарный план театра еще до того, как Кожич был в него приглашен. Сушкевич, комментируя ее содержание, писал: «Эта пьеса красноречивее многих статей и официальных документов, в ярких образах раскрывает всю глубину кризиса американского “просперити” и разворачивает трагические страницы биографии “среднего человека”, жертвы этого кризиса»[[38]](#footnote-39). Дос Пассос рассказывал об эпохе великой депрессии конца 1920‑х годов, когда крах мечты о процветании породил пафос целого литературного направления в американской литературе. Черты документализма отчетливо сказались в «Вершинах счастья». Все это обусловило интерес к творчеству Дос Пассоса. Его общественный и литературный авторитет был столь велик, что журнал «Знамя» даже провел дискуссию «Советская литература и Дос Пассос»[[39]](#footnote-40). Пытаясь продолжить линию политического театра, прочерченную Н. В. Петровым, театр делал на спектакль серьезную ставку. Будущую премьеру рекламировали газеты, сам Дос Пассос в связи с постановкой пьесы приехал в Советский Союз, в Ленинград, и посетил театр. Скромный Кожич, мечтавший о сосредоточенной экспериментальной работе на Малой сцене, оказался в шумной и не привычной для него обстановке.

Опыт, нажитый в работе над «Сверчком» и «Потопом», впрямую не мог быть использован; стилистика Дос Пассоса требовала иных средств выразительности. Кожич задумал спектакль, в котором жизнь героев показывалась на широком фоне американского быта. Автозаправочная станция с маленькой гостиницей «Вершины счастья» — воплощенная мечта четы Хантеров — стала здесь крохотным островком в потоке мчащихся машин. Поток казался потопом, готовым захлестнуть утлый мирок Хантеров. Но каждый, попадавший сюда, хоть на секунду вырывался из потока и представал человеком. Режиссер искал моменты лирического самораскрытия для каждого персонажа, каждый тут был одинок и несчастен по-своему. Крохотные эпизоды-блики становились отблесками, осколками мечты и судьбы Хантеров. Кожич дорожил этой дробностью эпизодов и скрупулезно их разрабатывал. Каждый актер получил свой сольный номер, который запоминался. В спектакле была занята молодая часть труппы, все старались как могли. И критика подтвердила результативность этих усилий не только общими словами об ансамбле спектакля, но и тем, что отметила практически всех его участников. Замечены были не только Н. Рашевская и Е. Альтус, исполнявшие роли Хантеров, писали о сыщике Айке Ауэрбахе — Н. Черкасове, неудачливом дельце Эллери Джонсе — Б. Бабочкине, о Е. Карякиной в роли Рене, даже о крохотной эпизодической роли Фрэнка Стида в исполнении В. Честнокова. У каждого из этих персонажей была своя драма. Каждое мгновение их сценической жизни рождало сочувствие зрительного зала. В спектакле все-таки жил дух «Потопа».

Дос Пассос заканчивал пьесу появлением новой пары супругов, мечтающих приобрести закрытую после выселения Хантеров гостиницу. По {45} мысли автора, эти люди должны были быть удивительно похожими на Хантеров — с их мечтой и крахом. Кожич не принял этого финала. В его спектакле Хантер сопротивлялся полиции, и от гибели его спасало внезапное появление передовых отрядов знаменитого «похода голодных» на Вашингтон (сам поход на сцене не показывался; гул и приближение массы меняли поведение полицейских, и Хантеры успевали скрыться). Факт «похода голодных» был взят из прозы Дос Пассоса, и тем самым воля автора как будто не нарушалась. Спектакль имел успех и нравился критике, которая писала о «стилистическом такте» режиссера в обращении с малоизвестным бытом и о тонкой психологической разработке ролей. Слышались, правда, и голоса сожаления по поводу «русификации» персонажей. С. Дрейден, подводя итоги сезона, оспорил этот упрек. Он высоко оценил спектакль Кожича и отметил, что постановка особенно хороша тем, что режиссер не подражает «стилю Америкен», рожденному постановкой «Машинали» в Камерном театре: «механизированная жизнь, механизированные люди, люди-машины». Критик считал, что «зрителя должна привлечь тонкая, психологически острая характеристика большинства образов Дос Пассоса»[[40]](#footnote-41). Сушкевич, признавая «срывы» в первом сезоне работы Малой сцены, также считал, что они «компенсированы положительным результатом» работы Кожича[[41]](#footnote-42).

С участниками спектакля «Вершины счастья» Кожич хотел приступить к постановке «Мольбы о жизни» Ж. Деваля. Но «Мольба» была отодвинута «Чудесным сплавом» В. Киршона. В составе этого спектакля удалось сохранить только Черкасова, но среди «новых» Кожич обрел А. Ф. Борисова, назначенного на роль Пети.

В этой работе режиссер впервые заявил о своем желании переосмыслить пьесу. Он опубликовал статью с многозначительным названием «Показать полноценного человека», где решительно отказался от намерения Киршона исправлять индивидуалиста с помощью коллектива[[42]](#footnote-43) и занялся подробным анализом характеров персонажей, наделяя их высоким уровнем интеллигентности и духовности. Все действующие лица были чудо как хороши: «В нашей трактовке не кажется странным, что Петя, например, напевает отрывки из “Лоэнгрина” или “Фауста”, что каждый из бригадников может цитировать в оригинале труды иностранных ученых»[[43]](#footnote-44). Разумеется, таким ангелоподобным персонажам не пристало попадать в откровенно комедийные ситуации или острить в киршоновском стиле, обыгрывая недостатки русского языка эстонца Двали — «Пуганая корова на куст садится». В своем настойчивом стремлении найти объяснение и оправдание каждому человеческому поступку Кожич неумышленно, но явно перешагнул грань, за которой начиналась еще не сформулированная никем бесконфликтность. Спектакль был поставлен в том бесформенном, расплывчатом жанре, который получил в те {46} годы наименование лирической комедии. Он вышел через неделю после шумной премьеры «Бориса Годунова» и был принят как проходная работа, «добродушно», по выражению критика Л. Малюгина[[44]](#footnote-45). Главной заботой оставалась «Мольба о жизни», а главной тревогой — участие в спектакле маститого Горин-Горяинова. Здесь решалась судьба режиссера Кожича: сумеет он справиться с мастером — его признают все другие актеры, не сумеет — нечего ему делать под великолепными сводами Карло Росси.

Горин-Горяинов должен был играть роль Пьера Массубра — центральную фигуру в семейной хронике, длящейся с 1872 по 1933 год. Род Массубров представлен в пьесе Деваля несколькими поколениями, повторяющими судьбу своих предшественников. Всех их объединяет страсть к накопительству и жадное жизнелюбие, не считающиеся ни с чем, в том числе и с родственными чувствами. Массубрам все доступно, а потому и все дозволено. Торопливо пробиваясь к жизненным удовольствиям, Пьер Массубр грабил и подталкивал к могиле собственного отца и твердо знал, что ему на смену придет новый потребитель. Массубры спешили отхватить как можно больше от пирога земных наслаждений. Начальный любовный треугольник множился. Связи возникали и распадались, не вызывая подлинного чувства. Жизнелюбие оказывалось показным, бутафорским, судорожным.

Горин-Горяинов в роли Пьера Массубра проживал на сцене все возрасты — от юности до глубокой и уже беззащитной старости. Именно тогда он и признал в Кожиче режиссера, способного предложить то, что самому артисту придумать не удалось. А рядом с мастером блистала молодая Е. П. Карякина — Женевьева. Актриса начинала роль с девичьей звонкой ноты (звенит, как канарейка, говорил Кожич), а заканчивала старухой, не заметившей, что песня юности сменилась ее хриплой имитацией.

«Мольба о жизни» закрепила за Кожичем репутацию режиссера, умеющего работать с актером. Участники спектакля — Горин-Горяинов, Карякина и Черкасов — по итогам сезона были причислены критикой к «урожаю выразительных актерских образов»[[45]](#footnote-46) наряду с Симоновым — Борисом Годуновым, Монаховым — Ричардом III, Бабочкиным — Алексеем («Петр Первый»). Кожич становится желанным для многих театров. В августе 1935 года он был приглашен в ТРАМ, Комедию и Новый театр. В ТРАМ его даже «командировали» вместе с Рашевской, поручив «поднять культуру» трамовского актера. Кожич поставил там «Проделки Скапена» и «Начало жизни» Л. Первомайского, Рашевская — «Глубокую провинцию» М. Светлова. Спектакль «Начало жизни» был признан началом нового этапа в развитии ТРАМа, и театр отметил им свой десятилетний юбилей.

Впрочем, этот успех уже не имел никакого значения для судьбы ТРАМа. Вскоре закончилось строительство нового здания Красного театра и ТРАМ влился в его поредевшую труппу. Возник Театр имени Ленинского {47} комсомола, и его художественным руководителем стал Кожич.

Возглавить новый театр — мечта каждого режиссера. Пусть даже этот театр создается из двух уже имеющих свою историю коллективов — все равно есть надежда организовать новое театральное дело, союз единомышленников. И Кожич начал собирать режиссуру и укреплять труппу. Из Киева приехал первый учитель и друг Чужой, на зов Кожича пришли ленинградцы — М. Чежегов, Е. Альтус, В. Соловьев. За В. Честноковым пришлось съездить в Ростов-на-Дону, куда его увез Ю. Завадский; из театра ЛОСПС перешел Ю. Толубеев. Формулируя творческую программу, Кожич заявил, что хочет соединить политическую остроту и агитационность, свойственные молодым труппам ТРАМа и Красного театра, с высокой художественной выразительностью. Театр получился действительно комсомольский, без чинов; дух товарищества, нелицеприятной критики и самокритики пронизывал всю его жизнь. К двадцатилетию Октября Кожич поставил «Землю» Н. Вирты, и спектакль шел с успехом. Чужой работал над «Без вины виноватыми», В. Соловьев готовил «Сирано де Бержерака» в новом переводе. Тема ценности человеческой личности становилась генеральной.

Жизнелюбие и жизнерадостность были определяющими чертами стиля Театра имени Ленинского комсомола — самого интересного и своеобразного театра Ленинграда тех лет. Этот этап развития коллектива и биографии режиссера был оборван войной.

Но и в годы строительства нового театра Кожич не порывал своих связей с Госдрамой. И главные свои спектакли осуществил на академической сцене. Сначала это было обусловлено обстоятельствами: еще до назначения в Театр имени Ленинского комсомола ему была поручена постановка на основной сцене одной из сложнейших пьес Островского — «Лес». После спектаклей на Малой сцене, пусть и успешных, это был серьезный шаг в укреплении его режиссерских позиций.

Особенно заботил Владимира Платоновича разговор с Сушкевичем о распределении ролей. А запрос Кожича был дерзким до крайности. Он хотел соединить в одном спектакле корифеев: В. А. Мичурину-Самойлову, Е. П. Корчагину-Александровскую, Ю. М. Юрьева и Б. А. Горин-Горяинова, мастеров, которые очень давно не выходили на сцену в одном спектакле. К его удивлению, Борис Михайлович ответил на режиссерскую заявку вялым пожатием плеч. За этим жестом стояло: пожалуйста, берите, коли сумеете. Кожич не подозревал, что буквально вламывается в самую сердцевину драматической ситуации. Он ожидал сопротивления своему распределению ролей, так как знал, что Сушкевич активно протестовал против использования готовой «маски» актера, требовал отказа от привычного для александринцев «просвечивания» этой «маски» через персонаж. Ему казалось, что учитель, а именно так он воспринимал Сушкевича, — хочет вернуть актерам их индивидуальность, их личностное начало и приготовил доказательства такой возможности. А дело обстояло много сложнее. К этому времени не только в труппе, но и в ленинградской театральной критике наметилось некое эстетическое противостояние Сушкевичу. Вокруг него создалась атмосфера непонимания и недоброжелательства, хотя он мог напомнить, что за три года его руководства театром поставлено двадцать семь спектаклей, состоялось тринадцать {48} режиссерских дебютов, были удовлетворены все творческие заявки, а молодежи театра даны все возможности проявить себя.

Однако то, что Сушкевич считал своим достижением, критика расценивала как ошибку. По поводу многочисленных постановок писали: Госдрама, которой перевалило за сто лет, «и жить торопится, и чувствовать спешит», выпускает премьеры «пачками»; режиссерские дебюты вызывали упрек в разрушении стилевого единства — «Госдрама стал театром того режиссера, который сегодня ставит спектакль»[[46]](#footnote-47). Крайнев раздражение, сквозящее во всех критических высказываниях по адресу театра и его руководителя, вызывалось расхождениями гораздо более существенными, чем оценка режиссерских дебютов. Речь шла о главном — о традиционном для александринцев способе существования в роли, о типе перевоплощения.

В апреле 1936 года в дискуссии о формализме и натурализме Сушкевич высказался о необходимости обучения александринцев «азбуке сценического реализма»[[47]](#footnote-48). Эта фраза вызвала откровенную отповедь — «Мастера б. Александринского театра уже вышли из того возраста, когда им нужно было преподавать азы театрального искусства»[[48]](#footnote-49) — и как бы открыла шлюзы к обсуждению вопроса о… распределении ролей в спектаклях Госдрамы: «Вопрос распределения ролей перерос в практике б. Александринского театра в одну из основных его творческих проблем»[[49]](#footnote-50). Фраза о назначении актеров «не по назначению» стала расхожей и даже попала как цитата в «Ленинградские письма» Ю. Юзовского в связи с назначением комика Н. Вальяно на роль Платона Кречета[[50]](#footnote-51).

Критика отражала точку зрения зрителя, который хотел узнавать любимого артиста в любой роли, и узел противоречий затягивался все туже. И, как гордиев узел, он был разрублен организационным решением о снятии Сушкевича и приходом к руководству С. Э. Радлова, который начал свою деятельность в Госдраме с утверждения: «Зритель приходит в этот театр, чтобы видеть замечательных актеров. … Я уверен, что когда в театре появляется новый художественный руководитель, то Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, Юрий Михайлович Юрьев, Борис Анатольевич Горин-Горяинов не должны иначе играть»[[51]](#footnote-52).

От всех этих бурь Кожич был в стороне. Он не произносил речей на собраниях и не выступал в прессе. По сути же не только оказался в центре событий, но заявил о себе и своей позиции делом. Получился своеобразный парадокс: один из руководителей Первой студии — Сушкевич — потерпел поражение в попытке привить традиционной школе александринских актеров новые принципы работы над сценическим образом, {49} а косвенный наследник мхатовской студии Кожич на этом же пути добился успеха.

Насколько значительным событием было назначение Кожича на постановку «Леса», можно судить по тому, что ленинградский театральный журнал «Рабочий и театр» спешно опубликовал его творческий портрет.

Успехи режиссера объяснялись в этой статье его актерской биографией — потому, мол, у Кожича в процессе создания спектакля возникает «стройный творческий ансамбль… а в ансамбле действуют люди, не теряющие своей индивидуальности»[[52]](#footnote-53). Особенности режиссерского почерка виделись в «стремлении к обострению простого положения»[[53]](#footnote-54), что означало умение режиссера проникнуть в подтекст, в психологию персонажей, не ограничиваясь сюжетом отношений. Можно считать, что это высказывание было несколько преждевременной попыткой определить специфику театральности в режиссуре Кожича. Его эстетическая программа проявилась в постановке спектакля «Лес».

Премьеру приурочили к юбилею В. А. Мичуриной-Самойловой. 11 декабря 1936 года юбилей состоялся. Первые газетные сообщения пестрели описанием делегаций, приветствовавших юбиляршу, и корзин цветов. В этих описаниях терялось сообщение, что юбилейное чествование состоялось после премьеры спектакля «Лес». Но вслед за информациями пошли рецензии. В них Кожич выглядел то реформатором сцены, то реставратором, а спектакль — то эпохальным историческим событием, то возрождением трактовки Островского на Александринской сцене конца XIX века. Вдруг все обнаружили, что после Мейерхольда никто этой пьесы не ставил двенадцать лет и что Кожич первым предложил новое ее истолкование. Новое ли?

Художники спектакля А. И. Константиновский и С. В. Товбин заполнили россиевскую сцену живописным буйством лесов, опушек, аллей и полян, чем и спровоцировали высказывания о «возобновлении» спектакля Александринской сцены. Места действия были достоверны, а пейзажи поэтичны. Опушка обещала в глубине непроходимую чащу. Старинный барский парк подступал к самым окнам дома и сохранял величественную красоту широких аллей, залитых лунным светом. В этом: театральном пейзаже не было ничего символического и метафорического. Даже гроза во втором акте была только грозой, и вымокшие «пешие путешественники» прятались от дождя в натуральном стоге сена. При этом оформление спектакля было настроено на поэтическую ноту и должно было контрастировать нечистой жизни «сов и филинов» усадьбы Пеньки и ее окрестностей.

Время переламывалось. Еще недавно на этой сцене Н. П. Акимов превращал серебряный рог изобилия, увитый цветочными гирляндами, в колено фановой трубы и выпускал из него действующих лиц «Тартюфа». Публицистическое решение Н. В. Петрова приравнивало мир Тартюфа и Оргона к сточным водам. Энергия разрушения, свойственная очистительным взрывам двадцатых годов, оборачивалась утверждением нового {50} мира. Новое, в свою очередь, искало корней в традиции и тем обретало силу закономерности. Поиск корней и составлял общий пафос искусства тридцатых годов.

Однако театральные идеи и семена эксперимента, выращенные в предшествующие десятилетия, не пропали втуне. Результаты скрещивания разных эстетических принципов получались многообразные, иной раз причудливые. Суждения о реставраторском характере постановки «Леса» отражают лишь изумление, рожденное внезапным, как показалось, поворотом. Прав был С. Дрейден, проницательно заметивший: «Обнаружив, что у героев пьесы нет ни зеленых париков, ни ярко-красных бород», некоторые критики «готовы завопить о “традиционности” постановки»[[54]](#footnote-55). Критик утверждал, что мейерхольдовский спектакль «не мог не оплодотворить творческой мысли режиссера новой постановки “Леса”»[[55]](#footnote-56), хотя и не пытался определить, в чем это сказалось.

Впрочем, в глаза бросалось скорее несходство, нежели преемственность. Кожич решительно отказался от паноптикума социальных масок Мейерхольда. Все персонажи пьесы обрели в этом спектакле право на объем, сочувствие, а иные и на жалость. В каждом проглядывали живые человеческие черты. Критика замечала, что тему любви стареющей женщины Кожич не использовал как краску социальной разоблачительности. В этом упрекали режиссера на производственном совещании в театре[[56]](#footnote-57), на обсуждении спектакля, почти в каждой критической статье. Даже А. А. Гвоздев от души посетовал, что в Гурмыжской — Мичуриной мало грубого «сладострастия чувственной натуры, любой ценой овладевающей очередным любовником»[[57]](#footnote-58). Опытный и тонкий критик Гвоздев не уловил главного в новом прочтении «Леса» — отказываясь от разоблачительной критики, от социальных масок, Кожич выстраивал конфликт нравственный. Его разоблачение обусловливалось этическими принципами. Безобразным было для него безнравственное.

В спектаклях Кожича персонаж мог быть смешным, глупым, пошлым, но не безобразным. Самая разоблачительная для Гурмыжской сцена соблазнения Буланова была построена на том, что Мичурина-Самойлова осыпала Буланова — Черкасова дождем бумажных денег. Сцена называлась «причуды лунной ночи», и Кожичу был важен контраст поэтической природы и пошлого жеста богатой барыни. Пошлость была для него пределом безобразного. И на титульном листе роли Гурмыжской рукой Мичуриной-Самойловой записано (после беседы с режиссером): «Ханжа и скряга, притворщица, ломака». В основе образа — лицемерие.

Разумеется, героиня Мичуриной-Самойловой ничуть не походила на развязно-похотливую Гурмыжскую Е. Тяпкиной в спектакле Мейерхольда. Она была величественна в строгом, закрытом сером платье. Белая косынка на голове покрыта тоже серым тюлем. На груди — коралловый крест. По мысли Кожича, Гурмыжская играла в некий «аристократический» {51} католицизм. Наперсный крест дополнялся изображением мадонны на стене в гостиной. Костюм, распятие, строгость — все это не случайно. Гурмыжская встречала Милонова и Бодаева как контролеров. Она знала, что слухи о ее поведении разошлись по уезду, и рядилась монашкой. Кожич настаивал: контраст между видимостью и сущностью — постоянная игра Гурмыжской. «Комедианство» — ее натура. Ключом к образу становилось ее признание Буланову: «Играешь-играешь роль, ну и заиграешься», а способом воплощения такой роли — манера поведения. «На все, друг мой, есть своя форма», — поучала она избранника.

Гурмыжская великолепно держала форму всевластной барыни, каждое желание которой — закон для окружающих. Она не молодилась и не обманывала, а обманывалась, чувствуя себя молодой и желанной. Буланов был для нее и вожделенный молодой супруг, и опора, на которую можно переложить неудобные и неприятные хлопоты по хозяйству. Ведь, занимаясь ими, она как раз и «теряла форму». Кожич выявлял эту потерю формы в сценах Гурмыжской с Восмибратовым, где хозяйка поместья опускалась до базарного торга, хлопала купца по плечу. Руки актрисы играли шкатулкой, денежными бумагами, деньгами. Руки выдавали «потерю формы», они жадничали, хватали, хапали.

Развивая мысль о форме как жизненной роли, Кожич показывал, как форма уродует человека. Хозяйка навязывала служанке манеру ее поведения. Корчагина-Александровская строила роль Улиты на стремительных переходах из одного состояния в другое. Она была жалкой кокеткой со Счастливцевым, наушницей и подхалимкой с барыней, а когда оставалась одна, открывалось ее подлинное лицо — усталой, пожилой, затравленной женщины. Она пробегала по сцене какой-то особой подпрыгивающей походкой, заглядывала во все двери, углы и закоулки дома, хвасталась своей властью над кладовкой с наливками, а потом начинала говорить правду, и менялась вся ее пластика. Кожич предложил актрисам играть одногодков. Для Гурмыжской стареющая на ее глазах Улита — постоянное напоминание о ее собственном возрасте. Потому она травит Улиту, попрекая ее постарением; той же ничего другого не остается, как молодиться изо всех сил. Отсюда и походка с подскоком, отсюда мнимая беспечность и кокетство. А главное — страдание от навязанных ей роли и формы поведения. Улита объясняла и обвиняла Гурмыжскую не столько текстом, сколько поведением и судьбой. Судьба эта взывала к сочувствию, и об Улите — Корчагиной-Александровской критика писала, что она не только смешна, но порой трогательна и человечна.

Первые отклики на спектакль зарегистрировали меру потрясения, вызванного отказом режиссера от разоблачения социальной природы пороков. Обличительство и «критический пересмотр» классики, казавшиеся доселе обязательными, не обнаруживались там, где их привыкли находить, что удивляло. Впрочем, в рецензиях продолжались поиски канонизированных решений и приемов. Гвоздев усмотрел «определенный общественный смысл» в «обличительной романтике» реалистических образов Несчастливцева и Счастливцева[[58]](#footnote-59). Эту мысль будут повторять и другие {52} критики как установившееся общее мнение о «полновесном реализме спектакля, органически слитом с романтической приподнятостью»[[59]](#footnote-60). Отсюда сам собой возникал вывод, что «Лес» в постановке Кожича — спектакль романтический, но образы в нем реалистические. Такое суждение звучит сегодня странно, но надо иметь в виду, что тогда на слуху было и широко применялось определение М. Горького нового типа реализма как соединения реализма и романтики. В этой формуле реализму отдавалась обличающая сила, а романтике — созидающая, положительная программа. Выводы критики получали подтверждение в очевидном, даже на поверхностный взгляд, переводе режиссером Несчастливцева и Счастливцева в ранг главных положительных героев спектакля.

Кожич пересмотрел традиционную трактовку этих ролей. Обычно в Несчастливцеве и Счастливцеве видели бездарных актеров: рычащего горе-трагика («орала») и жулика-пройдоху комика, способного даже на воровство («… и все это ты стяжал?»). Назначение на роли Юрьева и Горин-Горяинова отменяло такое толкование в основе.

А. Н. Даусон, постоянный ассистент, а впоследствии второй режиссер спектаклей Кожича, вспоминает увлеченность прославленных артистов идеей постановщика создать гимн актеру и актерству. Кожич уверял исполнителей, что персонажи Островского богато одарены, истово влюблены в театр и профессию, глубоко человечны. Артист — это звучит гордо — таков был девиз этих ролей.

Несчастливцев и Счастливцев представляли для Кожича целое: два лица, две маски театра — трагическую и комическую. Актерам он говорил: вы — две половинки одного яблока. Наделив обоих талантом, он использовал данные исполнителей, чтобы продемонстрировать их профессиональное мастерство. Так, в диалоге с Булановым Несчастливцев снимал со стены шпаги, украшавшие гостиную Гурмыжской, и предлагал собеседнику размяться. Юрьев получал возможность показать, что он прекрасно фехтует; одновременно возникала биография актера Несчастливцева: наверное, он в молодости играл героев. К тому же владение шпагой напоминало Буланову: перед ним дворянин Гурмыжский, родственник хозяйки, к которому не вредно подольститься, что определяло характер диалога.

В этой сцене (ставшей для критики притчей во языцех) прочитывалось умение Кожича «обострить простое положение», то есть создать игровую ситуацию для проявления человеческих характеров. Осложняя предлагаемые обстоятельства сцены, режиссер задавал условия общения актеров, открывал простор игре, нюансам и деталям, психологическим переливам отношений.

Кожич отлично понимал: надо не ломать, а использовать традицию актеров-александринцев, всегда считавших сочинение характера сценического персонажа своей прерогативой. Понимал и использовал нажитую маску — образ актера. Эту маску-образ он как бы умножал на роль, добиваясь особой силы сценической выразительности.

В способ существования актеров-александринцев внедрялось доселе им чуждое личностное, исповедническое начало. Оно и рождало лирическую {53} интонацию постановки. Особенно это поражало в игре Юрьева. В сцене встречи Геннадия с Аркашкой в стогу сена, где они оба прятались от грозы, Юрьев — Несчастливцев поначалу казался даже смешным, пока не прояснялась основная мысль сцены — встретились товарищи по искусству, которые отлично понимают друг друга и согласно оценивают все в своем театральном мире. С яростью и сарказмом они ругали «образованных», которые лезут на сцену; с удовольствием рассматривали ранец Несчастливцева и содержимое узелка Аркашки. Потом «распределяли роли»: их предстояло разыграть в усадьбе Пеньки. Дружно туда направлялись. «Руку, товарищ!» — основная мысль и эмоция сцены.

Современники считали, что Горин-Горяинов никогда не перевоплощался, даже если это были такие значительные персонажи, как Фигаро, Репетилов, Хлестаков или Аркашка Счастливцев, — «но уж зато они все охотно и легко перевоплощались в Горин-Горяинова»[[60]](#footnote-61). При абсолютной выдержанности сценического рисунка, предварительной разработке каждой детали, артист в процессе спектакля всегда был импровизационен. «Неожиданная речевая игра»[[61]](#footnote-62), интонационные вольности всегда увлекали зрителя, ожидавшего от Горин-Горяинова оживления действия внезапным поворотом смысла. Аркашка в его исполнении ничуть не приукрашивался, был смешным, злым и отчаянным от своей горькой жизни, но в усадьбе Пеньки, входя в роль лакея Несчастливцева, мгновенно превращал ее в роль лакея-иностранца. И при встрече с Карпом в бешеном темпе играл персонажа, как бы склеенного из частей многих мольеровских Сганарелей, хорошо известных зрителю в исполнении Горин-Горяинова.

Узнав, что собеседника звать Карпом, Аркашка изумлялся — «да ведь карп — рыба», и с этого момента шел стремительный каскад самоцитат актера, поданных в «перевернутом» жанре. Если выходки Сганареля были комедийными, то в общении с Карпом проигрывался вариант мрачного пренебрежения не только партнером, но и миром, унизившим этого человека до роли лакея.

Здесь и в сцене с Улитой Аркашка угрюмо самоутверждался. Ожесточенно и развязно, но без уверенности, он сообщал Улите о своем превосходстве над Несчастливцевым: «Я еще на провинции-то получше его считаюсь, нынче оралы-то не в моде».

Опытные ленинградские театралы поражались: Горин-Горяинов в роли Аркашки перестал комиковать. Увлеченный режиссерской идеей и своей новой художественной задачей сыграть «половину целого», одну из масок театра, актер был драматичен и психологически сложен во взаимоотношениях с другом и партнером Несчастливцевым — Юрьевым.

Но Кожич отлично знал, что конструкция любой сцены, да и все здание спектакля, может рухнуть на десятом представлении, как только один из этих замечательных артистов захочет взять верх над другим и сделает ту или иную сцену сольной. И Кожич добивался неразрывности {54} партнерских связей и усложнял их систему. Несчастливцев и Счастливцев были товарищами по путешествию, коллегами по профессии, заговорщиками, проникшими во враждебный мир, но еще их связывала истинная дружба и любовь к подлинному искусству. Каждый из них был требователен к театральной правде, каждый был режиссером и критиком для другого. На этой мысли Кожич построил последний монолог Несчастливцева (здесь ведь от соло Юрьева было не уйти). Режиссер предложил разыгрывать монолог как спектакль с двумя действующими лицами. Когда Несчастливцев доходил до слов об Аркашке («Когда у меня деньги, я кормлю на свой счет двух-трех таких мерзавцев, как Аркашка…»), возмущенный Счастливцев вытаскивал из корзинки с театральным реквизитом колокольчик и начинал отчаянно звонить. И потом, как только Аркашке казалось, что товарищ начинает фальшивить (декламировать), он опять звонил в колокольчик, а услышав текст Шиллера, проговаривал его, будто суфлируя.

Даусон рассказывает, что Юрьев приходил к Кожичу жаловаться — мол, Горин-Горяинов срывает «его» сцены. Юрьев был убежден, что звоночек — очередной трюк Горяинова, который трюками славился. Кожич долго объяснял Юрьеву, что успех — в единении Несчастливцева и Счастливцева. Один без другого действовать не может, они — хорошо сыгравшийся дуэт; наконец, трагик без комика скучен. А звоночек оправдал: монолог длинный, все понимают, что спектаклю конец и слушать не будут. А если Горин-Горяинов станет как бы разрезать патетический монолог комизмом — звоночком, зритель будет внимательно следить за актерами. Послушайте зал, говорил он Юрьеву, послушайте, как смеется зритель и как он сразу затихает, когда можно продолжать ваш монолог дальше.

Юрьев подумал и признал правоту Кожича. Звоночек вошел в партитуру спектакля. А дуэт Юрьева и Горин-Горяинова стал смыслообразующим центром спектакля. «Искусство, зашедшее в быт», — напишет впоследствии об этом дуэте Н. Берковский.

Кожич основывал замысел спектакля на сочетании актерских индивидуальностей Юрьева и Горин-Горяинова и использовал в строительстве образов все готовое — и хорошее, и плохое, — что было в запасе у артистов. В дело шли и искренний пафос, и нажитые штампики. Каждая актерская «веревочка» годилась в хозяйстве этого спектакля. И в результате у актеров появлялись моменты, когда они жили на сцене «от себя».

Даже через четыре года после премьеры, на декаде ленинградского искусства в Москве, авторы рецензий удивлялись: «Трудно представить себе более полное совпадение психофизических качеств актера Юрьева с исполняемой ролью Несчастливцева — это как бы его личная роль»[[62]](#footnote-63). В самом деле, Несчастливцев был самой «личной» ролью Юрьева, в которой его собственное презрение к «тенорам» и «подьячим на театре» совпадало с оценками Несчастливцева. И актер, и персонаж равно оказывались апологетами высокой романтики.

Парадокс режиссерской концепции заключался в том, что актеры были {55} представлены людьми привлекательно естественными, а Гурмыжская с ее окружением — комедиантами. Конфликтной точкой пересечения интересов актеров и комедиантов становилась судьба Аксюши и Петра. Дон Кихот и Санчо Панса искусства воевали с «нечистыми», пытаясь спасти вторую пару «чистых» (по выражению Кожича) — Аксюшу и Петра. Вследствие такого решения возникли разговоры о романтическом направлении режиссуры Кожича.

Кожич не романтизировал ни театр, ни актеров, и трагик не превращался у него в странствующего рыцаря. Юрьев представал перед зрителем в рубахе-косоворотке, в простом брезентовом плаще с всклокоченной шевелюрой, в которой запутались соломинки, и с пышными усами захолустного помещика. Такой облик был необычен для Юрьева, «костюмного» актера, но по существу воплощал самую доподлинную традицию. Это буквальная копия облика В. Далматова, фотография которого в роли Несчастливцева помещена в однодневной газете театра, выпущенной в декабре 1936 года к постановке спектакля «Лес».

Ничего романтического не было и в облике Аркашки Горин-Горяинова, человека немолодого, усталого, с тяжелой сердечной одышкой, из экономии путешествующего босиком, с ботинками и узелком на палочке через плечо.

Просто они, актеры, Счастливцев и Несчастливцев, были для режиссера Дон Кихотом и Санчо Пансой, верящими, несмотря ни на что, в высокую миссию искусства исправлять жизненные пороки и бороться за справедливость.

Кожич не мог не учитывать мейерхольдовского «Леса», хотя в его работе не было ни цитирования, ни заимствований, ни полемики. Мейерхольду удалось сломать стереотип разговорного Островского, вернуть ему театральность и игровую стихию. Тип театральности у Кожича был иной, но не будь мейерхольдовского спектакля, не родилась бы игровая стихия нового «Леса».

И надо заметить, что это если не поняли, то почуяли и актеры, и критики. На производственном совещании в театре, а затем и в некоторых статьях недвусмысленно прозвучало обвинение в «формализме». Примерами стали уже упоминавшаяся сцена со шпагами, гроза и стог сена во втором акте, а основанием — отсутствие указаний на эти обстоятельства в авторских ремарках. Сегодня такие обвинения звучат комично, но на фоне резких нападок на Мейерхольда они, при всей их абсурдности, были закономерны.

Именно поэтому защитники спектакля, опираясь на зрительский успех, стремились объявить работу Кожича либо новым словом, либо возвращением к принципам старой Александринки. По сути же происходила смена эстетических программ, и отличие от мейерхольдовского спектакля воспринималось охотнее, чем сходство.

Когда А. Гвоздев замечал, что обличительная романтика Несчастливцева — Юрьева «теснит на второй план любовную романтику Аксюши и Петра», он имел в виду перемещение акцентов по сравнению с известной трактовкой Мейерхольда. Действительно, активность и обличительная энергия Несчастливцева и Счастливцева в режиссуре Кожича выводила их на первый план, возвращала им положение героев спектакля. Аксюша — {56} Н. Рашевская и Петр — А. Борисов оказывались здесь как будто в тени.

Но не случайно Дрейден обратил внимание на гордую несгибаемость Аксюши (Жанна Д’Арк, писал он) и лиризм Петра. Критик утверждал, и справедливо, что подобное решение могло родиться только после открытий мейерхольдовского спектакля: «Слезливым, бесхарактерным “инженю” и второму любовнику, какими показывались обычно Аксюша и Петр, Мейерхольд противопоставил чудесную пару молодых людей, сильных и уверенных в себе, в правоте своего дела и в ненависти к Гурмыжским»[[63]](#footnote-64). У Кожича тоже была чудесная пара молодых людей, не желающих мириться с жизнью, которая выпала на их долю. «Жить-то так можно, да только не стоит» — эти слова Аксюши были ключом к ее поведению, к отчаянной решимости изменить положение вещей. Если не замуж за любимого, то ей было все равно куда — в омут, в монастырь или в актрисы. Примиряться и приспосабливаться Аксюша Рашевской не могла.

Кожич хотел показать Аксюшу и Петра людьми с биографией и судьбой, стремился возвысить их причастностью к искусству. Находил прототипы. За Аксюшей ему виделась Катерина из «Грозы», за Петром — поэт А. В. Кольцов (тоже купеческий сын, сумевший вырваться из своей среды). Корни этой пары «чистых» он искал в русском национальном характере, а выразительным средством избрал народную песню, оценив певческие возможности Борисова. Песня должна была выразить поэтическую душу Петра, ради которой можно было пожертвовать возможной судьбой актрисы.

Петр и Аксюша, лирические герои спектакля, в финале соединялись с актерами мизансценой общей радости — помолвки молодых.

Искусство и любовь оказывались рядом, и чтобы это произошло, режиссер убирал из роли Петра бытовые мотивировки (страх перед отцом, что может застать его на свидании с Аксюшей, разговор с мальчиком Теренькой), вычеркивал слова — «притворюсь кривым, чтобы батюшка не узнал» и т. д., эстетизировал его поэзией народных песен. Песня становилась формой выражения нравственного идеала.

Сначала Борисов не хотел петь. Он уже сочинил для Петра характер безвольного папенькиного сынка — купчика. Песня к такому характеру не подходила. Но режиссер настаивал, и актер запел, и через много лет, вспоминая Кожича и работу с ним, признал, что от этой одной краски все решение образа изменилось. Чтобы запеть, «пришлось найти в Петре то, что оправдало бы это неожиданное проявление чувств. Мой Петр запел от большой любви… В семье Восмибратовых рождался новый человек, тянувшийся к свету»[[64]](#footnote-65). И еще: «Работая с Кожичем, актеры не чувствовали себя исполнителями чужой воли, потому что режиссер открывал им самих себя»[[65]](#footnote-66).

В Борисове Кожич открыл лирического героя. Сложность ситуации заключалась в том, что Борисов такого героя не хотел в себе признавать. {57} Актер стремился соответствовать требованиям времени. Уже в Волгине («Чудак» А. Афиногенова), разрушая авторские позиции, он играл социального героя, улыбчатого и задорного комсомольца-активиста.

В середине тридцатых годов, выдвинув эстетическим идеалом титанизм ренессансных героев Шекспира, искусство как бы подтверждало слова известной песни; «И коль страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой». На торную дорогу в театре и кино выходили образы Петра I, Александра Невского, Кутузова, Суворова. А режиссер Кожич возбуждал любовь и внимание зрителя к «малым сим», утверждал в ранге героев людей, не способных изменять мир, но в то же время не способных предать свою любовь, мечту и веру. Угнетенные, подневольные персонажи пьес Островского привлекали его своей доверчивостью, незащищенностью и умением оставаться собой несмотря ни на какие обстоятельства. В них он искал то, что Борисов справедливо назвал «главной темой всей творческой жизни режиссера Кожина», — «борьбу за человеческое достоинство»[[66]](#footnote-67).

Частный человек, с его правом на счастье, которое нельзя добыть ни изменой собственным убеждениям, ни приспособлением к сложившемуся порядку вещей, в спектаклях Кожича перемещался из положения персонажа второстепенного на положение героя, а защита его составляла проповеднический пафос режиссера. Казалось, это вполне соответствовало традиции александринцев, всегда следовавших принципу оправдания «маленького человека», но Кожич не принимал привычного сочувствия и жалости к бедам такого персонажа. Он не любил сентиментальности на сцене и требовал от актеров высокого градуса переживания, а от их героев — духовной несгибаемости, незыблемости нравственных принципов.

В финале спектакля донкихотство жизненное соединялось с донкихотством актерским в нравственной победе над жизненным комедиантством Гурмыжских и Булановых. Современность интерпретации пьесы с очевидностью выражалась в том, что осознание этой нравственной победы Кожич отдавал зрительному залу. Противники «чистых» своего поражения не сознавали. Обличительный монолог Несчастливцева не производил на Гурмыжскую никакого впечатления. Пожимая плечами, она уходила из комнаты. Происшедшее оценивалось ею как неловкость, нарушение формы, не больше. Каждый оставался в своем мире, ничто не тревожило «сов и филинов» усадьбы Пеньки. Мир искусства и мир жизненного комедиантства не сопрягались.

Тема несовместимости личности, принадлежащей искусству или тяготеющей к нему, и суеты обыденных расчетов, высокого полета человеческого духа и корыстных интересов пройдет через все спектакли Кожича. Он будет настаивать на непримиренности своих героев с обыденным сознанием и, отвергая представление о героическом как непременно значительном поступке или жесте, будет «украшать» излюбленных персонажей чистотой, доверчивостью и искренностью.

Традиционный романтический герой, идеализированный носитель высоких чувств и слов, его не интересовал.

{58} Став художественным руководителем Театра им. Ленинского комсомола, он долго сопротивлялся идее В. Н. Соловьева поставить Э. Ростана. Назначение В. Честнокова на роль Сирано его просто рассмешило. Он сдался под общим напором и потом с удивлением смотрел спектакль, составивший особую страницу истории этого театра.

Но когда режиссерская судьба столкнула его с «Дон Сезаром де Базаном», пьесой Дюмануара и Деннери[[67]](#footnote-68), он назначил на главную роль именно Честнокова. Кожич прочел драматический сюжет пьесы как историю возрождения заблудшей души. Герой молод, беспечен и низко пал. В экспозиционных записях режиссера значится: «1 акт. — трущобы Испании, обжорки, Сытный рынок, чем ниже решение, тем типичней»[[68]](#footnote-69). Героя, отчаянно обтрепанного, пьяного, пинком вышвыривают из кабака.

Честноков вспоминал, как после неудачной репетиции Кожич сказал: «Вот вас швыряют и вы боитесь, а ведь дон Сезару не страшно, а смешно… Ему не страшно, даже когда его хотят казнить»[[69]](#footnote-70). И поставил спектакль о подонке и цинике, возрожденном любовью.

Из паузы и минимального количества текста он умел извлечь максимум смысла. Возрождение героя происходило в сцене, которой в пьесе не было. Кожич сочинил ее, реализуя реплику Сезара: «Вам принадлежит вся моя жизнь, сеньора!» В режиссерских записях есть такие строчки: «Этой сцене в тюрьме: “Я ваш на всю жизнь!”, почти чуду, — все: время, фантазию, выдумку, в ней, в этой сцене, пружина, рычаг всей пьесы!!!»[[70]](#footnote-71)

Действительно, эта сцена все меняла. Человеческая личность и борьба за попранное достоинство становились реальными ценностями спектакля, его нравственным пафосом. У героя появлялась цель, которую стоило защищать. Обычный человек, да еще «с прошлым», сражался за свою честь с королем Испании. Такое прочтение роли неожиданно придало далеко не первоклассной мелодраме глубину социального смысла, признавала критика.

Впрочем, это признание пришло к спектаклю «Дон Сезар де Базан» на его закате, уже в пятидесятые годы. Именно тогда с удивлением заговорили о новом прочтении героя в спектаклях Кожича. А начиная с истока — с роли Петра в «Лесе» — концепция личности героя, утверждавшаяся режиссером, встречала неприятие не только в критике и в театре, но, как уже говорилось, даже у любимого актера, исполнителя этих ролей — Борисова.

Задумав поставить «Горячее сердце», он все-таки уговорил Борисова сыграть роль Гаврилы. 17 декабря 1941 года, в Новосибирске, в эвакуации Кожич провел первую репетицию, где объявил Парашу и Гаврилу главными положительными героями спектакля, выходящими победителями {59} в борьбе с миром Курослеповых, Градобоевых и Хлыновых, и призвал воспеть их как воплощение русских национальных характеров.

Весь груз воплощения и воспевания лег на плечи Борисова в роли робкого, но честного и верного приказчика Курослепова. Он и начинал и заканчивал спектакль песней. В песнях Таврило был смел, волен и силен. В песне жил простодушный духовный идеал этого бесхитростного парня, открывался поэтический строй его души. Песня определяла эмоциональный потенциал героя, позволивший Кожичу предложить актеру: играйте финал роли как трагедию. Не бойтесь крикнуть на весь мир, что любите Парашу, что не можете жить без нее, что вы в отчаянии. Тогда Параше легче увидеть, как сильно ее любит Таврило, и выбрать его в мужья.

Обогащение духовного мира героя состоялось. У него были и горячее сердце, и достоинство, и честь, и одаренность. Совестливость становилась силой, защищавшей героя от окружающей грязи. В песнях звенела удаль молодецкая, рыдала тоска, таилась робкая надежда. Концепция русского национального характера расширялась и захватывала весь мир пьесы. Все ее персонажи виделись Кожичу могучими, одаренными натурами, полными энергии и удали, при том что эти качества признавались уродливо искаженными. Сатирический нерв комедии был уничтожен, жанр изменился. «Горячее сердце» неоправданно было прочитано как комедия лирическая. Градобоев и Курослепов потеряли свою силу и властность, а Хлынов стал просто забавным веселым пьянчужкой, озоровавшим от богатырского размаха натуры.

И все же поэтичность и оптимизм спектакля увлекали. «Зло само оказывается бессильным, оно само в себе содержит основу для своей гибели… И Параше уже незачем бросаться в Волгу, как Катерине. Здесь есть какая-то важная, хотя и наивная до первобытности истина. Но в том-то и дело, что есть такие первобытные истины, которые обладают огромной силой воздействия, когда они сказаны убедительно, от всего “горячего сердца”», — писал об этом спектакле Б. М. Эйхенбаум[[71]](#footnote-72).

Настаивая на своем понимании героя, Кожич добивался назначения Борисова на роль Мелузова во второй редакции спектакля «Таланты и поклонники» (1945).

Первая постановка пьесы (1938) вызвала споры и несогласие уже при распределении ролей. Традиция диктовала назначение на роль Мелузова актера, обладающего героическим началом. Кожич же увидел в Мелузове влюбленного, несмелого, задумавшегося о жизни человека. Полемизируя с привычным, он записал свое представление о студенте-разночинце: «Скучен, сутуловат, медлен в движениях. Я больше думаю, чем говорю… Вид у Мелузова безнадежно унылый»[[72]](#footnote-73) — и выбрал исполнителя, который реализовал этот замысел слишком буквально. По свидетельству современников, Е. Кабатченко был в этой роли удручающе скучен.

Несмотря на споры о Мелузове и на то, что спектакль не был признан удачей, он имел несомненный зрительский успех из-за исполнения {60} роли Домны Пантелевны Корчагиной-Александровской. Кожич, как всегда внимательный к разработке бытовой стихии, враждебной его безбытным и бездомным героям, нашел здесь великолепную союзницу — Корчагину-Александровскую. Замечательная мастерица плетения психологических кружев играла как бы особую пьесу о душевном мире Домны Пантелевны, о ее судьбе и характере. Она была добра и простодушна, наивно хитра, расчетлива и полна предрассудков. Чем подробнее раскрывался внутренний мир матери Негиной, чем понятнее была зрителю логика ее поступков, тем страшнее становилась ее роль в участи-дочери. Здесь Кожич добился максимального успеха в своих попытках заменить обличение зла его анализом. Режиссер сконцентрировал свое внимание на Домне Пантелевне не только потому, что эту роль играла замечательная актриса. В Домне Пантелевне было сосредоточено зло, губящее героиню. В ней находила свое предельное выражение враждебность быта искусству. Добро представляли таланты — Негина и Нароков. Поступок героини не вызывал у Кожича осуждения: «Великий грех ради великого творческого призвания. Она жертвует собой для великих запросов души»[[73]](#footnote-74). Это почти признание подвига во имя искусства. Купчику Васе и вечно пьяному трагику Громилову прощались все прегрешения за любовь к театру и верность в дружбе. Мелузов оказывался на периферии конфликта — он был безразличен к искусству.

Когда в 1945 году Кожич назначил на роль Мелузова А. Борисова, спор о характере персонажа и его роли в пьесе возник вновь. Юрьев доказывал Кожичу, что Мелузов — «это Чехов, Белинский, это студент, не носивший формы, зимой заменявший шинель пледом»[[74]](#footnote-75). Но Кожича не интересовал Мелузов-учитель, моралист и обличитель «поклонников». Привлекая Борисова на эту роль, он хотел поставить его рядом с Негиной. Их должна была уравнивать любовь и искренность «в ощущениях эмоциональных»[[75]](#footnote-76). Это влюбленный, желающий понять и принять жизнь любимой, потрясенный ее драмой.

В новой редакции спектакля центральной темой стала беззащитность таланта. «Кожич несколько переключает акцент в спектакле. Он смягчает глубокую горечь автора и остроту трагической борьбы “таланта” с “поклонниками”, вернее с покупателями, подчеркивая чистосердечие, беспомощность “таланта”. Энтузиасты искусства Негина (Лебзак), Эраст Громилов (Чекаевский), Нароков (Мгебров) — не вызывают гневного сочувствия, они пленяют, не волнуя. Режиссер прав, так как ни в одном из этих артистов нет трагедийного начала, и это переключение темы позволяет им быть в спектакле естественными и не напряженными»[[76]](#footnote-77), — писал Б. М. Сушкевич. Его голос прозвучал успокаивающе и уравновесил ситуацию — столкновение раздраженного критического непонимания со зрительским успехом. Сушкевич поддерживал и объяснял трактовку пьесы ориентацией постановщика на возможности артистов. И был прав. {61} Если толкование не приходится на индивидуальность — надо менять толкование, говорил Кожич Е. И. Тиме, назначая ее на роль Гурмыжской.

Однако если сопоставить режиссерские концепции спектаклей «Лес», «Горячее сердце» и «Таланты и поклонники», то легко обнаружить, что уверенность Кожича в победительной силе искусства и поэзии постепенно убывает. Косный и злобный мир сытых не замечал моральной победы униженных, но благородных. А одержана ли победа, если ее не замечают? С особой силой эти сомнения сказались в новой редакции спектакля «Лес», осуществленной в 1948 году.

Для конца сороковых годов вообще характерны попытки реставрации многих довоенных спектаклей. В Пушкинском театре эта тенденция формирования репертуара оказалась ведущей. Работа над «Талантами…» и «Лесом» считалась просто возобновлением, вводом новых актеров в известный спектакль. Еще не началась новая смена эстетических эпох, однако Кожич принадлежал к немногим, кто ощущал ее неизбежность. Он воспринимал ритмы жизни через актеров — живых, современных людей, приносивших на репетицию и внедрявших в роль сегодняшние ощущения и оценки. Понимая, что уничтожение зла одним нравственным превосходством после всего пережитого страной за годы войны неубедительно, он предложил Ю. Толубееву и А. Борисову, новым исполнителям ролей Несчастливцева и Счастливцева, выдвинуть на первый план тему «пеших путешественников». Обездоленность, горькое, усталое и одинокое бродяжничество увидел в них С. Цимбал, рецензируя постановку[[77]](#footnote-78). Тема актеров ушла далеко на второй план: «О них не сказать, что они провинциальные актеры, и прежде всего потому, что не только профессия характеризует их место в жизни… Не важнее ли открыть зрителям сердца людей искалеченных и разоренных, но где-то внутри себя пытающихся сберечь свое человеческое достоинство, свою веру и правду на земле, свои нравственные убеждения»[[78]](#footnote-79).

Кожич ставил спектакль о гибели таланта. Измученные жизнью «пешие путешественники» пытались здесь сберечь человеческое достоинство. Центром притяжения режиссерского внимания стала роль Аркашки Счастливцева. Борисову Кожич говорил: «Представьте себе, что этот несчастный, раздавленный судьбой человек — талантлив. Был очень талантлив… Жизнь стегала его, и он стал приспосабливаться. Но зритель должен чувствовать, что в нем погиб талант»[[79]](#footnote-80). И предлагал кульминацией: спектакля сделать монолог о жизни у богатого дядюшки, выделив фразу: «А не удавиться ли мне?»

Замысел не «лег» на исполнителей. Трагические ноты режиссера не были услышаны актерами. И Кожич отступил.

Борисов писал: «Все повернули обратно: Кожич начал предлагать острые решения диалогов со вставками всевозможных трюков»[[80]](#footnote-81). Резко усилилась комедийная стихия спектакля, чему в большой мере способствовало исполнение роли Восмибратова В. Меркурьевым. Этот Восмибратов {62} был человеком широкой души и вовсе не собирался мешать любви Петра и Аксюши. Но, получив отказ Гурмыжской, решал, что она гнушается родством с ним, и беспощадно травил барыню. В финале он (вопреки Островскому) требовал за Аксюшей тысячу рублей только из соображений престижа. А получив эту тысячу, присоединялся к компании актеров и счастливых молодых.

Е. И. Тиме сохранила тему ханжеского лицемерия — «приличной формы» — для своей переполненной поздними жизненными соками, легкомысленной Гурмыжской. Разоблачительные интонации брали реванш.

Мысль о трагической гибели таланта не прозвучала, жанр изменился, играли бытовую комедию. Поэтический мир Кожича от этого «Леса» оказался отчужденным.

Зрительский успех спектакля был несомненным[[81]](#footnote-82), а критика (и театральное сознание в целом) еще долго пыталась понять, почему «не получилось» столь желанной реставрации. Понятия современного прочтения классической пьесы еще не только не вошли в обиход, но не возникали даже на теоретическом уровне.

Защищая Кожича на заседании режиссерского клуба, где обсуждались новые постановки пьес Островского, Л. С. Вивьен утверждал, что все основные тенденции спектакля 1936 года сохранены, но — «вопрос заключается в двух фигурах, которые как бы подверглись изменениям — это Счастливцев и Несчастливцев». «Как бы» относилось к новым исполнителям — Борисову и Толубееву. Вивьен находил, что при максимальном выявлении человеческого начала и в комике, и в трагике они «получились людьми нечетко выраженной профессии»[[82]](#footnote-83). Эту же мысль развивал Н. Я. Берковский, рецензировавший спектакль. Его известная статья «Новый “Лес”» содержит в себе одновременно самую точную и проницательную рецензию на «Лес» 1936 года. Это тогда, в исполнении Юрьева и Горин-Горяинова, Несчастливцев и Счастливцев воплощали «искусство, зашедшее в быт, на минуту смешавшееся с ним». Это они действовали в быту «как художники, как поэты, руководствуясь моралью, подсказанной им искусством и поэзией». У Несчастливцева — Толубеева исчезло актерство в жизненных положениях, у Счастливцева — Борисова — черты художника-обольстителя, артистизм[[83]](#footnote-84). Критику в 1948 году не хватало как раз того, что прежде казалось избыточным.

Аксюша и Петр совсем не были замечены, хотя В. Калинис играл Петра в рисунке Борисова и неплохо пел. В изменившейся окраске сил конфликта вторая пара «чистых» потеряла свою этическую и эстетическую функцию, они были просто жертвами деспотического произвола Гурмыжской и случайной прихоти самодура отца. Случайность и разрешалась случайно.

Очевидно, и режиссер потерял интерес к наивному простодушию своего бывшего героя. Попытался переакцентировать роль, обнаружить в {63} лирической натуре Борисова трагические ноты и, потерпев неудачу, оставил о нем попечение. Позже Кожич найдет в Борисове такого героя — на новом витке своего режиссерского поиска. Это произойдет в «Пучине» Островского, где Борисов будет играть Кисельникова.

Доверчивые, беззащитные герои Кожича героически отстаивали себя, свое чувство человеческого достоинства, свою любовь. Но даже в самых идеализированных вариантах их «духовный героизм» — по выражению режиссера — был замкнут на своем частном интересе. А Кожич мечтал и о герое, который печется не только о себе. Трактовка Несчастливцева в работе с Юрьевым тому свидетельство. Донкихотство как высшая ипостась героического волновало режиссера издавна. Еще во время постановки «Леса» он добивался заключения договора с М. Булгаковым на пьесу о Дон Кихоте. Булгаков закончил ее в 1938 году. Репетиции начались только в конце 1940‑го, а премьера состоялась 15 марта 1941 года.

Разумеется, не только организационные обстоятельства задержали эту работу. В театре не было убежденности в необходимости постановки пьесы о Дон Кихоте. Слишком памятен был спектакль Сушкевича на Малой сцене по пьесе Г. Чулкова и его оглушительный провал. Казалось, время требует героев совсем другого типа — полководцев, вождей, воинов и строителей. От героя ждали необыкновенного поступка — деяния. Уверенность в возможности осуществления любого желания правила эпохой. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — с энтузиазмом и верой пели на демонстрациях. В этой общественной атмосфере Дон Кихот со своими иллюзиями выглядел странно. Еще в 1929 году в ТЮЗе четверка «кастильских ребят» высмеивала вместе со зрительным залом чудака и безумца, решившегося в одиночку победить горе и несправедливость. Эти ребята учили нелепого чудака, как надо жить на свете. В ярком и веселом балаганном спектакле один Черкасов хранил серьезность и лирическое отношение к персонажу. И не только потому, что в роли была поэтическая серенада Дон Кихота Дульцинее. Черкасов играл благородного человека. И все-таки этот Дон Кихот был в лучшем случае чудаком, если не безумцем. Смешной и трогательный, добрый и бескорыстный, но чудаковатый старик. Режиссер спектакля Б. В. Зон писал: «Все получалось в духе времени: бодрая, веселая молодежь развеяла у Дон Кихота искаженное представление о жизни и вернула его в реальный мир»[[84]](#footnote-85). Спектакль кончался не смертью Дон Кихота, а его, так сказать, выздоровлением. Он весело плясал на свадьбе своей племянницы Долорес.

Чулков и Сушкевич на Малой сцене Госдрамы в 1934 году доказывали вред любого отрыва от реальности. Иллюзии Дон Кихота безжалостно разоблачались. Здесь безумие героя лечили чрезвычайными и грубыми средствами, отчего Дон Кихот становился удивительно жалким. Спектакль, поставленный Сушкевичем, как бы завершил дегероизацию Дон Кихота.

Булгакову же виделся в Дон Кихоте образ «прекрасного человека». Он писал пьесу с любовью и нежностью к трогательному чудаку, готовому по первому зову страдальцев и обиженных ринуться на их защиту. На первый план выходила философская концепция романа, прочитанная {64} Булгаковым как «прекрасное безумие», при котором иллюзии становились реальной мотивировкой действий героя, желающего оставаться человеком вопреки обстоятельствам.

Кожич не гнался за реалиями исторической и географической Испании и вслед за Булгаковым искал общечеловеческий смысл происходящего. Поэтому в спектакле фактически не было быта. В режиссерской экспозиции, ссылаясь на авторитет В. Белинского, Кожич объяснял, что безумие Дон Кихота есть проявление его мудрости. Он нашел в Дон Кихоте идеальное воплощение своей постоянной темы и любимого героя. В центре спектакля был человек, безумие которого состояло в борьбе со злом, а отказ от безумия, отрезвление — оказывались равносильными смерти. Поддерживая режиссерский замысел, К. Н. Державин сказал: «Это мудрое безумие… уносящее героя к вершинам гуманистической мысли, делает его настоящим поэтом. Может быть, оно неприложимо к условиям жизни, но остается таким красивым, героическим и патетическим устремлением мысли»[[85]](#footnote-86).

Кожич, таким образом, решительно снял тему ненормальности Дон Кихота. Н. Я. Берковский справедливо заметил, что Кожич поставил спектакль о значении Дон Кихота для окружающих, о его духовной, преобразующей миссии[[86]](#footnote-87).

Здесь разрабатывался вариант лирического героя в облике существа необычного. Кожич воспользовался всем арсеналом эксцентрики Черкасова и вместе с артистом создал образ человека, соединившего в себе больного, старого идальго Алонсо Кехано и Дон Кихота — рыцаря Печального Образа. Эти две ипостаси героя боролись между собой. Бедному и старому Алонсо могло быть больно, он мог голодать, а живущий в нем Дон Кихот знал, что все эти чувства и ощущения наколдованы злыми волшебниками и их надо ежечасно побеждать. Рыцарь пробуждался в хилом теле старца и преображал его. Это двуединство задавалось в пластике актера.

Сначала зрители видели его спящим при свете свечи. На огромном фолианте лежала большая седая голова. Проснувшись, Дон Кихот оглядывался и вставал. Тут обнаруживалось необычайно длинное худощавое тело с тонкой вытянутой шеей, узкие, слабые плечи и нескладно длинные руки. Голова мудреца на тощем теле. Поражала хрупкость этого создания, обращавшегося с окружающим его миром крайне безбоязненно.

Дон Кихот Черкасова был полон доверия к людям. Он не допускал мысли, что его могут обмануть. Если в рыцарском романе дан рецепт приготовления волшебного бальзама, значит он действительно будет волшебным, если точно выполнить рецепт. Виртуозные манипуляции с гигантской поварешкой становились магическим ритуалом, завораживали и посетителей корчмы, и зрительный зал. Если в тюзовском спектакле сцена была смешной и окружающие Дон Кихота вовлекались в ритуал ворожбы, то в спектакле Кожича на сцене был маг и кудесник, а толпа, {65} онемев от изумления, наблюдала за ним. Он творил чудо. Но оказывалось, что те, кто отведал бальзам без должного трепетного отношения к нему, из жадности или любопытства, начинали корчиться в судорогах. У Черкасова в этот момент появлялся взгляд удивленного естествоиспытателя, сделавшего неожиданное открытие: бальзам не только лечит, но и изобличает.

Кожич не мешал Черкасову импровизировать в этой сцене, потому что считал ее удостоверяющей нормальность Дон Кихота. Но главным подтверждением нравственной и человеческой полноценности героя становилась дружба Дон Кихота и Санчо Пансы.

Горин-Горяинов играл роль Санчо Пансы как роль лирическую и серьезную. Этот Санчо мог сочувствовать самым высоким мечтам Дон Кихота, при том что проявлял практическую сообразительность. Актер награждал Санчо чувством собственного достоинства, даже самоуважения. Губернаторство ему требовалось, чтобы и жена, и деревня знали, чего он стоит. По замыслу Кожина, такой Санчо тоже опровергал безумие Дон Кихота — его практический, крестьянский ум давно бы распознал ненормального.

Тема трогательной мужской дружбы — рыцаря и его оруженосца — разрабатывалась тщательно и любовно. Дон Кихот и Санчо Панса сражались с погонщиками, стоя спина к спине, а избитые, не имея сил выговорить слово, перекликались свистом и голубиным воркованием. Когда Санчо отправлялся на губернаторство, Дон Кихот давал ему наставления, а в другой раз, в другой сцене, Санчо наставлял своего хозяина. В финале Санчо тоскливым и безнадежным свистом пытался вернуть к жизни мертвого рыцаря.

Замысел не допускал на сцену реалии быта, но в тему дружбы были вписаны Росинант и Серый. Живые лошадь и осел включались в действие. Сначала они появлялись в профиль за изгородью ламанчского дворика. Гордым всадником проезжал Дон Кихот, за ним трусил на осле Санчо. А когда Санчо бросал опостылевшую должность губернатора и просил привести ему осла, Серый показывался тоже в профиль, но в оконной раме. Берковский писал, что окно с его профилем воспринимается «как медальон в память о любимом существе»[[87]](#footnote-88).

Трогательные живые лошадь и ослик, нежная дружба героев, Дон Кихот, отзывающийся на условный свист Санчо голубиным воркованием… Все это могло бы стать сентиментальным, если бы не основная трагическая нота — человек объявлен безумцем за его лучшие человеческие качества.

Кожич шел от лирики к трагедии, искал новую концепцию героя и помог Черкасову сыграть свою первую трагическую роль на сцене, хотя Черкасов «его» актером не был. Трагическим героем стал для него Н. К. Симонов. Они встретились в спектакле «Победители». Шел первый послевоенный сезон, и театр включил в репертуар пьесу Б. Чирскова, написанную по киносценарию «Великий перелом». Кожич не хотел привязывать происходящее к истории сражения за Сталинград и отказался {66} от конкретного обозначения места действия. Он ставил спектакль о нравственно-психологических основах победы в Отечественной войне.

Режиссеру казалось, что в «Победителях» он найдет продолжение «Фронта». В Муравьеве он увидел Огнева. Его увлекала возможность показать полководца-творца. Потому он и избрал на роль Муравьева Симонова.

Но если у Корнейчука пьеса строилась на остром конфликте, то у Чирскова отчетливо прорисовывался пресловутый конфликт «хорошего с лучшим». Не случайно С. Кара начал свою монографию о «Победителях» многостраничным рассуждением о новом типе конфликта в советской драматургии. «Конфликт характеров вытекает не из противоположности целей, а из различного подхода к достижению общей цели, из выбора путей к цели», — писал критик, обосновывая «пересмотренное» Чирсковым «понимание природы конфликта между советскими людьми»[[88]](#footnote-89).

Бескомпромиссно вычеркивая личные коллизии, Кожич освобождал место для творческих битв, для драмы стратегических планов и тактических ударов. Убирая детали окопного и блиндажного быта и массовые сцены атак, режиссер попал в западню бесконфликтности. Стремясь найти из нее выход, Кожич поставил свой первый и, пожалуй, единственный «условный» спектакль — ораторию во славу победы на музыку Г. Свиридова.

Вопреки авторским ремаркам, документально фиксировавшим атмосферу штаба командования фронта или командного пункта генерала Муравьева, Кожич создавал своеобразные пластические картины. В сцене «Командный пункт генерала Муравьева» должны были существовать блиндажи, разделенные ходами сообщения, и наблюдательный пункт. По драматургии пьесы с героями ничего не происходит, сцена иллюстративна — генералы думают, принимают решения, отдают распоряжения. Звучит отдаленная музыка боя.

В спектакле все места действия были решены условно и располагались на разных площадках. Всю картину Кожич вел в стремительных ритмах: ежеминутно вбегали и убегали связные, офицеры штаба, адъютанты приносили донесения и получали приказы. В момент появления смертельно раненного шофера Минутки и движение и музыка обрывались. В наступившей тишине Минутка говорил свои последние слова и падал, как подкошенный. В этот момент вновь вступала музыка Г. Свиридова. Торжественно-траурная, она подхватывала тему гибели, развивала ее и включала в тему боя главную музыкальную тему спектакля.

Основные персонажи — Полководец и Солдат — тоже были обобщены. Муравьев — Симонов не входил, а являлся в плаще-накидке, напоминавшей плащ романтического героя. Степан — Борисов — «бывалый солдат» — говорил афоризмами, готовыми формулами народной мудрости. Такими герои были на авансцене, но, шагнув в игровое пространство, Муравьев — Симонов сбрасывал плащ и разносил в пух и прах генерала Пантелеева из-за измятой штабной карты.

Впрочем, как ни старался режиссер показать «деловую драму» борьбы идей в полководческом искусстве, ничего из этого не выходило. Бесконфликтность {67} он победить не мог. И на первом плане, естественно, оказалась живописная фигура Муравьева — Симонова. Кожину крепко досталось за его красоту, исключительность и романтический плащ, хотя спектакль хвалили за «одухотворенный реализм»[[89]](#footnote-90). Но режиссер открыл для себя актера на роль Протасова в давно задуманном спектакле «Живой труп». Никто другой так, как Симонов, не мог воплотить идею нравственного максимализма — постоянную формулу героического для Кожича. Протасов был задуман как могучее воплощение всего лучшего в человеке — но «мир был скроен не по его масштабам»[[90]](#footnote-91).

Кожич писал Симонову о Протасове, что Толстой в этом герое выразил то, чему хотел бы следовать сам: «Раз принявши какое-нибудь положение, не считаться с его последствиями». Симонов — Протасов был несгибаем, когда, взывая к его доброте, на него оказывали давление — вернись в дом, в семью. Он был тверд, сопротивляясь попыткам извратить его представление о правде и смысле жизни. Но он был беззащитен, когда покушались на самую жизнь его. Его нельзя было разрушить изнутри, его можно было только убить. И приличные, воспитанные и вежливые люди вершили свое черное депо во имя «морального прожиточного минимума», не терпящего рядом с собой протасовского максимализма.

Выстраивая этот конфликт, Кожич создавал все условия, чтобы мотивировки поступков всех действующих лиц, кроме Феди, прочитывались полно и подробно, тщательно следил за тем, чтобы все обвинения в адрес Феди звучали с предельной объективностью. Они должны были исходить от людей, не вызывающих антипатии в зрительном зале. Потом, встретившись с Федей лицом к лицу, зритель производил переоценку этих людей, их куцых нравственных истин, приспособленных к обстоятельствам.

У Феди единственного не было никаких мотивировок и оправданий. Он был безоружен перед наступательной логикой примеров для подражания. Он эмоционально, чувством прозревал ложь и лицемерие этой мнимой нравственности, обслуживающей установившийся порядок жизни.

Незащищенность героя возникала от его безграничной духовной силы и неисчерпаемых человеческих возможностей. Этот парадокс для Кожича был важнейшей, решающей мыслью спектакля. Избыточная жизненная и духовная сила Феди Протасова становилась причиной его гибели, потому что не укладывалась в узкие мерки общественных и нравственных отношений. Сюжетом спектакля была история сопротивления героя смерти, навязываемой ему обществом.

Симоновский Протасов страстно любил жизнь. Кожич поставил сцену его несостоявшегося самоубийства в гостиничном номере, где такое случалось не раз, и коридорный, встречая гостя, предупредительно задергивает шторы и зажигает днем свечи. Протасов вздрагивал от омерзения, когда понимал, что тайны нет. Здесь Симонов играл знаменитую сцену с ключом: касался им виска и судорожно отдергивал руку, понимая, что застрелиться не сможет. Симоновский Федя был откровенно {68} счастлив, когда случайный порыв ветра распахивал окно, тушил свечу и комнату заливало солнце, такое яркое, что мысль о смерти становилась нелепостью.

Трагическая обреченность Протасова была в том, что, не признавая той жизни, которой живут Виктор и Лиза, Федя чувствовал себя перед ними виноватым. Он не мог защитить свое право жить так, как ему велит его совесть. Это трагическое противоречие рождало интонацию душевного освобождения в финале, когда Федя стрелялся в коридоре суда. Он победил себя и, «приняв положение», пошел до конца.

И спектакль, и работа Симонова вошли в историю театра как одна из самых крупных и принципиальных прочтений драмы Толстого, но путь к признанию был не прост.

Премьера состоялась 9 апреля 1950 года, спектакль имел не слабеющий с годами успех. Но еще в 1952 году критик Ю. С. Калашников резко упрекал режиссера в «затушевывании критической стороны произведения Толстого», выпячивании толстовского морализирования, считая это «принципиальной ошибкой». В сцене с ключом, с его точки зрения, режиссер помешал актеру: «Актер в ужасном положении находится в сцене самоубийства, когда тушится свет, распахиваются окна и в комнату врывается солнце»[[91]](#footnote-92).

Пора осознания замысла Кожича пришла в шестидесятые годы, Н. Я. Берковский проницательно заметил, что толстовский моральный инстинкт выражается в Протасове Симонова как единство нравственности и красоты: «Этическое и эстетическое действуют вместе, строгая прелесть свойственна этому человеку»[[92]](#footnote-93). Людям, стоящим рядом с ним, нужен лишь «моральный прожиточный минимум для самих себя», Федя же всем богатством своих духовных сил обращен к людям: «Умеет жить и чувствовать с позиций других людей, умеет вживаться в эти позиции»[[93]](#footnote-94). И характерно, что для доказательства своего понимания трагедии Протасова Берковский выбрал ту же сцену самоубийства, о которой говорил Калашников. Для критика шестидесятых годов эта сцена — ключевая. «Тут в сжатом виде вся трагедия», — пишет Берковский, — Симоновым сыгран герой, «в борьбе с собственной социальной узостью» апеллирующий к «большому социальному миру»[[94]](#footnote-95).

Федя Протасов в симоновском воплощении был гигантом, он «как Самсон, способен сокрушить не один, а несколько храмов»[[95]](#footnote-96). Но он не считал себя вправе менять жизнь других людей и потому погиб. Критику восьмидесятых годов кажется, «что оставалось сделать только один шаг, чтобы в роли зазвучали пафос борьбы и сила отрицания»[[96]](#footnote-97). Сила отрицания была и выражалась в сцене со следователем с предельной убедительностью, {69} но пафос борьбы был обращен целиком и полностью к самому себе. В последней фразе Протасова: «А Маша опоздала. Как хорошо… Как хорошо…» слышалось — хорошо, что опоздала, при ней бы не решился, и продолжались бы муки дальше. Так тоже жить можно, да не стоит.

Вот это постоянное кожичевское «можно, да не стоит» прозвучало и в последней его постановке — «Пучине» Островского. «Пучину» Кожич не довел до премьеры[[97]](#footnote-98). Он был тяжело болен, репетировал дома, завершить спектакль не успел. Режиссерскую партитуру переносил на сцену его многолетний помощник А. Н. Даусон.

Реализации этого замысла предшествовала длительная борьба за включение «Пучины» в репертуар театра. Не только художественный совет, но и Борисов, без которого Кожич не мыслил постановку, возражали против пьесы. Слабый, незадачливый Кисельников раздражал актера, казался ему отрицательным персонажем. Позже он писал: «Веемой примитивные представления об образе Кисельникова Кожич разбил в пух и прах. Если для меня Кисельников был мямлей, то для Кожича — человеком большой скромности. Если я его считал растяпой, то для него он был человеком большой доверчивости. Если я считал Кисельникова наивным, Кожич видел в нем проявление благородства, глубокой внутренней интеллигентности»[[98]](#footnote-99).

Кожич считал Кисельникова героем, способным выразить важную для режиссера тему гибельности компромисса для совестливого человека. Такой человек погибнет, не сумев оправдать себя обстоятельствами. Ему не найти спасения от самого себя. В этом режиссер нашел зерно трагедии Кисельникова.

Кожич обращал внимание актера на «героизм духа» Кисельникова, который «помогает ему вести непрестанную борьбу за свои честные и нравственные понятия с обитателями темного царства», на то, что Кисельников «в течение двенадцати лет сопротивляйся попыткам навязать ему чуждые для него взгляды и действия. Он ведет неустанную борьбу за утверждение своих честных, высоконравственных понятий и жизнь свою строит согласно этим понятиям»[[99]](#footnote-100). Героя губят самые близкие люди: «Понятия Кисельникова подвергаются резкой критике со стороны его жены, тестя, тещи. Родственники пытаются сбить его с пути честного труда и направить на путь обмана, взяточничества, воровства»[[100]](#footnote-101). Но перед этой когортой приобретателей герой бы еще выстоял. Он дрогнул перед матерью. Мать не выдержала нищеты сына и, жалея его, толкнула на преступление. Вот тут Кожич боялся мелодрамы. Ему нужна была трагедия. И он объяснял Н. Рашевской, исполнительнице роли матери, что она — герцогиня в лохмотьях. На нее режиссер возложил не просто груз трагической вины, но ежечасное самобичевание. Ее волей свершилось несчастье, и мать мучилась, слепла от слез, но никому не жаловалась, {70} не теряла достоинства, зная, что ему остается только одно — выстоять.

Мелодраме должна была противостоять и сцена казни, которую герой совершает над самим собой. Поняв, что он получил и принял взятку, Кисельников взбирался на стол и превращал его в собственный эшафот — заслышав звуки барабана, доносящиеся с улицы, относил их к ритуалу казни и сам ломал у себя над головой шпагу. Казнь, совершенная над самим собой, была последней каплей отчаяния, и Кисельников сходил с ума. Но когда в последнем акте к нему ненадолго возвращался разум, он как бы продолжал осуществлять самоприговор. Он не прощал себе ничего и потому не мог принять уговоров дочери остаться с ней, под ее опекой. Уходил нищенствовать — искупать вину.

Борисов вспоминал о работе над эпизодом казни: «Когда Кожич, лежа в постели, рассказывал мне, как должна прозвучать сцена раскаяния, у меня мурашки бегали по спине… Кожич меня предупреждал, что на выполнение подобной мизансцены — забраться на стол — нужно иметь право, то есть накопить в себе такую бурю чувств, чтобы она взнесла актера на стол… Долго я не мог приспособиться к такому решению, отказывался от него, пока на одной из репетиций не захлестнуло меня и я не оказался на столе…»[[101]](#footnote-102)

Мизансцена, увиденная режиссером в воображении, стала центром, самой высокой трагической нотой спектакля.

Вина и ее последствия в спектакле выступали во всей своей неприкрытой жестокости. И чувства здесь (за исключением сцены «казни») допускались только сдержанные, а проявления их и вовсе скупые. Трагедия высушивала слезы.

Зато те, кто откровенно подчинялись власти денег, обитатели «темного царства», были представлены цветисто и ярко. Здесь режиссер не жалел красок на бытовую живопись именинных застолий Глафиры и купеческое самохвальство Боровцова (его играл Толубеев). Две стихии — трагическая и жанровая — и должны были противостоять друг другу. Их соединение составило особую трудность при воплощении режиссерского замысла. На генеральной репетиции Кисельников Борисова все еще казался отрицательным персонажем, и актер боялся его оправдывать; стихия характерности силилась задавить трагедию. Но длительная и упорная борьба актеров, их вера в режиссера привели к победе.

«Пучина» стала одним из самых значительных спектаклей пятидесятых годов. Исследователь творчества Островского В. А. Филиппов после просмотра спектакля признался, что вынужден изменить свой взгляд на пьесу. Рецензенты дружно вспоминали высказывание Чехова: «Пьеса удивительная. Последний акт — это нечто такое, чего бы я и за миллион не написал. Этот акт — целая пьеса, и, когда я буду иметь свой театр, то буду ставить только этот один акт».

«Пучина» стала своеобразным памятником Кожичу и его режиссерским идеям. Кожич уходил, унося с собой интереснейшие замыслы спектаклей, увиденных внутренним взором, сочиненных уже в разговорах с артистами и художниками. Это были замыслы «Гамлета», «Игрока», {71} «Чайки», «Дней нашей жизни», «Любови Яровой». В каждой из этих пьес он ощущал нравственный стержень, в каждой был герой, защищавший свою духовную самостоятельность, человек совести и долга.

Сегодня, восстанавливая спектакли Кожича, анализируя его режиссерские принципы, ежеминутно ощущаешь современность и силу его гражданской позиции, проповеднического пафоса в утверждении ценности человеческой личности.

# **{72}** Т. ЗабозлаеваСергей Данченко

{73} Сергей Владимирович Данченко редкостно немногословен.

Не любит высказываться перед зрителями, делиться творческими планами. Категорически не приемлет рекламу и тому подобную, по его мнению, суету. Все его выступления в печати имеют сугубо деловой характер и чужды лирике. Он равнодушен к внешним выражениям популярности и, кроме того, действительно очень занят.

Главный режиссер, а в течение нескольких лет и директор Киевского украинского драматического театра имени И. Франко, заведующий кафедрой режиссуры в Киевском театральном институте, член редколлегии журнала «Украинский театр», депутат Верховного Совета УССР десятого и одиннадцатого созывов, он принимает активное участие в культурной жизни республики. При этом никакой стремительности, бравурности нет и в помине. Да и мир театра, кажется, не наложил на него свою живописную печать. По натуре Данченко органически чужд лицедейству и декламационности. Трудно поверить, что он родился в актерской семье, счастливо одаренной талантами, и с детства был приучен к сцене и кулисам.

Его отец Владимир Андреевич Данченко и мать Вера Константиновна Полинская, народные артисты Украины, были широко и заслуженно известны. Сын однако поначалу занялся геологией. И следы этого давнего увлечения сохранились до сих пор в бесконечной преданности Сергея Данченко лесу, земле, воде — короче, природе. В Киевский театральный институт имени И. Карпенко-Карого он пришел в 1959 году, когда ему исполнилось двадцать два. Куре набирал ученик К. Хохлова режиссер Л. Олийник. Это был его первый опыт в педагогике. Тем не менее воспитанник сохранил добрую память об институтских уроках, которые, по-видимому, укрепили его характер, свойственные ему рассудительность, вдумчивость, аналитичность.

Данченко умеет не спешить, без боязни отстать упорно отыскивает собственную логику движения и роста. И знаменательно: он сделал шесть попыток, прежде чем о нем заговорили как о самостоятельном художнике.

«В дороге» В. Розова на сцене Львовского драматического театра имени М. Заньковецкой.

{74} Само название пьесы звучало символически для режиссера, что не преминула отметить критика, пожелав счастливого пути и героям спектакля и его создателям. Это и был фактический дебют Данченко, хотя в его послужном списке к тому времени значились: дипломная работа «Каса Маре» И. Друцэ, «Фортуна» М. Зарудного в Черновицком театре имени О. Кобылянской, «Первый день свободы» Л. Кручковского, «Человек за бортом» А. Школьника, «Вдовец» И. Штока — у заньковчан. И все-таки только постановка «В дороге» принесла режиссеру истинную радость признания.

Пьеса Розова, переработанная из киносценария, была написана в 1962 году и в столице увидела свет рампы в Театре имени Моссовета. Спектакль имел успех, но десятилетие розовских мальчиков, трогательных и романтичных в своем идеализме и максимализме, готовых старой отцовской саблей рубить мещанство, ложь, несправедливость, уже истекало. На советскую сцену шагнула драматургия Брехта, широко раздвинув привычные границы театрального кругозора. Возникли навеянные интеллектуальной драмой раздумья о сложности человеческого бытия, в котором добро и зло противоречиво связаны между собой. Все усиливающийся интерес к отечественной классике позволил обнаружить в хрестоматийно известных сюжетах живую боль и гнев, издевку и злость. Зарождался плакатный, публицистичный, горластый Театр драмы и комедии на Таганке. Сцена начинала говорить новым языком.

В таком контексте исполнение Г. Бортниковым роли розовского Володи Федорова на сцене Театра имени Моссовета, пожалуй, во многом утрачивало новизну открытия. У этого мальчика за видимой ершистостью таится золотое сердце, писал один из немногих рецензентов спектакля. Странное определение — странное, если иметь в виду непосредственно героя пьесы, в котором можно было усмотреть все, что угодно, кроме благостности, пусть и спрятанной за грубоватой внешностью. Стертый газетный оборот вскрыл неполноту и приблизительность образа.

Спектакль Данченко «В дороге» появился в 1966 году, когда романтика розовских мальчиков ушла со сцены, уступив место более трезвому, более «взрослому» взгляду на жизнь. Однако, судя по первым отзывам, сценическое решение пьесы у заньковчан никак не отличалось новизной интонации.

«Летят навстречу дорожные огни, мелькают шпалы и распахиваются перед вами широкие просторы, полные воздуха и света. Зрительный образ спектакля, подкрепленный музыкой молодого композитора Б. Янивского, создает тревожно-радостную атмосферу надежд и поисков, всегда связанных с дорогой»[[102]](#footnote-103).

Переданный критиком зрительный облик спектакля был вполне узнаваем. Он вызывал ассоциации с рядом так называемых молодежных спектаклей, появившихся в 1960‑е годы. И говорил не столько о самобытном видении режиссера, сколько о его откровенной приверженности романтике дорог, костров, походных песен под гитару — всему тому, что составляло в те годы приметы молодежного стиля. Новая работа Данченко, надо полагать, и не выделилась бы на общем фоне, если бы на роль {75} Володи режиссер не пригласил тогда еще мало кому известного Богдана Ступку. Индивидуальность актера изменила ракурс восприятия розовского героя, а значит, и спектакля в целом.

Худощавый, пружинистый, с недобрым блеском в глазах — таким выходил на сцену Володя — Ступка. Его холодная, пожалуй, даже леденящая дерзость на грани жестокости неприятно раздражала, чтобы не сказать — оскорбляла. «Ты знаешь, для меня все авторитеты относительны», — говорил он отцу. Не говорил, а зловеще цедил сквозь зубы, будто сплевывал. И такое отвращение к сему презренному миру было в его интонациях, в его пластике, брезгливо-избирательной, настороженной, что категории тюзовской романтики отпадали само собой. Этот человек (не мальчик, не юноша, а человек) не вызывал симпатии. Но и притягивал к себе одновременно. В нем ощущалось нечто «свое», значительное, небанальное, которое не позволяло просто отмахнуться от его фанаберии, вызывало уважение.

В рецензиях, посвященных спектаклю, в связи с героем Ступки мелькали определения — бесстрашие мысли, благородная бескомпромиссности душевная горечь, стремление к высоким идеалам через отчаяние и страдание… Такие слова, будто речь шла не о розовском выпускнике десятилетки, а по крайней мере о принце Датском, Но, видимо, в том не было рецензионного перехлеста. Зная художническую природу Ступки, можно поверить, что он открывал в образе Володи личность, болезненно-выстраивающую себя и мир, ее окружающий. И герой его действительно, не шутки ради, хватался за тома философии Гегеля как за спасительную силу мысли. В нем все было антинормативно, все восставало против привычного распорядка жизни. Образ больной совести, повышенное чувство долга, когда человек ощущает себя ответственным за все, что случилось до него и произойдет после, аккумулировались в Володе Ступки с такой силой и страстью, на которую, в общем, пьеса и не претендовала. Личность с «возмущенным», как говорят философы, сознанием интересовала Данченко, когда брался он за Розова, когда назначал Ступку на главную роль.

Не случайное начало. И для режиссера, и для актера — их долголетний творческий союз принес впоследствии щедрые плоды. Оба они в детстве пережили тяготы Великой Отечественной войны, фашистской оккупации, что не могло не наложить определенной печати на их индивидуальности, усилив остроту мировосприятия, придав ему резкие, конфликтные черты. Оба они пришли в искусство с намеренной, или интуитивной (нет нужды гадать!), жаждой строить театр, ценя превыше всего в искусстве «дар первородства» — стремление искать нехоженые тропы, открывать нетронутые еще, невспаханные пласты человеческого духа, не повторяя чужого опыта, добывая собственный.

Правда, так сложились обстоятельства, что, достигнув совместного успеха в работе над пьесой «В дороге», Данченко и Ступка разошлись на несколько лет. Однако направление пути было выбрано. И для Данченко, надо полагать, вполне сознательно. Драматургия, к которой он обратился вслед за Розовым, как раз и отвечала желанию режиссера быть первопроходцем.

В 1968 году он поставил пьесу М. Кулиша «Маклена Граса», трудную {76} для театра, трудную для зрителя. Все происходящее в пьесе — на грани кошмара. То парадоксальное сплетение образов и ситуаций, которое возможно лишь в гнетущем сне. Сон или явь — не может понять разбуженная дочерью пани Зброжек. И дальше этот образ ужасного сновидения последовательно развивается в ситуациях, правдоподобных в своей достоверности и одновременно фантастических в своей чудовищности.

Польша начала 1930‑х годов, колоссальный экономический кризис, потрясший Европу накануне фашистского переворота в Германии. Жизнь одного дома, увиденная как бы в разрезе, на разных этажах социальной лестницы. Подвал — здесь живет тринадцатилетняя Маклена с безработным отцом и маленькой сестрой. Утром Маклена не может добудиться сестренки, чтобы идти собирать по канавам отбросы. В минуту отчаяния поздним вечером девочка одернет юбку, встанет на цыпочки, чтобы быть выше ростом, и выйдет на улицу. Будет отчаянно торговаться с благонамеренным господином о цене, но в последний миг вырвется и убежит. И случайно услышит разговор, который ведет маклер Зброжек со второго этажа с ее отцом. Разорившийся Зброжек уговаривает старого Граса убить его за пятьсот злотых. Жизнь маклера застрахована, после его смерти вдова сможет получить огромную сумму, а дочь Анелька станет вновь завидной невестой, на которую позарился уже было сам хозяин дома пан Зарембский, тот, кто живет на верхнем, недосягаемо высоком этаже, где есть даже шикарный балкон.

Зброжек мечтает о балконе, готов заплатить за него ценой собственной жизни. Воистину, страшный сон, кошмар, от которого может расколоться голова. И Маклена бросается к собачьей будке, где живет ее друг пес Кунд. Но из будки выползает странное существо — «квартирант Кунда» — знаменитый в прошлом музыкант, которого кризис загнал в собачью конуру: не согласившись играть на дудке новых хозяев, он оказался рядом с цепной дворнягой. Образ безысходной ситуации, безысходности жизни рисуется здесь в жанре трагифарса.

И еще в пьесе будет разговор Зброжека с самим собой, когда, собираясь в последний путь, он начнет обсуждать и контролировать каждый свой шаг. Вот я налил вина в стакан, вот погасил свечу… «Какая драматургия!» — язвительно и цинично скажет он о самом себе. И еще будет финальный выстрел Маклены в Зброжека, когда, разорвав причитающийся ей за убийство гонорар и бросив пистолет, она крикнет отчаянно и звонко: «Я еще вернусь», перелезет через стену, примыкающую к дому, и убежит туда, где в отдалении появятся первые признаки солнца.

Пьеса Кулиша пронизана верой в грядущее, в то, что человек может «перемахнуть через стену», разорвать путы обстоятельств, что он способен построить светлую, справедливую жизнь, в которой будет музыка и муж-большевик, и аэропланы, как о том мечтает Маклена. Но эта вера не примитивна и не легковесна, драматург понимал, что путь в новую жизнь не прост, и потому романтика его неизменно подбита иронией.

Горькая ирония прикоснулась и к судьбе самой пьесы Кулиша, его последней пьесы, которая увидела свет рампы в 1933 году на сцене театра «Березиль» и автограф которой оказался утрачен. Позже, уже в начале 1960‑х годов, на основе русского перевода, на основе текстов ролей, сохранившихся у исполнителей, режиссер Л. Танюк предпринял реконструкцию {77} подлинника. Драматичная судьба произведения усилила драматизм событий, происходящих в нем, обострив то ощущение боли, которое владело пером писателя.

Данченко, обратившись к «Маклене Грасе» в 1967 году, воспринимал пьесу в контексте ее собственной биографии, биографии ее автора. Более того, его волновала сама дистанция времени, минувшего с момента написания пьесы, которая включала в себя и годы войны, и годы восстановления, и годы осмысления пройденного. Режиссер стремился охватить все эти обстоятельства, как бы включить их в условия игры, реализовать в спектакле. И потому резким публицистическим приемом он «разорвал» драматургическую ткань произведения, ввел в действие дополнительных персонажей и дополнительный текст. Нищие, которые эпизодически проходили у Кулиша на заднем плане скорбным аккомпанементом, у Данченко вышли на авансцену, чтобы спеть в модном тогда брехтовском стиле свои обличительные зонги. Таким образом, режиссер надеялся сделать сложную пьесу более понятной. И кроме того, он хотел активно воздействовать на зал, без околичностей и без иронии высказать то, что должен был, по его мнению, осознать зритель.

«Сергей Данченко ставит спектакль не в сугубо бытовом плане, что уже приводило к неудачному воплощению “Маклены Грасы” на других сценах, а в остросоциальном ключе. Именно поэтому, — поддерживал замысел режиссера критик Ю. Богдашевский, — режиссер вводит в спектакль “зонги” (композитор Б. Янивский, текст Р. Кудлика) — своеобразные песенки, концентрированно выражающие авторскую мысль. Их поют в наиболее существенных местах пьесы трое молодых людей, олицетворяющих бастующих рабочих. Но это не означает, что С. Данченко ставит пьесу по законам брехтовской драматургии. Режиссер прекрасно понимает отличие поэтики Кулиша от поэтики Брехта, но в то же время не отказывается от тех мотивов, которые известный немецкий драматург позднее развивает в своем творчестве»[[103]](#footnote-104).

До начала спектакля сцену от зрительного зала отделял специальный занавес. Он изображал глухую кирпичную стену, обшарпанную, отсыревшую. Мир — стена, ситуация — стена. Бейся о стену головой. Поднявшийся занавес открывал трехэтажный дом в разрезе. Витая металлическая лесенка вела на балкон Зарембского. Балкон сиял «неземным» освещением, фосфоресцируя в своей недосягаемой высоте.

Зрительный образ спектакля производил сильное впечатление: «Работа М. Киприяна в “Маклене Грасе” заслуживает самой высокой оценки. Конструктивно оформление решено таким образом, что действие на сцене развивается не параллельно, а как бы одновременно — наверху и в подвале. Темы “верха” и “низа”, господ и “злыдней” переплетаются, как в сложном музыкальном произведении. Поэтому с первой же сцены спектакль начинает звучать полифонично, объемно. Очень выразителен у М. Киприяна и двор, лишающий тех, кто появляется в нем, всяких иллюзий. Именно здесь ждет панночка Анеля решающего слова своего желанного Владека. И ее убогие мечты, выдуманные чувства, облеченные {78} в сусальные слова, на фоне мусорных ящиков и собачьей будки звучат особенно фальшиво»[[104]](#footnote-105).

Спектакль был принят благожелательно. Однако плакатность режиссерского решения, естественно, лишала его фантасмагоричности, явно ощутимой в пьесе. Упрощала характеры персонажей, в которых, по логике поэтической драмы Кулиша, должно открываться и одно, и другое, и третье. Человеческое мешается с бесчеловечным, в грязи обнаруживается чистота, и наоборот. Именно это чудовищное коловращение жизни рождает страстный протест Маклены, которая и разрывает фатальность замкнутого круга, реально пробивает стену безысходности.

Мотив яростного преодоления обстоятельств у Данченко не прозвучал. Все писавшие о спектакле так или иначе отмечали нехватку в нем эмоциональной заразительности. Маклена Граса в исполнении Т. Литвиненко казалась слишком обыденной. Потом ее сменила более темпераментная Л. Кадырова. Однако напряженность действия снижалась за счет всякого рода иллюстративных подсказок режиссера зрителю.

Публицистика Данченко в спектакле «Маклена Граса» имела налет декларативности, существовала в качестве стороннего комментария к происходящему. Казалось, режиссер сознательно взял на себя просветительскую миссию: он выбрал почти неизвестную пьесу, он ввел разъяснительные зонги и в результате предложил зрителям адаптированный вариант драмы.

Что ж, позиция режиссера в то же время была последовательной. Данченко хотелось предельной ясности в выводах и оценках. Искренне веря в то, что справедливость в конечном счете торжествует, он всеми силами торопил миг этого торжества на сцене, порой минуя действие, «перепрыгивая» через коллизии сюжета. В такой поспешности усматривалось что-то от детского нетерпения, от детского ожидания чуда, которое обязательно поможет в беде, спасет любимого героя, разрешит любые горести и напасти.

Впрочем, известный романтизм мировосприятия, обнаружившийся при постановке «Маклены Грасы», вскоре оказался весьма кстати. Ибо в 1968 году Данченко возглавил Львовский ТЮЗ.

На детской сцене он выпустил четыре спектакля: «Город на заре» (1968), «Овод» (1969), «Олеко Дундич» (1969), «Мой брат играет на кларнете» (1970). Школьная аудитория, ценя в искусстве прежде всего яркие краски заразительности, естественно, диктовала свои условия режиссеру. Откровенно героический репертуар, выбранный для дебюта, тоже предполагал эмоциональную раскованность, патетику. Но вот парадокс. Именно в эти годы Данченко вырабатывал в себе иммунитет против штампов романтики, избыточной театральности, «пустых» эмоций. Взгляд его делался трезвее. Он почувствовал вкус к стилю автора, эпохе, классически стройным формам образности.

Когда спустя два года Данченко вновь вернулся в Театр имени М. Заньковецкой в качестве главного режиссера, взяв для постановки стихотворную пьесу Леси Украинки «Каменный хозяин», это был уже: художник ясной и четкой мысли.

{79} «Каменный хозяин» — драма честолюбия, которое поглощает человека целиком, лишая его собственной индивидуальности. Менее всего это пьеса о приключениях севильского обольстителя. Да и сам герой у Леси Украинки не похож на изменчивого, как жизнь, вечно парадоксального, каждое мгновение заново отрицающего себя в себе легендарного Дон Жуана. Герой Леси Украинки заметно измельчал в сравнении со своими предшественниками. Интонацией «черного» юмора окрашено первое появление его в пьесе, когда он вылезает на кладбище из старого склепа, фарсово разрушая атмосферу траурной величавости. Издевка ощущается и в том, что на приглашение Дон Жуана статуя Командора отвечает, причем, как с ужасом замечает Сганарель, «даже на бумаге», посылая письменный ответ герою. И в том, что с самого начала Дон Жуан так порабощен Донной Анной.

Человек поступка, деятельный и энергичный, Анна подавляет Жуана логикой практичного ума, на которую ему, задире, бунтарю, протестанту, не знающему выгод житейского расчета, в этой пьесе нечего возразить.

 Дон Жуан
 Я думал
О том, что заставляет сеньориту
Стремиться так в нагорную темницу?

 Анна
В темницу? Мне казалось, просто в замок,
А замки на горе стоят обычно.
Величественней там и неприступней.

 Дон Жуан
Я очень уважаю неприступность,
Когда основа у нее не камень,
А что-нибудь живое!

 Анна
 На живом
Не долго устоишь, устанешь скоро.

В «Каменном хозяине» солирует Донна Анна с ее поначалу юными грезами завоевать весь мир. Чем дальше, тем больше грезы конкретизируются в идею власти, которая и погребает не знающую удержу Анну, а вместе с ней и доверившегося Анне Дон Жуана. Каменный хозяин, каменное господство фанатичной идеи над человеком торжествует свою победу.

Данченко решил ставить драму к столетнему юбилею со дня рождения ее автора. Сам выбор не был оригинальным. Тогда, в 1971 году, казалось вроде бы престижным, что ли, отметить памятную дату именно этой пьесой.

Никогда ранее не считавшийся репертуарным «Каменный хозяин» появился почти одновременно на афише Киевского театра имени Леси Украинки, Черновицкого музыкально-драматического театра имени О. Кобылянской, Житомирского музыкально-драматического театра имени 50‑летия Октября, Ворошиловградского областного русского драматического {80} театра, Серовского театра имени А. Чехова. Украинское телевидение показало свой вариант драмы. Киевский театр имени Т. Шевченко поставил балет «Каменный властелин» композитора В. Губаренко. Наконец, пьеса пошла в Москве, в Малом театре СССР.

Режиссеры привлекали к участию в постановке лучшие артистические силы. А Киевский театр имени Леси Украинки, не имея собственного Дон Жуана, специально пригласил исполнителя не то что из другого театра — из другого города: играя Дон Жуана в Киеве, А. Голобородько не прекращал работы в Симферопольской драме.

Усилия подобного рода отдавали ажиотажем. Тем с большей пристальностью, даже недоверием вглядывались критики в каждую новую постановку пьесы.

Спектакль Данченко начинался негромкой музыкой (композитор Б. Янивский), в темноте. Осторожные, словно «стеклянные» звуки нерешительно входили в зрительный зал. Коротенькую увертюру завершали литавры, доносившиеся издалека, таинственно и глухо, как из толщи веков. С последним звуком удаляющейся мелодии на освещенном занавесе возникала огромная каменная маска с коварно змеящимся изгибом губ. И занавес поднимался.

Сценическая конструкция художника Киприяна напоминала одновременно конусообразную башню средневекового замка и стремительно взмывающую вверх «символическую» гору с посеребренной макушкой, о которой так много говорит в пьесе Анна как о своей мечте возвыситься над всеми. На протяжении спектакля эта конструкция неоднократно трансформировалась. В разных плоскостях на разных уровнях конуса появлялись выгородки, обозначавшие смену места действия. Здесь каждый интерьер имел свою колористическую гамму; мгновенно возникая из мрака и исчезая в нем, воспринимался как броский цветовой мазок на зеркале сцены. Режиссер словно бы играл этими мазками, нагнетая напряжение, подчеркивая диспропорции частей, выявляя интенсивностью цвета алогизм изображаемого. Уже первая картина — на кладбище, среди серых каменных плит которого полыхал костром огромных размеров венок, вызывала чувство необъяснимой тревоги. Миг — из сердцевины венка выныривал человек в распахнутой на груди рубашке, сам как язык пламени. Дон Жуан.

В первой ремарке Леся Украинка предлагала эффектный кладбищенский пейзаж, с тропическими растениями, стильными кипарисами, белизной мраморных статуй. «Больше красоты, чем печали», — поясняла она. Это примечание имело обычно магическое действие на постановщиков, побуждая их нагнетать не напряжение, а эффекты. Знаменательно, что и роль Дон Жуана чаще всего поручалась исполнителям на амплуа доблестных героев в комедиях «плаща и шпаги», актерам широкого жеста, романтической внешности, с сильными, подвижными голосами, с открытым темпераментом.

Данченко интересовало иное. Его увлекал внутренний сарказм, скрытый в драме, — вот почему возникла на занавесе маска с язвительной улыбкой, как эпиграф к спектаклю, как ключ к трактовке. В каждом слове, в каждом поступке героев режиссер стремился найти двойной смысл, неусыпно контролируя эмоции, достигая высот патетики и тут же снимая {81} патетичность ироническим прищуром. На роль Дон Жуана режиссер назначил сразу двух исполнителей. Один из них — Ф. Стригун — более соответствовал традиционным представлениям о легендарном герое. Эмоционально отзывчивый, восторженный, он был пылким любовником прежде всего. Зато другой — Б. Ступка — увлечениям света предпочитал тонкую игру ума. В нем угадывалась сильная личность — избранника судьбы. Кажется, самой природой дана была ему способность распоряжаться человеческими жизнями, лепить, мять, комкать их по собственному разумению. В Жуане — Ступке, как отмечала киевский критик Р. Скалий, ощущалось «что-то демоническое»[[105]](#footnote-106).

Властный Дон Жуан, который сам становится жертвой чужой воли, — в такой перемене обстоятельств и самой судьбы героя крылся для Данченко драматический интерес и сценический эффект пьесы.

Парадоксальность видения мира, стремление пройти по тонкой грани, отделяющей искреннее от лживого, скорбное от фарсового, маску от лица — вот что определяло рисунок постановки. Смело играя в спектакле светом и цветом, контрастно сталкивая черный костюм Долорес и светлый Анны, выделяя ослепительно белый наряд Анны среди пестрого маскарада, алую, как кровь, рубашку Дон Жуана на фоне мрачной обители Командора, Данченко хотел подвести зрителей к раздумьям о том, что крайностям свойственно порой смыкаться. Режиссера увлекала возможность показать, как в светлом, нежном, женственном может открыться недюжинная хватка честолюбца, в посредственном — героическое самоотречение, в бунтарстве — покорность. Он объяснял, как недолговечны, внутренне нестойки волюнтаризм, анархия, фрондерство. Он размышлял о том, что человек, жаждущий порабощать других, при столкновении с более сильным противником сам легко становится рабом.

Дуэт Донны Анны и Дон Жуана раскрывался Данченко прежде всего под этим углом зрения. Режиссер оттеснял любовные мотивы в отношениях героев на дальний план, что резко выделяло работу заньковчан среди других постановок пьесы 1971 года. Таких, например, как спектакль Н. Соколова в Театре имени Леси Украинки, который явился своеобразным антиподом львовской версии пьесы. Киевский Дон Жуан — А. Голобородько напоминал зверя в поисках добычи, а Донна Анна — Н. Батурина выглядела мещанкой, стремящейся устроить собственное благополучие. Смысл поединка исчерпывался репликой Дон Жуана — «Между нами — взаимная охота».

В спектакле Данченко тоже шла «охота», но иного порядка.

Анна — Л. Кадырова как тонкая, искусная воспитательница стремилась внушить Жуану, что «без власти нет свободы». Она открывала перед ним перспективы мирового господства, терпеливо упорядочивала его темперамент, подчиняя своей идее. Здесь главенствовали не интрига и эмоция, а слово и мысль.

Данченко строил спектакль-диалог. Один говорит, другой ему внимает. Пытается понять логику собеседника и отстоять собственный взгляд на вещи. Думают оба. Каждый прибавляет к разговору свои доводы. Здесь не коллизии любовного романа. Здесь поединок идей, мировоззрений, наконец, {82} стихий — порядка, рацио, расчета у Анны — Кадыровой, яростного индивидуализма у Жуана — Ступки.

В истории театра сложилась легенда о том, как К. Хохлов ставил пьесу Леси Украинки в Киевской русской драме. Он выстраивал приподнятое, монументальное зрелище, любуясь богатой, импульсивной натурой Дон Жуана. Так было в спектакле 1939 года, когда образ героя создавал Ю. Лавров, и в редакции 1948‑го, когда в этой роли выступил молодой М. Белоусов, игравший в то же время Пушкина и благородного «учителя танцев». Хохлов видел в Дон Жуане прежде всего очень искреннюю, очень правдивую личность, что даже вызывало нарекания критики. Если учесть к тому же, что во второй редакции Командора играл один из самых деликатных, трепетных и чутких актеров нашей сцены М. Романов, то не останется сомнений: Хохлов явно идеализировал персонажей драмы. Это смещало акценты, но открывало в действующих лицах спектакля поразительные глубины невостребованных чувств, нежности, доброты, одухотворенности.

Так, сцену прощания Дон Жуана с Долорес режиссер разворачивал в драматическую поэму. Герой поднимал свою нежданную спасительницу на руки и любовался ею как драгоценным даром, и баюкал как дитя, шепча слова благодарности. А она, испытавшая из-за него столько горя и мук, сомкнув ресницы, длила миг блаженства, не смея раскрыть глаз, чтобы не спугнуть счастливого мгновения. Она ждала любви в ответ на свою жертву, и он ей эту любовь сулил в минуту раскаяния. «Но порыв благодарности Дон Жуана краток, руки, обнимавшие Долорес, разжимаются, он отворачивается, так как бессилен заставить себя поцеловать ее. Кто знает, может быть, в этот миг он испытывает отвращение к ней, да и к самому себе»[[106]](#footnote-107). Сколько нюансов, игры чувств, их нарастание и отлив!

Подобных лирических отступлений не было и не могло быть в спектакле заньковчан, как не могло быть и «настоящего» моря с бьющимися о прибрежные камни волнами, или колоссальной статуи Командора. У Данченко все было трезвее, суше, беспощаднее, злее. И в упомянутой только что сцене, когда Долорес протягивает Дон Жуану папскую буллу и декрет короля с отпущением всех его грехов, герой Ступки не благодарил свою избавительницу. Он издевался над ней, тонко, ядовито, пытаясь отыскать в ее поступке эгоистический расчет. «Ступка прежде всего стремится раскрыть в Дон Жуане его анархический индивидуализм, — писал рецензент газеты “Львовская правда”. — Актер острого, нервного темперамента, он иногда несколько остраненно, насмешливо-иронично обнажает истинную сущность своего героя. И страсть к Анне приходит к его герою позднее, уже как результат преклонения перед ее умом и волей. В этом рассудочном Дон Жуане есть нечто трагическое»[[107]](#footnote-108).

Трагическое в смысле — обреченное. Ибо Анна этого спектакля была неумолима в осуществлении честолюбивых планов. И она сломила Жуана.

В финале у героя Ступки появлялись интонации горькой усмешки {83} уже над самим собой. Он устал. Мучительно долго, «с болью, не снимает, а будто живьем сдирает он с пальца кольцо Долорес» — последний знак своей самостоятельности и независимости. Со смешанным чувством отвращения и страха облачается в командорский плащ. И первым, как арестованный узник под конвоем, медленно поднимается по каменным ступеням…

Украинская критика, приветствуя спектакль Данченко не менее восторженно, чем столичная, смогла отметить некие оттенки, которые, естественно, трудно было почувствовать москвичам во время гастролей львовской труппы. В частности, этапность постановки, ее принципиальное значение для развития национального украинского театра в целом. «Как известно, драматургические произведения Леси Украинки, в отличие от классических украинских бытовых пьес, являются психологическими. Актеры не умели сыграть, режиссеры не умели прочитать психологического плана драмы, сбивались на бытовизм. И наконец — победа»[[108]](#footnote-109).

Не случайно вслед за «Каменным хозяином» Данченко обратился к прозе выдающегося западноукраинского писателя В. Стефаника, стремясь закрепить и продолжить начатое уже на материале сугубо национальных: сюжетов. Кстати, никто иной как сама Леся Украинка и натолкнула его на этот выбор. Сравнивая произведения Стефаника с творчеством буковинского писателя середины XIX века Ю. Федьковича, она провела между ними знаменательную грань: «Если у Федьковича выступала главным образом этнографическая, казовая сторона народной жизни, романтические сюжеты, то у г. Стефаника, наоборот, мы видим изнанку этой жизни… Он рисует обыкновенную жизнь серого люда, но не только внешнюю обстановку этой жизни, а самое содержание этой жизни. Двумя-тремя быстрыми штрихами он необычайно ярко изображает нам целые драмы, и благодаря именно тому, что все его наброски имеют общий тон, они, давая нам одну общую картину жизни сельского люда, показывают коллективную душу его»[[109]](#footnote-110).

«Мое слово» — так называется один из рассказов Стефаника. Так был назван и спектакль Данченко (1971), что звучало призывно: «Вслушайся в слово!»

«Бледными губами вполголоса буду говорить вам о себе, — начинал свое повествование писатель. — Ни жалобы, ни печали, ни радости не будет в моем слове». И этот авторский зачин во многом определил стилистику спектакля. Ибо ничего отвлекающего и развлекающего глаз, вообще зрелищного, исконно театрального в нем не было. Композицию по рассказам Стефаника Данченко подготовил сначала для телевидения, к столетнему юбилею писателя в 1971 году, и только затем перенес ее на театральные подмостки. В инсценировку вошли новеллы: «Кленовые листья», «Вор», «Богомолка», «Чудной барин», «В корчме», «Старинная мелодия», «Поджигатель». Четыре ведущих — актеры В. Расстальной, С. Максимчук, Б. Козак, Ф. Стригун — вышли к рампе. На их плечи и легла основная нагрузка.

{84} В рассказах Стефаника минимум действия, это своего рода монологи, стихотворения в прозе о безысходной доле буковинского крестьянина. О голоде и нищете, которые ведут людей к одичанию. Перед лицом голодной смерти извращаются чувства, разбиваются семьи, разрушаются родственные привязанности. Дети ополчаются на родителей, родители на детей. И там, за порогом отчаяния, когда уже иссякают людские слезы, начинают плакать неживые вещи.

Вот Антон, потерявший жену и двоих сыновей, пропивший с горя все свое хозяйство, сидит в последний раз на завалинке и думает: «Какое я имею право сидеть на чужой завалинке? Иду. Только встал я с нее, а окна в плач. Заплакали, как маленькие дети. Лес им нашептывает, а они слезу за слезой роняют. Заплакала надо мною хата, как ребенок над матерью… Так заплакала…

Обтер я полою окна, чтобы не плакали напрасно, и пошел совсем».

Три-пять страниц текста, максимум десять, и несколько человеческих жизней, вычеркнутых безжалостной судьбой.

Один из ведущих выходит на авансцену, читает авторский текст: «За длинным столом сидели Иван и Проць: катали по столу пьяные слова и, склонившись, слушали, что говорит стол. Жаловались и пили.

Проця била жена, Иван учил его быть в доме старшим…»

Дальнейший диалог опустившихся приятелей уже не читался ведущим, а разыгрывался исполнителями в глубине площадки среди незатейливого антуража сельского шинка.

На сцене действительно царило слово, удивительный мир поэтической прозы Стефаника, где «ноги дрожат, словно простуженные», где «на западе окаменела красная туча», где «прошел век, будто кнутом щелкнуло».

Емкое слово, то, как горе, тяжелое, то, как счастье, стремительное, слово — образ, слово — целый мир. Слово — проклятие. И слово — спасение. Ибо в нем не только отчаяние. В нем — и упование. Потому что пока человек способен видеть слезы на окнах покидаемого дома — он остается человеком.

Говоря о спектакле Данченко, С. Рябокобыленко писала: «Отдавая должное бесспорной удаче заньковчан, хочется прежде всего сделать ударение на ее принципиальной значимости для сегодняшнего украинского театра. В последнее время можно услышать все больше упреков в том, что Слово на сцене не пользуется надлежащим уважением, что в упадке культура речи актера, что она потеряла значение образца, нормативного идеала. Слово в опасности… На Слово у режиссера не хватает времени, которое щедро расходуется на приспособление пьесы к своему видению, на установку света, монтаж музыки и т. п. … И вот в последнем спектакле С. Данченко Слово опять заняло господствующее положение, засверкало, ограненное любовью к нему и талантом исполнителей»[[110]](#footnote-111).

С. Рябокобыленко так и писала «Слово» с большой буквы, как символ веры режиссера, который почитает мысль, заключенную в слове, главным достижением и достоянием искусства сцены. Это было справедливо. {85} Но именно тогда, когда Данченко, думалось, начисто отказал театру в зрелищности, именно тогда он обратился к живописной комедии А. Корнейчука «В степях Украины» (1972).

Безоблачное небо, солнечные, «подсолнечные» степи Украины…

Когда-то, в 1941 году, перед войной, художник Я. Штоффер, оформляя пьесу Корнейчука в Малом театре, использовал мотивы известной картины А. Куинджи «Ночь на Днепре». Мазанки, мерцающие вдалеке, освещенные зеленоватым светом луны, высокий берег над маслянистой гладью воды. Именно этот образ явился доминантой спектакля. Патетически наивные и комически щемящие интонации здесь преобладали. Боевитый, атакующий председатель колхоза «Смерть капитализму» Саливон Чеснок был сыгран И. Ильинским смешно и трогательно одновременно. Уходили в прошлое воспоминания о лихих годах гражданской войны, о героических конниках Буденного. На пороге стояла другая война — Великая Отечественная.

Данченко и Киприян взглянули на комедию Корнейчука глазами людей 1970‑х годов. И обратили прежде всего внимание на ее полуденный колорит. Автор «В степях Украины» запечатлел в своем творчестве атмосферу 1930‑х годов как атмосферу невиданного энтузиазма, как солнечный день нашей страны. И вот круглолицые, смеющиеся подсолнухи оккупировали подмостки в спектакле Данченко, забрались даже на кулисы. На сцену вышел настоящий духовой оркестр — характерная примета 1930‑х годов. Полились песни. Спектакль-песня, спектакль-поэма — так писали критики о работе заньковчан. «По высокому уровню исполнения, по артистизму ансамбля я бы назвал эту постановку спектаклем-концертом», — опять-таки «музыкальное сравнение» возникло у певца И. Козловского[[111]](#footnote-112).

Однако Данченко не подгонял коллизии Корнейчука под стандарт комедии с песнями и плясками, в ритме которых разрешаются все конфликты. Даже наоборот. Режиссер несколько «тяжелил» пьесу, психологически насыщая перипетии спора между двумя председателями — Чесноком и Галушкой. Комедия комедией, но оба героя явились для Корнейчука живым воплощением двух противоположных нравственных позиций. Не случайно драматург дал такие многозначительные, почти символические названия колхозам, которые они возглавляли: «Смерть капитализму» и «Тихая жизнь». В этом противопоставлении Данченко попытался уловить серьез, безусловную конфликтность, которая придала бы энергию и действенность спектаклю.

«Чеснок. Правда, обозвал я его спекулянтом, а он меня карьеристом. Тогда я пошел в наступление и назвал его кулаком. Он тоже пошел в наступление и назвал меня бандитом. Тогда у меня как у военного человека закипела кровь, и я с фланга заехал Галушке по уху… Он тогда на меня в атаку — схватил за горло и начал душить. Но тут в резерве был мой сын Грицко…»

В. Расстальной в роли Чеснока произносил этот текст без тени юмора, напоминая свой прямолинейной напористостью шолоховского Нагульнова. Он был бескомпромиссен и сух, словно выжженный этой бескомпромиссностью. {86} А плутоватый «спекулянт» Галушка у В. Максименко обнаруживал скорее мечтательные черты характера, склонного к созерцательности. Каждый отстаивал собственную точку зрения, вовсе не шутя, готовый вцепиться в глотку оппоненту.

«… С. Данченко ищет ту меру комического, которая соответствовала бы психологическому оправданию ситуаций», — писал рецензент газеты «Правда»[[112]](#footnote-113).

Именно так. Но еще в его спектакле были песни — вовсе не «утепляющий» и не разнообразящий действие момент, а содержательный, пожалуй, даже мировоззренческий, который позволял уточнить позицию режиссера.

Поверх спора Галушки с Чесноком, в параллель ему, то как далекий фон, то как остроумный аккомпанемент возникали они, сообщая действию дополнительную глубину. Вникая в сюжет комедии с заинтересованностью режиссера-психолога, Данченко в то же время стремился выразить в спектакле такое не формулируемое словами состояние человеческого духа, какое определяется обычно понятием «жизненный тонус» времени, народа. За счет широкого использования музыки режиссер хотел раздвинуть тесные рамки комедии, дать зрителям ощущение простора, дать им: возможность почувствовать тот огромный мир, многоликий и гармоничный, в который данный сюжет входит лишь как часть его.

Данченко никогда не абсолютизирует конфликтную ситуацию выбранной для постановки пьесы, не стремится придать ей некий всеобъемлющий характер. Значением абсолюта, по мысли режиссера, обладает лишь жизнь, взятая в целом, в ее полноте и временной протяженности. И в каждой своей работе режиссер так или иначе стремится дать почувствовать зрителям этот неделимый остаток жизни, ее дыхание, ее движение.

Когда в 1973 году Данченко поставил трагедию Шекспира «Ричард III», авторы многих рецензий задавались вопросом: «Почему погиб Ричард?» И находили ответ в спектакле заньковчан: потому что существует в мире закон справедливости, который рано или поздно восторжествует, и все станет на свои места. Ответ весьма характерный для режиссера с присущим ему чувством исторического оптимизма.

В сцене сна Ричарда Данченко вместе с художником Киприяном делали наглядным этот процесс восстановления безвозвратно, казалось бы, разрушенных оснований жизни. Сложная система площадок-помостов, которые располагались на разных уровнях сцены и могли приходить, в движение все вместе и поодиночке, позволила воплотить образ, волнующий режиссера. В мертвенном синеватом освещении помосты вдруг начинали сомнамбулически двигаться, словно в поисках опоры. Рождался образ мира, который медленно, на ощупь пытался вправить свои вывихнутые суставы. И процесс этот совершался сам собой, по воле своей внутренней логики. Смысловой акцент в спектакле делался на вопросе маленького принца Уэльского, которого интересовало, а действительно ли Юлий Цезарь заложил Тауэр. Ответ Бекингема: «Так говорится в летописях» — его мало удовлетворял.

{87} А если бы, милорд, не записали
Все это в летописи, все же правда
Ведь перешла бы через все века
Из уст в уста до Страшного суда?

Да, правда перешла бы, ибо она — правда, утверждал Данченко в спектакле. Но как, каким образом? Режиссера неизменно волнует логика исторического процесса, что за чем следует и чем обусловливается.

Откуда взялся Ричард — с этого вопроса начиналось действие на сцене. Открывающий пьесу монолог Ричарда режиссер разделил на две части, передав первые его строчки Глашатаю.

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило.
У нас на голове — венец победный,
Доспехи боевые на коне.

Таким образом ситуация обозначалась сразу же. Война кончилась, наступил мир, на место открытого боя пришли новые способы укрепиться, утвердить себя в повседневной жизни. Новые времена, а значит и новые герои.

Глашатай с парадной улыбкой доложил о состоянии дел в королевстве. И тогда в темноте сцены зашевелилась куча из звериных шкур. Мгновение возни, и шкура «обрела» глаза, которые беззастенчиво уставились на зрителей. «Подпольный», а здесь буквально «подшкурный» человек выбрался на свет и захотел представиться.

Чем в этот мирный и тщедушный век
Мне наслаждаться? —

Ричард размышлял вслух, словно приглашая зрителей к доверительному разговору. Ричарду — Ступке зрители необходимы. Необходимы знаки одобрения и поддержки, потому что он — прирожденный актер. Он будет приноравливаться к веку, и больше — век приноравливать к себе, ища в ситуации оправдание своим порокам. Он плюнет вслед так легко сдавшейся Анне, он будет презирать свое окружение, более того — само время, а точнее безвременье, которое породило эту свору лжецов, предателей, убийц, его, Ричарда, в том числе. Но для Данченко бесспорно, что и собственная судьба Ричарда предрешена.

Объясняя причины гибели Ричарда в спектакле заньковчан, А. Бартошевич отмечал, что режиссер уловил самую суть мировоззрения Шекспира: «Убийце и тирану противостоит у Шекспира верховный закон нравственной правды, составляющий основу “великой цепи бытия” — мирообъемлющей философской концепции ренессансного гуманизма. Гибель Ричарда неотвратима, ибо он восстал против исторического “времени”. “Время” — метафора исторического разума и моральной сущности истории, центральное понятие политической философии шекспировских хроник. Носительницами идеи “времени” становятся в “Ричарде III” женщины, оплакивающие зарезанных мужей, детей, братьев. Сидя на земле, три королевы воют, как крестьянские бабы, их лица — маски богинь мщения Эриний, женщины — трагический хор хроники. Они проклинают {88} Ричарда, призывают на его голову кару, предрекают ему возмездие — это грозит Ричарду “время”, попранное тираном благое естество мироздания»[[113]](#footnote-114).

Данченко занимает возможность наглядно выявить в коллизиях спектакля наносное, то, что уйдет своим часом, и «вечное», что составляет сокровенную суть человеческой жизни. Он убежден: именно время обладает способностью все ставить на свои места. Излюбленный мотив режиссера — образ временной дистанции, образ перспективы, который угадывался уже в «Маклене Грасе», в ее публицистическом приеме, в зонгах, что предрешали развязку сюжета. Этот мотив получил дальнейшее воплощение в «Ричарде III». А позже в «Дяде Ване» (1980), действие которого начинается и завершается боем невидимых часов в темноте. В спектакле «Визит старой дамы» (1983) понятие исторической справедливости, ассоциируется с голубым пространством, с беспредельностью мира, который противостоит суете, борьбе самолюбий, мелочной корысти обывателей и мещан. Чистый воздух открытого пространства сцены и торжествует в финале спектакля как напоминание о высшем законе правды.

У Данченко ясный и четкий взгляд на вещи. Он стоит за разумное начало бытия, стремится всякий раз утвердить в спектакле здравое видение человека, что, кстати, сказывается определенно на его творчестве. Работам режиссера порой не хватает заразительности, они иногда кажутся слишком рассудочными. Сам Данченко творчески и человечески чужд исповедальности, вообще открытости в выражении чувств, в выражении сокровенного. Но он как будто еще и культивирует в себе эти свойства, полемически выступая против штампов украинского театра, его избыточной эмоциональности. Не случайно чем дальше, тем больше тяготеет он в искусстве к людям, близким ему по темпераменту. Если, скажем, во Львове он работал в основном с Киприяном, сценографию которого отличали приподнятые интонации, то в Киеве по преимуществу сотрудничает с Д. Лидером. Решающее значение в киевских постановках приобрели строгость, скупость выразительных средств. Живописность зрительного образа спектакля уступила место архитектоничности.

Вольное решение пространства по горизонтали и по вертикали, с обилием воздуха, с «игрой» этого воздуха, то «дымящегося» в свете прожекторов, как пар над землей, то зависающего сероватой пеленой, как туман над морем. Поиски драматизма не в противопоставлении контрастных цветов — в каждом спектакле доминирует какой-то один цвет, который расщепляется на оттенки. Вот чего добиваются Данченко и Лидер в работе над «Дядей Ваней», «Гибелью эскадры» (1981), «Визитом старой дамы», «Выбором» Ю. Бондарева (1984).

В «Гибели эскадры» громоздится на сцене палуба миноносца, стальной абрис которого расплывается в воздушной синеве. По диагонали выстроились матросы в темных бушлатах. Сколько их, десять, двадцать, тридцать? Кажется, не одна сотня. Темная шеренга — словно летящая стрела. Она и в бездействии стремительно напряжена. Скрытый драматизм массы — внутренне далеко не однородной, таящей в себе и провокационную деловитость боцмана Кобзы (В. Расстальной), и анархическую стихию {89} разгулявшейся матросни, и твердость комиссара Артема (В. Ивченко) — раскрывается в компоновке непрерывно меняющихся, словно пульсирующих мизансцен. Темные фигуры то рассыпаются по огромному пространству палубы, то тесно сбиваются в толпу, вот‑вот готовую взорваться бунтом.

Пьеса Корнейчука патетична. В предсмертные минуты Артема звучит романсово-надрывная песня «Раскинулось море широко», которую поет Гайдай. Характерный эмоциональный штрих! Гайдай размахивает маузером, рвет на груди тельняшку. Юнга прощается с убитой Оксаной словами траурного марша «Вы жертвою пали». Есть во всем этом своя картинность.

В сравнении с пьесой спектакль Данченко получился строже. Гайдай — Б. Ступка здесь не поет. Вместо рыдающей, как сказано у Корнейчука, мелодии «Раскинулось море широко», глухо прозвучит всего несколько тактов песни, а юмористически-буффонные номера «братишек» приобретут мрачноватый колорит. Не случайно в рецензии на спектакль В. Фролов написал: «Разножанровые мотивы даны на одном дыхании, насквозь “прострелены” трагическим мироощущением»[[114]](#footnote-115).

Данченко концентрировал драматизм, причем не за счет его внешнего, фабульного нагнетания. Режиссера интересовало то, что вынесено Корнейчуком в название пьесы. Он делал спектакль о гибели эскадры, о том, какой ценой доставалась победа, скольких потерь она стоила.

Знаменательно, что М. Захаров, художник совершенно иной творческой генерации, сторонник иного, именно избыточно зрелищного театра, обратившись в 1983 году к «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, во многом пошел по тому же пути, что и Данченко, изгоняя из спектакля флотскую романтику, песенный надрыв. Пронзительно ощущая трагизм гражданской войны, Захаров подчеркивал: «Может быть, полезнее почувствовать нам в этом спектакле расплавленную, обгорелую землю нашей многострадальной и великой истории… Мы слишком многих потеряли»[[115]](#footnote-116). Это же чувство невосполнимой утраты питало и замысел Данченко, для которого за коллизиями драматургического сюжета стояли реальность, конкретные и невозвратимые человеческие жизни.

Каждый вечер, когда в театре идет «Гибель эскадры», в фойе развертывается выставка. Сохранившиеся фотографии, документы минувших лет, строки воспоминаний, собранные сотрудниками театра на месте исторических событий. В первый момент возникает недоумение: зачем? Ведь ничего из собранного практически не вошло в далекий от бытовых подробностей спектакль? Не вошло. Но придало ему весомость достоверного.

Та «простреленность» «Гибели эскадры» трагическим мироощущением, которую отметил Фролов, имела в своей основе знание предмета. И это, кстати, принцип режиссера.

В каждой новой своей работе Данченко стремится прорваться сквозь позднейшие напластования, стереотип восприятия, штампы, привычки к сути драматургического замысла. Он не верит, как говорится, на слово, {90} не доверяет традиционным представлениям. Особенно, если речь идет о хрестоматийно известной пьесе, обросшей сценическими штампами. В этой связи чрезвычайно показательным явилось истолкование Данченко драмы И. Франко «Украденное счастье», к которой режиссер обращался дважды. Сначала во Львове (1976), затем — возглавив Украинский драматический театр имени И. Франко в Киеве (1979).

Богатые братья выдали некогда сестру за покорного батрака Миколу, лишив ее и наследства, и счастья с бунтарем Михайлой. Обстоятельства изначально сложились так, что они толкают одного за другим героев пьесы на преступление. В итоге все оказываются обездоленными. Счастье украдено у всех. Классическая пьеса явилась своего рода эмблемой Киевского театра имени И. Франко благодаря знаменитой постановке, которую осуществил в 1940 году на его сцене Г. Юра. Спектакль — центральные роли в нем исполняли А. Бучма и Н. Ужвий — вошел в память многих поколений зрителей как явление необычайной эмоциональной силы. Красочный быт гуцульщины занял главенствующее место на сцене. Юра ставил спектакль-песню о прошлом Прикарпатья. Микола — Бучма воспринимался здесь как национальный герой. Унижения, пережитые им, вырастали в символ обездоленности целого народа. При его появлении вскрикивали волынки и скрипки, начинали голосить как на похоронах; плакали девушки в ярких гуцульских костюмах, парни стаскивали шапки с голов. И мощная картина печали и скорби, словно разлитой в самой природе, укрупняла горе Миколы — Бучмы до размеров всенародного горя. Казалось, что только так и можно интерпретировать пьесу Франко.

Данченко рассудил иначе. И характерно: песенный, фольклорный колорит ушел из его спектакля, уступив место весомой подлинности материала. Данченко ставил не предание, не песню, а быль. Его волновал неумирающий смысл драмы.

На сцене подлинная бойковская изба (художник С. Коштелянчук по заданию режиссера повторил идею оформления, сделанного М. Киприяном во Львове). Бойки — народность, живущая в Прикарпатье. Немногословные люди, сдержанные в выражении чувств, испокон веку приученные к долготерпению, крайне аскетичные в своем быту. В домах у них нет даже иконы. Курная изба топится по-черному. Бревенчатые стены закоптились по углам. Крошечные окна изнутри задвигаются дощатой ставенкой, словно щеколдой. Не закрываются, а именно задвигаются. Люди за такими ставнями словно не живут, а хоронятся.

В избе лавки и грубо сколоченный стол, похожий на большую лавку. В углу печь с горшками да котелками. Кажется, она только-только истоплена, еще не остыла. Заскрипела дверь в сени, и через порог тяжело перевалился закоченевший с мороза хозяин Микола Задорожный. Миколу играет Б. Ступка (он же играл во Львове, рисунок роли, в общем, не изменился). Его появление в избе обставлено таким обилием подробностей, что в достоверность существования этого человека нельзя не поверить. Затвердевшими от холода руками он стягивает с себя тулуп, разматывает какие-то завертки. Медленно, едва передвигая ноги, подбирается к теплой печке. Снимает с полки котелок, в нем холодная вода. Опускает в воду помертвевшие пальцы, вскрикивает жалобно от боли и блаженства. Потом развешивает на печке свой кожушок — латка на латке. Тихонько зовет {91} жену. Вдвоем они долго стягивают его старые сапоги, что, кажется, примерзли к ногам. Сапоги отправляются греться в угол. А Микола — Ступка начинает умываться, переодеваться в длинную рубаху, причесываться.

В обыденности жизни, предъявленной со сцены, поражает многое. И свежевыглаженное полотенце, которым пользуются давно и которое берегут в небогатом крестьянском доме, тщательно штопая каждую прореху. И рубаха, кажется, только-только приготовленная заботливой рукой хозяйки. Ничего привычно обобщенного, привычно театрального. Все живое, не бутафорское — и в обстановке, и в поведении актера. Спина чуть согнута в пояснице, руки — в локтях, ноги — в коленях: так устойчивее существовать, так надежнее груз жизни на себя принимать. Микола Ступки напоминает Акима И. Ильинского в спектакле Малого театра «Власть тьмы». Та же протяженность жизни на сцене как главный содержательный мотив образа: нравственно то, что бесхитростно, нелживо и несуетливо. Хотя Ильинский был как бы нежнее в рисунке, корректнее, деликатнее, добрее. В неистовом, эмоционально избыточном спектакле Б. Равенских с Акимом — Ильинским была связана зона тишины. Он становился живым воплощением сокровенного — совести. Ступка резче в выражении, настойчивее в утверждении задуманного. Отсюда некий налет стилизации на всем его облике. «Богдан Ступка удивительно напоминает ожившую деревянную скульптуру карпатских мастеров, — писала К. Питоева. — Складки низко подпоясанной широкой сорочки подчеркивают деформацию рабочей крестьянской фигуры. Свободное решение пластики фигуры и походки контрастирует с мельчайшими подробностями “жизни” кистей рук, головы, глаз. Если фигура несет черты обобщенные, то руки и голова до предела индивидуализированы, характерны для этого человека»[[116]](#footnote-117).

Любопытное замечание критика, относящееся к трактовке пьесы в целом.

С одной стороны, режиссер действительно провел большую изыскательскую работу. Только подробно изучив обычаи и нравы прикарпатских крестьян, можно было утверждать, что вопреки существующей сценической традиции сюжет «Украденного счастья» не типичен для темпераментных и страстных гуцулов. Община гуцульского села просто не потерпела бы ситуацию любовного треугольника, и трагедия завершилась бы в первом акте.

С другой стороны — режиссер ощутил внебытовую зависимость между героями Франко: ведь по законам бойков, в среде которых происходит действие, Анна и Михаила могли легко соединиться, уйти в другое село. В данном случае трагедии просто не было бы.

Данченко искал нити, связывающие центральных персонажей.

Если Микола — сама степенность, то Михаила — С. Олексенко — сплошная скороговорка. Беглые движения, «всплескивающие» руки, зловещий блеск в глазах, торопливая речь, прерываемая не то смешком, не то нервным похохатыванием. Он весь — напор: для достижения избранной цели может миновать и человечность. Нет у него привязанностей — без дома, без семьи, поставлен в село жандармом. И в любви он хищник: {92} «Будем жить, пока живется. Будем любить, пока любится. Будем людям в рожу смеяться, пока можно, пока они нас в грязь не втопчут. А потом? Потом один конец: все помрем и к черту в зубы попадем».

Это, конечно, позиция. Причем человека обездоленного и в одиночестве своем ополчившегося на весь мир.

Что может противопоставить Михаиле оклеветанный им, брошенный женой Микола?

Он вовсе не дурачок у Ступки и не стар совсем, вопреки тексту пьесы. В спектакле Микола и Михаила однолетки. Значит, внешний мотив оправдания Анны, которая старому мужу предпочла полного сил возлюбленного, исчезает. Да и не в Анне здесь дело. В трактовке Данченко героине отведена роль скорее служебно-информационная. Режиссера интересует поединок двух мужчин.

Михаила. Успокойся. Не поднимай шума. Живи себе тихо, смирно, как бог велел, и не обращай внимания на то, что вокруг тебя творится.

Микола. Не обращать внимания? А ты полагаешь, что это можно?

Михаила. А почему бы нельзя? Конечно, можно. Поверь мне, дружище!.. Тысячи людей живут вот так, как ты, и не спрашивают даже, как это случилось, откуда пошло, кто виноват. Разве у человека хватит разума во всем этом разобраться? Сталося — склалося, а чем поможешь? Надо брать жизнь такой, какова она есть, надо жить так, как можно.

Микола. И с разбитым сердцем?

Михаила. Подумаешь, сердце! У кого оно цело?

Микола. И на посмешище людям?

Для Михаилы — Олексенко это ничего не значащий разговор, один из многих. Для Миколы Ступки — поворот судьбы. И когда уходит он после этих слов спать на гумно, выгнанный из собственной избы Михайлой, начинается новый этап его жизни.

Данченко дважды в спектакле выстраивает для Ступки мизансцену ухода. Вначале, когда уводят Миколу в кандалах по приказу жандарма и пятится-пятится он к двери, не спуская завороженных глаз с жены, так и не обернувшейся ему вслед. «Аннушка моя!.. — звучит, как стон. — Только ты… не забудь меня!» Взгляд немигающий, остановившийся. И второй раз, когда выталкивает его из избы Михаила, а он уже не надеется ни на что, просто не спускает глаз с жены. Взгляд молящий. Кажется, он стену прожжет и на том свете достанет.

Втоптанное в грязь достоинство человека воспрянет протестом. Микола не сможет жить, как все, в обмане и горе. Поднимет топор и зарубит Михаилу, не принимая компромисса. Умирающий Михаила повалится на Миколу. Сольются в трагическом объятии две фигуры. Микола в белой домотканой рубахе и Михаила в черном мундире жандарма. И вот это тесное, почти родственное переплетение двух противоположно контрастных цветов и определит смысловой итог спектакля, поразит осознанием глубинной взаимозависимости добра и зла, их вечного спора.

Г. Юра в давней постановке Театра имени И. Франко не искал виноватых среди героев пьесы. Беда подстерегала каждого, каждый был не волен распоряжаться собственной судьбой.

{93} В спектакле Данченко виноватый есть. Философия крайнего индивидуализма, нежелание считаться с себе подобными — вот оно, зло.

По сути режиссер резко порывал с традицией классического украинского спектакля, выстраивая свою постановку по законам интеллектуальной драмы, где на первом месте конфликт мировоззрений. И бескомпромиссность, с которой он пошел на этот разрыв ради того, чтобы продолжить иные традиции — великих реалистов И. Франко и Леси Украинки, не может не вызвать уважения.

Данченко наделен редким даром просветителя. В творчестве он движим не потребностью выговориться, а желанием научить. Не стремлением потрясти, удивить, завоевать — стремлением организовать и отрегулировать духовную структуру актера и зрителя, обращаясь в первую очередь к их сознанию.

И это опять-таки принцип режиссера.

В гопак-опере — так насмешливо определен жанр спектакля «Конотопская ведьма» Г. Квитки-Основьяненко (1982) — Данченко (художественный руководитель постановки; режиссером был И. Афанасьев) придумал любопытный номер. В фантастическом «куинджиевском» освещении высыпает гурьбой из глубины к рампе добрая дюжина «конотопских ведьм» — женщин, обвиняемых в колдовстве. «Губы, как кровь, черная бровь», распущенные волосы, развевающиеся белые рубахи — ведьмы проносятся вихрем, отплясывая лихо нечто среднее между «цыганочкой» и канканом. И поют. Поют одну и ту же фразу, которая в соединении с полной юмора музыкой И. Поклада придает эпизоду откровенно пародийное звучание. «Чары, чары — хорошая вещь!» — уверяют чаровницы, подмигивая зрителям, иронически «снимая» серьезность подобного рода беспроигрышных номеров.

В «Конотопской ведьме» чего-чего только нет: и летающие гробы, и черная кошка, которую сначала извлекают из жерла заряженной пушки и которая затем на манер «красной свитки» фигурирует в сюжете как символ наваждения, и казаки, картинно пускающие кольца дыма из вишневых чубуков под музыку на сильную долю такта. Это спектакль-пародия на знаменитую «Цыганку Азу», на устоявшиеся клише в восприятии украинского фольклора. И на облегченность современного театра, пытающегося порой все жизненные конфликты разрешить в жанровых рамках мюзикла, когда уже важен не смысл, а зажигательный ритм. «Конотопская ведьма» обо всем этом. Но в конечном счете непритязательный, вовсе не претендующий на программность спектакль заставляет задуматься: а в чем же своеобразие украинского мышления и украинской культуры, которая для русского сознания привычно связывается прежде всего со сказочными, фантастическими, поэтическими, даже ирреальными мотивами, с приоритетом чувства над мыслью.

Вот записи И. Франко об искусстве, в которых все, на первый взгляд, в чисто украинском духе проникнуто пафосом ощущений. Здесь есть даже нечто уникальное: вдохновенные строки, посвященные роли запаха в развитии поэтического чувства человека. Есть и обвинение в примитивности тому, кто не наделен подобной чуткостью и, следовательно, ограничен в своем воображении, в своей духовной сущности. Пожалуй, ни у кого из философов романтической складки не найдешь такого.

{94} Однако дальше — неожиданность.

Для апологетов воображения и чувства музыка и музыкальность принадлежат к высшей, универсальной форме творчества. Особая природа музыки, ее способность охватить в один миг как бы весь мир человеческой души, во всем богатстве оттенков и переливов, для которых, бывает, и слов-то подходящих нет, всегда ценилась приверженцами романтического вероисповедания.

У Франко же читаем: поэзия выше музыки. «… Для поэзии не только доступны все явления, доступные и для музыки, но даже и те, которые недоступны для нее…»[[117]](#footnote-118) И далее автор пишет о преимуществах разума над чувством, сознания над иррациональными формами человеческой психики. Разум, а не чувство побуждает человека к действию, совершенствованию, прогрессу. Здесь, кстати, и тему «Украденного счастья» можно разглядеть: сознательный выбор позиции добра, сделанный Миколой, и гибельность нерассуждающей страсти у Михаилы.

Так что же, значит, романтические мотивы украинской культуры, ее «чары» не следует принимать в расчет? Вовсе нет.

Для украинского художника, кем бы он ни был, поэзия есть та питательная среда, вне которой правда для него перестает быть объектом художественного исследования. Не случайно так чужды украинской культуре те или иные разновидности «физиологического очерка», натуралистическое следование подробностям быта. У Леси Украинки рассказы, «списанные» с натуры, как, например, очерк о жизни подруги-учительницы в деревне, наполнены таким светом поэзии, проникнуты таким пафосом простора, движения, силы, что на очерки и не похожи. Похожи на притчи, на сказы, на многозначительные нравоучения. Здесь нет натурализма. А есть какое-то невероятное переплетение поэзии и прозы, эмоции и рассудка, безрадостности конкретного, частного сюжета с ощущением великого счастья бытия.

Экскурс в недра украинского мироощущения понадобился для того, чтобы определить место спектакля «Дядя Ваня», созданного Данченко, в современной сценической чеховиане.

Трудно найти сегодня в театре более репертуарного драматурга. Чехов жестокий, не оставляющий иллюзий, и Чехов, горюющий об исчезновении колдовских озер, вишневых садов. Чехов — скептик и рационалист. И Чехов — мечтатель. Два взаимоисключающих взгляда на творчество писателя, резко отрывающих Чехова — трезвого аналитика от Чехова — поэта.

Данченко внес свою краску в этот спор.

В черном бархате сцены Театра имени И. Франко художник Д. Лидер выстроил двадцатишестикомнатный дом Серебряковых — Войницких, помещения которого расположились на поворотном круге секторами. Угол террасы, застекленные перегородки, столовая, гостиная, кабинет профессора.

Все здесь коричневое — цвета дерева: стены, оконные переплеты, запыленные полки с множеством давно опустевших бутылок и склянок. На стене хомут, потом карта Африки. Стол, мягкие стулья, кресло-качалка, {95} самовар и рояль, кусты у террасы. Все обжитое, согретое теплом солнечных лучей и человеческих прикосновений. Дерево долго хранит тепло, хранит в своих трещинах то, что уже забыли люди. Особая поэзия старого господского дома, где столько милых сердцу, знакомых с детства тайников.

Еще не началось действие, еще зрители рассаживаются на свои места, а в глубине сцены, в полумраке комнат уже ходит Астров — В. Ивченко. Он ходит, не переставая насвистывать «У попа была собака». Бесконечная повторяемость мотива, безостановочные шаги из угла в угол, словно в нетерпеливом ожидании… Зал погружается в темноту. Где-то в вышине начинают бить невидимые часы. Сцена приходит в движение. Кружится в темноте двадцатишестикомнатный дом — будто это не дом, а целый мир.

В первый раз франковцы играли «Дядю Ваню» на московских гастролях в старом здании Художественного театра. Деревянный дом на сцене и деревянный интерьер зала продолжали друг друга. Получался один общий дом.

Дом главенствует на сцене. Тона дерева преобладают и в костюмах персонажей. Коричневое, желтое, золотистое, горчичное — краски осени, краски увядания.

Когда Чехов делал первые наброски «Лешего» — предтечи «Дяди Вани», в Сумах была весна. Чехов слушал соловьев, удодов, кукушку, иволгу. Смотрел на позеленевшие кроны дубов, на побеленные стволы фруктового сада. Цветущие черемухи, а потом сирень распространяли к ночи свое благоухание. Чехов любовался весенним обновлением природы и писал о тихой осени. Но эта «подкладка» весны ощутима в окончательном варианте пьесы. В монологах Астрова о лесах живет ожидание весны, которая вернется вновь с апрельским солнцем и майскими ветрами. Конечно, вернется. Только «те, которые будут жить через сто — двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?.. Ведь не помянут!»

Через двести лет придут, но не помянут… Отсюда осень.

Весна сквозь осень — ощущение, буквально осязаемое в спектакле Данченко, в том сочетании изящества и тоски, которое лежит печатью и на облике дома, и на образах чеховских героев.

Тонкие, удлиненные кисти рук — руки потомственных интеллигентов, лица выразительные, одухотворенные, ни одной лишней черточки — прекрасные лица. Ныне почти утраченное чувство стильности во всем — в манере двигаться, держаться, одеваться с удивительным достоинством, которое завораживает.

Дядя Ваня — Б. Ступка, в свободной бархатной куртке коричневого цвета, с шарфом, небрежно повязанным на шее вместо галстука, напоминает художника или музыканта. «В нем, — по словам В. Раевского, — угадывается поклонник Чайковского, Шопена и мендельсоновских песен без слов…»[[118]](#footnote-119) Склонив голову набок, легким поклоном, жестом свободным, артистичным он приглашает, будто просит: «Господа, чай пить». Поклон, жест, интонация — все обладает поистине музыкальной завершенностью.

{96} Астров — В. Ивченко — умница и скептик. Иронично прищуренные глаза, взгляд пристальный и острый, черная бородка. Он всегда элегантен. Даже пьяный. Даже в брезентовой куртке и болотных сапогах.

Кажется, впервые в сценической истории чеховских постановок Данченко обратил внимание на фамилии чеховских героев, на смысл, заключенный в их именах.

Астров у Ивченко, конечно же — «звезда», притягательная, манящая своим голубоватым холодным светом. А Серебряков у А. Гашинского неожиданно серебристый. Седина волос, тусклый блеск серого парчового халата, в который он облачен, как в тогу, — профессиональный оратор, красноречивый, живописный.

Контраст между формой и содержанием жизни, утратившей смысл, бесплодной, никчемной, рождает тоску по совершенству. Тоску по соответствию. «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь» — звучащее в «Трех сестрах» верно и для «Дяди Вани». Во всяком случае, в интерпретации этой пьесы Данченко.

Первый диалог Астрова и дяди Вани в начале пьесы, когда один в качалке, другой в кресле, сидят они по разным сторонам сцены и почти кричат, стараясь перекрыть пространство, обжигает этой страстной потребностью красоты, успеха, счастья. «Глаза… чудная женщина», — дядя Ваня говорит о Елене Андреевне. Ступка произносит свой текст не мечтательно, как сказано здесь у Чехова, а порывисто и нервно. Он говорит быстро, громко, с силой о пережевывающем двадцать пять лет чужие мысли Серебрякове, о своей зависти к нему, о том, что жизнь лишена упоения, легкости, порыва. А в глубине, в дальних комнатах ходит Елена Андреевна — В. Плотникова. Тронет беззвучно клавиши рояля и опять пойдет. Затем она вместе с «маман» соберется пить чай. Маман — Н. Ужвий не говорит, а «поет» грудным сопрано. И бесцельное хождение Елены Андреевны, раздражающее «пение» матери сольются для дяди Вани — Ступки в единый гнетущий образ жизни, которая досадно не получается, не удается. «В такую погоду хорошо повеситься» — дядя Ваня настроен издевательски и колко, даже по отношению к любимой Соне — Н. Гиляровской, которая с таким нескрываемым восторгом смотрит на «счастливчика» Астрова.

Данченко выстраивает спектакль по законам музыкального произведения. Первая тема — дядя Ваня. Вторая — Астров. Поэтический монолог о лесе, который прерывается внезапно, как бы осекается. Голос, подсеченный на вздохе.

«Душа моя наполняется гордостью» — взгляд Астрова станет вдохновенным и — «натолкнется» на рюмку водки, которую несет ему работник. Астров словно поперхнется. Впрочем, это вряд ли кто и заметит. Ибо дядя Ваня расхаживает молча в горестном и злом раздражении. Мать замерла у стола с раскрытой книгой в состоянии тихого восторга, какого-то затянувшегося на десятилетия экстаза. А Соня думает об одном: когда же, ну когда же он приедет снова. Астров кланяется. И вновь вступает тема дяди Вани. Теперь уже в разработке, развиваясь в дуэте с Еленой Андреевной.

О любви дяди Вани — Ступки говорят не столько слова, сколько глаза — широко раскрытые, отчаявшиеся, молящие. Откровенно призывный {97} взгляд его полон обожания. Этот взгляд преследует Елену Андреевну, где бы она ни была, что бы ни делала, с кем бы ни говорила. Стоит им остаться вдвоем, дядя Ваня — Ступка берет ее руки в свои и целует, целует. Он сгорает от любви. Но ему не хватает победительности, силы, власти, какого-то едва заметного «чуть-чуть». Быть может, везения, удачи, блеска.

Кугель, когда-то писавший о Чехове, заметил, что в его пьесах представлена жизнь, потерявшая свой чрезвычайный характер, жизнь без абсолюта, в отсутствии разрушения и смерти, которые единственно способны придать бытию живые краски. И потому: «Беда рассасывается. Страдание приобретает характер привычки. Острая боль становится хронической»[[119]](#footnote-120) — состояние, угаданное и переданное в спектакле франковцев.

Здесь каждая сюжетная коллизия, каждый драматический поворот словно предстают всякий раз в двуединстве, как субъективная драма персонажа и как ее объективная оценка в контексте общей драмы. Тогда обнаруживается именно неполнота, какая-то неисполненность в существовании прекрасных чеховских героев, все стремления и порывы которых неминуемо подсекаются на взлете, как патетичный монолог Астрова о лесах, чувство дяди Вани к Елене Андреевне, любовь Сони к Астрову, взаимное стремление друг к другу Астрова и Елены Андреевны. Неизменно прерывистая линия. Всё без перспективы, без надежды на продолжение. Всё как бы не вовремя и не к месту, все по-епиходовски из рук валится.

«Хочу играть и плакать», — говорит тяжелой душной ночью Елена Андреевна, обнимая падчерицу. Но — играть нельзя. Профессор запретил.

«Не хочется уезжать отсюда», — медлит в финале Астров, покидая дом Войницких. Но опять звучит это слово: «Нельзя». Нельзя, потому что так обещал.

Для русского слуха в украинском переводе это «нельзя» приобретает особый смысл. «Не можна», — говорят франковцы. В слове «нельзя» есть категоричность императива, нельзя так нельзя. А «не можна» — звучит ласково, смягчающе, не как приказ, а как рекомендация, подчиняться которой тем не менее приходится беспрекословно. Такая тиранящая мягкость.

Все любимые Чеховым герои не принадлежат сами себе. Все они жертвы какой-то посторонней, внешней власти. Хранят верность формализовавшимся, давно утратившим смысл привычкам, правилам, нормам общежития. Хранят верность тому, во что давно не верят.

В этом горе чеховских героев, горе несвободы. Финальный диалог Астрова и Елены Андреевны, когда они так неудержимо тянутся друг к другу и так катастрофически «не совпадают» в своих порывах, вызывает в зале почти физическое желание помочь им понять себя. Заставить быть смелее, решительнее, радостнее, энергичнее. Ибо жить значит двигаться, расти, менять заведенный порядок вещей. Жизнь — движение. Она противоречит застою.

Но Чехов выбирал ситуации особенные, где одним волевым импульсом немногого добьешься. Чехов сторонился открытой борьбы на сцене. «Дядя {98} Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад» — характерны уже сами названия пьес. Здесь сюжет ограничен рамками семьи, где нет идейных противников, сознательных врагов. Где все — родные.

И потому: «Мы увидим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка».

За что же благословлял своих героев Чехов (а в этих словах издевки нет)? За то, что, погибая, они не уподобляли собственную смерть гибели целого мира. За то, что, тихо сгорая, умели в то же время не губить других, родных. Они находили опору в стоицизме, в долге, в способности нести свой крест до конца, не перекладывая его на того, кто рядом.

Сцена постепенно темнеет. Бьют невидимые часы. Идет время. Оно рассудит.

«Дядя Ваня» — сегодня самая значительная работа режиссера Данченко. Здесь очевиден самостоятельный подход к трактовке Чехова, исключающий как безоговорочную апологию его героев, так и стремление обвинить их в бездейственности, эгоизме, дисконтактности. «Не злодеи, не ангелы» — называл их Чехов. Они дети своего времени. Они порядочные люди, с совестью и честью. Они — русские интеллигенты…

Среди сегодняшних мастеров режиссуры Данченко держится особняком. У него нет излюбленных приемов, образов, решений, за которые критику легко бывает «зацепиться». Каждый следующий его спектакль внешне не похож на предыдущий. Данченко не прибегает к наглядности символов, способных врезаться в сознание зрителя; не приемлет декларативности на сцене и чисто эмоциональных приемов воздействия. Он чуток к тому драматургическому материалу, который берет для сцены, и не старается приспособить его к собственным интересам. Кроме того, он убежденный сторонник доскональности в искусстве. Он пытается научить и актеров и зрителей неторопливому вхождению в мир образов того или иного писателя. А литературное произведение для него именно мир, вовсе не тождественный реальному. Мир художественно освоенный, стилистически организованный. И значит, требующий от создателей спектакля чувства стиля, способности уловить индивидуальный почерк писателя, его самобытность.

В статье, посвященной спектаклю «Дядя Ваня», В. Гаевский писал: «У Данченко счастливый дар — неоскорбительной новизны, невызывающей независимости, спокойной и уверенной в себе силы. Помимо того, он наделен художественным и простым человеческим тактом. Скажем так: он разумен. Вразумляющая сила его режиссуры велика»[[120]](#footnote-121). И, думается, она, эта сила, позволяет ему не подменять собой в спектакле ни драматурга, ни сценографа, ни актеров. Доверять каждому из них и сохранять при том непререкаемым свой авторитет режиссера — художника, который выбрал и пьесу, и постановочное решение, и исполнителей на роль. Художника, который строит свой театр.

# **{99}** Н. КрымоваАдольф Шапиро

{100} Говорят, в режиссерском деле важна принадлежность человека к своему поколению. Если так, следует отметить, что год рождения режиссера Адольфа Шапиро — 1939‑й. Он чуть моложе Леонида Хейфеца и чуть старше Анатолия Васильева. Однако возрастные признаки утрачивают смысл, как только обращаешься к приметам и датам профессиональным. Режиссерские дебюты двух названных его ровесников были разделены более чем десятью годами; Адольф Шапиро давно уже работал главным режиссером, когда Васильев только-только заканчивал ГИТИС. Критики сегодня стараются определить общие свойства этого поколения, между тем все большее значение в нем приобретает не общее, а индивидуальное — и в судьбах, и в художественных устремлениях. Режиссеры одного возраста начинали свой путь в разное время, и резко отличалось содержание их театральной юности.

Сейчас очевидно, например, что у Адольфа Шапиро гораздо основательнее связи не со своими ровесниками, а с поколением, которое вступило в режиссуру в конце пятидесятых годов и очень долго считалось «молодым» по простой причине: молодость О. Ефремова, М. Туманишвили, А. Эфроса, В. Пансо, Б. Львова-Анохина совпала с общим обновлением театра. Их усилиями оно во многом и осуществлялось. Потом все стало сложнее и с новыми идеями, и с азартом их реализации. Праздник сменился буднями, на эти будни пришлась молодость следующего поколения, и она стала наглядно сокращаться во времени. Если Ефремова, пока он руководил «Современником», все охотно считали молодым, то, скажем, Хейфецу дано было всего три-четыре года «быть молодым» в ЦТСА, а Васильеву и того меньше — пока он работал в Театре имени Станиславского. Короткий взлет, всего два спектакля, и тут же — рубеж, начало более сложного существования в профессии.

Под молодостью мы понимаем время энтузиазма, веры в единомыслие, расположенность к полемике. Адольфу Шапиро была дана возможность такое время, во-первых, продлить, а во-вторых, насытить богатым и разнообразным содержанием. Его молодость оказалась не быстролетной. Она длилась долго, и со стороны могло показаться, что режиссер купается в счастливом стечении обстоятельств.

На самом деле обстоятельства случались самые разные. «Везения» было ненамного больше, чем у других. Больше, чем у других, было, пожалуй, {101} стойкости. Очень многое значили сознательный выбор пути и вполне сознательное, открытое движение навстречу трудностям. Сейчас, когда прошло больше двадцати лет с момента начала, не будем опровергать очевидного; перед нами счастливая режиссерская судьба. И уже потому ко многим ее поворотам стоит присмотреться — речь идет не о режиссере, которому «повезло», а о способности человека самому строить свою судьбу в труднейшей театральной профессии.

Можно по-разному взглянуть на одни и те же факты биографии. Адольф Шапиро начинал не в Москве, а в Харькове. Вряд ли удачей можно считать то, что в студенческие годы у него не было контакта с педагогами — прямыми учениками Станиславского, чьей продуманной системой воспитания в то время гордился ГИТИС. Но, с другой стороны, в харьковском театральном институте Адольф Шапиро застал последних учеников легендарного Леся Курбаса. Они все же успели кое-что передать и рассказать молодым. В этих рассказах и показах не было строгой системы обучения, но в них жил Театр, последний раз блистало уникальное художественное направление, о котором в скором времени исследователям предстояло по крупицам собирать сведения.

Некоторая «необремененность» образованием иногда способствует решительности поступков. Еще будучи студентом театрального института Шапиро организовал собственный театр-студию. Профессионального опыта по существу не было, но в те годы многое искупалось азартом и общественной инициативностью. В Москве уже существовал «Современник». В Харькове казалось естественным создать нечто подобное. «Глеб Космачев» М. Шатрова и «Увидеть вовремя» Л. Зорина стали первыми спектаклями молодого театра. Вокруг спектаклей было немало шума.

Харьковский театр-студия продержался недолго, момент его закрытия, как всегда в таких случаях, режиссер пережил болезненно. Но, удивительное дело, сегодня и тут видишь не крушение, а как бы взлетную дорожку; видимо, дело в том, как сам человек распоряжается ниспосланным ему опытом.

Актеров Леся Курбаса в те же годы наблюдал не один Шапиро. Крах первого театрального начинания переживали многие. В условиях периферии, нередко располагающих к ремесленности, работает большинство молодых и немолодых режиссеров. В этом массовом опыте легче всего потерять ценность опыта собственного, личного.

Не потеряться и не растеряться; выстоять и отстоять себя; не спутать профессионализм с уверенностью ремесленника; не суетиться в соревновании со столичными авторитетами; не стыдясь, учиться; брать свое всюду и везде; твердо выбрав путь, не делать шагов в сторону. Формирование художника состоит в постижении этих простых истин. Согласимся, что для этого нужен не только талант, но и сильный характер.

Иногда я думаю, что характер режиссера Адольфа Шапиро есть слагаемое его таланта. Это особое самоощущение, или, если можно так сказать, ощущение профессии в самом себе — не лихорадочно-беспокойное, не нервически-ущербное, а волевое, ясное и, что важно, рассчитанное на длительный срок. Азарт, риск не ушли с годами. Азартный интерес к неведомому — как непременное условие начала работы; риск, даже опасность — как будоражащий нервы, волнующий стимул. При всем том — {102} хладнокровие, обдуманность. За видимым безрассудством поступков этого художника нередко обнаруживает себя особый расчет — не головной, а более всего интуитивный. Это подсознательный, но точный выбор момента для действия — будь то решение репертуарного вопроса, назначение актера на роль или чисто организационный шаг руководителя театра. Точный режиссерский расчет и помогает одержать победу в художественном результате.

Сегодня на пройденный этим режиссером путь смотришь, как на ступени хорошей, прочной лестницы — она стоит не криво-косо, не кое-как, а надежно, можно сказать, элегантно. Она ведет вверх. Прямо-таки удивительно, насколько естественным, оказывается, может стать подъем в труднейшей из театральных профессий.

Принято считать, что режиссер время от времени должен переживать так называемый творческий кризис — для критиков лакомой пищей являются подобные моменты. Мы уже почти готовы считать нормой внезапное падение молодого режиссера с высоты счастливого начала. Вполне естественным представляется и лихорадочное карабкание его вверх, с помощью крайнего напряжения сил и судорожной цепкости. Если все это, действительно, норма, то Адольф Шапиро — исключение. В своей профессии он ровно идет вперед, и даже внимательному глазу трудно заметить в этом движении нечто, подобное срыву или кризису.

Манера профессионального движения в искусстве многое говорит, и тут иногда имеют значение самые простые, природные данные. Например, физическое и душевное здоровье. Именно оно всегда привлекательно в художественной походке. В молодости, одержимый каким-то желанием, здоровый человек не идет, а бежит. Цель кажется близкой и быстро достижимой. Наверное, у Адольфа Шапиро так было в Харькове. Но очень скоро этот юношеский бег перешел в размеренный шаг, без перебоев и остановок. Возможно, Прибалтика с ее особым ритмом этому способствовала. Так или иначе, характер движения был выработан и по сей день не изменился.

Итак, имея за плечами опыт харьковского театра-студии и соответствующих атмосфере времени открытых гражданственных деклараций, в 1962 году Адольф Шапиро оказался в Риге и стал работать в Рижском тюзе. В двадцать пять лет он принял руководство этим театром.

Две труппы, русская и латышская, — как бы два разных коллектива под одной крышей. Специфика тюзовского репертуара. Соседство с двумя сильными латышскими театрами. Все предельно далеко от любезной сердцу студийности. Но в новом деле довольно скоро открылись свои перспективы, свой интерес.

Середина шестидесятых была переломным моментом для детских театров. Тюзовская «специфика» обнаруживала свою косность: она отгораживала эти театры от большой и сложной жизни. Такой «специфике» следовало дать бой. А в этом бою, естественно, — осмыслить собственную позицию. Когда в 1966 году журнал «Театр» предоставил страницы новым главным режиссерам детских театров, Адольф Шапиро выразил свою программу так: «Я хотел бы, чтобы театр, в котором я работаю, каждым своим спектаклем полемизировал с теми, кто видит в тюзе искусство односложное и прямолинейное. Полемизировал бы не ради полемики. {103} А потому, что односложного и прямолинейного искусства не бывает. Таким бывает только ремесло. Я за сложный театр для юношества. Сложный по изображению жизни, по психологической глубине образов, по художественным средствам. Герой спектаклей такого театра — прежде всего мыслящий человек».

Эту программу новый главный режиссер принялся осуществлять с первых же спектаклей и не отступил от нее до сегодняшнего дня. Правда, понятие «сложный театр для юношества» со временем видоизменялось и обогащалось для самого режиссера. Но, так или иначе, примитивности, бездумности, унылому морализаторству — всему этому ход на сцену Рижского тюза был закрыт раз и навсегда.

Как и следовало ожидать, в труппе довольно скоро выявила себя консервативная актерская группа, но одолеть ее помогли молодые актеры и, что немаловажно, успех первых же спектаклей нового главного режиссера.

Со временем стали очевидны преимущества работы в Риге. Окажись молодой режиссер в столице, он вряд ли поставил бы подряд такие пьесы, как «104 страницы про любовь» Э. Радзинского, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, «Брат Алеша» В. Розова (по Достоевскому), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Те же названия составляли афишу московских театров, и молодой режиссер неизбежно встал бы в скучный ряд подражателей или не вполне умелых оппонентов. Ни подражателем, ни спорщиком Шапиро в данном случае не был. Все было проще — он учился. Но учился не под чьим-то сильным давлением, а в самостоятельных пробах, за которые сам и отвечал. Что касается сходства репертуара, оно более всего говорило о перекличке гражданских и художественных мотивов, всегда образующей некий эстетический тонус времени. В. Розов, Э. Радзинский, А. Арбузов, С. Лунгин, И. Нусинов, А. Хмелик, М. Шатров — кто в шестидесятые годы не ставил этих авторов? Положение руководителя рижского театра дало возможность поставить не одну-две их пьесы, но буквально все лучшие.

Тюзовский мирок разомкнулся. Выветрились затхлые закулисные запахи. К дверям театра подступила реальная жизнь и ее проблемы. Шапиро не навязывал детскому театру эту проблемность. Он жил ею и чувствовал, что психология молодого современника требует гораздо более внимательного к себе подхода, нежели десятилетие назад. Он поставил спектакль «Красные дьяволята» и, к удивлению своему, понял, что не точно определил возрастной адрес. Спектакль затевался для подростков, но те относились к событиям пьесы как к выдумке автора. Реакция малышей, по словам Шапиро, была «трогательной», а старшеклассникам было скучно, они просто не ходили на спектакль. Семнадцатилетние чего-то ждали. Они жили, очевидно, чем-то своим. Чем же? Что следовало сделать двадцатипятилетнему режиссеру, чтобы понять это? Он сделал простую и, как выяснилось, очень верную вещь — постарался забыть о том, что должен быть «выше» зрителей, дабы их воспитывать. Он (режиссер) по возрасту сам был не слишком далек от этих старшеклассников. Нужно было оглянуться на самого себя, на свои пристрастия. Возможность выразить их Шапиро нашел в спектаклях, посвященных Михаилу Светлову.

{104} Пьеса «Двадцать лет спустя» репетировалась, как в студии, — вне плана, ночами. (Это, кажется, один из немногих случаев, когда харьковская студийность ностальгически себя проявила). Были бесконечные споры о жизни, о ее переменах вокруг. Надо было нащупать связь своего времени с тем, о котором писал Светлов. Голоса этого «своего времени» буквально рвались на сцену — и песня Окуджавы о Леньке Королеве вступила в рассказ о светловских «мушкетерах». Режиссер не воспроизводил романтику времен гражданской войны, он пропускал ее через жизневосприятие шестидесятых годов, увлекая актеров на путь, если можно так сказать, лирического самопознания. Через поэзию Светлова — к самим себе, к естественному существованию и в жизни и на сцене.

Ясно намечался особый (одновременно педагогический и театральный) принцип работы — не просто выпуск спектаклей, хороших и разных, но сознательный выбор материала, помогающего молодым актерам лучше узнать самих себя, ощутить силу художественной совместности. Светловская линия именно поэтому получила свое продолжение — спектакль «Человек, похожий на самого себя» стал сценическим портретом Михаила Светлова, сложенным из стихов, воспоминаний, песенных мелодий и знаменитых светловских афоризмов. Перед актерами не ставилась задача перевоплощения или психологически насыщенной игры в какой-то одной роли. Режиссер настаивал на тех истинах, которые освежили театральный язык шестидесятых годов: актер несет со сцены прежде всего свое слово, свои мысли, свою чуткость к другому человеку. Режиссерский рисунок спектакля «Человек, похожий на самого себя» сегодня, вероятно, показался бы простоватым и несколько сентиментальным. Но молодые актеры Рижского тюза еще не были готовы к тому, чтобы заговорить языком более сложным и суровым. Поэт, режиссер, исполнители были здесь действительно похожи на самих себя. В этом и состоял смысл спектакля.

Приобщение к светловской лирике позволило Шапиро совершить такой серьезный поступок, как переосмысление пьесы А. Арбузова «Город на заре», пьесы той же, «светловской», тональности, которую многочисленные театральные постановки, увы, успели превратить в штамп.

«Город на заре», поставленный в 1970 году, стал одним из лучших спектаклей Шапиро. Неожиданно даже для самого драматурга эта пьеса прозвучала строго и мужественно, вобрав в себя нечто существенное из «позднего» Арбузова — Арбузова шестидесятых годов. Но тут, так как речь идет о пути режиссера, необходимо краткое отступление.

Дело в том, что еще до «Города на заре» Шапиро поставил пьесу «Мой бедный Марат». Именно там он расслышал мотив, для себя и своего поколения крайне важный. То, что в светловских спектаклях растворялось в некоторой лирической неопределенности и милоте актерского самовыявления, в «Марате» прозвучало сильно и драматично. Это — мотив веры. Веры, которая была дана отцу Марата и которую он унаследовал, сберег и одержимо несет в себе уже совсем в другую эпоху. В прихотливых психологических дуэтах Марата и Лики, Лики и Леонидика этот мотив у Арбузова лишь изредка выражается впрямую, в словах, но так или иначе улавливается за словами и сложной сменой настроений. Шапиро проследил за его подспудной и постоянной жизнью, именно {105} в нем нашел главный нерв спектакля, его второй и главный план. Пожалуй, тогда-то он и понял: трудно поддающийся словесному определению второй план пьесы и есть главное. То, что принято называть «идеей» пьесы и спектакля, есть не словесная формула, а некий итог внутренней жизни героев и внутреннего же сплетения их судеб. Благодаря «Марату», режиссер, кажется, впервые устремился именно внутрь, в глубь литературного материала.

Арбузовские персонажи детьми вступили в войну и двадцатилетними из этой страшной войны вышли. Предвоенное детство осталось в душе смутным счастливым воспоминанием, война дала жизненный опыт, а первые послевоенные годы стали для них нелегким психологическим испытанием. Марат, Лика и Леонидик были связаны в спектакле неким: особым братством. Они не давали друг другу никаких клятв, но жили с обостренным чувством связанности своих судеб и негласной ответственности друг за друга. Даже любовь возникала здесь как бы по велению этого братства и подчинялась его законам. То, что Лика любила двоих, казалось естественным, а необходимость выбрать одного — драмой. Монолог Марата об отце, о памяти, о мостах, которые он будет возводить, не отдавал риторичностью, как часто бывает в арбузовских спектаклях: он выражал в характере Марата самую суть. В последнем действии Лика. Леонидик и Марат распутывали и разрубали узлы личных отношений, но при том что-то заново связывали, потому что без этой связанности их поколение не могло жить. От детской, наивно лепечущей веры, через тяжесть опыта, к той вере, что драгоценностью остается, когда жизнь уносит все лишнее, — таков был путь арбузовских героев в спектакле. Здесь развивалась тема, которой в дальнейшем суждено было, усложняясь и видоизменяясь, возникнуть и в «Городе на заре», и в целом ряде других спектаклей Шапиро. (Я не берусь угадывать все излюбленные режиссером «темы», но вышеназванная явно из них).

В «Городе на заре» (1970) сказалась определенность воззрений Шапиро не только на театр, но и на жизнь. В этом смысле весьма выразительным стал «конфликт» режиссера с автором.

Историческая, реальная ситуация, положенная в основу пьесы, достаточно сурова и драматична. Шапиро устремился именно к этой, исторической реальности. Характерно для него — чем-нибудь увлеченный, он вроде бы не принимает во внимание препятствий. В «Городе на заре» явным препятствием была сюжетная искусственность последней трети пьесы. Арбузов — мастер сочинять чисто театральные ситуации, создавать некий полуреальный, полусказочный сценический мир, в котором многое условно. Условна пурга, сквозь которую упрямо идут его герои, условна тайга, в которой они блуждают и совершают подвиги, условны козни негодяев и многое другое. Эту условность режиссер игнорировал.

Прежде всего он поехал в Комсомольск-на-Амуре. В этом городе не бывали ни участники давней «арбузовской студии», ни создатели старого фильма о Комсомольске. Да и пьеса как будто этого не требовала, ведь она не была документальной. Арбузов однажды признался, что создатели знаменитого спектакля 1940 года, сочиняя пьесу, рассказывали не столько о строителях Комсомольска, сколько о самих себе, то есть молодых интеллигентах тридцатых годов.

{106} Молодого режиссера шестидесятых потянуло не к «самовыражению», а к исторической правде.

Он отправился в Комсомольск вместе с художником Мартом Китаевым. Китаев что-то рисовал в блокноте, а Шапиро, волнуясь, перебирал старые фотографии в городском музее. Вместе они разыскивали и выспрашивали тех, кого в мае 1932 года первые пароходы привезли сюда, на берег Амура. Их оставалось в городе человек тридцать. О них и о тех, кого уже нет, был поставлен спектакль. В нем выражала себя память — человеческая память, разбуженная и взволнованная.

Наверное, надо увидеть своими глазами братские могилы на берегу Амура, чтобы понять, чего стоило построить город в тайге. Это понимание, обостренное пережитым чувством, дало камертон спектаклю, определило его внутреннюю почти торжественную музыкальность. В нем сплавлялись лирика, эпос и трагедия.

Еще не началось действие, только погрузился в темноту зрительный зал, и по радио прозвучал голос режиссера. Он говорил спокойно и строго: «Тогда на берегу Амура мне стало совершенно ясно, что спектакль должен начаться стихами Александра Блока:

Дай мне неспешно и нелживо
Поведать пред Лицом Твоим
О том, что мы в себе таим,
О том, что в здешнем мире живо,
О том, что зреет гнев в сердцах,
И с гневом — юность и свобода,
Как в каждом дышит дух народа. Сыны отражены в отцах…»

А потом появлялись юноши и девушки — мечтатели начала тридцатых годов.

Сколько ни приходилось в арбузовских спектаклях видеть «хор», всегда этот прием выглядел искусственным. «Знаешь ли ты, что такое счастье?» — обращается участник такого хора в зал, и в словах его сквозит какая-то фальшь. И чем проникновеннее старается говорить актер, тем хуже.

В рижском «Городе на заре» были и хор, и обращения в зал, но с первой же минуты все это оказывалось естественным, оправданным, понятным. Вот выбежали на сцену сразу человек двадцать и встали спиной к нам на площадках-плотах, уходящих вверх и в глубь сцены. Они встали и запели — не торжественно, а так, будто бежали стремглав и не успели перевести дыхания:

Весь мир… насилья мы разрушим…
До основанья… а затем…

И замолкни. И в тишине слышится звук редких капель, падающих в воду. Один повернулся лицом к залу, помолчал, потом спросил: «Знаешь ли ты, что такое счастье?» Отвернулся и опять прозвучало: «Мы наш, мы новый мир построим…» Потом кто-то сказал: «Вот — тайга, вот — Амур…» И хотя ни тайги, ни Амура на сцене не было, вдруг почудилось, что откуда-то из небытия выплыл тот день, когда с пароходов «Колумб» {107} и «Коминтерн» на берег Амура сошли ребята, почти дети, и остались на этом диком берегу, один на один с тайгой.

Нет, театральной романтикой тут не пахло. Она была бы бестактна по отношению к реальной истории и к судьбам тех тридцати, которые еще жили в Комсомольске и помнили, как все было на самом деле.

В «Городе на заре» театр (то есть режиссер) сделал на первый взгляд, простую вещь: раскрыл реальный жизненный смысл того, о чем шла речь в пьесе. В пьесе, между прочим, было многое — и бараки, и ледяной холод в этих дощатых бараках. Был день, когда долгожданный пароход, который должен был привезти хлеб, привез машины. Были смерти — нелепые, страшные смерти молодых людей. В спектакле обо всем этом рассказывал не только и не столько сюжет, но, например, тот неожиданный, не совпадающий с сюжетными событиями проход девушек, которые спускались сверху вниз, с одной площадки на другую, и пели в ритм: шагам: «Вы жертво‑о‑ою пали в борьбе‑е ро‑ко‑вой…» и, уже уходя со сцены, выводили какими-то отрешенными, высокими голосами конец куплета.

В Комсомольске когда-то много пели, по разным поводам. И, наверное, был там свой хор — не мог не быть, когда построили клуб. По вечерам сюда прибегали, чтобы согреться, побыть вместе. И, конечно же, заводили песни. Вот на сцене и возникал такой «клубный» хор, и сливались голоса: «Тихо Амур свои волны несет…»

А потом хор превращался в ожившую групповую фотографию — сидят, стоят рядами, теснятся к центру, двое улеглись у ног сидящих. В этот момент в зале всегда вспыхивали аплодисменты. Почему? Во многих домах хранятся такие фотографии тридцатых годов и кто-то всегда готов объяснять: «Вот мама, третья справа…» Но ведь не во всех домах есть такое, и не все любят рассматривать старые фотографии! И все же — аплодировали зрители разных поколений, разного жизненного опыта. Вытирали слезы старые и что-то узнавали молодые.

В этом довольно суровом спектакле было много веселого, детского. Например, двое ехали в лодке. На сцене ни реки, ни лодки, но поведение молодой пары так натурально, а хор так забавно изображает плеск весел, что в эту игру легко втягивается зал. Прием был продиктован все той же, главной мыслью спектакля — о мечте. Наивность приема была сознательно обнажена: в мечтателях всегда есть детское.

Про декорации Китаева к «Городу на заре» режиссер хорошо сказал: в Комсомольске Март Китаев делал множество вдохов, а потом в одном выдохе отдал спектаклю все, чем надышался.

Действительно, конструктивное решение спектакля было таким «выдохом», легким, естественным и, кажется, единственно необходимым. Потом критики, анализируя сценографию Китаева, справедливо отмечали, что конструкция «Города на заре» очень верно связала атмосферу спектакля с тем историческим временем, когда страна строилась, пафос строительства был содержанием эпохи и во всем утверждал себя функциональный аскетический стиль. Замечательно, однако, что никакой холодной функциональности не было в тех площадках из неструганых досок, которые составляли оформление. Режиссер и художник угадали простоту сценической «одежды», которая вызывает мгновенный эмоциональный {108} отклик и, вместе с тем, сложный ряд ассоциаций: плоты, плывущие по Амуру, полки в бесплацкартных вагонах, нары в бараках… Было в этих площадках-плотах, уходящих вдаль и вверх, и движение, и свой ритм.

Шапиро и Китаев в те годы обдумывали принцип «предметного» оформления — так они это называли. Они хотели уйти от иллюстративного правдоподобия, не впав при этом в мертвенную схему и абстракцию. Оба, и художник и режиссер, любили живую конкретность быта, но оба понимали, что этой конкретности необходима новая форма выражения. В «Городе на заре» простейшая конструкция была, по существу, «предметна». Она настолько вбирала в себя эпоху и ее быт, что не нуждалась ни в каких иных вещественных приметах.

Отвергнув театральную условность в содержании пьесы, спектакль демонстрировал силу другой условности — той, что призывает зрителя к активному сотворчеству. Заявляя, что в новом тюзе героем должен быть «мыслящий человек», режиссер искал такого человека и в зрительном зале. Искал и воспитывал — не только в гражданском, но и в эстетическом плане. Театр формировал аудиторию, с которой можно говорить о самых серьезных вещах на языке искусства.

В этом «учебном процессе» чрезвычайно ответственной становилась сфера спектаклей для самых маленьких. Адольф Шапиро вступил в нее не вынужденно, а с тем же увлечением, которое сопровождало наиболее существенные его художественные поступки. Он поставил сказки Чуковского (1971). Спектакль получил веселое название «Чукоккала». Хотя он и не имел отношения к знаменитому альбому Корнея Ивановича Чуковского, имя он выбрал себе верно, в соответствии со своим характером и характером автора сказок, который до старости умел и любил играть — с детьми и взрослыми, со словом и с психологией своего читателя.

«Чукоккала» была пробой, опытом, но содержала в себе достаточно серьезную полемику.

Для себя Адольф Шапиро решил (еще со времен светловских поэтических спектаклей), что путь «театрализации» стиха — не его путь. Приемами поэтического театра, который в то время как раз входил в моду, Шапиро не пользовался. В «Чукоккале» он спорил и с этими приемами, и со старой тюзовской «сказочностью», ее слащавостью, бутафорией и штампами. Спорил он и с теми принципами «спектакля-игры», которые были в ходу в давние времена, но благополучно дожили до наших дней и имеют своих серьезных приверженцев в режиссуре и в педагогике. Считается, что если детям свойственна любовь к играм, то задача театра — вовлечь ребенка в игру и таким образом провести «воспитательный урок». Но театр в таком случае берет на себя роль массовика-затейника. Нарушается та дистанция между сценой и залом, которая делает человека (пусть самого маленького) созерцателем прекрасного. У ребенка, сидящего в зрительном зале, отнимается радость ощущения чуда. Если этот зритель и волнуется, то не от соприкосновения с искусством, не от эстетических впечатлений. Он выходит из театра взбудораженный и усталый прежде всего от затраты собственной физической энергии.

«Чукоккала» задумывалась наперекор этому тюзовскому опыту. Точнее — просто вне его, хотя тоже была игрой. Полемическая сущность спектакля и его новизна проступили со временем, дав пищу теоретикам. {109} А на практике все было проще. Адольф Шапиро с детства любил стихи Чуковского. Режиссеру уже верили, он верховодил в актерской компании, а такая компания всегда расположена к выдумкам. Правда, во время работы актеры заподозрили, что у постановщика на этот раз нет никакого определенного замысла, но и это ничему не помешало. Будто развлекаясь, режиссер читал знакомые всем стихи и предлагал актерам свободно импровизировать — в том ритме, который стихами задавался. Молодых актеров увлекла необычная забава, и они пустились фантазировать без оглядки. Режиссеру оставалось отбирать из этой забавы то, что пригодится спектаклю. В «Чукоккале» сохранился принцип игры, возникающей «из ничего», от хорошего настроения, от случайно раскрытой страницы любимой книжки.

Маленькие дети!
Ни за что на свете
не ходите в Африку,
в Африку гулять…

Дойдя до «папочки и мамочки», которые «под деревом сидят», тот, кто раскрыл книжку, указывал двоим: ты — «мамочка», а ты — «папочка». И далее: ты — «Горилла», а ты — «Бармалей». Все расходились, обдумывая свои роли. И возникала забавнейшая игра в «Бармалея». Маленькие зрители вовсе не рвались на сцену участвовать в приключениях Танечки и Ванечки. Актеры не гримировались и не изображали зверей и детей. Слегка скандируя, они лишь преподносили зрителям стихи Чуковского, и это выглядело неожиданным подарком. «У меня зазвонил телефон». «Кто говорит?» И дети, и взрослые, все знают, что будет сказано: «Слон». «Слон» на сцене никак не изображался, но само это слово становилось сюрпризом — рифмой и неожиданной зримой картиной. Фантазия зрителей с этим словом играла, заполняла его чем-то своим, смешным, огромным и радостным. Потом Чуковский давал возможность обратного действия: что-то большое он неожиданно превращал в крошечное: «Вдруг из подворотни страшный ВЕЛИКАН, рыжий и усатый… та‑ра‑кан!»

Пожалуй, если актеры и вовлекали своих зрителей в игру, то это было похоже на игру в мяч: невидимый мяч бросали со сцены в зал, там его ловко ловили, кидали обратно, ожидали нового броска. Никто от этой игры не уставал. В ней все казались мастерами, и актеры, и дети. Известно, что дети самого раннего возраста проявляют к звукам и словосочетаниям особый слух. Контакт с живой речью, радость словотворчества — это формы приобщения маленького человека к жизни и ее богатству.

В спектакле было много шуток и много условности. И то и другое маленькие зрители воспринимали мгновенно. Взрослому человеку иногда кажется ребусом то, что малыш легко отгадывает. В «Чукоккале» для меня, например, поначалу был загадкой человек со звоночком в руке. К нему подстраивались остальные, подняв при этом вверх руки, будто держась за что-то в воздухе. «Трамвай!» — торжествующе сообщил мне шестилетний сосед в зрительном зале. Действительно — трамвай!

«Чукоккала» обнаружила удивительную живучесть. Прошли годы, а спектакль все идет, и играть в эту игру не надоедает ни актерам, ни зрителям. В зал приходят новые малыши, в спектакль вступают новые {110} исполнители, и опять и опять они открывают для себя веселое сочетание слов и звуков: «Муха, Муха-Цокотуха, позолоченное брюхо…»

В выборе пьес режиссер Адольф Шапиро сумел отстоять ту свободу, о которой многие лишь мечтают. Он ставил то, что хотел, и столько, сколько мог. Детский театр повсеместно выигрывал бой за серьезный репертуар. Термин «овзросление» перестал кого бы то ни было пугать. Рижский тюз своим опытом подтвердил, что все определяется мерой такта и уровнем искусства. На афише театра появились имена Горького, Достоевского, Брехта.

Пьесу Горького «Последние» (спектакль был поставлен в 1967 году) режиссер избрал, как он сам признает, потому, что эта пьеса задевала его своей тайной. В тяжелых, запутанно-тягостных человеческих взаимоотношениях смутно угадывался какой-то смысл. О распаде семьи Коломийцевых написано немало исследований, но режиссеру казалось, что теоретически исследована только «скорлупа», а не ядро. Казалось, что некое существо пьесы, если до него добраться, не останется принадлежностью исключительно истории, обнаружит свой, одновременно и более общий, и более живой, сегодняшний смысл.

Беда семьи, когда кто-то спокойно идет служить в полицию. Беда общества, когда такой род службы перестает отличаться от другой работы и не считается позором. В полицейском государстве служба в полиции приобретает как бы важное государственное значение и оправдание, хотя состоит исключительно в оправдании крови и насилия. Кадры охранников во все времена поставляла мещанская среда — социальный слой, в котором желание выжить парализует все иные потребности. Сущность этой среды спектакль раскрывал, разоблачал и анализировал. Был поставлен спектакль о доме, который стоит на крови.

На сцене наглядным становилось то, что в жизни оказывается скрыто, невидимо, но составляет суть привычного. Например, в жизни так не бывает, чтобы среди предметов, украшающих стены комнаты, висели наручники. И никто не красит стены своих квартир таким странным: сероватым цветом, с нехорошими ржаво-красными пятнами. Картины на стенах обычного дома не висят покосившись — любой нормальный человек поправил бы их. А здесь, кроме того, нет и обычных окон, а единственное, крошечное окно под потолком закрыто решеткой. Впрочем, все это замечалось не сразу. «Предметность» и, в общем, неправдоподобность оформления не бросались в глаза: вещи не загромождали: сцену, они были как бы убраны с положенных им мест и размещены в неположенных — вздернуты вверх, прикреплены к стенам дома, нарисованы там или вылеплены. Освобожденное от вещей пространство комнаты становилось как бы площадкой-ареной — эта ассоциация возникала с выходом первого же действующего лица. (Использование цирковой атрибутики позже стало модным, по нашему театру прошла какая-то мейерхольдовско-феллиниевская цирковая волна. Прошла — и схлынула. Когда клоуны и цирковая атрибутика вдруг появились в пьесе С. Лунгина и И. Нусинова «История одного покушения», поставленной Шапиро в 1977 году, это показалось запоздалой оглядкой на вчерашний день, хотя на самом деле режиссер выполнял ремарки пьесы, слишком долго ждавшей своего выхода на сцену.)

{111} Во многих спектаклях потом пришлось видеть оркестр, присутствующий на сцене. Этот прием стал одним из самых расхожих, особенно когда в моду вошли вездесущие ВИА. Но спектакль «Последние», заметим, был поставлен задолго до этой моды. Жандармский оркестр, расположившийся, как в цирке, наверху, в глубине ниши, был необходимым завершением образа, который впервые создавался наперекор бытовым традициям горьковских постановок. Арена сцены, гром духовых маршей, подхватывающих семейные скандалы и передвижения в доме Коломийцевых, — все это было необходимо внутреннему режиссерскому замыслу и неотрывно от актерской игры.

Диковатый быт как бы театрализовался изнутри. Он сам доводил себя до пародии, до гротеска. В человеческих отношениях была вскрыта (и театрализована) их ложная, фальшивая основа. Потому, например, глава дома Иван Коломийцев не ходил, а выступал. Актерство въелось в души людей. Муж изменяет жене, жена давно изменила мужу, старший сын обманывает родителей, дочь Надежда обманывает своего супруга, тот, в свою очередь, остальных. Все играют комедию и вжились в свои роли. Любой момент действия — маленькое семейное представление, участники которого притом будто ухитрились договориться об условиях игры, так что самые невероятные выходки никого не удивляют. В интонациях семейных разговоров постоянно звучит злобное «Смирно!» или надрывное «Слушаюсь!» Иван Коломийцев как жандарм-начальник орет на собственного сына, а Петр, гимназистик с хорошеньким, слегка порочным лицом, в ответ отдает честь и начинает какой-то дикий «танец послушания» — полумарш, полутанец: вытаращенные глаза, деревянная поступь, проходы с резкими, как на параде, поворотами. Эту мальчишескую истерику сопровождает бодрая музыка марша, а потом к Петру присоединяется старая нянька. В такт маршу она, помахивая платочком, начинает какой-то свой, бессмысленный перепляс, и этой страшноватой вакханалией завершается первое действие…

Люди стараются выбраться из ситуаций вполне житейских, карабкаясь, будто по скользким стенам. Лезут вверх, срываются и опять лезут, отпихивая друг друга. Детей, Петра и Веру, при этом толкают в пропасть, а те, ничего не понимая, упираются, лепечут что-то свое. Длинный ряд домашних тревог, забот, обманов, надежд — это ритм то и дело вспыхивающих маленьких бунтов. Подспудное, тайное накопилось, готово вырваться наружу и постоянно дает о себе знать.

Самым главным для режиссера в любой момент взрыва оказывались младшие — Петр и Вера. Это не было «тюзовским» подчеркнутым вниманием к молодым. И Горький, и Толстой, и Достоевский проявляли особый интерес к жизни, которая еще только должна начаться. В «Последних» она начинается в таких уродливых условиях, что тут же гибнет. В судьбах и характерах Петра и Веры рассматривался и решался именно этот вопрос — насколько грехи отцов коверкают жизнь детей.

Из многих скрытых и явных бунтов самым чудовищным по форме и по существу был бунт Веры. Роль этой гимназистки, обесчещенной прапорщиком, обычно поручали актрисе-инженю или травести. В том, что Веру сыграла актриса Анда Зайце, было демонстративное утверждение другой театральной эстетики, резкой и чуждой штампов. В трактовке {112} этой роли выразило себя то художественное согласие режиссера и актера, которое способно изнутри защитить и оправдать любое, самое смелое художественное решение. В спектакле Верочка явилась долговязым существом (не то девочка, не то мальчик), руки-ноги в беспрерывном движении, рот полуоткрыт в вопросе, в глазах — смесь восторженного сияния и смертельного испуга. Родственники решили насильно сделать ее женщиной, а она еще толком не проснулась и ничего не понимает. Ее тормошат, грубо будят, и тогда она, не ведая, что творит, с испугу хватается за ту «самостоятельность», о которой поначиталась в романах.

В сценическом поведении Веры режиссер не упустил ни одной детали. Вот уже сколько лет прошло, а перед глазами стоит картина: нелепая девочка тащит через всю сцену огромный чемодан. Она задумала бежать из дома, схватила куклу, чемодан, а потом вдруг забыла все это посреди комнаты. Или то, как, сидя перед Якоревым, она обмахивает школьной тетрадкой свою горящую физиономию, будто дама веером, и испуганно посматривает по сторонам. Верочка играет женщину, делает это нелепо, нескладно, а главное, не сознает, как жестоко эта игра будет использована взрослыми. И, наконец, самый страшный момент спектакля: возвращение Веры от Якорева. Она стоит, голоногая, посреди комнаты в чужой шинели и сжимает колючую жандармскую шинель у горла. Потом поворачивается к нам и к своей матери спиной, сбрасывает шинель и на секунду оказывается буквально такой, как родила ее мать, — без ничего, выброшенная на свет божий. Человеческая плоть, беззащитная, оскверненная…

Режиссер прекрасно понимал, что пьеса написана об эпохе ушедшей. Но проблема ответственности за молодые души стояла и стоит перед обществом во все времена. Видоизменяясь, она всегда требует решения.

Затем, в 1973 году, последовала встреча театра с Достоевским. Ряд обстоятельств помешал ей вылиться в удачу, равную «Последним».

В горьковском спектакле между автором и режиссером не было посредника. В «Последних» Шапиро осмыслял драматурга и его сценические традиции в целом, чтобы с помощью этого большого знания найти данной пьесе единственно необходимую сценическую форму. В пьесе «Брат Алеша» подобную работу за него уже в немалой степени проделал В. Розов. Из огромного романа он извлек один мотив, драматургически обработал его и завершил. Режиссер был вынужден с этим смириться, и он это сделал, в общем, не чувствуя щемящей тоски по тому огромному и сложному миру Достоевского, который остался где-то вне пьесы и спектакля. Как данность им было принято то, что Розов приглушил и дисциплинировал постоянное желание Достоевского «преступить черту». При всем своем неприятии дидактики, режиссер в те годы был ближе к Розову — он тоже тяготел к ясности конечного вывода и не испытывал желания прикасаться к болезненному раздвоению идей и характеров.

Роман «Братья Карамазовы», по словам его автора, отражал «всеобщую неурядицу и бестолковщину нашей настоящей минуты», «расшатанность до основания нравственных начал наших». Спектакль (точно следуя пьесе В. Розова) устремлял внимание исключительно на тот пласт романа, который хоть и отмечен «бестолковщиной», но все же более устойчив и перспективен, чем другие. Историю больного мальчика, который {113} восстает на отцовских обидчиков, мечтает одновременно о мести и о прощении, а в итоге умирает, — историю Илюшечки — режиссер прежде всего освободил от оттенка умильности. Мальчик умер оттого, что в него «вошла истина и пришибла его навеки» — мысль эта для постановщика была важнее, нежели воссоздание подробностей трогательной истории. Больной девочке Лизе Хохлаковой физическая немощь подменила душевное зрение, а истины в таком случае не прозреть. Эту авторскую мысль режиссер тоже сберег и поддержал. Из физического уродства Лизы в, спектакле наглядно вырастала своя философия, из унижения и нищеты капитана Снегирева — своя, а между этими крайностями был поставлен Алеша Карамазов. В спектакле он был не слишком похож на героя Достоевского, больше — на персонажа пьес Розова, но при том несомненно симпатичен и искренен. Вера этого Алеши высказывалась на могиле Илюшечки в словах, которые, как считал Достоевский, «отчасти отражали весь смысл романа». На сцене речь Алеши выражала не «отчасти», а полностью и исчерпывающе весь смысл спектакля.

Театр лишь прокладывал мостки к необъятному содержанию романа, неизбежно остающемуся вне спектакля. Самым прочным и наглядным: мостиком явилось оформление Марта Китаева. Оно было очень простым: пространство пустой сцены, сужаясь, как дорога, устремлялось в глубину, где дальний квадратный проем закрывался увеличенной фотографией лица Достоевского с портрета Перова. Лицо Достоевского было от зрителей удалено, но магия его тяжелого, страдальческого взгляда сокращала эту дистанцию и создавала особое «поле» действия для персонажей. В тот же проем, убрав из него портрет автора, режиссер потом вмещал семью капитана Снегирева. Это выглядело картинкой, на которой люди бывают стиснуты предельно плотной композицией: больной мальчик, сумасшедшая мать, странные сестры, несчастный отец. Как «страшную картинку» капитан Снегирев и демонстрировал потрясенному Алеше свое семейство.

Собственную литературную систему писатель назвал «реализмом в высшем смысле». Шапиро добросовестно задумался о том, как преломить это в стиле актерской игры, предложил исполнителям ряд острых мизансцен, но все-таки остался вместе со своими актерами в рамках «просто реализма». Верно и серьезно играли многие исполнители, но в спектакле не было тех актерских взлетов, без которых Достоевский на сцене не может себя выразить. Сказался и характер актерских дарований, и натура режиссера — ему, в общем-то, чужды лихорадочные, неистовые исповеди и душевная путаница.

С годами по-новому оцениваешь профессиональный путь и опыт Адольфа Шапиро. Слишком много неблагополучных режиссерских судеб вокруг. То признавая себя «режиссерским», то бунтуя против постановочного деспотизма, сбрасывая «оковы», а потом вновь хватаясь за них как за спасение, наш театр никак не может выработать и отстоять те элементарные законы, которые помогали бы естественному формированию режиссера.

Вот один из них: режиссер должен ощущать театр своим домом, своим главным делом. В судьбе Шапиро именно это простое правило, вступив в силу, определило все — и сосредоточенность, и степень ответственности, {114} и взаимоотношения с людьми. И даже побочные интересы. Наличие своего театрального дела пробудило к жизни талант строителя и организатора. На разбазаривание сил уже не было права и не было времени. Бесхозяйственность, в чем бы она ни проявлялась, вызывала активное и решительное неприятие. Нужно было по-хозяйски относиться к репертуару, к актерам, к работающим рядом режиссерам. Что касается режиссеров, заботу о них Адольф Шапиро проявлял своеобразно: он предоставлял им максимальную свободу действий. Когда в его театре молодой режиссер однажды поставил спектакль, полный претенциозной путаницы, Шапиро на мой вопрос ответил с искренним и беззлобным недоумением: «Я сам в нем ничего не понял». И сошел со сцены этот спектакль тоже сам.

В театре утвердилась атмосфера естественного роста всего хорошего. Можно сказать еще и так: в Рижском тюзе немалое количество людей понимают, что — хорошо, а что — плохо. Если нет времени о хорошем специально заботиться, то ему, во всяком случае, не мешают. В такой обстановке жизнеспособное находит способ уцелеть и вырасти.

Постепенно крепло (хотя и видоизменялось) единомыслие с актерами. Оно лишалось студийного обаяния, жестче становился принцип отбора, но крепли профессиональные основы этого союза. Если не ошибаюсь, поначалу это единство было устойчивее в латышской труппе, может, оттого, что сама труппа была сильнее. Стоит сказать, что Шапиро за эти годы освоил латышский язык. Это внесло в репетиции особую атмосферу понимания и, что немаловажно в театре, юмора.

Кстати, пьеса Горького «Последние» была поставлена не в русской, а в латышской труппе, и в зрительном зале на этом спектакле смешалась русская и латышская публика. Такую же смешанную публику можно видеть на всех лучших премьерах театра.

Если задуматься, все это — результат вполне сознательной работы. Стиль такой работы лишен внешних эффектов. Возможно, в этом опять же сказывается влияние Прибалтики, но ведь любое стороннее влияние художнику надо осмыслить, то есть или впустить в себя или не впустить, и на это тоже уходят годы.

Все, что касается Прибалтики, Латвии и ее культуры, Шапиро осваивал без ученической робости, неспешно и основательно. Национальные традиции, особенности бытового уклада, история народа и его литература, наконец, сегодняшний день Латвии — все это надо было знать, и не поверхностно, а всерьез, чтобы встретившись, скажем, с таким явлением, как драматургия Яниса Райниса, почувствовать не скованность, а живой интерес и право на собственную точку зрения. Это право Адольф Шапиро отстоял спектаклем «Золотой конь» (1976).

В пьесе Я. Райниса было все для традиционного сказочно-этнографического спектакля: известен сюжет про трех братьев, которым отец оставляет наследство, сценически отработана стилистика поэтической народной сказки, требующая непременного обилия национальных костюмов, красочной палитры, песен, музыки и лирической декламации. Так в латышском театре ставили и пьесу «Золотой конь», и «Вей, ветерок!», и другие произведения Райниса. Уже внутри этой, привычной стилистики счет достижениям.

{115} «Золотой конь» в постановке Шапиро вышел за пределы известного. Этот шаг был сделан не только из неприятия сценической старомодности. Существеннее было новое понимание творчества Райниса в целом. Новизна спектакля «Золотой конь» была гораздо основательнее, нежели просто непривычность сценического облика.

Райниса волновала мысль о некоем народном идеале — каков он и прочен ли он? Современного режиссера увлекла та же мысль — о реальном человеке, как бы воплощающем в себе народный идеал. Антыня, младшего из трех братьев, обычно играли героем, красавцем, поручали эту роль первому герою-любовнику, детали народного костюма подбирали так, чтобы все в этом персонаже было красиво. Но понятия о красоте, как известно, меняются. Райнис-поэт вовсе не тяготел к внешней красивости, а его мысль об идеале несла в себе не только веру, но боль и тревогу. Воображение поэта равно касалось земли, конкретного быта и того, что над землей, выше ее и не имеет бытовых очертаний. В образах Райниса режиссер искал не узконациональную романтику, но более широкий взгляд на мир и на людей. Притом его несомненно привлекала философская сосредоточенность поэта.

Сценический облик спектакля «Золотой конь» оказался необычно суров. С этого спектакля Адольф Шапиро вступил в союз с художником Андрисом Фрейбергом. Его собственное, режиссерское ощущение сценографии расширилось и обогатилось.

Фрейберг создал на сцене образ белого мира, мира где-то на краю света, где кончается (или еще не начинается) реальный быт, реальная земля. Снежная холмистая пустыня. Цветовая гамма костюмов — черно-серо-коричневая. Фигура Антыня лишена земной мужественности. Это юноша-мечта, персонаж полуреальный, связанный с жизнью не внешними, а внутренними, невидимыми связями. То, что Антыня играла актриса Анда Зайце, более чем наглядно демонстрировало замысел режиссера. Шаг был рискованный, но оправдал себя. Восприятие спектакля направлялось в чисто философскую сферу.

Спор, который разгорелся вокруг такого решения, отразил различное отношение к сценическим традициям и был крайне выразителен. Но тот же спор заключал в себе, если можно так сказать, частицу вечного — люди ни о чем так постоянно не спорят, как об идеале. Вера в этот идеал (отражаемая искусством) подвержена наиболее конфликтным суждениям. Эту конфликтность вызвал к жизни «Золотой конь». В итоге спектакль был признан, зрителями — сразу, знатоками Райниса — со временем.

Нужно ли удивляться после этого, что в общении с современной латышской драматургией Шапиро проявил достаточную самостоятельность? Здесь он встретился, прежде всего, с Гунаром Приеде и его непростой театральной судьбой. Спектакли Рижского тюза в чем-то существенном эту судьбу изменили.

В конце пятидесятых годов пьесы Приеде для латышской сцены были примерно тем же, чем для русской — молодежные пьесы Розова. Спустя десятилетие, как и положено, выработался штамп их постановок и их восприятия. Лирико-молодежные разговоры, несколько приглушенная сценическая атмосфера домашнего мира, слегка волнуемого своими внутренними {116} конфликтами, — к такому Приеде все привыкли. Между тем, этот автор менялся, в новых своих пьесах намекал уже на более серьезные проблемы, но театр к этой новой интонации прислушивался вяло.

Шапиро довольно долго обходил драматургию Приеде, будто чего-то ждал. Возможно, тут сказывалась очевидная разница темпераментов — авторского и режиссерского. Не слишком импонировало режиссеру и упрямое пребывание драматурга в кругу тематики, не выходящей за пределы Риги и Латвии.

Но, дождавшись пьес «Костер внизу, у станции» и «В ожидании Айвара», Шапиро их поставил.

И сразу взорвалась идиллия вокруг «тихих» пьес Гунара Приеде. Автор с некоторых пор довольно явственно выражал тревогу и боль — режиссер эту тревогу расслышал и усилил. Пьесы Приеде на сцене Рижского тюза утратили привычную милоту и некоторую расплывчатость, их контуры проступили гораздо отчетливее.

Режиссер подвергал исследованию то, что у Приеде обычно одето бытовым покровом. В прежних постановках именно этот покров как бы расстилали во всю сцену и рассматривали, любуясь симпатичными традиционными орнаментами. Шапиро его свернул и отложил в сторону. Ему гораздо интереснее было то, что *под* таким покровом.

Опять, как в пьесе Горького, он разглядывал уклад чужого дома и связи людей в нем — прочные и хрупкие, домашние и социальные. С годами его все серьезнее интересовали человеческие отношения и, главное, их зависимость от большого социального мира.

Действие пьесы «Костер внизу…» происходит в маленьком домике у станции, куда шум большой жизни доносится только гудением проходящих мимо поездов. Кажется, уклад домика прочен, его не сокрушишь таким случайным событием, как внезапное явление цыганского табора. Но тревожный костер у станции вдруг высветил непрочность и неправду человеческих отношений, сложившихся тут, в доме. В конце концов, табор ушел. Но он не сам ушел: его увезли на машинах, а машины были вызваны старым дедом, который изучил многие способы, как устоять в этой жизни. Старик сделал свое дело, костер погас, сад уцелел. Жена осталась при муже, муж — при доме. Все стихло. Но двое ребят-школьников в конце спектакля упорно посматривали на распахнутую дверь. И было ясно: вряд ли эти двое останутся в доме. Главный смысловой итог нельзя было не понять, режиссер вел к этому итогу со свойственной ему определенностью. К сожалению, пострадала та неуловимая прелесть смены атмосфер, на которой строится поэтика драматургии Приеде. Уходя от бытовых штампов, Шапиро слишком резко потянул за собой художника Марта Китаева. Они дружно решили заменить житейски достоверное оформление абстрактно-геометрическими формами. Ни Шапиро, ни Китаеву не свойственна претенциозность, но именно претенциозностью иногда оборачивается неточность. В безжизненной среде актеры были обязаны играть по законам психологического театра. Какое-то время они именно так и играли, но довольно скоро эта внутренняя жизнь спектакля стала угасать, подменяться банальной мелодрамой. И тогда Шапиро смог на собственном создании воочию увидеть сочетание мнимо современной постановочной формы и стародавних актерских штампов. {117} Возможно этот, достаточно жесткий урок заставил режиссера при следующей встрече с Приеде быть максимально внимательным к вопросам стиля.

Пьеса «В ожидании Айвара» при всей своей внешней немудрености весьма непроста, но и не в характере режиссера было воспроизводить картинки деревенского быта. В семейных событиях пьесы он уловил очень важный для себя мотив, который, кстати, потом прозвучал в райнисовском «Золотом коне».

Как всегда у Приеде, в пьесе действовали городские и деревенские юноши и девушки, кто-то был влюблен, кто-то читал стихи, подспудно же автор вел свой серьезный разговор. И это был тот же разговор об идеале, который шел в поэтической сказке Райниса про юношу Антыня.

Чудаковатая тетушка на хуторе рассматривает явившихся перед ней молодых людей с точки зрения идеала — таким идеалом является некий Айвар, описания которого, если их сложить вместе, дают собирательный (любезный сердцу критиков) образ «положительного героя». Но автор, не без лукавства, так и не выводит на сцену этого идеального юношу — все события пьесы происходят как бы в ожидании идеала. При этом реального Айвара истово ждет лишь одна Тетушка.

Шапиро, не испугавшись, дал всему этому иронический поворот. Способом, близким брехтовскому остранению, он отодвинул быт латышского хутора и заставил взглянуть на него как бы со стороны. Автору, возможно, был ближе взгляд изнутри. У него ирония спрятана очень глубоко и сильно смягчена «домашним самоощущением». Приеде хоть и далек от того уклада деревенской жизни, в котором особое значение имеет, например, то, в какое время и по какому поводу положено забить свинью, сварить жирные щи и т. п., но в этом укладе ему все же видится некоторая надежность. Режиссер шел к большей объективности. Он увлек актеров другим отношением к персонажам пьесы. Это отношение было лишено ностальгии, так что деревенский сундук на сцене обыгрывался безо всякой к нему почтительности. У легкомысленных и избалованных городских юнцов — своя немощь, у хуторских бабушек — своя. Резкое столкновение возрастов и социальных укладов придавало зрелищу довольно жесткий комедийный эффект. Но сказать, что режиссер высмеивал уходящую жизнь, было бы неверно, потому что из той же жизни он извлекал мужественный лирический мотив. Его олицетворяла та Тетушка, которая побывала в разных краях и странах, а теперь доживала свои дни в родном доме, терпеливо и упрямо поджидая Айвара. Незаметная, негромкая, она вот‑вот готова была исчезнуть, раствориться в воздухе. К этому исчезновению и все другие были готовы, оно никого не мучило страхом потери. Но что-то самое главное содержалось в жизненном опыте этого человека, в его мужественном спокойствии и терпеливом ожидании. И это главное было страшно потерять.

Такого естественного сочетания драматизма, иронии и лирики в пьесах Приеде еще никто на сцене не открывал. Кажется, не без влияния спектаклей Шапиро в последующих пьесах драматурга появилась твердость, которой раньше не было. Впрочем, на влиянии конкретного театра вряд ли можно настаивать. Интересно другое: от драматурга ждали, что он возмутится режиссерским своеволием, а Гунар Приеде спектакль приветствовал. {118} Точно так же Арбузов стал в свое время горячим защитником «Города на заре» и даже уверял всех, что писал не что иное как трагедию и вот, наконец, дождался, что один театр его понял…

Пожалуй, имеет смысл сделать еще одно короткое отступление в сторону — на тему режиссерского образования. Вернее — самообразования. Как показывает практика, режиссеры сегодня формируются не столько в институте, сколько вне его. Потому ли, что современный театр перемешал многие «школы» или потому, что «школы» если и существуют сегодня, то больше в практике ведущих режиссеров, но вольное стихийное ученичество стало обычным делом. Ныне все зависит от того, что в самом себе режиссер посчитает нужным совершенствовать, в какой авторитет поверит и где (опять же сам) найдет возможность учиться. Уже будучи руководителем театра, Шапиро нашел для себя такую возможность в режиссерской лаборатории М. О. Кнебель. Он попал в ряды воспитанников этого педагога не студентом-учеником, а вполне самостоятельным человеком и художником. К этому времени он уже твердо знал, что именно ему надо взять и на какие именно вопросы получить ответ. Взять можно было навыки того репетиционного метода, которым владели, благодаря Кнебель, ее самые талантливые ученики. В практике каждого из них этот метод (практическое наследие Станиславского) преломился по-разному, но они знали его как основу. Потому, надо думать, после Вольдемара Пансо в Эстонии осталась целая режиссерская школа — Пансо был не только любимым учеником Кнебель, но, как и она, по природе являлся педагогом.

Кстати, на Прибалтийской театральной весне 1968 года, где спектакль «Последние» удостоился премии, был показан и один из лучших, самых звонких спектаклей Пансо — «Весна» О. Лутса. Ничего сходного не было между пьесой Горького и пьесой эстонского писателя. Ничего общего не было в стилистике этих двух спектаклей. И все же их что-то связывало. Это «что-то» можно определить так: серьезность замысла и легкость исполнения; точная психологическая разработка внутри такого же точного стилевого контура; радость актерского существования в строгих сценических условиях, созданных режиссером.

Пансо, очевидно, понял эту общность — он тогда же позвал Шапиро в свой театр на постановку, а позже предложил вести занятия со студентами Таллиннской консерватории. Но вместо этого Адольф Шапиро пошел учиться к М. О. Кнебель. А спектакль в таллиннском Молодежном театре поставил, когда Пансо уже ушел оттуда. Репетиции «Трех сестер» в Театре драмы имени В. Кингисеппа Адольф Шапиро начал, когда Пансо уже не репетировал, он лежал в больнице. Они не встретились в одном театре, но судьбы их пересеклись, и школа оказалась общей, как стало ясно со временем.

В эстонском Молодежном театре, а потом в Театре имени В. Кингисеппа Адольф Шапиро, на свое счастье, получил лучших актеров из всех возможных. Это были актеры Вольдемара Пансо. Талантливые. Замечательно воспитанные. Лишенные всякой актерской «торжественности». Неизбалованные. Культурные. Уже прошедшие через лучшие роли мирового репертуара. И — бесконечно тоскующие после смерти Пансо. Некоторые {119} из этих актеров (такие, как Аптс Эскола) уже вроде бы сыграли и получили все, но — не остыли. Другие (например, Линда Руммо) достигли, казалось, вершин, но это счастливое состояние на взлете было прервано уходом Пансо. Третьи (тут самый яркий пример — Микк Микивер) только-только к этой вершине подошли, буквально смотрели на нее.

С этими актерами можно было ставить все. Шапиро поставил с ними «Вишневый сад» и «Три сестры». В Пярну, для перешедшей в Пярнуский театр Линды Руммо он поставил «Кто боится Вирджинии Вулф?» Э. Олби. Потом в Театре имени В. Кингисеппа — «Живой труп» Л. Толстого.

Вольдемар Пансо умер, как умирает садовник, оставляя свой сад, в котором ухаживал за каждым растением — старым делал прочные подпорки, новые сажал так, чтобы им удобно было расти. Шапиро не мог так ухаживать за чужим садом, у него в Риге остался свой, требующий постоянных забот. Но он оказался в силах сделать другое — продлить плодоносность эстонского театра. Могло показаться, что он лишь собирает плоды, но это не так. Плоды, в конечном счете, собирают только зрители.

Чтобы закончить тему «самообразования», следует добавить, что Шапиро очень точно осмыслил этапы этого пути. Ему нужно было, пусть экстерном, пройти ту же школу, что прошли Ефремов, Эфрос, Пансо. И он ее прошел. Менее талантливые представители той же школы в нашем театре продолжают пичкать своих учеников терминами «действенного анализа» и умучивают актеров-мастеров обязательными этюдами. То, в чем Станиславский видел спасение от ремесла, легко превращается в своеобразную форму того же ремесла, пусть с педагогическим уклоном.

Придя к эстонским актерам, Шапиро не говорил им о «сквозном действии» и не занимался этюдами. Он сразу заговорил с ними на том увлекательном языке, на котором говорил Пансо, когда ставил Шекспира, Шоу и Ибсена, — на языке искусства. Эти актеры не нуждались в ученичестве. Им нужна была глубина и заразительность замысла — спектакли Пансо всегда такой силой гармонии обладали, и актеры физически знали ее власть над собой.

Таким образом, режиссеру Шапиро в эстонском театре дано было самое большое счастье и одновременно предложен самый строгий профессиональный экзамен. Счастье он пережил достойно — знал, что оно не может быть долгим. А экзамен с честью выдержал.

Такого ансамбля, который был в таллиннском «Вишневом саде», не приходилось видеть в других чеховских спектаклях — такой ровной высоты исполнения, такой общей внутренней интеллигентности тона и, вместе с тем, такой спокойной независимости от каких бы то ни было канонов.

В оценках чеховских постановок издавна повелось танцевать от печки — похоже на старый МХАТ или не похоже. Было совсем не похоже. Потому, прежде всего, что создателям этих спектаклей не приходило в голову, что надо быть похожим или, наоборот, надо кого-то восхищать (или возмущать) специальной непохожестью. Было совершенно свое ощущение чеховских персонажей — как будто в первый раз они появились {120} на свет. Первый раз явилась из Парижа домой вот такая женщина — полурусская, полупарижанка, непутевая, молодая, дерзкая, грешная, обворожительная. И было так понятно, что нет и уже не будет у нее дома — ни в России, ни в Париже, хотя и дача в Ментоне была, и этот «милый старый сад» был. Все это было, вроде и сейчас есть, но… уже нет. На какой-то полуреальной, зыбкой грани, собственно, на границе жизни и смерти, бытия и небытия, режиссер как бы задерживал все и всех — еще есть и уже почти нет. Линда Руммо, игравшая Раневскую, на сцене могла все — могла свести с ума Лопахина, ничего для этого не делая; могла поразить чистоплюя Петю дерзко обнаженной ножкой; могла внезапно понять что-то самое страшное, взглянув быстро и внимательно на старого Фирса; могла любить Гаева так, как стареющего брата любит еще молодая сестра; могла, жалея и отстраняя, любить собственную дочь — так жалеет красавица-мать свое незадачливое дитя, прощаясь с ним. И оттого, что актриса все это могла, становилось заново понятным, что Раневская уже почти ничего не может. Какая-то прекрасная бабочка порхала перед нами — дерзко, ярко, но уже в паутине. И чем энергичнее ее полет, чем ярче перламутровые краски крыльев, тем очевиднее, что все это — конец.

Март Китаев на этот раз действительно оплел всю сцену паутиной, красиво меняющей свою плотность в разном освещении — она то сверкала, то исчезала. А в ней бились — приезжали, жили, танцевали, плакали, прощались — люди удивительного изящества и какой-то мотыльковой прелести. Спектакль был легким, невесомым, но его персонажи полны живой энергии. Эстонским актерам вообще свойственно душевное здоровье и противопоказан надрыв. В этих чеховских персонажах была своя жизненная плотность и не было болезненности. Критики полюбили мысль о том, что Чехов в те годы игрался и ставился однобоко, тенденциозно, «монологически». Какая чепуха! Он в те годы ставился по-разному, и никакой «однобокости» не было ни в «Вишневом саде», ни в «Трех сестрах» Шапиро. Был объем, была полнота чувств и многогранность образов.

Речь шла о прекрасной жизни, которая должна кончиться. Не в силу одряхления или болезни, а потому, что ей на смену грозной поступью идет другая, новая. В «Вишневом саде» на наших глазах что-то кончалось, уходило навсегда, и с этим трудно было смириться. Так, вне смирения, но с сознанием неизбежного были поставлены и «Три сестры», и «Вишневый сад». Кто-то умирал, кто-то говорил о новой жизни, но что могли изменить слова, произносимые мальчиком-студентом, — он беспечно забрасывал руки назад, обхватывая при этом кладбищенский крест, и рассуждал о будущем… Ничего не могла изменить и гибель барона. Тузенбаха на дуэли — не потому, что, как сказал Чебутыкин, «одним: бароном меньше», а потому что самая высокая правда была в словах Тузенбаха о вечной жизни дерева, которое, умирая, остается среди других. Давным-давно написал своего несчастливого барона Чехов, написал и заставил погибнуть, и сам давно умер, а этот Тузенбах все живет и: волнует новые поколения своими речами и своею судьбой… Такие мысли рождали эти чеховские спектакли. В них был предложен свой счет времени, не совпадающий, может быть, с реальным, но очень чеховский по существу.

{121} Персонажи «Вишневого сада» совсем не тяготели к зрительному залу, существовали с какой-то печальной независимостью от нас. Мы, зрители, наблюдали жизнь, которая в полную силу проживала свои последние мгновения, но мы все время помнили, что эта жизнь, эти люди уже ушли, их нет.

В «Трех сестрах» расстояние между залом и сценой было совсем иным: режиссер максимально сокращал его, и оно меняло свое содержание. Семейная, милая обстановка, в которой люди связаны родственным и интеллигентным пониманием, создавалась на сцене как бы из крупиц наших сегодняшних самых хороших минут; и зал дышал этой атмосферой, как дышат чистым воздухом. А та сила, которая с какого-то момента, подобно невидимому роковому облаку, вставала над героями, старила их, отрывала друг от друга, выталкивала из собственного дома и из жизни, — это злое облако краем ощутимо задевало и зал, оно и залу было знакомо и враждебно.

Один из сокровенных чеховских мотивов — «дом» и «прощание с домом» — режиссер таким образом рассмотрел по меньшей мере в двух ракурсах по отношению не только к чеховским пьесам, но к сегодняшнему дню и течению истории. При этом связи между нами и персонажами Чехова не рвались и не запутывались. Режиссер то растягивал их, как растягивают пружину, то отпускал эту пружину так, что чувствовалась боль удара. Это была довольно сложная сценическая игра с исторической дистанцией. Не знаю, впрочем, что тут делалось сознательно, с расчетом. Чеховские спектакли в Таллинне хороши были именно нерасчетливостью, полнотой жизни и щедрым актерским самовыявлением. В Москве, в «Вишневом саде», поставленном в Театре на Таганке, В. Высоцкий потом сыграл трагического Лопахина, Алла Демидова — молодую Раневскую, а спектакль в целом был подчинен мысли о человеческой беспечности перед лицом гибели. В таллиннском спектакле жила несколько иная мысль, иное чувство, но трагедию Лопахина, мужика, тронутого болезнью интеллигентности, Микивер сыграл с трагической силой, не меньшей, чем у Высоцкого. И молодость на краю гибели Линда Руммо несла победоносно, как всегда несла смысл лучших своих ролей. О Гаеве, которого играл Антс Эскола, не найти других слов, кроме как: это был идеальный Гаев. То, что называют «порода», не игралось, а само собой жило в актере, что же касается игры, то прав Арбузов, сказавший, что Эскола играет «волшебно».

Так получилось, что первым чеховским спектаклем Адольфа Шапиро стала последняя пьеса Чехова. «Вишневый сад» был поставлен в 1971 году, «Три сестры» — в 1973‑м. Затем, уже в Рижском тюзе — «Иванов» (1975), еще позже — «Леший». В следовании «обратной» хронологии не было преднамеренности и какой-либо закономерности, кроме единственной и главной: открыв однажды для самого себя такого автора, как Чехов, такой режиссер, как Шапиро, уже не мог его оставить. В данном случае дело не только в масштабах и глубинах драматургии, но в ее особой природе, поразительно согласующейся с нашими сегодняшними мыслями и чувствами.

С поэтической вершины «Вишневого сада» режиссер будто оглянулся и увидел перед собой бескрайнюю долину, с множеством дорог и тропинок. {122} И он отправился в путешествие, которое в итоге стало для него, может быть, наиболее существенной школой познания — и жизни, и великой литературы, и собственных профессиональных возможностей.

Эстонские актеры, как уже говорилось, в таком путешествии были идеальными спутниками. Актеры Рижского тюза (и латышской, и русской труппы) вместе со своим режиссером осваивали благодаря Чехову труднейший урок, необходимый современному искусству.

Это был урок особого, глубинного изучения человека в его связях с окружающим миром. Для этого очень точно (хотя, может быть, и интуитивно) была выбрана пьеса — «Иванов».

В «Вишневом саде» и «Трех сестрах» Шапиро прикасался к драматургической поэтике позднего Чехова. Она рождалась из обостренного чувства движения времени и неизбежности той «громады», которая «надвигается на всех нас», уже близка и этой своей близостью несет тревогу, страх, надежду или вселяет нелепую беспечность. «Иванов» — пьеса иного мироощущения и, в общем, иной, аналитической поэтики. «Я все время помнил, чувствовал, ощущал, что эта пьеса написана врачом», — говорит Шапиро. И еще: «Не исключено, что это самое личное произведение-Чехова. Тут он ближе всего к героям. Дальше он высоко над ними». Не оспаривая этой мысли, хочется добавить, что и спектакль «Иванов», не исключено, явился самым личным спектаклем Шапиро, при том, что его никогда не одолевала жажда так называемого самовыражения.

Итак, для него существенно было, что пьеса написана медиком, диагностом, а значит содержит в себе строгий, даже безжалостный анализ, болезни — если можно назвать болезнью определенное (крайнее) состояние души здорового человека. Режиссер и не смотрел на Иванова как на больного (исследованию своеобразной, распространенной на Руси душевной болезни, порожденной апатией и бессилием, был посвящен спектакль. МХАТ, во всяком случае, игра И. Смоктуновского). Внутренние и внешние данные артиста И. Пуцитиса соответствовали образу личности, которой природа дала все, чтобы быть украшением земли. Природа дала — общество отняло. Человек не выстоял, он отдал, отдает то, что отдавать нельзя — самого себя. Только тут, в одном-единственном пункте (но он крайне важен) режиссер, если позволительно так сказать, осуждал героя. У человека умного и сильного не хватило сил на сопротивление. Он сломался, упал, падает сейчас на наших глазах. Так иногда падает в лесу большое дерево, ломая вокруг себя живые, но менее сильные побеги. Последний момент (самоубийство, смерть) в спектакле был беззвучен. Не было выстрела, толпа свадебных гостей судачила о чем-то на авансцене, потом бросилась искать жениха, в этой суматохе слуга молча пересекал сцену и отодвигал кушетку — за нею, на полу, скрючившись лежал Иванов, а рядом — пистолет. За этим финалом режиссер давал еще один, безо всякого текста; отсутствующий у Чехова, он был крайне существен для образного строя спектакля. Сверху спускался прозрачный покров, образуя вокруг лежащего Иванова свое пространство и отделяя его от всех. Сцена погружалась в темноту, потом свет снова возникал, странный, призрачный, и в этом серо-туманном освещении была видна мощная обнаженная мужская фигура, недвижная, покорная движениям двух женщин, обмывающих покойника.

{123} Режиссер смело выводил спектакль к символу — сильному, резкому, лишенному красивости или романтизации. Мысль читалась сразу: человек был, и он был прекрасен как создание природы. И были мечты, было желание переделать жизнь, был вызов окружению. Привычный ход бытия все это поломал и извратил. Финал говорил о потенциальной силе и красоте человеческого существа.

В трактовке «Иванова» Шапиро решился на резкий шаг — бытовую, психологическую пьесу он перевел в план не бытовой, «скульптурный», откровенно театральный. Замкнутое серое пространство сцены, жухлое прошлогоднее сено на полу, где стоит письменный стол, и на столе тоже клочья сена; у Лебедевых мебель в унылых чехлах; от этой замкнутости, фактуры, расположения предметов и людей — спертый воздух. Нет выхода, нечем дышать. В наглядной безвыходности мается большая фигура Иванова, и в вальсе-полечке скачут гости на свадьбе. Образ спектакля чем-то перекликался с «Последними», художник Китаев варьировал и развивал то, что было ранее найдено.

Право на такое режиссерское решение можно было получить, не поступившись точностью психологического рисунка в тех дуэтах-поединках, которые составляют, собственно, структуру пьесы. В этих поединках один участник обязателен, постоянен — это Иванов. Его «противники» сменяют друг друга, они очень разные, и характер каждого направляет свой луч на характер и судьбу главного героя. Иванов — и Сарра, Иванов — и Лебедев, Иванов — и Саша и т. д. Все эти дуэты в смысловом отношении на сцене постоянно перекрещивались, хотя и следовали порознь, как бы не касаясь друг друга. Погубивший жену человек тут же лицом к лицу встречался с молоденькой победительницей и затем — с ее отцом, своим университетским приятелем, и в этом отце, как в кривом зеркале, видел самого себя, свои бывшие идеалы и то, во что они превратились. Лебедев (А. Майзук) не уговаривал, не утешал Иванова. Он истерически кричал и требовал: «Успокой свой ум! Гляди на вещи просто, как все глядят!.. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий!» В этом «как все» — последнее спасение, оно дано Лебедеву, хотя и его рассудок, кажется, не выдерживает.

Сильнейшее поражение Иванова — судьба и гибель Сарры. На эту роль Шапиро выбрал идеальную актрису — по сосредоточенности и одновременно деликатности самых смелых сценических движений — актрису Дину Купле. У Иванова к этой женщине была любовь особого рода — любовь-вызов, эпатаж. Но вызов, каким бы сильным ни был, — короток, недолговечен. А любовь — та, которой жила Сарра Дины Купле, — длится всю жизнь и уходит только вместе с жизнью. Она видела, она знала того, прежнего, дерзкого и красивого Иванова, он любил ее, и этой огромной памятью хрупкая женщина изо всех сил держится на земле.

Личность Иванова таким образом рассматривалась в спектакле как бы постоянно двойным зрением: с позиции несомненной правоты героя и с точки зрения другого человека, которого такая правота губит. Зрителю были видны обе позиции и неразрешимость их столкновения. Корни этой неразрешимости уходили в быт, в социальное устройство, одолеть которое не в силах был один человек. Чисто русская трагедия приоткрывала свою особость и в плане театральном, в отличие, скажем, от шекспировской, {124} где трагедия чужда быту и сторонится психологизма. Трагические судьбы чеховских героев из быта произрастали и собой тот же быт освещали — в его неизменном значении и в его возможных исторических переменах.

Когда через несколько лет Шапиро взялся за постановку «Живого трупа» в Театре имени В. Кингисеппа, он встретился с еще одним вариантом русской трагедии.

Спектакль «Живой труп» (1980) явился примером законченного художественного создания.

Режиссерский замысел этого спектакля не похож на прямой стержень, или ствол; не напоминает он и тот металлический каркас, с которым нередко сравнивают крепкие постановочные решения. Скорее напрашивается сравнение с ветвистым деревом, у которого, разумеется, есть ствол (и корни), но прелесть которого заключена в живом сплетении ветвей и игре листвы. Мысль режиссера в данном случае охватывает и корни, и ветви, и все веточки сложнейшей пьесы, ничего не стремясь в ней выпрямить на свой лад. Кажется, более всего режиссер дорожит теми соками, которые от ствола идут в разных направлениях, но всем скрытым сосудам, давая жизнь новым побегам.

Между тем, пьеса Толстого по своему строению и фактуре совсем не напоминает такое дерево. Напротив, она поражает жесткостью схемы, беглой сухостью реплик, отсутствием некоторых необходимых мотивировок. Более того, в ней содержатся вопросы, на которые Толстой (в иных случаях отвечающий весьма определенно) как будто отказывается отвечать.

Хорош или плох человек, измучивший пьянством и мотовством жену и близких? Сочувствует ли автор этому человеку? Чем нехороша любящая его молодая женщина, мать его ребенка, и какой «игры» настолько не хватало мужу, что он назвал ложью свою семейную жизнь? В чем суть отношений, которые у Лизы возникают с другим человеком? Театр, а потом и кино настойчиво искали способы «разоблачить» Лизу Протасову, Виктора Каренина, его мать и, конечно же, князя Абрезкова — почему? Неужели только в силу принадлежности этих людей к «высшему обществу»? Но ведь любимый нами Федя Протасов не осуждает никого из них ни единым словом. Так о чем же идет речь — о падении человека или о его духовном подъеме? А если все-таки о подъеме, то есть о возвышении, то почему так много человеческих жертв этот подъем за собой влечет?

Такие вопросы не может не вызвать пьеса, заново и непредвзято прочтенная. Впечатление сходно с впечатлением от маленьких трагедий Пушкина: тот же «головокружительный лаконизм» и тайна прекрасной эскизности, та же почти пугающая бесстрастность автора. Уже поставив спектакль, Адольф Шапиро еще долго не в силах был отойти от этой пьесы и загадочного характера ее героя. Толстой как в омут затягивал бесстрашным изображением неразрешимой сложности жизни. Об этом, ни о чем другом, хотелось и думать, и говорить бесконечно. Тут не было и не могло быть ничего «конечного»…

Странно, но кажется, что пьеса на сцене увеличилась в объеме — разумеется, не по количеству текста, но по смыслу и значению каждого характера, поворота действия и даже каждого слова.

{125} До сих пор мы знали постановки, отмеченные ярким исполнением главной роли — Феди Протасова. Там, где играли Н. Симонов, М. Романов, И. Берсенев, по существу все сводилось к трактовке и исполнению одной роли. Если же всерьез задуматься, это было нарушением толстовского принципа авторского мироощущения. О том, как и что может измениться в той же фигуре Протасова в зависимости от объема спектакля в целом, — об этом просто не приходилось думать. Не было примеров.

Вокруг Н. Симонова не было той непредвиденной сложности жизни, с которой все толстовские герои имеют дело. Всю эту, полную противоречий, напряжения и внутреннего трепета жизнь вбирал в себя один великий актер, и один же из себя ее излучал. В сильнейшее поле этого излучения попадал то один персонаж, то другой. Одиночество Протасова входило в трактовку роли, но в художественном отношении оно было вынужденным. Без живого окружения Федя Протасов оказывался постоянно над ним. Он во всем был выше и лучше, потому и в суде естественно становился из обвиняемого обвинителем.

От этой почетной и высокой роли Адольф Шапиро освободил Микка Микивера. Он повел артиста в мир толстовской объективности, где героем и судьей стать непросто. А объективность, в свою очередь, потребовала рассмотреть на равных всех участников драмы. Так что не фон для героя-одиночки создавался в спектакле, а совсем другое — связи одного человека с устройством большой жизни. Устройство общества — социальное, психологическое и бытовое — являлось, в итоге, объектом внимания.

И потому первая же картина (по традиции — служебно-экспозиционная) приобрела в этом спектакле совсем иной смысл и значение, хотя в ней еще не появился главный герой. На сцене возникла замечательная в своей полноте и, вместе с тем, неразрешимом драматизме картина жизни, той жизни, от которой драму Феди оторвать нельзя, — здесь все связи глубоки и интимны. Свое место и значение получило то, что при чтении мелькает как незначительная, проходная деталь. Режиссер с изумлением увидел, насколько важны у Толстого все ремарки и каждое слово.

Жизнь в доме, из которого ушел муж, остается жизнью. Театр в лаконичных, но очень точных подробностях воспроизвел внутреннюю трещину семьи — крах мирного быта.

Самое первое движение спектакля: по комнате проходит старая нянька. Маленькая, сухонькая женщина двигается торопливо, но бесшумно. Так ходят по дому во время несчастья.

В пьесе нянька — служебная, скромная роль. Режиссер сделал эту роль камертоном всему спектаклю. Эта старая нянька всех тут вырастила, сейчас она при грудном ребенке, а у Лизы от переживаний пропало молоко. «Чем дитя виновато?» — озабоченно говорит нянька, и ведь забота о дите действительно серьезна. В это время мать Лизы (Ита Эвер) что-то вяжет — так некоторые женщины берутся за вязанье, чтобы не метаться, не кричать, хотя бы своей твердой позой наладить какой-то порядок. Режиссер подсказал актрисе то поведение в драматической ситуации, которое эту ситуацию и приближает к зрителям, и объясняет. {126} Мать Лизы — страдающее лицо в общей драме, и у нее есть свое право видеть источник общей беды в Феде Протасове.

Когда выходит Лиза (Мари Лилль), мы попадаем в тот мир, который, кажется, знаем даже не по жизни, а по романам Толстого. Это мир женских забот, мгновенно краснеющих милых молодых лиц, влажных глаз, домашней непричесанности, одновременных мыслей о ребенке и о муже, мыслей, которые непонятны никому, кроме этой женщины. Чисто домашний, женщиной определяемый и охраняемый мир — на нем многое держится. Толстой это знал. Безо всякой сентиментальности театр строго и точно воссоздает жизнь, перед которой виноват Федя Протасов.

Собственно, вот она — новая мысль, дающая новый объем спектаклю. Это мысль о трагической вине человека перед жизнью. (Подобную человеческую вину — или беду — Шапиро перед тем художественно исследовал в «Пер Гюнте» Ибсена, а позже — в «Принце Гомбургском» Клейста).

Можно ли винить Лизу, ее мать, ребенка, няньку в том, что они не задумываются о стыдности службы в банке? У них совсем другие заботы и мысли. Можно ли винить Лизу за то, что в ее любви к мужу не было «игры»? А ему нужна именно «игра», он признается в этом, как признаются в самом интимном. Это признание и в тексте пьесы останавливает. Протасов запинается, ищет точного слова и все-таки произносит именно это: «игра». Он старается, не сфальшивив, объяснить что-то важное.

В характер Феди Протасова Толстой, как замечено его исследователями, вложил многое свое, из себя. То, что Федя называет «игрой», дано было Толстому-человеку как сверхчуткое ощущение постоянной и властной игры жизненных сил в человеке и в природе. По отношению к герою «Живого трупа» принято говорить о размахе, широте натуры и т. п. Но читая и перечитывая пьесу и помня при этом, что из себя представляет натура Микка Микивера, режиссер все дальше уходил от мысли о размахе и широте характера. Он увидел в Феде другое — необычную концентрированность душевных сил и чисто толстовский, обостренный контакт человека с тем, что живо и естественно.

Первая мизансцена, данная актеру, статична — Федя долго сидит молча, слегка откинувшись назад, держась обеими руками за край диванчика, как держатся за скамью в плывущей лодке. В этой позе нет свободы, нет расслабленности, но есть то напряжение, которое человек испытывает, отдавшись чужому мощному движению. Движется, прихотливо меняя свое русло, цыганская песня, и запрокинутое лицо Протасова едва уловимой нервной игрой отражает эту игру-движение. Он не «слушает» песню, но по капле впускает ее внутрь себя, как впускают, наслаждаясь, живительный бальзам. Впускает и дает ей, песне, там, внутри себя, сладостную свободу. Он наслаждается этой «игрой» внутри себя и тем, что можно эту игру и эту жизнь держать взаперти, чтобы они пропитывали, пронизывали собой каждый его мускул, каждый нерв. Пусть эта игра ненадолго — именно она для Протасова есть мгновение истинного бытия. Песня кончилась — и из человека словно выпустили воздух и силы.

«Ну, а теперь “Невечернюю”», — говорит Протасов. Между прочим, ведь это первые его слова в спектакле. Но Микивер не начинает ими {127} роль, а как бы стремится продлить ими то замкнуто-счастливое состояние, в котором только и может чувствовать волю его Протасов.

Для трактовки роли очень важным стало слово «энергия». Протасов произносит его, говоря о цыганской песне. Вне этой энергии Протасов — Микивер всюду ощущает фальшь и теряет силу жить. Фальшь и ложь-любой ситуации, будь то служба в банке, наживание денег или просто жизнь в семье — ни в чем этом для него нет «энергии», но во всем есть фальшь.

Федя признает, что не способен бороться. Микивер играет человека, для которого любая ситуация борьбы тоже будет прежде всего фальшивой, то есть неестественной и стыдной. Он и в героической ситуации будет сжиматься от стыда и ощущения своего унизительного бессилия.

С грузом мыслей о себе и о жизни этот человек уже не может справиться. Нет выхода, нет решения. Потому он и пьет. Протасов — Микивер пьет не так, как обычно пьют на сцене, а так, что смотреть страшно. Носит с собой какой-то докторский саквояжик, открывает его потихоньку, ставит на пол, у стула, быстро вынимает бутылку и маленький стакан. Выпил, спрятал стаканчик, закрыл саквояж — и лицо расправилось, успокоилось. А потом опять — мертвенно обтянутые скулы, серые губы, тоска в глазах. Микивер играет сухо, жестко, тихо. Негромко говорит, не делает ни одного широкого жеста. В этой натуре нет широты, но есть высшая деликатность. Его «безжестие» — от той же деликатности, сковывающей, не позволяющей свободных движений.

Шапиро не первый раз работал с Микивером, это его любимый актер. Но в «Живом трупе» актерская психология не могла не удивить своими неожиданными ходами. «Микивер старается передать ощущение роли не словами, не логикой, а чем-то совсем другим. Например, обонянием, — заметил режиссер. — Он показывает, как человек вдыхает, нюхает… Он держит в руке то, что исследует, и принюхивается, как животное. Иногда в руке у него цветок, иногда апельсин, и рука то вытянута далеко, то совсем близко у носа, а большой и указательный палец перетирают что-то мелкое и пахучее. Запах проникает внутрь его, волнует, будоражит. По этим его показам я всегда понимаю, что именно он хочет выразить…» Особенности актерской лаборатории остаются неведомы зрителям, но странным в «Живом трупе» показалось, что к известным сценическим средствам выразительности прибавилось еще одно, новое: запахи жизни. Да, буквально так: запахи жизни. Это слагаемое атмосферы вступило на сцену вместе с Протасовым — Микивером и проследовало вместе с ним через весь спектакль. Запахи старых московских трактиров; остро памятный Феде запах детской; волнующий запах волос цыганки; затхлый запах казенного коридора в суде… Протасов — Микивер на сцене то оживает, то съеживается, кажется, всем существом ощущая эти волны различных запахов, то душных, то вольных, то болезненно своих, то враждебных.

«Пока Микивер не почувствует ноги персонажа, он не может играть», — говорит Шапиро. Актер почувствовал, что у человека ноги, как у степного коня, могут быть стреножены и тогда отмирает ощущение земли и естественного движения по ней. Жизнь Протасова на сцене — процесс такого постепенного отмирания, умирания. Можно следить за {128} этим процессом по лицу Микивера — Протасова, можно — по ритму его речи, по движению руки и поступи. Короче — это тот самый процесс непрерывной и органичной жизни в роли, то самое искусство проживания роли, о котором мы знаем больше понаслышке. Жизнь человеческого духа — в человеческом же теле, отражающем эту жизнь пластикой, жестом, малейшим движением.

Кажется, впервые после давнего мхатовского спектакля (где Лизу и Виктора Каренина играли такие актеры, как М. Германова и В. Качалов) отношения этих двух толстовских персонажей были рассмотрены с должной человечностью и пониманием. Явно несправедливо было представление о Каренине как о добропорядочном «скучном» человеке! Шапиро убежден, что весь ход поступков Каренина в пьесе говорит о нем как о натуре по-своему страстной и по-своему закрытой, под стать Протасову. Таким его и сыграл актер Аарне Юкскюла. Если Протасов стыдится самого себя — Каренин запрещает самому себе главное в своей жизни: любовь к Лизе. На разные полюсы разведены таким образом натуры истинно нравственные. А между ними, вся в колебаниях, Лиза.

Новая любовь возникает на развалинах старой, как естественное и здоровое чувство, ищущее опоры и защиты. В душе Пьера Безухова любовь к Наташе долго не имела названия, обстоятельства и долг запрещали чувству себя назвать. Так и тут — отношения Виктора и Лизы проходят разные стадии, и ни в одной из них нет ничего, что можно было бы «разоблачить» или «осудить».

И все это лучше других понимает Протасов — Микивер. То, что в признаниях Протасова в тексте пьесы может показаться эгоцентризмом, у Микивера защищено глубоким чувством понимания других. Когда в сцене суда он говорит: живут три человека, и жизнь троих бывает так сложна, что судить в ней никого нельзя, вдруг смысл этих слов пронзает буквально и прямо: нельзя судить. Это неприятие суда, отрицание его — позиция театра, режиссера, актеров.

Нельзя судить Федю Протасова, нельзя судить и тех двоих, которые в несчастье нашли друг друга. Лишь высшим, неземным судом, возможно, судимы эти люди. Тем страшнее и беззаконнее выглядит земной суд и его действия. В сцене суда сложнейшее природное устройство жизни наглядно сталкивается с той уродливой схемой, в которую общество насильно заталкивает эту жизнь, чтобы хоть как-нибудь в ней разобраться и таким образом подчинить себе. Схема убога и бесстыдна, но она называется «законом», и люди перед ней бессильны.

«Закон» утверждается тоже конкретными людьми, и театр, вслед автору, со всем вниманием одного из таких людей рассматривает. Следователя играет Юхаан Вийдинг. Режиссер в начале картины прячет эту хилую фигурку за громадой казенного стола. Если присмотреться, там, за столом, идет какая-то своя нечистая и мелкая жизнь: человек с младенческо-старческим лицом продолжает разговор о каких-то своих делах, прячет в стол винную бутылку, закрывает ящик и, наконец, выбирается из-за стола, помня при этом, что каждое движение его руки и ноги должно быть значительным. Допрос таких людей, как Каренины, — его звездный час. Это самоутверждение ничтожества, и ничьи чужие драмы не могут поколебать чудовищное стремление самоутвердиться. Комплекс неполноценности, {129} социально выраженный, — так, пожалуй, можно определить «зерно» этого характера.

Но даже над таким следователем Протасов — Микивер не может встать в позу судьи. Он только долго-долго смотрит в надменное личико человека, которому закон дал право бесстыдно копаться в чужих душах. Нет выхода.

Финальную картину Микивер играет коротко и совсем сухо. Протасов выходит последним из дверей зала суда. Быстро идет из глубины сцены сквозь толпу, кого-то отыскивая: приятель-пьяница обещал принести револьвер. В этот момент режиссер дает спектаклю неожиданную кольцевую «рифму», в одно мгновение обращая зрителей обратно, к самому началу. В коридоре суда среди публики Протасов видит маленькую старушку в черном выходном платье. Это нянька его сына. Та самая. Та, которая вынянчила Лизу, а потом его сына, та, с которой связана вся прежняя жизнь. На секунду, как вкопанный, застывает Протасов. И буквально застывает зрительный зал. Последнее, глубоко осмысленное живое движение Феди — он делает шаг вперед, наклоняется, целует старушке руку и тут же поспешно отходит, коротким, смущенным жестом разведя руки…

Потом он стреляет в себя, и на полу лежит его скрюченная фигура. Маша прикрывает ее своей яркой шалью. Так, маленькой цветной горкой на судейском полу он и остается лежать — перед всеми виноватый прекрасный человек.

Спектакль, однако, на этом не кончается. Из дальней глубины коридора прямо на зрителей медленно идет старый человек. Это князь Абрезков. В немногих сценах пьесы, где участвует этот князь, в спектакль вступает некое, трудно определимое словами начало. Его мог внести в толстовскую пьесу только Антс Эскола, потому и волновался режиссер, уговаривая старого артиста выйти на сцену. Вполне возможна была функциональная замена, другой актер-мастер, но не могло быть замены тому высшему человеческому такту и благородству, которое несет с собой Антс Эскола. Вместе с ним на сцену как бы вступает огромный опыт жизни, в финале потрясающий своим бессилием.

Общаясь ранее с Протасовым или с матерью Каренина, князь Абрезков являл собой как бы ту меру вмешательства, которая в данной ситуации вообще возможна. Лучшим моментом спектакля стала сцена Абрезкова и Протасова в трактире. В ней по традиции принято было играть ограниченность и непонимание светским человеком чужой, загадочной души Протасова. Эскола играл совсем другое: подлинное уважение к человеку и его страданиям. И обещание «устраниться», которое Федя дает этому Абрезкову, звучало поистине трагически. Для князя Абрезкова в жизни главное — долг. Быть последовательным, то есть выполнить свой долг, он, собственно, и призывает Федю, не вполне сознавая только, что же именно следует сделать в данном случае, чтобы «устраниться».

Какая-то тревожная мысль все же мелькнула в сознании князя, когда он, уже простившись, шел к дверям. Не случайно он дважды замедлял шаг, останавливался, оглядывался и внимательно смотрел на Федю. Но ведь действительно человеку следует выполнить свой долг, тут ничего не скажешь… И князь уходил.

{130} В финале спектакля он являлся свидетелем реального устранения человека из жизни.

После выстрела Протасова старый князь медленно шел к залу из глубины судебного коридора. Не останавливаясь, он проходил сквозь толпу, мимо цветного холмика на грязном полу — так уходят с места внезапной и страшной катастрофы. Картина катастрофы еще отражается в человеческих глазах — эти глаза Антс Эскола и обращал в зал, остановившись у самого края сцены. И казалось, сколько будет стоять этот человек у рампы, столько и будут всматриваться зрители в его лицо…

Пору своей режиссерской зрелости Шапиро отметил встречей с такими авторами, как Толстой, Чехов, Ибсен, счастливым союзом с актерами-мастерами.

Коллектив Рижского тюза сильно видоизменился со времен светловских спектаклей. И в русской, и в латышской труппе выросли опытные актеры, с которыми можно было взяться за чеховского «Иванова», «Пер Гюнта» Ибсена и «Принца Гомбургского» Клейста.

Пьесу Ибсена Шапиро решил поставить без сокращений, в полном объеме, что само по себе не согласуется с привычным стремлением сегодняшнего театра к лаконизму и быстрым темпам. Лучшие спектакли Адольфа Шапиро в последнее время вообще не отвечают этой распространенной привычке. Два спектакля, выпускавшиеся одновременно («Живой труп» в Таллинне и «Принц Гомбургский» в Риге), потребовавшие постоянного «дорожного» самочувствия, переключения с толстовской прозы на немецкую романтическую поэзию, с эстонского языка на русский и т. д., — эти спектакли оказались внутренне неторопливыми, четкими и точными, при том что были полярными по содержанию и стилистике. Сегодня у художника есть два пути — или подчиниться «ритмам современности» или, собрав всю волю, противопоставить этому внешнему влиянию свой собственный ритм, диктуемый внутренними законами творчества. Кажется, Шапиро это понимает.

Иногда, правда, он работает, не испытывая к пьесе особого сердечного влечения и как бы скользя по ее поверхности. Тогда вступают в дело профессиональные навыки, элементарная логика анализа, наконец, воля руководителя.

Привычное, ничем не стесненное право на эксперимент толкнуло режиссера к пьесе Чехова «Леший». Захотелось сценически рассмотреть начало чеховской драматургии, то, как из стилистики «Осколков» и «Будильника» прорастали идеи и поэзия «Чайки» и «Дяди Вани». Спектакль не приобрел собственной цельности, оставшись причудливой смесью знакомых мотивов и текстов. После «Вишневого сада» и «Трех сестер» это было шагом назад и, надо полагать, уроком. Серьезным уроком был и «Пер Гюнт», при том что и сил, и времени эта работа заняла гораздо больше, чем «Леший». В длинном, «двухсерийном» представлении (утром играется первая часть, вечером — вторая) многое оправдал и связал между собой образ самого Пер Гюнта, созданный И. Пуцитисом. Несостоявшаяся жизнь этого выдумщика была рассмотрена неспешно и обстоятельно, как долгое и отрезвляющее воспоминание. Но в сценическую ткань спектакля, где непременным элементом является сказочная фантазия, под видом этой фантазии вступило слишком большое количество {131} театральной бутафории, неуклюжей и старомодной. Как вериги на ногах, эта ветошь отяжелила спектакль, и Шапиро не нашел способа ее сбросить. Дуэт старой Озе (Дина Купле) с сыном стал как бы указующим знаком того, к какой психологической ясности замысел мог быть устремлен.

Но вслед тяжеловесному «Пер Гюнту» на рижской сцене явился «Принц Гомбургский» Генриха Клейста, и этот труднейший экзамен труппа Рижского тюза и режиссер выдержали с честью. Почему вдруг «Принц Гомбургский»? Если наш театр стороной обходит великого Шиллера, то откуда взять запасы сценической культуры для Клейста, для совсем неведомого актерам стиля, уходящего в туманные дали немецкого романтизма, столь, казалось бы, далекого от современности? В определенном смысле постановка пьесы Клейста тоже была опытом, пробой. Но тут режиссер проявил замечательную сосредоточенность на художественной цели. Именно художественность, гармония замысла и средств исполнения одержали победу.

Испытанию подвергался уровень культуры, режиссерской и актерской. Сложнейшая стихотворная пьеса не потерпела бы дилетантства. Она взывала к высокому профессионализму, и создатели спектакля открыли его в себе. Они полюбили странного автора и в его странности отыскали свою прелесть, то есть ясный и поэтический смысл.

Работая над переводом «Принца Гомбургского», Борис Пастернак заметил, что эта пьеса — «единственное в своем роде изображение человеческих аффектов, в особенности инстинкта справедливости в его слепой первооснове». Мечтательный принц-лунатик встает в ряды прусской армии, тут же нарушает воинский приказ, одновременно — совершает подвиг, а затем проходит этапы расплаты за свой проступок перед лицом власти и закона. Его приговаривают к смертной казни, он не верит этому, а поверив, переживает такой ужас, что отказывается и от невесты, и от гордости, вообще готов отказаться от всего на свете, лишь бы уцелеть. Однако, когда милостью курфюрста ему дается право выбора, он одержимо выбирает закон и прощается с жизнью. Любовь принцессы-невесты смягчает волю властителя: принцу даруют жизнь. Он «надает без чувств», а очнувшись, спрашивает: «Что это — сон?» «Конечно, сон! А что же?»

Сочетание атмосферы сонной дремы и военного парада, зыбких видений и жестокости военной машины — этим особенностям авторского письма Шапиро нашел сценическую форму, то есть реальный сценический стиль. Из пьесы не следовало никаких указаний на «мораль», было бы аляповатой натяжкой отыскивать в этой драме правых и виноватых, но режиссер усмотрел в движении романтического сюжета некий важный переломный момент и обосновал им свою главную мысль. Спектакль был поставлен о перерождении романтической личности в условиях военщины — это звучит несколько грубовато, но более или менее точно. Юноша-мечтатель, юноша-поэт, талантливый импровизатор в речах, чувствах и действиях, теряет самого себя под страхом смертного приговора. Он стоял в рядах прусской армии, но не задумывался о том, на законах какого послушания эти военные ряды строятся. Он не растерялся в бою, но увидел смерть в аккуратно заготовленном к завтрашней казни гробе (ему готовят казнь-парад, казнь-поучение), и это убило в нем и человека, и {132} поэтический дар, и любовь. Он остается жить, но теперь будет маршировать и подчиняться приказу. Таков итог спектакля, в котором режиссер по-своему рассмотрел идеи немецкого романтизма и их соотношение с реальностью. Нет мерзавцев, нет неправых, но есть холод военной машины. О судьбе человека, прижатого к колесу этой машины, человечество задумывалось во все времена.

И все же спектакль окрашен печалью подлинной романтики.

Этот труднейший из стилей как вуаль, как флер был найден прежде всего художниками А. Фрейбергом и А. Орловым. Действие спектакля разворачивается в пределах замкнутого цветового поля, внутри которого архитектурные подробности сведены воедино светоцветовыми бликами. Одежда сцены напоминает и пятнистую плащ-палатку, и лунную ночь, когда кружево листьев и игра теней скрадывают все контуры, придавая им зыбкость, нереальность. «Что это — сон?» Да, это сон, его тайный смысл, его полувнятные, загадочные линии и знаки, жестко стираемые пробуждением.

Безусловно правым и прекрасным в спектакле выступает один человек, и это придает поэтической зыбкости атмосферы некую внутреннюю прочную человеческую основу и, кроме холодной струи, вводит на сцену другую — теплую и живую. Сломлен и подчинен закону мечтатель-принц. Но прекрасна и сильна женщина, которая его любит. Между влюбленностью юноши-лунатика и любовью принцессы Натальи к этому юноше в спектакле проведена граница. Актриса Ирина Федорова с замечательной точностью нарисовала все переходы женского чувства: от первой сердечной царапины и первого пыла — к горечи понимания, мужеству защиты и, наконец, печали конца. Внутри романтической драмы таким образом оказался нарисованным женский облик, очарование которого освещает весь спектакль.

Портрет режиссера, вероятно, требует законченности, если уж есть для такого портрета основания.

Но имеет ли смысл подводить итог тому, что изнутри вовсе не тяготеет к итогам? Работа Шапиро прежде всего привлекает своей живостью и разнообразием. Характеры других режиссеров бывает легко нарисовать, имея в виду главную тему творчества, явно преобладающую художественную склонность или очевидные, яркие черты характера. Но Адольф Шапиро — человек закрытый. Не замкнутый, но закрытый. Он надежно защищен выдержкой, юмором и спокойно-товарищеским тоном, который не меняется от того, к кому обращен, — к автору, к начальству или к случайному прохожему. Однако за этой, очень прочной и необходимой режиссерской профессии броней — постоянный азарт игры, перемен, перевоплощения. На облике человека это не сказывается, сущность же режиссерского творчества определяет. И потому «исповедальное начало», «монологизм», «самовыражение» — это о других. Герои спектаклей Адольфа Шапиро могут исповедоваться, сам он — нет. Его не тянет к этой форме художественного общения. Зато бесконечно привлекательна для него другая возможность, которую дает театр, — жить совсем разными жизнями, в каждой из них испытывая радость полного преображения и нового познания.

{133} Мне приходилось видеть этого режиссера одержимым в работе, но не было случая наблюдать, чтобы какая-либо идея превратила его, хоть на время, в фанатика и ослепила бы. У него есть свои авторитеты в искусстве, но нет кумиров. Рано полученная самостоятельность сформировала характер, всегда устремленный к действиям, — на предоставленном ему месте всякое бездействие было губительным.

Мне приходилось видеть Адольфа Шапиро, который ведет себя бесстрашно и поистине мужественно, — дело, за которое он отвечает, нередко требует такого мужества.

Во всем остальном, касающемся творчества, он чувствует себя свободно, более всего радуется неожиданностям и тому, что самые интересные открытия в искусстве невозможно прогнозировать… Мне кажется, что подобная «незавершенность» портрета есть в данном случае наиболее точный повод его завершить.

# **{134}** К. ЩербаковГеннадий Опорков

{135} Мне трудно писать о Геннадии Опоркове. Какие-то его спектакли, годы жизни и творчества знаю хорошо, другие видятся неполно, разрозненно. Но все-таки я хочу, мне нужно о нем написать. Мы принадлежим к одному поколению, вступали в свою сознательную жизнь в одно время, в начале шестидесятых. Для нас решающе важны были одни и те же душевные ценности, и Геннадий Опорков немало сделал, чтобы искусством своим эти ценности утвердить, отстоять. Сознавая, что в рассказе моем будут пробелы, что логику фактов где-то заменят предположения, допуски, я все же решаюсь к нему приступить…

В 1973 году Опорков поставил свою первую «Чайку». Режиссер воспроизводил на сцене застывший, какой-то мертвенный, остановившийся мир. Природа, увиденная художником Ириной Бирулей, как бы и не была собою, ветви деревьев отливали тяжелым, металлическим блеском. Это выглядело даже красиво, но здесь нельзя было жить. Однако героя жили — каждый в себе, в своей скорлупе — и нараспашку, враздрызг. Самые интимные объяснения происходили в присутствии посторонних лиц, автором в данных сценах не предусмотренных. Кажется, ни на кого из героев режиссер не возлагал надежд, а к молодым относился особенно недоверчиво. Только Аркадина Ларисы Малеванной в спектакле радовалась, страдала, переживала падения и прозрения — только она жила. Существование прочих и жизнью-то назвать было нельзя, они пребывали в каком-то ином измерении, в тягостном самому себе, не приветливом ни к кому мире, где неконтактность людей, их равнодушие, отчужденность даже не замечались, ибо были его естеством, нормой.

Странный спектакль, слишком произвольный в трактовке классики, поставивший задачи полемические выше непреложной художественной истины, каковой является чеховский текст. Такие примерно упреки звучали, и, видимо, они были не лишены оснований. Но, вспоминая и сопоставляя, сегодня понимаешь особенно явственно, сколь знаменателен и существен был этот спектакль для своих лет — со всеми своими просчетами и перехлестами. Во многом действительно произвольный по отношению к первоисточнику (что, конечно, определило относительность его достоинств и не длительность сценической жизни), спектакль этот не был произволен и случаен по отношению к времени, когда создавался.

На рубеже шестидесятых — семидесятых годов лучших режиссеров {136} наших, поставивших свои первые спектакли во второй половине пятидесятых, властно потянуло к Чехову. Вспомним хотя бы «Три сестры» Анатолия Эфроса 1967 года, его же чуть более раннюю «Чайку» и «Чайку» Олега Ефремова, показанную в семидесятом. При всей непохожести это были спектакли, духовная жизнь которых возникала из чеховского ощущения безвременья, промежутка, страдания человека, оказавшегося на драматическом жизненном перепутье.

В какой-то момент настроение это оказалось созвучно настроению нашего напористого, победительного, редкостно талантливого молодого театра шестидесятых годов, как раз на подходе к семидесятым пережившего свой кризис, истоки которого следует искать, наверное, не только в сфере театральной. Радостная уверенность, что до желаемых целей — рукой подать, что светлая гармония душ — вот она, рядом, надо только кое-что поправить, почистить, — радостная уверенность эта сменилась растерянностью, когда оказалось: дерзкие усилия не принесли ожидаемых немедленных результатов. Острое недовольство, даже раздражение, злость, вдруг накатившие, требовали исхода. Так человек, почувствовавший мгновенный, нежданный укол боли, начинает метаться в поисках средства немедленно унять ее, заглушить. В тогдашней статье[[121]](#footnote-122), посвященной ефремовской «Чайке», я утверждал, что это спектакль «о том, как измельчаются, блекнут доброта и порядочность, когда нет идеи, цели, способной объединить, увлечь за собой». В чеховских спектаклях Ефремова и Эфроса звучали ноты публицистические, они порой оказывались прямолинейны в своем стремлении досказать все до конца. Они, эти спектакли, были жестко требовательны к людям, но требовательность не всегда соразмерялась с реальными человеческими возможностями тех, к кому она была обращена.

Являясь художником одной генерации с Ефремовым, Эфросом, Опорков все-таки был моложе. Они больше взяли у своего времени и больше успели ему дать. Опорков пришел, когда они уже многое сделали, к своим принципиальным работам он подступился на спаде взметнувшейся художественной волны. И оттого, быть может, особенно драматично ощутил, что она проходит, блестящая, великолепная молодость поколения. «Чайка» его была, наверное, самым горьким, самым безысходным из чеховских спектаклей тех лет, обнаруживая при этом с ними прямую, кровную связь.

Читаю в статье Виктора Комиссаржевского, доброжелательного и чуткого человека театра: «Геннадий Опорков увидел в “Чайке” драму ответственности каждого из ее героев. Почему доктор Дорн никого не лечит, прописывая всем лишь валериановые капли? Почему люди, друзья и родные дали возможность Маше, одному из персонажей пьесы, превратиться в “хиппи” тех времен, нюхающую табак или наркотик? Почему Тригорин, известный писатель, не прочел повесть Треплева, писателя начинающего? Не прочел, хотя она была напечатана в том же номере журнала, где было опубликовано и его собственное произведение. Некоторые писатели не избавились от этого до сих пор. Но разве такое равнодушие {137} к молодым не прямая измена писательскому и человеческому долгу?»[[122]](#footnote-123)

О «современниковском» Тригорине я в упоминавшейся уже статье писал вот что: «… он ушел в свое писательство, как в спасительную нору. Оно иссушает его, ибо нет притока свежих идей, и неизвестно, где их взять. И, зная, что за душой осталось не так уж много, он расчетливо и прижимисто взвешивает каждую душевную трату». Мне кажется, из строк, написанных разными людьми по горячим следам разных спектаклей, возникает ощущение их, этих спектаклей, внутреннего родства.

«… Соринская усадьба предстает перед нами большой, очень большой железной клеткой… Вырываются, уходят по убегающим в мир дорожкам Тригорин и Аркадина. Уходят, возвращаются и снова уходят. Но их духовные взлеты все ниже и ниже, и, кажется, скоро им будет достаточно усадебной клетки неосуществившихся надежд». Это из статьи А. Баталина об опорковском спектакле, опубликованной в иркутской газете «Советская молодежь». И последняя цитата из моей статьи о спектакле ефремовском: «Несложившиеся любови, нелепые ревности наползают друг на друга, на сцене происходит новое сгущение тесноты… Тусклую обыденность, представленную на сцене, он (Ефремов. — *К. Щ*.) постепенно прессует в символ. Взаимоотношения разъединенности, неконтактности доводит пусть грубовато, слишком наглядно, — до логического конца».

В непосредственных впечатлениях от спектаклей «прочитывается» и их резкость, и жесткость, и боль, и исступленность, и публицистическая определенность, доходящая до прямолинейности… Теряя дыхание, срывая голос, Ефремов, Эфрос, Опорков каждый по-своему выразили обжегшее их состояние, горькое сожаление об утраченном, о несбывшемся, с большей или меньшей мерой органичности отыскав для этого возможности в чеховском тексте. Однако текст этим, разумеется, не исчерпывался. Да и состояние, при всей остроте своей, было неустойчиво, зыбко и не могло длиться долго, не изживая себя или не искажаясь.

Десятилетие спустя Ефремов и Опорков снова возвращаются к «Чайке». На место отчаянного самовыражения приходит отношение к чеховскому миру как к суверенной духовной ценности. Надо чутко и благодарно к нему прислушаться — и ты услышишь себя. Боль, разочарование, горечь в человеческой жизни не мгновенны и не скоропреходяще они — частица ее, с ними — жить, им — противостоять. И в противостоянии этом нравственная сила русской классики способна дать опору, принести облегчение, спасти…

Если в первой ефремовской «Чайке» пронзительно звучала скорбь об утрате идеалов, то его «Чайка» 1980 года порождена мужественной верностью им.

Через весь спектакль проходит тема Театра, распахнутого, обращенного лицом к зрителям. В наиболее существенные жизненные минуты он бесшумно возникает из просторной глубины сцены, являющей собой: старый парк, — и словно бы принимает героев под свою сень. Объяснениям их, происходящим в его присутствии, — объяснениям, в которых прорываются {138} и чувства корыстные, и страсти мелочные, он дает оттенок возвышенной театральности. С ним простится Треплев, прежде чем свести счеты с жизнью. И с его подмостков завершит спектакль Нина, — завершит словами из пьесы Треплева: «… ужас, ужас…» Она говорит это, предвидя, да и зная уже участь малоизвестной русской провинциальной актрисы, но за нею Театр, которому она пошла служить беззаветно, отбросив сомнения и презрев все условности, — и он не даст ей пропасть.

Наивной провинциальной девочкой, а потом надорвавшейся женщиной, которая замкнулась в своем призвании и глуха к страданию Треплева, играла Нину в «современниковском» спектакле А. Вертинская. У ее нынешней, мхатовской Нины есть и наивность в начале, и надорванность в конце, но есть в ней и мудрость прожитых лет, а слова об уменье терпеть, о кресте и вере становятся главными словами роли. Ночь, ветер, слякоть, вагон третьего класса, а потом Елец и образованные купцы с любезностями — «груба жизнь». Но она знает, что крест надо нести, и во что веровать — знает.

А. Вертинская играла Нину в обоих спектаклях, и потому перемены в ефремовском понимании «Чайки» сказались в ее работе наглядней всего. Актриса отзывчивая и чуткая, она уловила их и воплотила одухотворенно.

О. Ефремов и В. Левенталь возвращают «Чайке» поэзию. Прежде рассерженный на героев, взявший на себя право судить их, режиссер, коснувшись искуса разочарований, лихорадочных осуждений, приходит сегодня к тому, что спасение — в любви и вере. Нет, он не закрывает глаза на душевные провалы людей, но он каждого хочет выслушать, каждого постараться понять. Почти все персонажи пьесы имеют сокровенные секунды в спектакле — секунды, когда можно раскрыться, высказать свою правду в надежде, что ее услышат.

«Чайка», поставленная в 1982 году Геннадием Опорковым на малой сцене Ленинградского театра имени Ленинского комсомола, — тоже о Театре, искусстве как объединяющем, одухотворяющем жизнь начале. Но к итоговой духовной близости со спектаклем ефремовским Опорков идет совершенно иной дорогой. У Ефремова — таинственность, изначальная поэтичность Театра. У Опоркова — словно бы кулисы, изнанка. Здесь нам показывают, из какой, на поверхностный взгляд, беспросветной будничности вырастает Искусство.

… Тесный зрительный зал ступеньками спускается к сцене, не менее тесной. Боковые проходы очень узки, но там еще расположены то ли фрагменты декораций, изображающих комнаты в доме Сорина, со столами и креслами, то ли гримировальные столики. Возле них стоят и сидят актеры и, кажется, тихо переговариваются о чем-то своем. Чтобы занять места, разминуться с актерами, зрителям нужно сделать усилие, потесниться. Мир театра обступает нас сразу, со всех сторон. Тема искусства, захватывающего человека целиком, с неумолимостью прочерчивающего его судьбу, заявлена режиссером Г. Опорковым и художником А. Славиным еще до того, как прозвучали первые реплики. Потом актеры будут выходить, играть свои эпизоды — и возвращаться к своим столикам. Граница между сценой, кулисами, залом почти «разграничена», оставлена еле уловимой.

{139} И вот, наблюдая героев «Чайки» едва ли не на расстоянии протянутой руки, ощущая с обостренностью, как сложно, порой мучительно и надрывно проживают они свои жизни, понимаешь, словно бы заново, что, сделав предметом искусства каждодневность людей искусства, Чехов рассматривает ее со всех точек, и высоких, и низких, во всей неразрывности, целостности.

Что ж скрывать, людям этим свойственны чувства не только возвышенные. Закулисная толчея, профессиональная потребность в аудитории способствует тому, чтобы радости и горести каждого немедленно становились достоянием окружающих. Случается, человек оказывается меньше себя самого — такого, каким предстает он в своих созданиях. Об этом тоже в «Чайке» написано. И все это играется в ленинградском спектакле с его тщательно выстроенной суетливой теснотой, какой-то неудобной, вынужденной «притертостью» — и полной открытостью всех всем.

Вот на сцене большая компания и в центре Аркадина, окруженная поклонением и обожанием. Сцена и жизнь сходятся, соединяются нерасторжимо — в этом смысл всего, что здесь происходит. Даже нелепые театральные истории, вылетающие из уст Шамраева, никого, в сущности, не раздражают. Рассказывать их в присутствии кумиров, конечно, бестактно, но ведь если вдуматься, и они, кумиры, тоже живут этим — кто, где и как провалился, и кто получил бенефис, и неужели он оказался успешнее, чем мой собственный. Потрясти зал, а потом ревниво допытываться, какой туалет был у актрисы N в той же роли… Господи, да причем тут это? Оказывается, очень причем.

Аркадина кричит на сына, позволившего себе иметь собственное мнение об искусстве и людях искусства, кричит визгливо, почти базарно. Треплев не остается в долгу, и оттого, что объяснение происходит в двух, шагах от вас, это особенно царапает, режет.

Да, кулисы, изнанка, соревнование амбиций, игра самолюбий. Но как отличается нынешний спектакль Опоркова от прежнего даже в этой своей, «закулисной» части! Здесь ссорятся, выясняют отношения *живые* люди — мыслящие, страдающие, ищущие. Разговаривая с сыном, Аркадина начинает укладывать свой театральный гардероб, и у Треплева первое движение — помочь ей. Костюмы перебираются любовно, медленно, с каждым из них что-то важное, дорогое связано. Лица матери и сына светлеют, возникают секунды взаимопонимания, доверия, близости… А над столиками, что теснятся в проходах, — фотографии, множество фотографий, и своих, и чужих. Да нет, не чужих, а кумиров, великих. Есть примеры, есть образцы, святое — и об этом здесь помнят…

Вас вовлекают, втягивают в обыденность существования писателя, актрисы вовсе не для того, чтобы дать повод сказать: вот они, оказывается, какие, а мы-то думали… Избегая прикрас и умолчаний, режиссер и направляемые им актеры говорят о том, что на смену полудетской восторженности Нины, впервые увидевшей «живого» писателя, должно прийти понимание огромности душевных усилий, необходимых художнику, чтобы сформировать свою личность, очистить ее от случайного, наносного и сказать в искусстве заветное слово, которое и нашу жизнь могло бы всколыхнуть и направить.

{140} Между Аркадиной и Тригориным — отношения спокойного взаимопонимания, оба немало сделали в искусстве и цену себе знают. И именно вокруг них возникает то магнитное поле, которое способно подчинить, затянуть — и подарить каждому из героев «Чайки», живущих своими заботами, страстями, обидами, мгновения душевной общности. Тепло и уютно на маленькой сцене, почти слитой с залом, — все едины в своей причастности к театру, в своей преданности ему…

Но вот сцену и зал разделяет ряд досок, грубо, неровно пригнанных: заколочен театрик Треплева. Жалкая в своей провинциальной радости Нина, еще несколько минут назад произносившая монолог из провалившейся треплевской пьесы, и великолепная Ирина Николаевна разделены этими досками, они по разные стороны. И все же, и все же… Аркадина (Э. Зиганшина) смотрит на молоденькую, наивную Нину (Н. Попова) пристальным взглядом, и в нем — понимание, и бездна, разделяющая сейчас двух женщин, оказывается, не помеха этому пониманию. Аркадина словно провидит будущее Нины и честно желает ей удачи в тернистой, трудной дороге. Что общего между ними — кумиром публики и девочкой, с трепетом говорящей первые слова в любительском спектакле? Общее то, что обе — *актрисы* и ощущают это друг в друге. Угадав профессиональным глазом талант Нины, Аркадина поднялась над завистью к ее молодости, даже над ревностью поднялась, профессиональной и женской. Будто чувствуя неизбежность того, что произойдет между Тригориным и Ниной, узнавая себя в ней, Ирина Николаевна подбадривающей и грустной улыбкой отдает должное перепуганной дебютантке. Его Величество Театр призвал их к служению, их обеих, и ничего выше и прекраснее для них нет. А вот Костя Треплев не стал писателем, мучился, рвался, но не стал. Таланта не хватило, терпения, души? Конечно же, режиссер, артист А. Петров сопереживают неудавшейся Костиной судьбе, но, сопереживая, понимают ее трагическую предопределенность. Отмечая особой метой своих избранников, терзая их, но и даря им ни с чем не сравнимое счастье, искусство бывает беспощадно к тем, кто хотел войти в него и не смог, оказался всего лишь поблизости, около…

На этом спектакле мы думаем о том, что бытие художника трудно, что велико напряжение его творческих, душевных исканий, и потому уважение к художнику в обществе должно быть не слепым, но глубоким и постоянным. Или, как заметил доктор Дорн: «Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм».

Коль скоро иметь в виду идеализм не как «направление в философии» и не как «склонность к идеализации действительности», а как «приверженность к высоким нравственным идеалам» (определения взяты из «Словаря русского языка»), то он, этот идеализм, во многом повлиял на звучание мхатовской «Чайки» 1980 года и «Чайки» Геннадия Опоркова, поставленной в 1982‑м. При всей разности их, о которой я пытался здесь написать. Духовные ценности, определявшие для целого поколения магнетическую притягательность лучших спектаклей шестидесятых годов, выдержали испытание трудной порой сомнений, разочарований, кризисов и на новом жизненном рубеже обнаружили свою прочность. У Ефремова и Опоркова кризисы эти, а затем преодоление их {141} выразились в «Чайках» перелома семидесятых и в «Чайках» перелома восьмидесятых.

Но почему я все время называю рядом имена столь разных художников? Да все потому же: есть общие истоки, предопределившие духовную сопряженность столь разных судеб. Да, в 1965 году, когда Опорков начинал, Ефремов был уже признанным лидером молодежного театра… Однако обратимся к началу.

В 1965 году, окончив режиссерский факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии по классу профессора А. Музиля, Геннадий Опорков вместе с группой выпускников уехал в Красноярск, где стал одним из создателей Красноярского тюза, известность которого вскоре вышла далеко за пределы города. Сюда зачастили гости из Москвы: убедиться в том, что у стремительно возникшей театральной легенды — реальные основания, что феномен БДТ, триумфы молодого «Современника», эфросовские спектакли в Центральном детском или в Московском театре имени Ленинского комсомола имеют свои отзвуки, продолжения, аналоги. Да, Красноярский тюз был не одинок и возник отнюдь не на пустом месте. Оживление наступило во многих театрах страны. И вот что бросалось в глаза: все чаще событиями определяющими уровень культурной жизни города, становились спектакли молодежных театров, обычно (но не обязательно) находивших себе приют под крышами театров юного зрителя.

Это было естественно, ибо потребность работать по-новому, в духе времени, наиболее остро ощущалась молодыми режиссерами и актерами, а тюзы, в силу своей специфики, особенно нуждались в притоке молодых, свежих сил: «постаревший» тюз, где актеры моложе тридцати не составляют большинства труппы, просто перестает быть собой, не может выполнять своего назначения. В тюзах большая, самостоятельная работа предлагалась немедленно, и выпускники театральных вузов, выбирая между солидным взрослым театром и театром юного зрителя, нередко склонялись к последнему.

Как похожи были эти молодежные театры в радостном общем энтузиазме, в поглощенности романтикой своего художественного дела! Работа по шестнадцать часов в сутки считалась естественной, бытовые трудности — несущественными, борьба с рутиной и косностью — почти выигранной. Атмосфера великолепного человеческого братства вряд ли может быть забыта кем-нибудь из тех, кто тогда ее ощутил.

В отличие от актеров некоторых других обновленных театров, где энтузиастам приходилось жить не только в общежитиях, но и в гримуборных, красноярские тюзовцы получили квартиры. И все равно это была жизнь коммуной, когда дни и часы уединения, которые так ценятся в зрелости, представлялись противоестественными, решительно невозможными. После спектакля непременно собирались вместе и говорили, говорили… Приезжего забрасывали вопросами: «Удалось ли посмотреть фильм Хуциева?» «Кто лучше играет в володинском “Назначении” — Ефремов или Табаков?» «Верно ли, что со спектаклем “Снимается кино” у Эфроса какие-то сложности?» Если в столичном критике угадывали «своего», душевный контакт устанавливался сразу же, через три фразы. И прекрасно было чувство достоинства, с каким не торопились заговорить {142} о своих работах, «узнать мнение»: дескать, мнение мнением, а мы себе цену знаем…

Три спектакля Красноярского тюза были особенно известны. «Пассажирка» З. Посмыш в инсценировке И. Штокбанта и постановке Г. Опоркова, «Сорок первый» Б. Лавренева в инсценировке Г. Опоркова и постановке И. Штокбанта — сколь о многом свидетельствовал даже один этот штрих, эта абсолютно естественная общность, коллективность работы (И. Штокбант был главным режиссером, Г. Опорков — очередным). И, наконец, «Жаворонок» Ж. Ануя, где режиссерские возможности Опоркова обнаружились особенно явственно.

Во всех трех спектаклях блистала Лариса Малеванная — прекрасная актриса, героиня, душа лучших сценических созданий Опоркова, и тогда, и некоторое время потом, в Ленинграде. И во всех трех спектаклях, при всей их несхожей, но одинаково резкой, непримиримой драматичности, жило некое общее ощущение победительности, радостного избытка сил, когда никакая драма не безысходна просто потому, что ты веришь в себя, в свое дело и свое время.

… Последний свой спектакль в Красноярске Опорков поставил в 1968 году. Это были «Приключения Шерлока Холмса» по А. Конан-Дойлю — озорное, веселое зрелище. Талантливую, искрометную беззаботность этого спектакля тоже хотелось впрямую спроецировать на жизнеощущение его создателей: ведь оно так явно, так славно прочитывалось во многих театральных работах тех лет. У Опоркова это и потом оставалось — лирическая, личностная струя, выражение через спектакли своего душевного состояния. Но всякий раз искать прямые соответствия, конечно, неправомерно. Да к тому же сейчас, когда вспоминаешь этот давний-давний спектакль (а воспоминания нечетки, обрывочны), сейчас кажется, что жили в нем подспудно тревожность и грусть, навеянные предстоящим прощанием, в свое время неуловленные. Так чуть излишне лучезарной улыбкой человек пытается скрыть, что же с ним на самом деле в данный момент происходит.

Ставя «Шерлока Холмса», Опорков уже знал, что уезжает из Красноярска. Путь Опоркова и Малеванной лежал в Ленинград. Он встретил их с радушием и гостеприимством.

Малеванная была приглашена актрисой в Театр имени Ленсовета, Опорков — режиссером-постановщиком. За неполных два года он выпустил три спектакля.

Возвращаясь к «Пассажирке» и «Сорок первому», Опорков в обоих случаях выступил как автор инсценировок и режиссер-постановщик. Стояло ли за этим желание закрепить на ленинградской сцене свой красноярский успех, оперируя материалом привычным, уже освоенным? Может быть, в какой-то мере, но только… Реставрация даже очень хороших спектаклей не удается почти никогда, и к тому же эксплуатация театральной легенды — вещь опасная. Красноярские спектакли по Лавреневу и Посмыш видело не столь уж большое количество ленинградцев и москвичей, однако знали о них многие. И надо ли объяснять, с какой готовностью театральная среда наша отрекается от своих очных и заочных привязанностей, что формула: ну вот, опять наивные провинциальные восторги, не более, а мы-то рассчитывали, — что формула эта уже висела {143} на языке… Опорков не мог не понимать того, что легкость ленинградского дебюта, каким режиссер его для себя определил, — коварная, кажущаяся.

Не искал он легкости — ни тогда, ни прежде, ни после.

И «Пассажирка», и «Сорок первый» были иными спектаклями, в сравнении с красноярскими, ибо в обоих случаях иным был взгляд режиссера на главную героиню.

В инсценировке повести польской писательницы З. Посмыш Малеванная играла Анну Лизу, духовно очень непростую женщину, которую перемолола безжалостная фашистская машина: она превратила Анну Лизу в свой винтик, назначив ей место палача. В красноярском спектакле мы видели просто наивную, испуганную девушку, почти девочку, с которой бесчеловечная машина эта, конечно, может сделать все, что захочет. Рисунок ленинградского спектакля был резче и жестче. У Анны Лизы — Малеванной здесь тоже были секунды отчаянной беспомощности, но она с самого начала представала не девочкой, а человеком зрелым, сформировавшимся, и к своей деятельности в качестве надсмотрщицы концлагеря относилась с холодной, осмысленной трезвостью. Она даже оправдывала себя: будь на ее месте другая, страдания жертв оказались бы несравненно более тяжкими.

Действие спектакля разворачивалось на теплоходе через много лет после войны. Совершая свое комфортабельное путешествие с мужем, благополучная, давно сумевшая позабыть о прошлом Анна Лиза вдруг видела женщину, которая, кажется, была там, в лагере. И жизнь начинала смещаться, двоиться в ее сознании. Анна Лиза ходила по залитой солнцем палубе, а в ее воображении и перед нами, зрителями, вставало прошлое во всех своих мучительно реальных подробностях. Но не такова Анна Лиза, чтобы воспоминания раздавили ее, парализовали волю. Героиня Малеванной, конечно, боялась разоблачения, ибо оно могло нарушить ее размеренную, сложившуюся жизнь. Боялась, но, похоже, ни о чем не жалела.

На сцене создавалась атмосфера этой нынешней жизни Анны Лизы, с ее удобством, достатком, — и вдруг резкой сменой ритмов режиссер ломал безмятежность: женщину обступали тени и звуки концлагеря. Она отбивалась от них исступленно, яростно, они мешали ей, здесь, сейчас, — только ей не было стыдно. Тема жертвы, тема безжалостных обстоятельств, перемоловших личность, звучала приглушенно, едва различимо, зато спектакль не давал забыть, что у Анны Лизы были сверстники, которые шли на любые лишения, готовы были умереть, но не разделить ее участи.

Ленинградский «Сорок первый» отличался от красноярского еще более определенно (что естественно, ибо, напомню, в Красноярске спектакль ставил И. Штокбант). Там спектакль был «населенней» — Марютка жила среди своих, на сцене действовали красноармейцы, комиссар Евсюков, трогательно заботившиеся о девушке. А потом, на острове, когда она и поручик оказывались вдвоем, перед глазами героев и зрителей материализовывались персонажи книг, о которых рассказывал Марютке Говоруха-Отрок. Они окружали, завораживали героев, словно беря их под свою защиту и покровительство. Богатство и щедрость режиссерской {144} фантазии как бы смягчали драматизм отношений героев, полярно понимавших жизнь, — драматизм, разрешавшийся в конце выстрелом Марютки в своего любимого. Таким ли уж неотвратимым, неизбежным выстрелом? Вопрос этот рождался всей образной системой спектакля.

В «Сорок первом», поставленном на сцене Театра имени Ленсовета, режиссер Опорков с болью, но отчетливей, явственней говорил о том, что и любовь, и братство человеческие, увы, не всесильны, и есть барьеры, которых они не в состоянии преодолеть. Что существует реальность, которая способна неумолимо развести людей, независимо от меры их взаимной душевной привязанности. В частности, реальность революции, гражданской войны. Спектакль Опоркова был аскетичнее, суше спектакля красноярского. Художник Ирина Бируля, с которой Опоркова будут связывать несколько заметных работ, вынесла на сцену пустую, наклоненную к зрителю плоскость, с помощью освещения превращавшуюся то в песчаные барханы, то в затерянный остров, где из нескольких жердин герои сооружали хижину. Скупое и строгое оформление отвечало духу спектакля, его идейно-художественной направленности. Ничто не должно было отвлекать от стремительного, неостановимого движения к трагической развязке.

Только двое перед нами на протяжении всего сценического действия — сирота, рыбачка, красноармейка Марютка и потомственный дворянин, офицер Говоруха-Отрок. «Красная» и «белый» — это здесь было подчеркнуто, выявлено. Ситуация ни в коей мере не схематизировалась, но ее суровая непреодолимость представала в освещении беспощадном и ясном. Порывистей, лихорадочней сближение двоих, и разрыв их, последний разрыв, — безысходнее, страшнее. Малеванная оказывалась здесь злее, горше, ожесточенней самой себя, какой была еще пять лет назад в красноярском спектакле. Всем видом своим героиня словно отвергала самую возможность любви, простых женских радостей. Чувство к поручику пробуждало в ней женщину, она смягчалась, оттаивала на наших глазах. Роковые секунды, когда вдали показалась лодка с «белыми» и надо было решать, что делать с пленным, заставали Марютку тихо, счастливо прислушивающейся к тому, что в ней происходило. И в одно мгновение рушился ее мир. Стреляя в поручика, Марютка убивала и себя, свою душу тоже. В финале она оставалась на сцене опустошенная, страшная, все потерявшая.

Спектакль, поставленный в Красноярском тюзе в середине шестидесятых годов, во многом переосмысливал лавреневскую прозу. В ленинградском спектакле режиссер находил адекватное ее духу решение, возвращая «Сорок первому» его суровый и жесткий драматизм.

Прекрасно, когда идейная убежденность и человеческие привязанности идут рука об руку, но, случается, жизнь заставляет выбирать между ними. Марютка не изменила своим убеждениям, но ее выбор был трагическим выбором — и этот трагизм прозвучал в спектакле, оказался режиссеру и актрисе под силу.

Да, есть нечто такое, что выше человеческих привязанностей. Но выше человеческой порядочности нет ничего. Не существует ценностей, ради которых ею можно было бы пожертвовать. Даже если ситуация невероятно сложна, запутанна — оправдания такой жертве нет. Об этом {145} ставил Опорков спектакль «Жестокость» на сцене Театра имени Ленсовета (художественным руководителем постановки был главный режиссер театра И. Владимиров).

… Бревенчатый сруб, глухой забор и ворота — художником Бирулей выстраивалось пространство жестко замкнутое, выхода не оставляющее. В начале спектакля пространство это молча заполняли люди, таскающие тяжелые серые мешки. В мешках — трупы бандитов. Они состояли в том лесном отряде, с которым ведут борьбу сибирские чекисты. Борьбу не на жизнь, а на смерть.

Это понимали все, понимал и молодой работник угрозыска Венька Малышев, которого играл Леонид Дьячков. Не мы их, так они нас… Но и на гребне редкостной профессиональной удачи (пойман, наконец, матерый бандит, «император всея тайги» Костя Воронцов) Венька не может смириться с тем, что начальник все заслуги хочет приписать уголовному розыску и вывести в расход не только Воронцова, но и Лазаря Баукина, таежного мужика, волею искореженной судьбы примкнувшего к бандитам. Того самого Лазаря, в которого Венька вложил столько души и который, поверив Веньке, по существу сам, без помощи угрозыска, а с такими же, как он, мужиками, взял бандитского атамана.

Опорков ставил в центр спектакля человека, который вбирал в себя, концентрировал самое смелое и передовое, чем жило его поколение. Человека, в котором именно по этой причине всякий разрыв между идеалом и жизненной практикой отзывался глубоко драматически.

Ведь не то чтобы у Малышева не было единомышленников, понимавших, что никак нельзя ставить Баукина и Воронцова на одну доску. Нет, просто об этом они еще не задумались так тревожно и глубоко, как Венька. Конечно, начальник не прав и жалко Лазаря, но дело-то провернули какое, в таком деле да без издержек! Убеждения же Вениамина Малышева из 1923 года никак, ни при каких обстоятельствах, не согласуются с тем, что ради большого и чистого дела можно предать доверившегося тебе человека. Венька не в силах был принять такие издержки — и в минуту душевного разлада поднес пистолет к виску.

Дьячков играл предсмертные минуты Малышева поразительно. Душевная мука искала выход в словах, которые вырывались наружу, наползая друг на друга, неорганизованно, хаотично — создавалось леденящее ощущение, что, сказав то, что сказал, и так, как сказал, этот человек жить уже не сможет…

Режиссер, театр вслед за Павлом Нилиным называли виновников трагедии: начальник угрозыска, нашедший с ним общий язык демагог и фразер журналист Узелков — люди, считающие, что революция совместима с вероломством, ложью. Но звучала в спектакле и другая мысль, прежде, быть может, не столь ясно прочитанная нами в нилинской «Жестокости»: гибель Малышева прежде всего — на совести его друзей, тех, кто, будучи на его стороне, не смог вовремя вмешаться в ход событий.

Имея за плечами жизненный опыт, в котором было немало неповторимо прекрасного, но и горечи, и разочарования тоже были, Опорков задумывается над тем, как должен чувствовать себя человек, вдруг оказавшийся одиноким. И как должны себя чувствовать люди, допустившие, что рядом с ними человек страдает от одиночества. Ведь ясность {146} все равно придет, и нельзя, чтобы она оказывалась запоздалой, когда ничего уже не поправишь и только будет жить в душе тяжкий упрек, обращенный к себе: я виноват, что тому, кто был лучше, чище меня, в отчаянную минуту не на кого было опереться…

Геннадий Опорков был человеком чистым. Это не облегчало ему жизнь, но лучшие его спектакли без этого не состоялись бы.

При всей простоте и суровости театральный язык режиссера в этом спектакле был на редкость выразителен. Он находил решения, соответствующие атмосфере, духу первоисточника, но возможные только в театре и нигде более.

К примеру, сцена поимки Воронцова. Что могло быть, если представить себе привычную инсценировку прозы? Обширные диалоги или авторский текст о том, как растеряны мужики, еще вчера шедшие за Воронцовым, сегодня разочаровавшиеся в нем, но не нашедшие пока новой опоры; лихие, со множеством подробностей эпизоды преследования, изначально, однако, проигрывающие в сравнении, к примеру, с кинематографом…

В спектакле — пространство, ограниченное глухими стенами. Друг против друга — Баукин и Воронцов. Медленно сближаются, обмениваясь злыми, прощупывающими репликами. Воронцов бьет первым, завязывается драка, жестокая, упорная, до конца. Неожиданно в стенах приоткрываются две низкие двери, тихо появляются мужики и внимательно, молча наблюдают за дерущимися. Едва кто-то начинает одолевать, мужики делают чуть уловимое движение — и снова застывают, как только оказывается, что драка все еще идет на равных. Но вот Лазарь со всего маху кидает Воронцова на пол, тот остается лежать неподвижно, а Лазарь глухо роняет: «Все». И тут мужики с каким-то облегчением устремляются к Воронцову, связывают его споро и ловко.

Редкостен дар театрального режиссера. У Опоркова это было в крови…

С самого начала, с самых ранних работ, ему была присуща глубокая, подчас беззащитная искренность. Может быть, поэтому душевные перемены, происходившие под влиянием жизненных обстоятельств, обнаруживали себя в его спектаклях так явно и остро. Светлая романтичность первых постановок свидетельствовала о внутреннем ладе, который даже в юношеские годы дается не всякому. Опорков познал вкус счастливого согласия с собой: время работало на него, он делал свои первые профессиональные шаги в пору театрального обновления. Но и в ранних его работах не было той безоблачности, легкости, когда жизнеощущение избирательно и словно отторгает от себя темные, сложные, драматические грани действительности. Именно полнота восприятия реальности решающим образом способствовала тому, что режиссер последовательно, упорно шел к высшему ее художественному воплощению — социальной трагедии. В этом смысле «Пассажирка», «Сорок первый», «Жестокость» в Театре имени Ленсовета продолжали и развивали красноярские поиски Опоркова, а внутренняя гармония его, сохраняя себя, обретала все большую гражданскую зрелость.

Человеческая справедливость, которую жаждал Венька Малышев, понималась в «Жестокости» как высшая социальная справедливость, и пренебрежение ею становилось источником трагедии.

{147} Статьи, написанные о спектаклях Опоркова в Театре имени Ленсовета, были столь многочисленны, сколь и единодушны. Провинциальная театральная легенда оказалась реальностью. Давно уже не знал Ленинград таких режиссерских дебютов. На волне общепризнанного успеха Опорков в 1970 году пришел главным режиссером в Ленинградский театр имени Ленинского комсомола — как раз тогда, когда Ефремов переживал горечь расставания с «Современником». Самый ритм жизни молодого театра шестидесятых был уже прерывистым, лихорадочным, а Опорков только-только получил полную творческую самостоятельность, свой театр. Прихотливы пересечения тенденций времени и судеб художников…

Первым был спектакль «Три мушкетера», напоминавший «Шерлока Холмса» своей иронией и озорством. А может быть, и ощущением тревожной неопределенности, которое режиссеру так хотелось заглушить бесшабашной театральной игрой? Критика говорила о веселом «антракте», талантливом «промежутке», выражала надежды и ожидания.

Вслед за Дюма Опорков сразу же выпустил «С любимыми не расставайтесь!» Александра Володина — спектакль принципиально иной. Драматург написал о том, что семейная драма, разлука, развод, которые для одних людей проходят относительно безболезненно, других могут сломать, поставить на грань душевного расстройства, небытия, что существует такой тонкий инструмент, как индивидуальная психология человека, и, игнорируя ее, воспринимая всех на один лад, мы рискуем потерять, упустить слишком многое.

Перед зрителями проходили житейские эпизоды — обыденные, хотя и неприятные, вроде судебного заседания по бракоразводным делам, и ставить, играть их можно было в стилистике бытовой драмы. Но эта последняя Опоркову всегда была чужда. Он «зажигался» от такой драматургии, где человеческая повседневность таила в себе возможность взрыва, и в движении судеб, даже таких, которые казались ничем не примечательными, умел находить поэтическую подоплеку. Замечу, кстати, что Володин, сыгранный без поэтического подтекста, становится монотонным, банальным. В спектакле «С любимыми не расставайтесь!» драматург и режиссер поистине нашли друг друга.

Итак, житейские эпизоды, поставленные, сыгранные очень узнаваемо и конкретно. Они вписывались режиссером в черное пространство; создавалось ощущение его бесконечности. Огромная сценическая коробка словно еще расширялась, захватывая все новые пределы, и в этой разреженной атмосфере проходила жизнь человека. Герои говорили самые простые слова, совершали вроде элементарные поступки — а соизмерялись они с вечностью, с которой человеческая жизнь, в сущности, только и достойна быть соизмеренной.

Режиссер определял духовный масштаб сценического повествования, а его душой, его центром была героиня в исполнении Ларисы Малеванной. Нервная, подвижная, она сияла, светилась счастьем, зная, что любима, желанна. А крушение этого счастья, уход любимого воспринимала как конец мира, вселенскую катастрофу. Я и сейчас помню лицо героини в тот момент, когда она осознает, что рядом нет человека самого близкого. Ссоры, взаимные упреки, расставания — все позади. А сейчас — одна. Глаза — изумленно-страдающие, и то, что психика не выдерживает свалившейся {148} тяжести, уже читается в них. Неверными шагами подходит женщина к фонарному столбу, и вдруг он начинает медленно отъезжать от нее. Ужасно было это движение в пространстве пустынного света. Подходит к другому столбу — и он тоже отдаляется, будто привидение, долго скованное неподвижностью, но вот ожившее.

Боль, жалость, сострадание бились в этом спектакле, потребность предупредить и предостеречь. Мысль о том, что оставлять человека одного мы не можем, не смеем, была доведена до раздирающего драматизма. Спектакль этот, являющий собой одно из высших режиссерских достижений Опоркова, и сейчас в репертуаре театра.

В режиссуре Опоркова бытовая достоверность преображалась поэтической метафорой, публицистическое начало сплавлялось с лирическим. В этом смысле показателен спектакль «Лошадь Пржевальского», хотя к числу несомненных удач Опоркова его не отнесешь.

Когда думаешь об этом спектакле, вспоминаются прежде всего конец второго действия и артистка Н. Дмитриева в роли Алины Силикашвили.

… Трудные, взрослые драмы нежданно-негаданно вошли в так весело начавшуюся жизнь студенческого строительного отряда, приехавшего работать в целинный совхоз. Не заладилась отрядная коммуна. Взаимное недоверие, отчужденность — то, на что прежде и намека не было, — начали, подобно ржавчине, разъедать, казалось, нерушимое студенческое братство. Девушек выделили в отдельную бригаду: ведь на тяжелой физической работе они явно сделают меньше, почему же широкоплечие представители сильного пола должны делиться с ними своими заработками? Здесь, знаете ли, уже не факультетский романтизм, здесь грубая реальность, а денег пока еще никто не отменял… Девушки в качестве ответной меры решили и в свободное время не встречаться со своими сокурсниками, бывшими товарищами.

Огромная сцена-степь, небо залито солнцем (художник — И. Бируля). Посреди сцены — женская палатка, все ее обитательницы — на своих раскладушках. Выходной день, деваться некуда. Разговор не клеится, и душевная неустроенность, неуютность разлиты в воздухе. Словно невзначай заглядывают ребята, натужно шутят, старательно делают вид, будто на душе у них вовсе не скребут кошки, и, получая отпор, нехотя удаляются.

А потом девушки бочком, по одной расходятся, презирая себя и подруг за беспринципность, и на сцене остаются двое — врач отряда Таня Преснякова и командир отряда Андрей Иконников. И вы чувствуете, как неудержимо тянет их друг к другу и они не могут себе сопротивляться… Погружается в темноту сцена, мы уже не видим ни Андрея, ни Таню, и вдруг в глубине, далеко, луч света выхватывает Алину Силикашвили. «Пока земля еще вертится…» — врываются в зрительный зал первые звуки грустной, пронзительной песни. «Господи, дай же ты каждому, чего У него нет!» Девушка поет о счастье, которое все не приходит, и об одиночестве, из которого никак не выбраться; друзей много, но самый близкий из них, по-другому, не так, как все близкий, никогда не сделает шага навстречу. Свет возвращается на авансцену, и мы снова видим Андрея и Таню, а Алину не видим, и только отчаянная ее песня звучит резким, драматическим аккомпанементом счастью двоих.

{149} А М. Шатров писал публицистически-проблемную пьесу по преимуществу. Ему важно было сказать нам о том, что в студенческих отрядах впервые проверяют свои силы будущие руководители производства. На три месяца ребята становятся каменщиками, плотниками, шоферами, чтобы через некоторое время возглавить большие и малые коллективы, состоящие из людей тех же профессий. И то, что ребята обретут в реальных буднях студенческой практики, — с тем им и идти через несколько лет к своим подчиненным.

Драматург давал понять, что в конфликтах, им показанных, просматривается будущая модель взаимоотношений героев, когда они оставят студенческую скамью и займут предназначенные им обществом командные места разной степени значимости и ответственности. Таков конфликт между командиром отряда Андреем Иконниковым и комиссаром Алешей Нестеровым. Андрей Иконников считает, что нужно построить как можно больше и эта цель оправдает все: ведь людям так нужны школы, детские сады, ясли. И ему, Иконникову лично, нужно общественное признание за отлично выполненную работу. А о методах этой работы, о духовных проблемах строителей будем думать потом. Для комиссара же Алеши Нестерова важно, разрушается или созидается в ходе работы нравственный мир строителя.

Строить, не изменяя идеалам, с которыми приехали, или приспосабливаться, постоянно «входить в обстоятельства», которые порой бывают неблагоприятными, — вот на чем разошлись шатровские командир и комиссар, бывшие близкими друзьями, выступавшие поначалу с одинаковыми декларациями.

Из сказанного легко понять, что центральное место в пьесе занимали споры героев, открытое столкновение взглядов и принципов. В спектакле словесные поединки Иконникова и Нестерова как бы переводились в иной план: публицистика «подкреплялась» поэзией. К примеру, собрание, где ребята смещают, наконец, Иконникова с должности командира, — оно идет на стихах и почти вовсе освобождено от текста Шатрова.

Только в финале спектакль впрямую «выходил» на публицистику пьесы. Но и здесь избегал громкости, однозначности: итоговый разговор Иконникова и Нестерова был вынесен на авансцену и шел у микрофона на полушепоте. Герои были как будто спокойны, но в их приглушенных голосах ощущались непримиримость, готовность отстаивать свои позиции и дальше.

Конечно, Опорков ставил пьесу Шатрова ради тех проблем, которые в ней поднимались. Но режиссер не хотел лобовых, открытых утверждений и отрицаний, ему было важно, чтобы они извлекались зрителем из поэтической стихии спектакля, повествующего о людях молодых, веселых, влюбленных. Вот этого — поэтической стихии, стихии живой жизни — пьесе как раз недоставало, и режиссер стремился привнести ее извне, оперируя собственными средствами и возможностями. В результате, проходной для драматурга эпизод Андрея, Тани, Алины, с которого я начал разговор о спектакле, становился одним из самых впечатляющих, сильных. Для режиссера он был существен, ибо создавал атмосферу, душевный настрой, вне которого словесные поединки могли оказаться ходульными, риторичными. Отсюда и неожиданно «тихий» финал, рассчитанный {150} на то, что вот так, без патетики, без металла, смысл его будет лучше воспринят.

Однако согласованности у драматурга и режиссера все же не получилось. Поэтические метафоры существовали в спектакле сами по себе, не смыкались с прямой публицистикой, излюбленной драматургом. И была, мне кажется, еще одна сложность, которая в работе над «Лошадью Пржевальского» сказалась болезненно.

Публицистичность была в высокой степени свойственна театральному искусству шестидесятых. Она шла от общественной потребности, самые разные художники отдавали ей дань, и Геннадий Опорков, разумеется, в их числе, хотя как режиссер он изначально обнаруживал и склонность к поэтической многозначности. И вот, ставя «Лошадь Пржевальского», пьесу именно для шестидесятых годов типичнейшую и конечно же этим Опоркову близкую, он не проявлял, мне кажется, полного доверия к ее сути, будто сомневался, та ли эта суть, которая более всего необходима сегодня залу, более всего ему интересна. Не находил в себе цельности, которая позволила бы отнестись к конфликту пьесы с прежней мерой увлеченности и самоотдачи.

Не срабатывали, буксовали замечательные декларации, столь много значившие в жизни целого поколения, тускнел ореол вокруг коллективного усилия, предпринимаемого молодой литературой, молодым театром, — усилия, с помощью которого так хотелось скорее сблизить мечту и реальность, желаемое и действительное. Радостное единение собравшихся вместе зрителей и артистов ускользало. Время менялось, а художник хотел оставаться собою, прежним, но, будучи человеком чутким и совестливым, болезненно ощущал этот разлад.

Тогда-то и родилась первая опорковская «Чайка», этот тревожный вскрик «шестидесятника», не нашедший широкого отклика. Люди о другом начинали думать, другим были заняты. А может быть, и опоздал Опорков: эфросовские «Три сестры» появились в 1967 году, ефремовская «Чайка» — в 1970‑м. «Чайка» Ленинградского театра имени Ленинского комсомола — в 1973‑м. Все-таки Опорков был моложе и оттого позже, болезненнее расставался с иллюзиями, вернее, с тем, что для него тогда горько обернулось иллюзорной своей стороной. Понимание, что можно быть верным идеалам молодости, не цепляясь за иллюзии ее, — это понимание придет потом.

У Опоркова наступала трудная полоса.

Предшествовавший «Чайке» спектакль по «Саше Беловой» И. Дворецкого тоже был встречен, мягко говоря, сдержанно. Он и мне не очень запомнился, и игра Малеванной в главной роли показалась малоинтересной. Проходная работа драматурга, режиссера, актрисы… Но вот я смотрю недавний телевизионный фильм «Солнечный ветер», в основе которого — «Саша Белова», и вижу в нем серьезную попытку понять характер современной самостоятельной женщины, исследовать ее способность выстоять в жестких условиях повседневности, а также то, чего это ей, самостоятельной женщине, стоит. Когда каждый день — вроде бы не бог весть что, но надо пройти через это не бог весть что, сохранив душу, достоинство, индивидуальность, и еще раз пройти, и еще. Когда в столкновение вступают человеческая личность — и размывающие эту личность {151} будни. Кругом люди, множество людей, и взаимоотношения их не просты, и сегодня надо переделать кучу дел, и завтра, — как во всем этом отделить то, что случайно, сбоку, от того, без чего тебе, лично тебе — нельзя? Как пройти своей тропкой и не сбиться, даже из лучших побуждений? Не безоглядно, не напролом — отходя в сторону, уступая дорогу, боясь зацепить, обидеть, причинить боль. Но обязательно вперед, к цели. И своей тропкой, своей…

Финальные кадры: люди, много людей, все спешат по своим делам, и навстречу им, против течения, — Надя Петровская (так зовут в фильме Сашу Белову). Не потому, что ей с этими людьми не по пути. Все, чем она жила, все, что делала, — не для себя, для других. Просто она не может существовать в толпе, в суете.

Самостоятельная деловая женщина, ее место в обществе, ее проблемы. О судьбе такой женщины искусство наше задумывается все серьезнее, и весьма серьезно и точно сыграла ее сегодня в телефильме актриса Анна Каменкова, выразив то, что не удалось выразить Малеванной и Опоркову. Но ведь не удалось тогда, четырнадцать лет назад!

Смутно, неясно в спектакле обозначилось явление, которое и в жизни еще не обрело к тому времени определенности. Драматург, режиссер, актриса проявили социальную и душевную чуткость. Они искали, как показать способ существования человека в буднях, которые наступают вслед за радостным коллективным праздником, — искали и хотели рассказать об этом со сцены. Будучи неразрывно связаны с годами предшествующими, они нашли в себе мужество посмотреть в глаза времени — и попытаться его понять. Но вот не получился спектакль — что ж теперь искать виноватых. Доказать, утвердить что-то свое можно только спектаклем получившимся…

Опоркову, так блистательно начинавшему, пришлось узнать горький вкус полуудач, снисходительность плохо скрытых соболезнований. Ощутить вокруг себя равнодушие, незаинтересованность критики, которая еще недавно так его лелеяла, поднимала и которая так не любит прощать своим прежним кумирам кризисов, ошибок и неудач. Опорков не потерялся. Он упорно искал свой репертуар. К тридцатилетию со дня снятия ленинградской блокады он поставил романтическую хронику В. Бузинова и Л. Маграчева «Вторая студия». Взволнованно, трепетно рассказал спектакль о делах и днях Второй студии Ленинградского радио, той самой, откуда в блокаду шли передачи, чей голос с замиранием сердца слушал осажденный город, а потом и вся страна и весь мир. Спектакль был принят по-доброму, но, видимо, не стал той удачей, которая сразу и властно ставит все на свои места. Другие работы Опоркова первой половины семидесятых еще менее могли на это претендовать.

Как всегда бывает в подобных случаях, «рабочие» сложности, прежде не очень мешавшие, во всяком случае, преодолимые, вдруг предстали во всем своем тягостном многообразии. Пугала бесконечная глубина сцены, которую так трудно обжить, особенно режиссеру, к «масштабности» изначально не склонному. Вспоминалось, что здесь, на этой сцене, надорвался не один режиссер. Заговорили о разбросанности Опоркова, о недостаточной целенаправленности в организации повседневной жизни театра, — таких, по мнению многих, непременных качеств «главного», {152} как прагматизм, жесткость, граничащая с жестокостью, Опоркову в самом деле недоставало. Да мало ли о чем еще можно говорить, когда нет спектакля, который заставил бы говорить только о нем. И именно тогда — чего не было ни раньше, ни позже, — на афише возникло несколько случайных названий, бог ведает какими соображениями продиктованных.

Но тогда же, в 1975 году, Опорков вновь поставил «Жаворонка» Ж. Ануя, предпринял отчаянную попытку вернуться в не столь давние и бесконечно милые сердцу годы, когда он начинал. В том, прежнем спектакле драма героини, конечно, игралась, но жизнеощущение Жанны питала задорная, озорная душевная сила, которая и становилась лейтмотивом спектакля, решающим образом влияла на его климат. Спустя восемь лет Жанну снова играла Лариса Малеванная, оформляла спектакль та же Ирина Бируля — все было, как прежде. Только задорной, озорной силы не было. В спектакле этом до отчаяния пронзительно прозвучала тема человека, которого забыли, предали, бросили на произвол судьбы. Она, эта тема, извлекалась из пьесы с какой-то безысходной последовательностью, диктовала прерывистые, захлебывающиеся ритмы спектакля, определяла способ построения мизансцены, когда героиня все чаще, все неизбежнее оказывалась одна против всех — и изначальных врагов, и бывших друзей, и тех, кто попросту равнодушен к ее судьбе — таких было много. Общими усилиями они доводили ее до внутреннего слома, до отречения. Перед нами представал человек, загнанный в угол, до предела измученный физически и духовно, готовый все отдать за минуту покоя. Казалось, нет душевного состояния страшней, безысходней. Но из него надо было восстать. И Жанна восставала, восстанавливала себя — для последнего боя, который, она знала, будет проигран. В одной из рецензий читаем: «Л. Малеванная играет великое противостояние предательству, непониманию, одиночеству, играет с большой трагической силой и самоотдачей… Ослабевшей, безмерно усталой, потерянной выглядит Жанна после отречения. Но так же, как не в силах она предать родину, так же не способна предать человека в себе»[[123]](#footnote-124).

Столб и костер, и разные люди, пришедшие поглазеть на казнь. Поглазеть и разойтись по своим делам: мало ли сжигали всяких колдуний, одной больше, одной меньше. Солдат пикой приподнимает голову привязанной к столбу Жанны, бессильно упавшую на грудь. Все видят? Мертва, конец, пора освобождать площадь. Она была верна себе? Что же, это ее личное дело. А, впрочем, может и стоило еще раз убедиться, что верность себе обходится слишком дорого…

«Жаворонок» был последней общей работой Опоркова и Малеванной. Пути их разошлись.

Режиссер явно переживал творческий кризис. Недавно мне довелось посмотреть спектакль «По ком звонит колокол», сделанный вскоре после «Жаворонка» и сохраняемый в репертуаре театра. Хемингуэй, столь популярный в шестидесятые годы! И тема человека, способного в одиночку вступить в схватку со злом и несправедливостью, погибнуть, но не изменить себе и не отступить. Поэтическая любовь, суровая романтика подвига… {153} На сцене стояла деревянная выгородка, не очень, честно сказать, выразительная. Режиссер, мастерски умевший выстраивать сценическое действие, послушно шел вслед за диалогом. В нем как будто сталкивались позиции и темпераменты, но в показе взаимоотношений героев не хватало неожиданных, парадоксальных, сугубо *театральных* ходов, которые в лучших спектаклях Опорков придумывал безошибочно. Актеры произносили прекрасный хемингуэевский текст, который вдруг показался… вялым и многословным. В спектакле была культура, была мысль — нерва не было. Конечно, семь лет сценической жизни (я видел спектакль в 1983‑м) — большой срок. Поменялись исполнители, расшатались, поплыли мизансцены. Однако если бы мне сказали, что уже тогда, в 1976 году, на самых первых представлениях, ощущалась в спектакле этом усталость, некая душевная растерянность, неоформленность, я бы не удивился.

Но в 1978 году Опорков поставил инсценировку повести В. Распутина «Деньги для Марии», а вслед за ней — «Берег» по роману Бондарева.

«Параллельное существование и взаимодействие двух планов — предельно бытового и условно поэтического — позволяет режиссеру заострить драматические ситуации, укрупнить характеры… Сценическое прочтение повести В. Распутина “Деньги для Марии” в спектакле ленинградцев может служить убедительным примером заинтересованного, творческого и бережного подхода к литературному произведению»[[124]](#footnote-125).

«… Театр имени Ленинского комсомола шел к “Берегу” достаточно, если не более чем долго. Он вел и ведет поиск “своей” пьесы — не столько о молодежи, сколько для молодежи. Отправные точки в этом поиске — проблемы нравственности, гражданственности, духовности личности… Ставя “Берег”, театр обнаружил не только в себе, но и в своем зрителе еще не затронутые пласты. Выбран путь, по которому нельзя не идти дальше»[[125]](#footnote-126).

Критики словно бы заново открывали для себя Опоркова. Замечали, что причастность к определенному поколению накладывает неизгладимый отпечаток на творчество режиссера; что в лучших спектаклях Опорков никогда не бывает пассивен по отношению к литературной первооснове — чувствуя, уважая ее, неизменно властными режиссерскими средствами привносит в нее свое понимание жизни; что начало гражданское и начало поэтическое одинаково сильны в нем и обретают в высших художественных точках нерасторжимое, органическое единство.

А может быть, Опорков и сам открывал себя заново, находя поддержку в современной ему большой литературе, оказавшейся тогда в центре общественного внимания. Преодоление кризиса не стало чревато отрицанием себя прежнего. Режиссер был предан корням и истокам, питавшим его ранние работы исповедальной лирической силой. Но верность идеалам поколения обогатилась пониманием почти двадцатилетнего пути, этим поколением пройденного. Живая, злободневная гражданственность все больше обретала духовный, исторический контекст. Резкий, постоянно обостряемый режиссером драматизм находил исход в понимании непрерывности {154} жизни, небесполезности человеческих страданий, при том что сочувствие к ним становилось все более глубоким и пронзительным. Художнику, достойно прошедшему сквозь свои трудные годы, открывались новые жизненные горизонты. Он выстрадал право на «Деньги для Марии», почувствовал силы стать вровень с прозой Валентина Распутина. И уверенно, свободно вошел в ее мир, который ему родствен, близок, понятен, — вошел для того, чтобы сказать свое слово.

Вспомним, в повести Распутина есть сны, являющие собой поэтическое преображение мыслей и чаяний героев. В спектакле сцены снов стали его поэтическим лейтмотивом. Притемненное сценическое пространство, реальное, жизненное и одновременно чуть фантастическое. Его заполняют люди, с которыми мы уже знакомы, — те самые, что под воздействием обыденности, ее многочисленных изматывающих забот могли оказаться черствыми, неотзывчивыми на чужую беду. И вот здесь, в снах, они предстают сбросившими с себя шелуху наносного, мелочного, суетливо-корыстного, готовыми помочь Марии, спасти ее, охранить. Сны отличаются от реальности, однако они не противостоят ей, а продолжают ее. Люди в снах оказываются душевно шире, богаче, только это те же самые люди. И лучшее, открывшееся в снах, живет в их душах. Только это лучшее порой задавлено грузом житейских мелочей и сиюминутных забот.

Марию играла Эра Зиганшина, Кузьму — Роман Громадский, актеры, которые становились для Опоркова все более «своими», близкими, чуткими в реализации его замыслов. Изящная, маленькая Мария и огромный Кузьма, словно бы заполняющий собой все пространство избы, — люди общей души, и это становится очевидным именно в часы драматические.

Бесконечно любя Марию, Кузьма готов на все, чтобы спасти жену от суда и позора, внести в кассу магазина недостающие деньги. На все, но только не на то, чтобы поступиться ее и своей гордостью, человеческим достоинством, которое у них опять-таки одно, общее. Вы ощущаете, как мучительно Кузьме, попросив деньги, выслушивать отказы и нравоучения. Еще мучительней, когда взявшиеся было помочь односельчане отступаются от своего намерения под напором всяческих обстоятельств. Кузьма пройдет через все и снова будет искать и просить. Но ни единого раза вы не увидите его униженным.

Писатель и режиссер пошли на то, чтобы переосмыслить финал повести: спектакль кончается уходом Марии из жизни. Одетая в белую холщовую рубаху, сосредоточенно, медленно, совершает женщина «обряд омовения», черпая воду из высокого деревянного ведра. А потом так же медленно, тихо и непреклонно удаляется от нас, растворяется в черном пространстве сцены. Финал спектакля Зиганшина играет величественно и просто. Светлый, чистый, ранимый человек, Мария не смогла жить под тяжестью возведенного на нее несправедливого обвинения. Но уход Марии — это не разрыв с миром, с людьми, которые не почувствовали наступления трагедии, не сумели ее остановить. Это скорбный призыв к ним быть добрее, внимательнее, милосерднее, каждую секунду жизни чувствовать рядом другого человека и понимать, что чувство это есть высокая нравственная ценность, быть может, высшая в этом мире.

{155} … Я сидел в зрительном зале, а на меня смотрели глаза Марии, печальные, пристальные. И вспомнились глаза Веньки Малышева из «Жестокости» за секунду до того, как он поднес пистолет к виску…

С работами Опоркова конца шестидесятых годов перекликался и «Берег» (постановка была осуществлена совместно с Р. Сиротой).

Художник М. Френкель (он оформлял и «Деньги для Марии») «вписал» в огромную сцену театра единую декорационную установку, где при самых минимальных переменах, происходящих на глазах у зрителей, военные эпизоды чередуются с мирными, сегодняшними; где советские писатели Никитин и Самсонов из гамбургской гостиницы вступают прямо в дом своих немецких знакомых и несколько мгновений гости и хозяева молча, напряженно стоят друг против друга, чтобы потом начать осторожную, прощупывающую беседу. По ходу спектакля возникнут притяжения и отталкивания куда более сложные, чем прямое и резкое противостояние, — притяжения и отталкивания, внушающие надежду на то, что люди, не забывшие самой страшной войны, при всех различиях своих, сумеют сегодня избежать катастрофы.

Разные времена, жизненные пространства — все вместе, рядом, во взаимном проникновении. Простое и емкое сценическое решение заставляет думать о том, что мир сегодня един, тесен, хрупок, как никогда, и возможность гибели его от злобы, ненависти, самодовольного чувства превосходства над прочими, — возможность эта из абстрактно гипотетической становится сугубо реальной. Острее других понимает это Вадим Никитин, лейтенант Великой Отечественной, ставший крупным писателем и навсегда сохранивший верность фронтовому братству.

В некоторых спектаклях по роману Бондарева Никитина молодого и Никитина сегодняшнего, пятидесятилетнего, играли разные актеры, что давало возможность материализовать встречу героя с собственной молодостью. Можно было бы, наверное, сделать и так, чтобы один актер представал в двух обличьях, «военном» и «мирном», демонстрируя способность к внешней и внутренней трансформации. Постановщики и артист В. Яковлев избирают иное решение, рискованное и, на первый взгляд, странное. Никитин возвращается в свой 1945 год в облике человека середины семидесятых. Сцену заполнят солдаты и офицеры — те, кто был рядом с ним в захватывающие предпобедные месяцы. Возникнет Эмма, молоденькая немка, отчаянная и безоглядная любовь лейтенанта Вадьки Никитина. А он будет смотреть на них, произносить слова, которые произносил тогда, — и оставаться нынешним, со своими знаниями и потерями, с нелегким опытом прожитых лет. И мы с особой остротой поймем, что это сила и страсть его недремлющей памяти материализовала так щемяще любимое прошлое. Он един, Никитин вчерашний и Никитин сегодняшний, и военные годы для него — не только дорогое воспоминание, но критерий и образец, к которому он обращается всякий раз, когда возникает необходимость решения и поступка. Оттого и сошлись времена в этом Никитине, слились воедино, и отсюда душевная прочность его, и надежность, и несуетное достоинство, и горькие складки у губ.

О достоинстве — немного подробнее. Никитин и его коллега Самсонов участвуют в дискуссии на западногерманском телевидении, ведут идеологический {156} спор. Нам представлена развернутая фронтальная мизансцена, мы словно видим уже всех участников на экране. Самсонов напряжен в ожидании «провокационных вопросов», своей нервной резкостью он даже как бы предупреждает их. Характер поведения Никитина диктуется убежденностью, что попытка понять оппонента, предположить в нем искренность вовсе не ослабит его, Никитина, идейных позиций. Именно понять, ибо Никитин хорошо знает, как дорого может обойтись человечеству нежелание слушать и понимать другого, возведенное в принцип. Вслед за автором театр не побоялся увидеть разницу между двумя представителями нашей страны — увидеть и со всей определенностью сказать о том, кто из них обладает истинным достоинством.

Поддержанный общим постановочным решением, артист В. Яковлев сыграл человека, через душу которого прошла история, оставив нестираемый след.

… Финал спектакля. Луч света выхватывает из темноты Никитина и Самсонова в салоне самолета, летящего на родину. Никитину плохо. Совсем. Сердце отказывает. «Неужели здесь? Неужели?» Звучит бондаревский текст о береге, к которому Никитин все плыл и не мог приблизиться, о береге зеленом, обетованном, солнечном, обещавшем всю жизнь впереди. Сцена постепенно светлеет. Медленно выходят люди в гимнастерках — фронтовые товарищи, которых не раз уже на протяжении спектакля вызывала никитинская память. Они исполнены надежд, радостны, веселы — ведь идет весна сорок пятого. И вдруг появляется он сам, Вадим Никитин, впервые в форме артиллерийского лейтенанта. Светятся его глаза, и нет на лице тени прожитых лет, нет усталости и тревоги. Он все-таки доплыл к своему берегу, и с теми, кто разделил с ним лучшие его годы, Вадима Никитина не разлучить никогда. Они стояли перед нами, и лилась мелодия старого вальса, громаду сцены и зала заполнял утесовский голос: «Хоть я с вами совсем не знаком, и далеко отсюда мой дом…»

У разных людей — разная грусть о прожитом, невозвратном. Но ностальгия о лучших годах, явственно слышимая в бондаревском романе, — не совпала ли она здесь с лирической темой режиссера, дав финал поразительной силы и душевной открытости? Художник вновь обретал себя, и герои «Сорок первого», «Жестокости», давние, любимые, с которыми нельзя расставаться, казалось, были рядом с ним. И кто же мог знать, что берег уже так близко? Последний берег.

1980 год был для Опоркова особенно плодотворным. Театр выпустил «Всю его жизнь» (спектакль по мотивам сценария Е. Габриловича «Коммунист») и горьковских «Последних». Куда девались несобранность, подчас случайность сценических решений, выдававшие душевное смятение художника? Темперамент был молодой, прежний, а к нему добавились способность к продуманному отбору, уверенная реализация замысла, свойственные человеку, который достойно встретил свой сорокалетний рубеж.

«Вся его жизнь» — это обращение к прежним темам и образам. Венька Малышев Леонида Дьячкова и Василий Губанов Романа Громадского — люди одного времени и одной духовной генерации. Но Венька Малышев юн, его преданность идеалам — естественный нравственный максимализм {157} человека, только вступившего в самостоятельную жизнь. У зрелого Василия Губанова эта преданность опирается на жизненный опыт, на знание людей со всеми их несовершенствами, слабостями.

Всматриваюсь в лицо Романа Громадского — Василия Губанова, и передо мной внимательные, суровые, много повидавшие глаза, в которых может вдруг просквозить такая открытость, незащищенность, что становится боязно за этого богатыря, наделенного почти сказочной силой, но понимаешь, что, не будь этой открытости, незащищенности, сказочной силы тоже бы не было. Душевная ранимость, трепетное благородство в отношениях с любимой, яростная убежденность и готовность умереть, но не отступиться от своей веры — все тут неразрывно. Разочарования, горечь — все было (и осталось) в жизни этого человека. Но пережив их, герой словно бы наново и уже навсегда ощутил: что бы ни случилось, он будет жить по совести. Романтизм и идеализм молодости, нерастерянные, незабытые, заявляли о себе уверенно и открыто.

Опорков и Громадский взяли своего героя из 1919 года, они тщательно заботились об исторических «опознавательных знаках», о том, чтобы Губанов и жил на сцене, и выглядел человеком революции, человеком гражданской войны. Но была в этом мощном сценическом характере некая ненавязчивая, неясная, однако живая связь с современностью. Бывает, что пожилой человек попадает в молодежную компанию и вдруг оказывается, что он может естественно, ненатужно разговаривать с двадцатилетними на одном языке. Подобное и происходило в спектакле. В бойце революции из 1919 года виделся еще и образец гражданина сегодняшнего, каким он может, должен быть, а возможно, и завтрашнего гражданина тоже. Образец коммуниста на все времена.

Роман Громадский напоминал чем-то легендарного Евгения Урбанского из фильма Юлия Райзмана и Евгения Габриловича «Коммунист» — и по темпераменту, и по актерской фактуре. Однако Урбанский был, пожалуй, крепче укоренен в эпохе гражданской войны. Умело и целенаправленно пользуясь большей мерой условности, которую открывает сама природа сценического зрелища, Опорков и Громадский приблизили Губанова к сегодняшним дням. Острое ощущение связи времен, присущее Опоркову, явственно давало о себе знать и в «Сорок первом», и в «Жестокости», и в «Береге». Режиссер не умел, не считал возможным рассматривать тот или иной эпизод прошлого отдельно, сам по себе. История была для него не серией эпизодов, но процессом, где настоящее, прошлое, будущее связаны неразрывно. Потому так близок нам Вадим Никитин из 1945‑го. Потому Василий Губанов равно причастен к тревожной каждодневности 1919‑го и к нашей нынешней каждодневности.

«Вся его жизнь» на ленинградской сцене построена как рассказ сына Василия Губанова о жизни и смерти отца. Но не только это обеспечивает эффект взаимопроникновения времен с их атмосферой, страстями, проблемами. Опорков чутко уловил все возрастающую ныне тягу к герою необыденного душевного склада, герою, живущему в буднях, множеством нитей с ними связанному, но, когда надо, способному подняться над ними, им противостоять.

Спектакль-воспоминание начинается с тишины, вязкой, тяжелой, усталой. Угрюмые люди сидят в полутьме за длинным столом. Вдруг сорвется {158} с губ, глухо упадет короткая реплика — и снова молчание. Они измотаны, обессилены, им не хватает веры в то, что нынешняя тягостность их существования не беспросветна, что их ежедневный изнурительный труд на строительстве электростанции, одной из первых наших электростанций, принесет, не может не принести плоды, достойные неимоверных усилий. И нужен кто-то, кто возродил бы, поддержал веру.

Появление Василия Губанова ничего нового вроде бы не внесло. Вошел человек, коротко кивнул, сидящие потеснились, давая ему место. Но что-то неуловимо переменилось в ритме, дыхании сцены. В вялом, аморфном соединении людей, словно случайно сошедшихся, явственно обозначился стержень, центр. «Я — коммунист», — буднично бросил Губанов в ответ на чье-то замечание, что среди присутствующих коммунистов, кажется, нет. И мы сразу же почувствовали: есть. Теперь есть.

В спектакле «Вся его жизнь» Опорков снова работал с художником М. Френкелем, ощутив, наверное, общую с ним потребность в жестких, лишенных какой бы то ни было сглаженности сценических построениях, несущих в себе обещание, едва различимый до поры гул поэтического взрыва. Взрыва, который прогремит в самой что ни на есть густой обыденности, необлегченной, неприукрашенной.

Художник выстроил на сцене строительные леса. Иногда на этих лесах будет голо и пусто. Чуть позже они заполнятся сосредоточенно работающими людьми. А потом, в решительные, поворотные минуты жизни Василия люди эти, оставив работу, будут сосредоточенно смотреть на него из всех углов, со всех концов сцены. Что он предпримет? Как поступит?

Губанов не боится жить в перекрестье множества взглядов. В нем нет ничего скрытого, тайного, того, что он опасался бы сделать достоянием гласности. Он внутренне един, монолитен, целен. И тогда, когда идет строгий счет народному добру на доверенном ему складе. И тогда, когда говорит о своей любви к Анюте, жене другого. Пусть знают все и пусть судят. А ему нечего стыдиться и укорять себя не в чем. Сцены с Анютой — Эрой Зиганшиной пронизаны застенчивым, тихим лиризмом, прорывающимся сквозь грубоватость манер, беспомощную недоговоренность признаний.

Натура, подобная губановской, раскрывается полностью, обнаруживает всю свою мощь в ситуациях экстремальных, крайних. Они-то и рождают ударные сцены спектакля. Таков эпизод в зимнем лесу. Здесь из-за отсутствия топлива застрял эшелон с хлебом, а на стройке тем временем уже начался голод. Железнодорожники спят. Что же они могут сделать, если топливо не подвезли? И Губанов, захватив топор, отправляется рубить лес. Издалека, из глубины доносятся глухие, одиночные удары топора по мерзлому дереву. Мучительный скрип падающих деревьев. Тяжелое, надсадное дыхание Губанова слышится с такой отчетливостью, будто он не там, в лесу, а здесь, среди этих спящих людей. Спящих? Да нет, они уже не могут спать. Врывается Губанов, непримиримый, неистовый, жадно припадает к ведру с водой. И снова — туда, в лес, хотя, казалось бы, все его силы исчерпаны. Он словно не видит лежащих железнодорожников, не хочет их видеть. И вот медленно поднимается один из них, другой, третий. Берут топоры, пилы. Движения — все быстрее, решительнее. {159} И вот нарушается глухой, отчаянный ритм одинокого губановского единоборства с лесом — еще кто-то ударил топором по мерзлому дереву, потом еще, еще… И сильные, все учащающиеся удары начинают звучать торжественной музыкой во славу человеческой самоотверженности. Возникает тот самый поэтический взрыв, который преображает жестокую ситуацию.

Высокой и скорбной поэзией овеяны сцена гибели героя и финал. Бандиты стреляют в Губанова и воровато растаскивают со склада мешки с хлебом. А он, смертельно раненный, поднимается и начинает собирать разбросанные мешки. Снова выстрел, падение — и снова мучительно поднимается Василий Губанов. А в финале люди будут тщательно наводить порядок на складе, который не дал ограбить Губанов, завершат его предсмертную яростную работу, и снова вырастет гора мешков с хлебом. Здесь — жизнь сотен людей, жизнь стройки. И ради того, чтобы она, эта жизнь, продолжалась, погиб самый лучший, самый убежденный, самый чистый и сильный…

В спектаклях «Деньги для Марии», «Берег», «Вся его жизнь» суровая правда жизни, пронзительный лиризм, светлая поэзия и высокая трагедийность соединились, сплавились так, как прежде не сплавлялись еще, не соединялись. Оттого, что в минуты растерянности, незнания, как быть дальше, художник не изменил себе, не сфальшивил, мучительная внутренняя работа начала приносить удивительные плоды. Утраченное возрождалось, но уже на ином, более высоком художественном уровне, режиссерское мастерство становилось уверенным, зрелым. С какой победной естественностью в горьковских «Последних» Опорков вместе с художником Э. Кочергиным покорил, заставил беспрекословно себе подчиняться своевольную и неуправляемую сценическую коробку Театра имени Ленинского комсомола!

Она представляет нам коломийцевский дом, вполне добротно, правдоподобно воссозданный. Но вот по дому этому заметалась Люба. Она подбегает то к одной двери, то к другой, они сами по себе отворяются, однако девушка останавливается на пороге — и снова начинает метаться в нарастающем отчаянии. Все двери — настежь, только выхода из дома нет. Потом стены его начнут не раздвигаться, а расползаться, как-то украдкой, по-воровски, открывая пространство пугающе огромное. Меж ними, этими расползшимися стенами, бывшими когда-то домом, возникают голые деревья, бродят случайные люди — в сценическом образе сконцентрированы выморочность, изжитость коломийцевских страстей, столкновений, забот. Персонажи словно извлечены на свет из своего убежища, оказавшегося мифическим. И уже опаляет их дыхание надвигающейся революционной действительности, которая вскоре сметет всю эту нелепую, бессмысленную жизнь.

Персонажи суетились, скандалили, выясняли свои мизерные отношения — и вдруг на несколько секунд застывали в неподвижности, внимательно и вопрошающе всматриваясь в зрительный зал. Странные, какие-то тревожащие, царапающие стоп-кадры, хотя, казалось бы, чего тревожиться, что нам за дело до членов коломийцевского семейства? Нет, режиссер не щадил и не оправдывал их, но и стоп-кадры, и взгляды эти сообщали какую-то новую достоверность переживаниям горьковских персонажей. {160} Они существовали в интонациях и ритмах трагического фарса, но о психологической основе их поведения режиссер думал все время. И оттого предельные сценические заострения выглядели естественными, более того — необходимыми. Так, перехватывало дыхание, когда только что умерший Яков вдруг возникал из-за ширмы и бодрым шагом уходил со сцены. А когда в кульминации своей жалкой и смехотворной драмы околоточный Якорев вдруг ловко, с кошачьей цепкостью взбирался на дерево, оказавшееся посреди дома, — вы понимали, что здесь и сейчас способ его поведения иным быть просто не может.

Как в «Последних» Опорков работал с актерами! Роман Громадский, которому легко было оказаться в плену своей великолепной сценической фактуры, сыграл полную противоположность своим прежним героям — бывшего дворянина Ивана Коломийцева, пошедшего в полицейские. Мощная фигура заключала в себе жалкую, изолгавшуюся душу, которая, однако, все время тщилась быть фигуре под стать. Чем меньше имел права на уважение этот Иван Коломийцев, тем истовее он его требовал. А сколько тихого, горького достоинства было в Софье — Эре Зиганшиной — Софье, которую мы привыкли видеть сломившейся, забитой, покорной. Актриса, до этого с яркой и трогательной характерностью сыгравшая Анюту, любовь Василия Губанова, предстала теперь увядающей женщиной, нашедшей силы сказать себе, что и она виновата в незадачливой, пошедшей под откос жизни детей. Ее поздняя стойкость была отреченной, безвыходной, но от этого не переставала быть стойкостью. Спектакль не показывал нам возрождения личности, но говорил о возможности его, даже здесь, в коломийцевском доме.

Социальная сущность горьковской пьесы была выявлена с театральностью острой и точной. Большая сцена открыла режиссеру свои тайны, неведомые прежде возможности. Работать бы ему здесь и работать… А через два года, ставя «Чайку», Опорков показал, с какой художественной свободой владеет он законами и пространством малой сцены. Все становилось на свои места, обретало определенность.

Весной 1981 года Гена приехал в Польшу с театральной делегацией. Я тогда работал в Варшаве. Вечером, понятное дело, собрались дома. Сели за стол, как прежде. Заговорили о Красноярске и Ленинграде, о людях, с которыми вместе начинали, живых и ушедших. Гена рассказывал о малой сцене, которую, наконец, удалось «пробить», о будущей «Чайке», о том, какой у него появился способный молодой режиссер, Сеня Спивак. Я давно не видел Гену, последняя встреча несколько лет назад оставила тревожный след: что-то с ним не в порядке, что-то не так. И вот передо мной сидел человек, уверенно сосредоточенный на своем деле, человек, у которого реальных, живых планов — надолго вперед.

Через год после этой встречи Опорков поставил «Чайку».

Еще через год умер от неизлечимой болезни.

Больно, что так рано ушел из жизни давний близкий товарищ, человек талантливый, добрый и честный. Горько, когда думаешь, как много еще мог бы он сказать, сделать в искусстве — творческое состояние Геннадия Опоркова в последние годы его жизни свидетельствовало об этом неопровержимо. Но и успел он за эти годы многое. Да и не только за эти. К счастью, успел.

1. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967, с. 444. [↑](#footnote-ref-2)
2. Театр, 1979, № 5, с. 108. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: *Дикий А*. Повесть о театральной юности. М., 1957, с. 206. [↑](#footnote-ref-4)
4. Там же, с. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Дикий А*. Повесть о театральной юности, с. 46. [↑](#footnote-ref-6)
6. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 156. [↑](#footnote-ref-7)
7. Там же, с. 486. Автограф письма хранится в музее МХАТа. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Мацкин А*. А. Д. Дикий и его книга. В кн.: Дикий А. Повесть о театральной юности, с. 4. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: *Дикий А*. Повесть о театральной юности, с. 220. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же, с. 288. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, с. 4. [↑](#footnote-ref-12)
12. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания; *Дикий А*. Избранное. М., 1976. [↑](#footnote-ref-13)
13. См.: Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 125. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Дурылин С*. Пьеса Л. Н. Толстого в Малом театре. — Веч. Москва, 1952, 28 янв. [↑](#footnote-ref-15)
15. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 257. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Марголин С*. Алексей Дикий. — Театр и драматургия, 1935, № 5, с. 23. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же. [↑](#footnote-ref-18)
18. *Ершов П*. О некоторых заповедях Дикого. — Театр, 1963, № 3. с. 60. [↑](#footnote-ref-19)
19. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 294. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же, с. 295. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Кузнецов Евг*. На «Первой Конной». — Красная газ., 1930, 24 февр. [↑](#footnote-ref-22)
22. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 479. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Кнебель М*. Спектакль-концерт. — В кн.: Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 370. [↑](#footnote-ref-24)
24. *Менглет Г., Солюс О*. В творческой лаборатории мастера. — В кн.: Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 448. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Евдокимов И*. Настоящая молодость. — Сов. искусство, 1935, 5 апр. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: *Сац Н*. Весной 1923 года. — Театральная жизнь, 1961, № 1, с. 31. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Менглет Г., Солюс О*. В творческой лаборатории мастера. — В кн.: Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 458. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Дикий А*. Повесть о театральной юности, с. 215. [↑](#footnote-ref-29)
29. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 157. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: *Дикий А*. Переписка с Е. Замятиным и В. Кустодиевым по поводу спектакля «Блоха». В кн.: Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 313 – 314. [↑](#footnote-ref-31)
31. См. там же, с. 329. [↑](#footnote-ref-32)
32. Алексей Дикий. Статьи. Переписка. Воспоминания, с. 277. [↑](#footnote-ref-33)
33. Выражение Н. Я. Берковского. См. его ст. «Русский трагик». — В кн.: *Берковский Н. Я*. Литература и театр. М., 1969, с. 591. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Попов А. Д*. Творческое наследие. М., 1979, т. 1, с. 126. [↑](#footnote-ref-35)
35. Цит. по: *Зоркая Н*. Алексей Попов. М., 1983, с. 99. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Попов А. Д*. Творческое наследие, т. 1, с. 166. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Алексеев А*. Владимир Кожич. — Рабочий и театр, 1936, № 5, с. 11. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Сушкевич Б*. Решающий сезон. — Красная газ., веч. вып., 1933, 25 авг. [↑](#footnote-ref-39)
39. Знамя, 1933, № 5 – 6. Дос Пассос круто изменил свои взгляды после поражения республиканской Испании. [↑](#footnote-ref-40)
40. На Малой сцене Госдрамы. Театральный очерк Симона Дрейдена. Передача радиоцентра 14 июня 1934 г. Запись, с. 2. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Сушкевич Б., Державин К*. За социалистический театр. — Ленинградская правда, 1934, 22 июня. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Кожич В. П*. Показать полноценного человека. — Смена, 1934, 10 нояб. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Малюгин Л*. В новой сценической редакции. «Чудесный сплав» в филиале Госдрамы. — Красная газ., веч. вып., 1934, 23 сент. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Дрейден С*. Живая и мертвая вода. — Рабочий и театр. 1935, № 15, с. 3. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Янковский М*. Судьба спектакля и судьбы театра. «Ревизор» и теоретические перспективы Госдрамы. — Рабочий и театр, 1936, № 14, с. 5. [↑](#footnote-ref-47)
47. Навстречу великому искусству социализма. — Рабочий и театр, 1936. № 7, с. 10. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Львович С*. [Цимбал С. Л.]. Нарушенное спокойствие. — Рабочий и театр, 1936, № 14, С. 5. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же, с. 6. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Юзовский Ю*. Ленинградские письма. — В кн.: Юзовский Ю. О театре и драме. В 2‑х т. М., 1982, т. 1, с. 125. [↑](#footnote-ref-51)
51. Творческие перспективы Госдрамы. (Сокращенная и обработанная стенограмма выступления засл. арт. С. Э. Радлова). — Рабочий и театр, 1936, № 19, с. 16. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Алексеев А*. Владимир Кожич. — Рабочий и театр, 1936, № 5, с. 11. [↑](#footnote-ref-53)
53. Там же, с. 10. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Дрейден С*. Новый «Лес». — Лит. Ленинград, 1936, 17 дек., с. 4. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же. [↑](#footnote-ref-56)
56. Производственное совещание по спектаклю «Лес», 3 янв. 1937 г. Стенограмма. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Гвоздев А*. Новая постановка «Леса». — Рабочий и театр, 1936, № 25, с. 7. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Гвоздев А*. Новая постановка «Леса». — Красная газ., 1936, 13 дек. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Бродянский В*. Заметки о «Лесе». — Рабочий и театр. 1936, № 25, с. 6. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Цимбал С*. Горин-Горяинов. — В кн.: Цимбал С. Разные театральные времена. Л., 1969, с. 14. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Лиговский О*. «Лес» у мастеров Ленинграда. — Сов. искусство, 1940, 14 мая. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Дрейден С*. Новый «Лес». — Лит. Ленинград, 1936, 17 дек. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Борисов А*. Зависит от режиссера. — Театральная жизнь, 1971, № 1, с. 13. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Борисов А*. Восемь встреч. — Театральная жизнь, 1973, № 1, с. 28. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Борисов А*. Восемь встреч. — Театральная жизнь, 1973, № 1, с. 28. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Дон Сезар де Базан» поставлен В. Кожичем в Ленинградском драматическом театре (ныне им. В. Ф. Комиссаржевской) в 1948 г. [↑](#footnote-ref-68)
68. Ленинградский государственный музей театрального и музыкального искусства (ЛГМТиМИ), № КП 9578/56, ОРУ 9377. [↑](#footnote-ref-69)
69. Второй вечер памяти В. П. Кожича. 15 мая 1963 г. Стенограмма, с. 35. — Библиографический кабинет ЛО ВТО. [↑](#footnote-ref-70)
70. ЛГМТиМИ, № КП 9578/56, ОРУ 9377. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Эйхенбаум Б. М*. «Горячее сердце». — Ленинградская правда, 1944, 27 сент. [↑](#footnote-ref-72)
72. ЛГМТиМИ, № КП 9578/56, ОРУ 9378. [↑](#footnote-ref-73)
73. ЛГМТиМИ, № КП 9578/56, ОРУ 9379. [↑](#footnote-ref-74)
74. Стенограмма заседания художественного совета театра. 27 февр. 1945 г., с. 2. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив, лит. части. [↑](#footnote-ref-75)
75. Там же. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Сушкевич Б*. «Таланты и поклонники». — Ленинградская правда, 1945, 23 мая. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Цимбал С*. «Лес». Спектакль Театра драмы им. А. С. Пушкина. — Веч. Ленинград. 1948, 9 апр. [↑](#footnote-ref-78)
78. Там же. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Борисов А*. Восемь встреч. — Театральная жизнь, 1973, № 1. с. 28. [↑](#footnote-ref-80)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
81. Это подтверждается его экранизацией в числе лучших спектакле! («Ленфильм», 1954). [↑](#footnote-ref-82)
82. Стенограмма обсуждения спектаклей «Лес», «Доходное место», «Бесприданница», 17 мая 1948 г. — Библиографический кабинет ЛО ВТО, № 803, с. 2, 3. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Берковский Н. Я*. Новый «Лес». — В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр, с. 554 – 555. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Зон Б. В*. Учителя и ученики. Рукопись. — Архив ЛГИТМиК, с. 114. [↑](#footnote-ref-85)
85. Стенограмма обсуждения спектакля «Дон Кихот» 3 апр. 1941 г. — Библиографический кабинет ЛО ВТО, № 564, с. 8. [↑](#footnote-ref-86)
86. См.: *Берковский Н. Я*. Дон Кихот и друг его Санчо Панса. — В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр, с. 439. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Берковский Н*. Выступление на производственном совещании театра 3 апр. 1941 г. Стенограмма. — Библиографический кабинет ЛО ВТО, № 564, с. 36. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Кара С*. Образы победителей. Л., 1947, с. 14. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Кара С*. Образы победителей, с. 14. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Сурков Е*. Уход Федора Протасова. — Современная драматургия, 1984, № 4, с. 265. [↑](#footnote-ref-91)
91. Стенограмма, 1952, 5 февр. — Библиографический кабинет ЛО ВТО, № 1095, с. 3. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Берковский Н. Я*. Русский трагик. — В кн.: Берковский Н. Я. Литература и театр, с. 591. [↑](#footnote-ref-93)
93. Там же, с. 593. [↑](#footnote-ref-94)
94. Там же, с. 600. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Сурков Е*. Уход Федора Протасова. — Современная драматургия, 1984, № 4, с. 265. [↑](#footnote-ref-96)
96. Там же. [↑](#footnote-ref-97)
97. Премьера состоялась 7 мая 1955 года. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Борисов А*. Восемь встреч. — Театральная жизнь, 1973, № 1, с. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-99)
99. Экспозиция спектакля «Пучина». Приложение к протоколу заседания художественной коллегии театра 28 окт. 1954 г., с. 4. — Акад. театр драмы им. А. С. Пушкина. Архив лит. части. [↑](#footnote-ref-100)
100. Там же. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Борисов А*. Восемь встреч. — Театральная жизнь, 1973, № 1, с. 29. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Мацкевич А*. В дороге. — Львовская правда, 1967, 14 марта. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Богдашевский Ю*. Всегда современный. — Рабочая газ., Киев. 1968, 8 февр. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Рябокобыленко С*. Плата за смерть. — Львовская правда, 1968, 9 янв. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Скалий Р*. Четыре лица «Каменного властелина». — Театр, 1972, № 3, с. 18. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Гозенпуд А. А*. О живом человеке и «Каменном властелине». — В кн.: Народный артист Союза ССР К. П. Хохлов. Киев, 1968, с. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Мацкевич А*. Не расплескав ни капли… — Львовская правда, 1971, 22 марта. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Стельмах В*. Подарунки для Донни Анни. — Ленiнська молодь, Львiв, 1971, 20 лютого. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Украинка Леся*. Собр. соч. в 4‑х т. М., 1957, т. 4, с. 180, 182. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Веселка С.* [*Рябокобыленко С.*] Звучить Стефаникове слово. — Вiльна Україна, Львiв, 1971, 26 жовтня. [↑](#footnote-ref-111)
111. Цит. по: *Завадка В.*, Интерес не ослабевает. — Львовская правда, 1972, 17 июля. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Васильев И*. Традиции в движении. — Правда, 1972, 3 июля. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Бартошевич А*. Диалоги с Шекспиром. — Театр, 1976, № 6, с. 57. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Фролов В*. Высота трагедии. — Сов. культура, 1981, 28 апр. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Захаров М*. Несколько слов перед спектаклем. — Театр, 1984, № 9, с. 80. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Питоева К*. В поисках украденного счастья. — Театр, 1979, № 12, с. 22. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Франко И*. Из секретов поэтического творчества. М., 1967, с. 126. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Гаевский В*. Голос Чехова. — Театр, 1980, № 10, с. 46. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Кугель А. Р*. Утверждение театра. [Пг., 1923], с. 116. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Гаевский В*. Голос Чехова. — Театр, 1980, № 10, с. 50. [↑](#footnote-ref-121)
121. См.: *Щербаков М*. Обретение мужества. М., 1973, с. 165. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Комиссаржевский В*. Традиции и новаторство. — Смена, 1976, 2 сент. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Гительман Л*. Утверждая человека. — Веч. Ленинград. 1975, 15 апр. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Краюхин С*. Испытание бедой. — Театральная жизнь, 1978, № 18. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Краснов Ю*. «Берег». — Веч. Ленинград, 1979, 6 дек. [↑](#footnote-ref-126)