Рудницкий К. Л. **Спектакли разных лет**. М.: Искусство, 1974. 343 с.

Драма и время 5 [Читать](#_Toc371626132)

Чехов 67 [Читать](#_Toc371626133)

Маяковский 186 [Читать](#_Toc371626134)

Булгаков 227 [Читать](#_Toc371626135)

Уроки Брехта 286 [Читать](#_Toc371626136)

# **{****5}** Драма и время

## 1

Прежде чем сформулировать с необходимой определенностью и должной ясностью тему, которой посвящена эта книга, хотелось бы сказать о некоторых любопытных явлениях театральной жизни, давно занимавших автора и требовавших, казалось ему, объяснения.

В предвоенные годы в нашей стране широчайшей популярностью пользовался Шекспир. Шекспира ставили повсеместно. Англичан, приезжавших в Советский Союз, это восхищало и удивляло. Даже знаменитый режиссер Гордон Крэг, почти всю свою жизнь отдавший изучению и воплощению Шекспира, специально приезжал в 1935 году в Россию смотреть шекспировские спектакли. Заговорили — и вполне обоснованно, — что Советский Союз стал для Шекспира новой родиной.

Интересно, однако, что из всех трагедий и комедий Шекспира самой привлекательной для советских режиссеров и актеров 30 – 40‑х годов оказалась трагедия «Отелло». Только в Москве за короткий срок «Отелло» поставили трижды: в Малом театре с Остужевым, в Реалистическом театре у Охлопкова с Абрикосовым и в Театре имени Моссовета у Завадского с Мордвиновым. В Тбилиси в Театре имени Руставели Отелло играл Акакий Хорава, во Владикавказе — Владимир Тхапсаев, в Воронеже — Аркадий Поляков, в Улан-Удэ — Гомбо Цыдынжапов, в Ашхабаде — Аман Кульмамедов, в Душанбе — Мухаммеджан Касымов, в Ташкенте — Абрар Хидоятов. Тут названы только лучшие, нашумевшие спектакли…

Между тем — при всей тогдашней привязанности наших театров к Шекспиру — почти вовсе не ставились ни «Гамлет», ни «Макбет», только в одном театре шел «Король Лир».

{6} После войны вдруг вспыхнул всеобщий интерес к «Гамлету». Трагедию о принце датском играли в Таллине (Гамлет — Каарел Карм), в Витебске (Павел Молчанов), в Ленинграде (режиссер Григорий Козинцев, Гамлет — Бруно Фрейндлих), в Москве (режиссер Николай Охлопков, Гамлет — Евгений Самойлов), в Харькове, Львове, Новосибирске, Риге, Вильнюсе… Чем была предопределена такая строгая избирательность? Почему бывают годы интереса к «Отелло» и равнодушия к «Гамлету»? И наоборот, наступают годы, когда всех привлекает «Гамлет» и никого не занимает «Отелло»?

Вот только один из вопросов, который хотелось бы поставить, если не решить, — вопрос о взаимоотношениях классики с современностью, подчас изменчивых и сложных.

Ведь мастера театра имеют дело не просто с историей, факты и события которой можно толковать так или иначе, но которые нельзя изменить: что было, то было. Они, режиссеры и артисты, обращаются к художественным шедеврам прошедших времен, вглядываются в эти шедевры пристально и влюбленно и видят в них то, что все мы видим, а кроме того, еще — каждый свое. Это «свое» зависит от многих обстоятельств. От времени, из которого направлен взгляд. От особенностей таланта того, кто вглядывается.

Остужев и Хорава играли Отелло почти одновременно. Но Отелло — Остужев, поэтичный и чуткий, певучий и нежный, ранимый и гонимый, был вовсе не похож на Отелло — Хораву, монументального и властного, вулканически гневного, гордого и непреклонного. Хорава играл мужественного полководца, значительного государственного деятеля, человека доблестного и важного. Его речь звучала чеканно, твердо, повелительно. Даже в любовных сценах с Дездемоной чувство собственного достоинства не изменяло ему. Он любил величаво, если хотите, царственно. Он был красив торжественной и суровой красотой. В гневе был страшен. Обмануть доверие этого Отелло означало — погибнуть. Остужев же был сама нежность, сама ясность и чистота, его влюбленность казалась молитвенной, воинские обязанности выглядели рядом с его любовью мелкими и несущественными. Он только одной любовью жил. Гнев Отелло — Остужева был его мукой и его болью. Обмануть доверие этого Отелло означало — убить его.

{7} Оба артиста повиновались пушкинской формуле:

«Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив». Оба играли вдохновенно и сильно, но насколько же различно!

Тем не менее воздействие своего времени испытывали оба таланта — при всем их кричащем несходстве. Время повелевает искусством. Время проникает в самую сердцевину художественных творений даже тогда, когда художники стремятся от времени изолироваться.

Нередко режиссер с головой погружается в литературные и иконографические материалы ушедшей эпохи, стремясь возможно более точно реконструировать и воспроизвести ее в своем спектакле. «Мы, — думает он, — поставим пьесу в точности так, как ее видел автор. Мы сыграем “Ревизора” таким, каким он являлся гениальному воображению Гоголя. Городничий будет точно таков, каков был в исполнении Щепкина на премьере 1836 года… Никакой модернизации! Честная реставрация — вот и все, что нам требуется. Ведь классика — это наше национальное достояние, наше богатство! Задача состоит в том, чтобы это богатство передать следующим поколениям в неискаженном виде, сохранить во всей его неприкосновенности».

Все правильно и даже прекрасно в этом рассуждении. Одна только беда — намерения нашего режиссера неосуществимы. Сегодняшний артист, сколь бы ни было велико его желание сыграть городничего в точности так, как играл эту роль Михайло Семенович Щепкин, в полнейшем соответствии со всеми гоголевскими ремарками и со сценическими обычаями прошлого века, все же сделать этого не может. Артист волей-неволей приносит с собой на репетиции и на спектакль сегодняшнее ощущение жизни, ее сегодняшние ритмы, сегодняшнюю речь. Ему, человеку, сформировавшемуся в XX веке, в Советской стране, обладающему новым мировоззрением, самая пьеса Гоголя представляется уже иной, нежели та пьеса, которая виделась автору или Щепкину. Он читает тот же самый текст, но читает его в совершенно иных жизненных обстоятельствах. Он может старательно восстановить — по сохранившимся описаниям — те или иные позы или мизансцены, придуманные некогда Щепкиным, он может даже наугад повторить — более или менее приблизительно — щепкинские интонации, воскресить некоторые подробности щепкинской игры. {8} Но восприниматься все эти подробности будут уже по-иному. Изменившееся время вдохнет в них новый, не предугаданный ни Щепкиным, ни Гоголем смысл. Все будет так, да не так. Внешне комедия останется как бы неприкосновенной, а внутренне — либо изменится до неузнаваемости, настолько, что самый дерзкий и непочтительный режиссер-новатор ахнет, либо (это, увы, вероятнее) просто умрет, покажется скучной, ненужной.

Маяковский высмеивал попытки навести на классику «хрестоматийный глянец». Порой раздаются и другие голоса: говорят о том, что надо прививать нашей молодежи именно хрестоматийное (то есть урезанное, выборочное, а потому заведомо ущербное) знание классики. Но такие мнения вряд ли могут показаться убедительными. Классика необходима человеку наших дней — в том числе и молодому — во всем своем подлинном и полном богатстве, ничем и никак не ограниченном.

Все понимают, что общественный климат, в котором возникает то или иное творение художника (а значит, и современная постановка классической пьесы), всегда ощутим в самом творении.

Трагедия «Отелло» волновала зрителей 30‑х и 40‑х годов. Либо то было время, когда высокие идеалы гуманизма проверялись и утверждались в прямом сопоставлении и противопоставлении добра и зла, простодушия и коварства, правды и лжи, любви и ненависти Отелло и Яго воспринимались как два полюса, даже как два разных, враждебных мира, статья Г. Бояджиева об одной из постановок этой трагедии так и называлась: «Борьба миров». Более того, образ Яго весьма закономерно вызывал в сознании зрителей вполне конкретные ассоциации с образами аморальной и человеконенавистнической силы фашизма. Речи Яго явственно попахивали демагогией Геббельса и напоминали о том бездонном цинизме, который грозил всему миру бедой и войной.

Шли годы. Война отодвинулась в прошлое. Народ, выстрадавший победу и кровью заплативший за избавление, которое он принес не только себе, но и Европе, строил, в соответствии со своей мечтой и верой, новый мир. Постепенно в общественном сознании утверждались новые представления о ценности каждой человеческой жизни, о значении внутреннего мира всякого человека, о его духовном богатстве или же о его духовной {9} бедности. Публика, к которой обращается театр, изменилась, ее вкусы утончились, ее эстетические пристрастия стали более зрелыми. Сложная проблематика «Гамлета», которая раньше многих отпугивала, теперь оказалась интересна для широчайшей аудитории. Эти перемены тотчас отразились в театральном репертуаре — в нем появились и многие постановки «Гамлета» и античные трагедии, вовсе не ставившиеся в предвоенные годы, в нем видное место заняли и Достоевский и Брехт. Разумеется, каждый из названных авторов отвечал различным духовным запросам и различным эстетическим вкусам. Тем не менее сам по себе тот факт, что сцене стали необходимы такие авторы, а публике — такие собеседники, достаточно многозначителен и красноречив.

## 2

Некоторое время назад чуть ли не все советские театральные критики, многие режиссеры, актеры и наиболее активные зрители неожиданно оказались вовлечены в бурную и страстную полемику по поводу очередной премьеры ленинградского Большого драматического театра имени Горького. В этом факте не было бы ничего особенно удивительного — спектакли Георгия Товстоногова, который названным театром руководит, далеко не всегда бесспорны, — если бы речь шла о какой-нибудь хотя бы относительно «свежей», малознакомой пьесе. Но страсти разгорелись вокруг комедии «Горе от ума» — вокруг пьесы, которая вот уже скоро полтора века не сходит с русской сцены. Ее текст знают все, от мала до велика. Знают дети, которые изучают Грибоедова в школе и с фатальной неизбежностью пишут сочинения на тему «Чацкий и Молчалин» или «Чацкий и Фамусов» или еще что-нибудь в том же роде. Знают старики и старухи, которые превосходно помнят, как играл Фамусова К. С. Станиславский, а Чацкого — В. И. Качалов. Короче говоря, в центре внезапной дискуссии в 1962 году оказалась вещь популярнейшая, даже привычная, споры вызвало именно то, что издавна принято было считать бесспорным.

Теперь, когда страсти улеглись, споры затихли, а спектакль Товстоногова продолжает идти с аншлагами, при переполненном зрительном зале, самое время {10} сказать об этом произведении несколько слов и попытаться установить, почему оно вызвало такую острую реакцию. Но прежде всего заметим, что такие происшествия, такие внезапные взрывы негодования одних и восторга других по поводу постановок именно классических, именно общеизвестных творений наблюдались в советском театре и раньше.

Когда в 1921 году К. С. Станиславский заново поставил «Ревизора» с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова, разразился форменный скандал. Публика раскололась на два лагеря: одни были восхищены, другие шокированы. Рецензии — хвалебные и бранные — скрещивались, как шпаги. Один из критиков, не сумевший излить всю желчь и ярость на страницах театральных журналов, издал за собственный счет целую книжицу, в которой упрекал Станиславского в том, что режиссер-де обошелся с Гоголем «по-хлестаковски». Книжечку эту стоит процитировать, ибо то, что писал ее автор, В. К. Гурский, в 1922 году, все еще (правда, по другим поводам) повторяют сейчас другие авторы. Гурский упрекал Станиславского в том, что «режиссерскими ненужными, досадными мелочами и выдумками убит настоящий смех, “смех Гоголя”, единственное честное лицо в пьесе». Далее Гурский утверждал, что все режиссерские решения — «не Гоголя, а Станиславского, все они не нужны, все они все время досаждают, как надоедливые мозоли», а в результате в Художественном театре убиты «весь глубокий смысл, вся философия, все бессмертие великой комедии».

«Из постановки мы узнали, — завершал свое обвинительное слово Гурский, — что, как существуют два Юрия Милославских — один Загоскина, а другой Хлестакова… так существуют и два “Ревизора” — один Гоголя, а другой Станиславского»[[1]](#footnote-2).

А ведь спектакль был прекрасен, ведь Михаил Чехов играл Хлестакова гениально… И К. С. Станиславский никогда не относился к классике пренебрежительно или легкомысленно — это, надеюсь, в доказательствах не нуждается.

Через пять лет Станиславский снова огорчил и возмутил критиков своей — как показалось многим — кощунственно {11} смелой, непочтительной по отношению к Островскому постановкой «Горячего сердца».

Еще более шумной и грандиозной была полемика относительно постановки «Ревизора», осуществленной Всеволодом Мейерхольдом в 1926 году. Среди противников спектакля были Исаак Бабель, Демьян Бедный, Виктор Шкловский, среди защитников его — Владимир Маяковский, Андрей Белый, Анатолий Луначарский.

Демьян Бедный почти с текстуальной точностью повторил по поводу спектакля Мейерхольда упрек Гурского Станиславскому: убит, мол, настоящий смех Гоголя. «Смех, гоголевский смех, убил ты наповал!» — писал Демьян Бедный… Спектаклю посвящены были сотни статей, три специальные книжки.

Наконец, сравнительно недавно, в 1956 году, столь же резкое несогласие во мнениях вызвал спектакль «Власть тьмы», когда пьеса Льва Толстого была поставлена Борисом Равенских на сцене Малого театра.

Все эти примечательные инциденты (а я вспомнил только наиболее заметные, можно было бы привести и другие выразительные примеры) говорят прежде всего о том, каким огромным потенциалом скрытой энергии обладают те самые, с детства знакомые нам произведения классиков, которые так мирно и кротко стоят на наших книжных полках и которые способны, однако, вступив в новое соприкосновение с новой жизнью, обнаружить всю свою взрывчатую силу. Но, говоря языком современной физики, мы должны будем заметить, что такое «высвобождение энергии» само собой не происходит: нужна смелая и уверенная рука режиссера, которая внезапно так повернет перед нами знакомое во всех деталях и подробностях творение, что оно сразу утратит свою музейную добропорядочность и академическую солидность. Оно вдруг окажется в самой гуще нашей сегодняшней действительности, в центре современной борьбы. Стоит только стереть с него музейную пыль, тот самый «хрестоматийный глянец», о котором с отвращением писал Маяковский.

Классики, собственно говоря, потому и классики, что они обладают этой удивительной способностью быть занимательными, умными, интересными и волнующими собеседниками для многих сменяющих друг друга поколений. Тем не менее довольно часто мы оказываемся в горестном положении людей, отдающих классикам, {12} согласно давно заведенному ритуалу, дань терпеливого почтения, в сотый раз без особого интереса прослушиваем какой-нибудь знаменитый, обстоятельно прокомментированный во всех учебниках монолог и выходим из театра с торжественным сознанием исполненного долга, но без всякого волнения.

Георгий Товстоногов, ставивший «Горе от ума», вовсе не стремился к театральной сенсации и, вероятно, сам был несколько изумлен гулким и шумным резонансом спектакля. В его цели явно не входило сокрушение или хотя бы опровержение тех сценических традиций, которые неизбежно складываются на протяжении долгой истории театральной жизни таких пьес, как «Горе от ума». Режиссер с полной бережностью отнесся к тексту Грибоедова и позаботился о том, чтобы каждый стих комедии прозвучал веско и осмысленно. Весьма тщательно, без тени своеволия или небрежности воспроизвел постановщик всю обстановку, всю атмосферу дома Фамусова, где происходит действие, педантично и строго восстановил подробности этикета, покрой костюмов, моды и привычки начала прошлого века. Что касается вообще всего внешнего облика спектакля, то тут Товстоногов был скорее академичен, чем дерзок, скорее выступал в качестве ревнителя традиций, нежели в привлекательном и горделивом обличье новатора.

Все новое ворвалось в спектакль по широкому руслу грибоедовского текста. И весь «секрет» Товстоногова состоял в том, что текст этот произносился актерами без ложного театрального пафоса, без той непременной возвышенности, в которую обычно ввергает артиста уже одно только сознание, что он декламирует стихи классика, — произносился так, словно бы слова комедии только что, сегодня, написаны, извлечены не из театральной библиотеки, а из самой жизни, бурлящей вокруг театра.

В первую очередь такое обыденное, простое, без ложного пиетета отношение к тексту резко изменило и преобразило Чацкого. Мы привыкли видеть Чацкого в эффектном романтическом освещении. Десятки Чацких прошли перед нами, торжественно, гордым жестом, воздевая к небу руку, пламенно обличая пороки, твердо сознавая собственное превосходство и с важным сарказмом изливая презрение на своих скудоумных современников. Сергей Юрский в роли Чацкого показал нам умного, чувствительного человека, отвергнутого любимой {13} женщиной, неспособного понять и принять обычаи и нравы сытого общества, целиком затянутого паутиной предрассудков, чинопочитания, подхалимства. Этот юноша, столь нам близкий, столь нам понятный и такой чистый, вовсе не обладал чувством гордого превосходства над окружающими. Он только пытался — тщетно! — убедить их в своей правоте, только старался — напрасно! — показать им, как пошло и жалко они живут, он только стремился — и тоже безуспешно — отвоевать у этих людей для себя хотя бы одно только сердце, сердце любимой Софьи. А то, что он выше и лучше окружающих, что он велик и прекрасен в своей безуспешной борьбе, что он один достоин уважения и любви, — это уже нам, зрителям, предоставлялось понять и решить…

Товстоногов прямой дорогой выводил Юрского точно к названию пьесы: горе от ума. Именно горе и постигало этого Чацкого. Горе ему причиняла Софья, в исполнении Татьяны Дорониной очень красивая и по-своему достойная, одновременно и чувственная и расчетливая, во всех смыслах — дочь своего времени, поглощенная заботой о земных радостях, которые ей хочется и предстоит вкусить. Горе нес ему и Молчалин, в котором артист Кирилл Лавров сумел угадать тончайший оттенок сочувствия Чацкому, мягкого превосходства, вполне свойственного человеку непринужденному, удачливому, пластичному, в совершенстве приспособленному к жизни в невежественной, косной среде, которая Чацкого душит…

В этом спектакле были и явные срывы. Решительно не удалась, на мой взгляд, сцена на балу, когда лица гостей Фамусова режиссер вдруг превращал в гротескные маски. Но в целом пьеса была прочитана заново, «свежими очами», и это принесло ей такой свежий успех.

Евгений Симонов, который ставил «Горе от ума» в московском Малом театре (1963) несколько позже Товстоногова, был, разумеется, вынужден как-то учитывать и опыт ленинградского спектакля и вызванную Товстоноговым бурю полемики.

В толковании пьесы и во внешнем облике спектакля Симонов обнаружил крайний радикализм. Опираясь на исследования ряда советских ученых, прежде всего М. Нечкиной, установивших, что Грибоедов был духовно очень близок революционерам-декабристам и тесно связан {14} с их движением, памятуя также и мейерхольдовский опыт спектакля «Горе уму», Симонов смело решил соединить с декабристами и Чацкого, без колебаний вывести его на Сенатскую площадь, где произошло знаменитое восстание. В прологе к спектаклю Чацкий прямо показан среди декабристов. Эта безмолвная «живая картина» повторяется и в эпилоге: декабристы мужественно стоят на помосте, к ним присоединяется Чацкий, бежавший «вон из Москвы», здесь, среди них, отыскавший «уголок» своему «оскорбленному чувству».

Такое решение соблазнительно своей наглядностью и эффектностью. Точно так же бесспорно эффектен и весь внешний вид спектакля, парадный, репрезентативный. Дом Фамусова выглядит монументальным петербургским дворцом — то ли княжеским, то ли графским. Его масштабы огромны, и режиссер явно хочет намекнуть зрителям, что Чацкому противостоит вся монархия, что он один сражается против всего державного строя… Но, надо сказать, такое изменение масштабов на пользу Чацкому не идет. Режиссер навязывает ему роль революционера, бунтаря, сознательного преобразователя жизни, а Грибоедовым такая роль не написана, и потому Чацкий кажется слабым, суетливым, вялым, недостойным той славной миссии, которую возложил на его плечи постановщик.

## 3

О, эта сцена, эта прославленная самая большая сцена Москвы, где без всяких затруднений ездили грузовики, где сооружались — и двигались! — целые многопалубные теплоходы, где воспроизводились старинные многолюдные баталии, штыковые атаки стародавних войн, где грохотали батареи зенитных орудий, гремели пулеметы, рвались бомбы и рушились здания… Как изнемогали от ее удручающе неограниченных возможностей режиссеры! Как мучились актеры! Как виртуозно и как изобретательно уменьшали ее художники, изо всех сил стараясь сузить, обрезать, ограничить ее противоестественную ширину и жуткую глубину, чтобы добиться более или менее естественного соответствия между масштабами декораций и пропорциями человеческой фигуры. Они-то знали, что играть на этой необыкновенной сцене придется не великанам, а людям обычного {15} роста. На планшете сцены возводились горы, строились мосты. В глубине ее вешали задники с рисованными полями, лесами, голубыми небесами и белыми облаками. Делали хитроумные выгородки. Завешивали края портала эффектными полотнищами. Сооружали и ставили на вращающийся круг целые дома. Нормальных размеров дом вполне свободно помещался посреди ненормальной сцены, и пропорции обыкновенного дома возвращали актерам и зрителям утраченное ощущение реальности. О, эта сцена, знаменитая и пугающая сцена Центрального театра Советской Армии!

И вот — впервые за двадцать лет ее истории — она распахнута полностью, открыта во всю ширину и во всю глубину и … ничем не застроена. Она откровенно и мрачно пуста, размеры ее пространства не только не скрадываются, но еще и подчеркиваются отчетливо обозначенным квадратом. Сквозь сизую дымку едва проглядывают знакомые контуры соборов, мерцают золотистые главы их куполов.

Образ древней площади в Кремле возникает как образ самой истории. Живопись этой поразительной картины сразу вызывает в памяти померкшие, но неумирающие, теплые, словно проглядывающие сквозь глухомань и темноту веков краски русских икон.

У самого края сцены на простом табурете — шапка Мономаха, корона русских царей, та самая, которая тяжела. На протяжении всего спектакля она тут останется, молчаливо указывая, что речь идет о престоле. Из глубины сцены задумчиво смотрит на корону сумрачный и насмешливый шут. Он поджал под себя ноги, он будто съежился в своей рваной красной рубахе. Тихо, с издевкой раздаются щемяще простые аккорды «Камаринской». Шут встает, дергает веревку, и надтреснутый колокольный звон падает сверху. Сцену медленно заливает свет.

Так начинается спектакль «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, поставленный в 1966 году Леонидом Хейфецом.

После безмолвного пролога — крикливая, склочная, грубая перебранка бояр. Она ведется на фоне единственного сооружения, стоящего посреди пустой сцены: художник И. Сумбаташвили поставил чуть правее центра ее высокий параллелепипед (представьте себе огромный спичечный коробок, поставленный «на попа», вот и все). {16} Строгие, скорбные лики святых глядят все из той же далекой вечности на ералашное, нервное заседание боярской думы. Режиссер и художник решительно отказались от традиционной театральной пышности боярских кафтанов, от больших окладистых бород, от велеречивости монологов и величавости поз. Какая там величавость! Дворцовый сброд, жадное, грубое мужичье… И хотя можно отличить Мстиславского от Шуйского, а Шуйского от Вельского, хотя симпатичен строптивый Сицкий и внушает известное уважение прямодушный Захарьин-Юрьев, которого играет П. Вишняков, все же тревога тотчас овладевает вами. Перенесенные силой театра в XVI век, готовые вместе с боярами поверить, что грозный царь на этот раз действительно отказался от венца, вслушиваясь в призыв Шуйского: «Приступим к избиранию! Приступим!» — вы просто-напросто видите, что выбирать некого.

Возможна, значит, только одна вероятность: дарование, надежно скрытое под невыразительной маской полнейшей заурядности, угодливой холопской безликости. Таким человеком, осторожным и дальновидным, осмотрительным и уклончивым, со стертым, пресным, бездарным лицом играет Бориса Годунова М. Майоров.

Игра актера сознательно пресна, игра Годунова не лишена затаенного азарта и риска. Тут есть противоречие, которое так и остается непреодоленным в спектакле. Желание зрителей заглянуть в карты Годунова — и в душу ему — остается неудовлетворенным. Но сколь опасна его игра, это становится ясно сразу, едва нам показывается во всем своем истовом самоуничижении, во всем своем безмерном, искреннем отчаянии царь Иоанн. Он жалок. Он — у края нравственной гибели. Все говорит об этом — изнуренное, бледное лицо, усталый, безразличный взгляд, впалая грудь и худые голые ноги, которые виднеются из-под черной, веревкой подпоясанной, похожей на рубище рясы. Да, отчаяние. Да, тут всему конец, тут — дряхлость, тоска, изглодавшая душу, упадок сил. Андрей Попов начинает роль Грозного с ноты полнейшего безволия. Великий государь? Ну, нет. Скорей — несчастный нищий, юродивый какой-то, последний, а не первый человек на Руси. Впечатление сильное, но обманчивое. Как только вести из внешнего мира проникают в бедное логово царя — весть о победе псковской и издевательское письмо Курбского, {17} который обзывает царя злодеем, трусом и бабником, — человек этот преображается. Злобная тихая радость освещает лицо Иоанна. Даже так: он радуется, что злоба вновь наконец-то вспыхнула в сердце. Озлобляясь, он тихо ликует про себя, ибо чувствует, что вновь становится самим собой.

Вот тут-то и являются к нему бояре. Сгибаясь в три погибели, входят они в низенькие дверцы где-то в самой далекой дали сцены, долго гуськом, неуверенно шагают по ней, огибая ее пустыню, и, наконец, предстают перед царем. Впереди — самый скромный и самый тихий. Впереди — Годунов. Смиренно и уверенно он смотрит в глаза Ивану. Почтительно и твердо говорит ему:

— Ты должен государить и впредь!

И снова Андрей Попов поразительно верно догадывается вдруг, что царь — он обескуражен, разочарован в это мгновение. Нет исхода гневу… Царь облачается в красную мантию, сверкающую золотым шитьем, выпрямляется во весь рост, надевает корону… Вот оно — блистающее, вновь воспрянувшее бедствие.

Странная и нелепая ассоциация вдруг выплывает из глубин памяти: белый жестяной квадратик, череп и две скрещенные кости под ним, надпись: «Опасно для жизни».

Да, это опасно для жизни. И хотя ни разу на протяжении спектакля артист не срывается на крик, не впадает в злодейский тон, хотя реплику, обрывающую судьбу Сицкого — «Голову с него долой!» — Андрей Попов произносит даже слишком прозаично, между прочим, торопливо, по-собачьи обгладывая кость, тем не менее весь ужас тирании, ничем не ограниченной, не знающей ни закона, ни резона, капризной и подозрительной, сконцентрирован в этой фигуре.

Когда некоторые наши художники старались идеализировать Грозного, они, обличая бояр, изображая их врагами мудрого царя, тщательно, хотя и неловко, пытались доказать общность интересов дальновидного монарха, «собирателя Руси», и голодного, нищего, мятущегося простонародья.

В спектакле Хейфеца забитый и всеми обманываемый народ в годы Грозного ничего не вершит, ничего не решает. Царь с народом не заигрывает и не «дружит». Для народа же, как известно, бог высоко, а царь далеко. Нет поэтому и бурлящей толпы перед хлебными {18} лабазами. Есть зрелище горестного разброда, загнанности, шатания и тоскливой разобщенности несчастных людей.

Что же противостоит произволу капризного царя и точному политическому расчету Годунова? В спектакле — тема волхвов, мужиков, темных, ободранных, но фатально бесстрашных, знающих, что хриплыми и надсадными их голосами говорит неотвратимая судьба. Роль Шута, сыгранная С. Шакуровым и намеренно выдвинутая режиссером на первый план спектакля, Шута, в образе которого сгустилась как бы ирония самой истории, — истории принадлежит, в конечном счете, самое последнее слово, она произнесет — и уже произносит — свой приговор. Еще, пожалуй, роль царицы Марии — беспомощно, робко, но настойчиво, с искренней горечью возражает Ивану Мария — В. Капустина. Упущены возможности, которые заложены в пьесе в ролях Схимника и царевича Федора. Да и Захарьина-Юрьева можно было бы сыграть гораздо интереснее. П. Вишняков остается в пределах только тех прав, которые предоставлены его персонажу своенравной прихотью всевластного царя.

И все-таки упущения редки, незначительны, а открытия режиссера существенны. Старая, давно забытая пьеса обрела новый масштаб, прозвучала сильно и свежо. В ней послышались вдруг шекспировские мотивы, только на русский лад.

Говорят — и не без оснований, — что виденный нами незадолго до того шекспировский спектакль Питера Брука — его изумительный «Король Лир» — оказал заметное воздействие на талант Леонида Хейфеца. Что в спектакле ощутимо влияние театральных идей Брехта. Все это верно. Верно и другое: в спектакле живут обновленные традиции тончайшего психологизма — традиции Станиславского, переданные режиссеру и труппе Алексеем Поповым и Марией Кнебель.

## 4

Новая постановка «Маскарада» в 1964 году появилась на торжественном перекрестке нескольких юбилеев. Праздновалось 150‑летие со дня рождения Лермонтова. Театральная Москва аплодировала режиссеру Ю. Завадскому, которому исполнилось семьдесят лет. Можно было {19} бы отметить и совсем уже редкостный юбилей: сорокалетие непрерывной совместной творческой работы режиссера и актера, Ю. Завадского и Н. Мордвинова — ныне, увы, уже покойного.

Такое совпадение знаменательных дат выглядело заманчиво, но таило в себе некоторую угрозу: мы слишком хорошо знаем, как губительна для живого и нервного искусства театра напыщенность чествований и атмосфера парада.

Но Завадский считал, вероятно, что Лермонтову, поэту гнева и страсти, горечи и боли, не к лицу ни благодушное величие, ни сонное выражение спокойствия, которое придают классикам в учебниках литературы. Из прошлого на Завадского смотрели требовательные и мрачные глаза юноши, не пожелавшего подчинить свои мысли и чувства, талант и душу мерзкому регламенту российского самодержавия.

В его жизни, короткой и решительной, в гибели неизбежной и предугаданной, режиссер почувствовал тревожную красоту.

Чтобы ее разгадать и воскресить, он снова вернулся к «Маскараду». Он заново вчитывался в пьесу, уже однажды им ставившуюся, в роль, которую Мордвинов дважды уже сыграл — и в кино, в фильме С. А. Герасимова, и в театре. И что-то совсем новое вдруг услышал, угадал.

Что бы ни говорили о «Маскараде», как бы разумно ни объясняли его конфликт, смысл, идею, систему образов, все же эта странная драма хранит свою тайну. В ней — сдвиги, смещения, которые не подчиняются строгой логике тщательных анализов. В ней — противоречия, которые, видно, так и останутся неразрешимыми и потому всегда будут решаться по-новому. Действие идет внезапными рывками, озаряя фигуры короткими вспышками света. Злая ирония и пылкое сочувствие неожиданно друг друга сменяют. Привычные представления о герое, которому беззаветно отданы симпатии автора и зрителей, грубо нарушены. Арбенин возникает перед нами во всей вызывающей сложности натуры: добро и зло, преступление и наказание, лед и пламень в этом человеке. С ним поэзия входит в игорный дом, но с ним же месть, жестокая, несправедливая, разрушает любовь и жизнь. Его можно осудить, можно и оправдать…

{20} Спектакль идет на фоне черных зеркал, в которых таинственно отражаются, двоясь и троясь, картежники, ведущие азартную игру, танцующие пары, свечи, лампы. Пределы сцены как бы раздвигаются, создавая вокруг героев некую загадочную и грозную беспредельность. Опасность подкрадывается к ним со всех сторон, изо всех темных углов… На самом же деле — опасность в них самих.

Об этом напоминает зрителям фигура Дирижера, введенная в спектакль Завадским.

Сперва Дирижер воспринимается как обычный капельмейстер театрального оркестра. Он и появляется в оркестровой яме, этот старый согбенный человечек с повелительной палочкой в руке, и сперва только выполняет свои обычные функции, только повелевает оркестрантами. Но скоро зрители начинают замечать некоторую чрезмерную экспрессивность его жестов, некоторую излишнюю свободу поведения. Дирижер этот то и дело оборачивается в публику, болезненно гримасничая, и его бледное лицо с тонкими, плотно сжатыми губами выражает то боль, то презрение, то отвращение, то печаль. Седая копна волос растрепана, словно ветер гуляет над его старой головой. Вот уже Дирижер правит не оркестрантами, а самой музыкой: музыканты исчезли, музыка осталась. Сделано это очень просто — одним взмахом руки Дирижер убрал звучание небольшого театрального оркестрика и остался хозяином самой музыки, записанной на магнитофонную ленту и зазвучавшей откуда-то сверху с удвоенной, утроенной мощью. Мрачная и пряная, тревожная и страстная мелодия хачатуряновского вальса летит над залом. Между тем власть Дирижера еще усиливается: он уже управляет персонажами, дирижирует судьбами, хотя — видит бог — он желал лучшего, и не его вина, если не все понимают его и подчиняются ему. Время от времени он с тоской и с ироническим отчаянием поглядывает в зрительный зал. Он, говорит Завадский, «выполняет не только эстетическую функцию, но, воспринимаемый поначалу как персонаж сегодняшнего дня, вдруг оказывается частью спектакля. И таким образом как бы соединяет театр со зрительным залом»[[2]](#footnote-3). Или, добавлю от себя, берет на себя функции {21} посредника между веном нынешним и веком минувшим, стремясь передать зрителям свое — и Завадского — сегодняшнее понимание трагедии Арбенина.

Фигура Арбенина впервые не противопоставлена окружающему героя миру, петербургскому свету, а, наоборот, естественно и плавно в этот мир вписана и погружена. Тут нет противоречия между героем и средой, тут полная слитность, в том и беда. Среди игроков Арбенин царственен, великолепен, он тут в своей стихии. Н. Мордвинов прекрасно передавал его властность, всеведение, наслаждение игрой, затаенный азарт. В мертвой тишине, изредка прерываемой мягким шелестом денег, сухим треском распечатываемых колод, краткими репликами страха, почтения, изумления, Арбенин ведет свою игру. Нет, он не спорит с веком. Сын своего времени, Арбенин, каким его увидел Завадский и сыграл Мордвинов, — живое воплощение светской надменности, безукоризненных манер, верности моде и этикету. Его волнует красота маскарада, движение балов — все то, что восхищало и Пушкина, и Лермонтова, и Толстого, все то, что в спектакле Завадского так любовно воскрешено. Недаром Завадский отказался — вопреки традиции — высмеивать и шаржировать баронессу Штраль, защитил ее от привычных уколов сатиры и развязного порицания. Баронесса и Арбенин духовно близки, она ему сродни, и их духовное родство ничуть не компрометирует Арбенина, но острее обнаруживает его драму.

Драма эта состоит в том, что человек сильный и гордый, Арбенин способен быть сильным и гордым только до тех пор, пока чувствует согласие с обществом, со средой, с той самой жизнью, условности которой зло высмеивает и цену которой знает. Страстный и зрелый человек, он, однако, беззащитен перед мнением света и его ритуалом. Самое страшное для Арбенина было бы оказаться смешным в глазах общества, попасть в такое положение, которое сам он мстительно и жестоко создал для Звездича. Арбенин бесстрашен всегда, но одного боится — насмешки, язвительного шепотка за спиной, комической роли. Общество, в котором он внешне царствует, изнутри полностью им овладело. Он не свободен — вот в чем беда и вина этого Арбенина, вот где начало его подозрительности, ревности, преступления.

У этого решения, продуманного и стройного, был только один недостаток: в композиции Завадского лишним {22} оказывался Неизвестный. Повторять старую и однажды уже гениально разработанную Мейерхольдом версию, согласно которой Неизвестный — «наемный убийца», посланец «высшего общества» и Рока, мститель, выступающий одновременно от лица света и судьбы, Завадский, естественно, не пожелал. Он, напротив, лишил Неизвестного и светского лоска и роковой демоничности. А. Консовскому досталась в результате неблагодарная, посторонняя всей концепции спектакля роль человека, некогда вытолкнутого Арбениным из аристократической среды, несколько «демократизированного», опростившегося, униженного и теперь жаждущего за свои унижения отомстить. По отношению ко всей завораживающей красоте спектакля этот Неизвестный был будто посланец иного — некрасивого, но справедливого, бедного, но будто бы благородного на свой лад существования. Как и следовало ожидать, он мало интересовал Арбенина, и Арбенин в очень малой мере был зависим от него. В спектакле Завадского Арбенин был сам себе мститель, сам себе палач.

Завадскому не хотелось безумия Арбенина в финале. Напротив, в финале к его Арбенину вдруг приходила какая-то страшная, последняя ясность. В момент, когда Арбенин узнает — окончательно и несомненно, — что Нину он погубил зря, что Нина была безгрешна, что он преступно оборвал ее молодую и прекрасную жизнь, — в этот момент бурное течение роли прерывала долгая тягостная пауза. Арбенин съежился в кресле. Непереносимая боль пронзила его душу. Кажется, и его жизнь оборвалась. Она и оборвалась — «условно». Мордвинов тут играл не безумие, а именно смерть. Тяжело опираясь на ручки кресла, вставал уже другой человек, способный, так сказать, посмертно оценить свою прошлую, дотла сожженную жизнь, извлечь из нее горестный смысл.

В конечном счете, ревность раскрывалась как боязнь унижения, как страх оказаться или выглядеть смешным.

Николай Мордвинов играл человека страстного, гордый ум, властную и эгоцентрическую натуру в состоянии трагической связанности духа и его бессилия перед лицом того самого света, который Арбенин презирал, над которым он возвышался, но от власти и законов которого освободиться все же не смог. Он вел эту роль с романтическим одушевлением. Красивый человек, красивый {23} голос, красивые жесты, манеры, красивое лицо — и все же Арбенина подстерегла и погубила непоправимая ошибка: недоверие к красоте. Мотив аристократизма духа и поведения вдруг обернулся мотивом несостоятельности аристократизма, как концепции, способной управлять поступками человека. Эта мысль стала еще более очевидна теперь, когда Арбенина играет Леонид Марков, — он более прозаичен, быть может, менее эффектен, но его Арбенин обладает зато пугающе сильной, твердой и несокрушимой волей. В такой силе есть нечто ужасающее, в такой мужественности есть нечто мертвяще мрачное. Мысль досказывается до конца. Арбенин воспринимается — при всей своей видимой самостоятельности, при всей своей почти маниакальной страсти ни от кого не зависеть, при всех своих претензиях самому судить, сурово и бескомпромиссно, — себя и других, себя и Нину, — почти как солдат, выполняющий приказ. Чей же?.. Да, все-таки — приказ своего мира, своего «света», своей среды, избавиться от власти которой он не волен.

## 5

После «Маскарада» все же трудно было предвидеть переживания, которые принесла с собой постановка «Преступления и наказания» (1969).

Задумывая спектакль, который, в конечном счете, был назван «Петербургскими сновидениями», Завадский видел в своем воображении некую фантасмагорию осуществленного будто бы во сне безумного предприятия Раскольникова. Сжимая и комкая экспозицию, он ведет спектакль в стремительном темпе: в сознании Раскольникова все несется опрометью, торопливой сменой кошмаров, в ритме горячечном, донельзя ускоренном. Оно ведь и у Достоевского так: если что затягивается, если что притормаживается, то Раскольников сейчас тут как тут — и он гонит, торопит, подстегивает ход событий во вред себе, на гибель себе, ибо что для Раскольникова расчет и польза?! Он увлекаем движением собственной мысли — будто в пропасть, будто в колодец камнем падает к обдуманному преступлению и к неизбежному наказанию.

Будто в колодец… И сцену обступает колодец двора петербургского доходного дома, мрачный, сырой.

{24} Сама по себе идея показать на сцене многоэтажный дом, открывая зрителям то одну, то другую из его комнат-клеток или все клетки разом, не нова. Если бы художник А. Васильев ограничился этим, то он ничего бы не изобрел и Достоевскому угодил бы только одним колоритом — этой странной и удивительно точно угаданной смесью ржавого скрежещущего железа, туманной сырости, хлипких и ненадежных лестниц, мрачных и слепых захламленных углов. Общий тон декорации — дерюжно-сизый и ржавый, с визгливыми возгласами кирпично-красной или серо-белой краски — несомненно соответствует и атмосфере бессмертного романа и той особой тональности кошмаров, бредовых сновидений Петербурга, которой добивается тут режиссер.

Главное открытие, однако, не в этом, а в том, что вся металлическая клетка этого каркаса как бы обрамляет слегка приподнятый планшет сцены: ниши, соты или клетки комнат, которые открываются, когда нужно, всей своей неустойчивой и зыбкой жизненностью обступают прочные подмостки. Там, в этих маленьких ячейках будто затканного паутиной бытия, гуляет ветер, легко и небрежно отбрасывая тонкие занавески и приоткрывая нам почти эфемерных людишек, которые торопливо жрут и пьют. Внезапно врываются на сцену вихри громкой, визгливой, балаганно ухающей музыки. Жизнь этих людишек коротка, недолговечна, призрачна. Общее впечатление ирреальности, «кажимости» всей этой жизни еще усиливается, когда вся установка берется на просвет, пронизывается насквозь мутными лучами, и металлические конструкции, обозначающие этажи, окна, двери, становятся видны. А внизу, на планшете, когда надобно, быстро и трезво расставляется коренастая мебель. Наверху жизнь, внизу — театр. Жизнь призрачна, театр — конкретен, неоспорим и несокрушим, он вытесан из крепкого дерева, и доски помоста — ладные, здоровые, хорошо пригнанные. Ибо театр — это сфера, где разыгрывается трагедия человеческого духа. Обстоятельства телесного, физического существования героев для этого спектакля значат очень мало, почти ничего не значат. Обстоятельства их духовной жизни значат бесконечно много, если не все. И потому кроме приподнятого — с нескрываемой театральностью — планшета есть еще длинный и узкий язык просцениума, высунувшийся в самую середину партера.

{25} Там, на просцениуме, окруженный зрителями Родион Раскольников один принимает свои важнейшие решения. Там, среди зрителей, он ведет спектакль. Некоторые мизансценические ходы Завадского пугающе просты.

Так, например, на убийство Раскольников идет не из-за кулис, не с центральной площадки планшета, вообще не из глубины сцены, а именно с просцениума — почти из центра зрительного зала. «Раскольников, его мысль и тревога, его главные решения вдвинуты в самую гущу партера», — писал Павел Антокольский. И замечал, что «здесь, чуть ли не в центре зала, совершает он покаянное коленопреклонение, и немедленно вслед за тем — прямо на каторгу — высший предел условности, обоснованный всем предыдущим развитием. И все это — правда, какая только одна и убеждает в настоящем театре!»[[3]](#footnote-4)

В финале Завадский и Васильев вдруг совершенно очищают всю сцену и оставляют героя перед огромным распятием, сияющим на темном фоне рваных, тревожно улетающих в даль облаков. Образ физических мучений (при нравственной целостности и возвышенности) и образ мучений нравственных (при физической неприкосновенности) как бы сталкиваются в последнем вопросе, на который ответа нет. И нет прощения Раскольникову, ибо его преступление не может быть искуплено наказанием: его поступок необратим, непоправим, и он сам сознает это.

Сдвинутый и зыбкий мир петербургских сновидений, кошмаров, душевных метаний, исканий, надежд, приступов тоски и приливов веры сменяется вдруг холодом, посреди которого воссияло распятие…

Конечно, такое построение спектакля возлагает на исполнителя роли Раскольникова — которая при всех обстоятельствах неумолимо требует от актера гениальности — задачи почти невыполнимые. Разумихин говорит о Раскольникове: «Угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорее жестокость сделает, чем словами выскажет сердце. Иногда, впрочем, не ипохондрик, а просто холоден и бесчувственен до бесчеловечия, право, точно в нем два {26} противоположных характера поочередно сменяются». А ведь и эта, достаточно для актера мучительная аттестация — не окончательная и не исчерпывающая.

В романе есть страницы, которые показывают нам не просто гордость, а неукротимую гордыню и русский «бонапартизм» Раскольникова, не просто жестокость, но даже и жестокость с оттенком садистическим, с другой же стороны — не просто великодушие и доброту, а готовность полностью раствориться в добре, целиком отдать себя другому, слабому, падшему… Больное самолюбие, мгновенно взлетающее до жажды власти и мучительства, изнуряющее чувство собственного бессилия и униженности и — бесстрашие мысли, влекущее за собой бесстрашие поступков, а одновременно почти детская потребность ласки, тепла, нежности, гибельная открытость перед всяким искренним словом, почти сатанинская проницательность и тут же детская нерасчетливость и опрометчивость, все это — Раскольников… Да и это еще не все.

Павел Антокольский высоко оценил работу Геннадия Бортникова. «Роль, — писал он, — неслыханно трудная прежде всего тем, что она огромна. Речевым материалом она по меньшей мере втрое больше роли Гамлета и так же трудна. Завадский бережно сохранил диалектику главного персонажа, его тревожно запутанную, бьющуюся в клетке одиночества, гордую и дерзкую мысль. Но она не отяжелила молодого исполнителя, не спутала его. Он остался живым, нервным и неровным. Легко и артистично переходит из одного состояния в другое, принуждает непрерывно следить за собой. Он ведет спектакль»[[4]](#footnote-5). Все так. И формально — по форме, по композиции — Раскольников действительно ведет спектакль. Но не мысль режиссера движется за ним, она движет, вдвигает фигуру Раскольникова в сложные взаимоотношения с другими персонажами и подводит нас к такому пониманию происшедшей трагедии, которое самому Раскольникову недоступно.

Для Завадского наиболее существенной была, сколько я понимаю, коренная мысль уже не Раскольникова, а самого Достоевского об очищении через страдание. Для Бортникова последствием такого понимания всего сценического пути героя стало стремление романтизировать {27} Раскольникова. Его все время заносит в гордость, в возвышенность и — проносит мимо жестокости, мимо нравственных падений, мимо неврастении и ипохондрии. Мнительность, неуверенность в себе, слабость и болезнь воли, которую Раскольников так мучительно превозмогает, — все это Бортников как бы убирает за скобки, все это актер не играет.

Свое «право» убить, «переступить через кровь» Раскольников этого спектакля доказывает с романтической пылкостью в больших и темпераментных, обращенных в зал монологах. О нет — это не ученый, с ледяным спокойствием решившийся во имя идеи, которой он хотел бы осчастливить или поразить человечество, принести в жертву случайную и незначительную отдельную человеческую жизнь — ничтожную или даже подлую. Театр и актер, скорее, стараются нас убедить, что лихорадочная, загнанная жизнь Раскольникова довела его до такого мучительного и внезапного, но потом уже неотвязного излома мысли. Во всяком случае, с самого начала Раскольников показан в состоянии крайнего убожества и бесстыдной нищеты. В разговоре с Мармеладовым — хотя, собственно, какой тут разговор: говорит, захлебываясь сладострастным самоуничижением, воодушевленно смакуя свои подлости и свою низость, один Мармеладов, да и говорит-то скорее с рюмкой и с графином, чем с Раскольниковым, тот только слушает, отворотясь, — в разговоре этом оба они выглядят людьми «дна», оборванными, грязными. Расплывшееся, жирное и слезливое лицо Мармеладова, сумрачное лицо Раскольникова, заострившееся, бледное, с мрачными буравчиками пристальных глаз, — это лица людей, оказавшихся на краю ночи… Лохмотья, тлен, отчаяние. Из такой бездны выводит Бортников своего Раскольникова, падшего и ожесточившегося ангела, одержимого навязчивой и горделивой идеей.

Сама же идея эта сугубой рациональностью и надменным безбожием своим заставляет предположить, что в раскольниковском замысле и эксперименте Достоевский подверг бескомпромиссному нравственному испытанию всю обширную программу позитивизма. Попытался соотнести — в конкретном и бессовестно логичном деянии — торжество знания и рассудка с человечностью и еще с высшим, над человеком стоящим, нравственным законом. Движение спектакля Завадского идет к {28} такому именно перекрестку проблем, и фигуры, которые это движение выносит на авансцену, каждая по-своему и на свой лад участвуют в очень ответственном философском диспуте. Всякая личность себя предлагает как аргумент. Правда, диспут тонет в размытости — принципиальной и неизбежной — кошмарных сновидений и балаганных антре, то придающих действию какую-то зыбкость, ирреальность, то перебивающих его конвульсивными, будто спазматическими рывками, то столь же внезапно открывающих простор и время для спокойных — насколько это возможно в мире Достоевского — и обстоятельных разговорных сцен. Вся эта сложнейшая, да и капризная партитура выстроена Завадским с поразительной свободой и с безбоязненной готовностью прикасаться к боли.

По двум под углом поставленным маршам железной лестницы уверенными и быстрыми шагами поднимается Раскольников в комнатенку старухи-процентщицы. Где-то там, далеко в глубине и высоте сцены, он настойчиво звонит у ее двери. Входит к ней в комнату. И тотчас Завадский стремительным мановением режиссерской руки переносит действие на авансцену — ему нужен тут крупный, мучительно крупный план, нужны длинные скрюченные пальцы старухи, срывающийся тихий голос Раскольникова, нужно, чтобы он здесь, на переднем краю подмостков, вытащил из-под рубища свой топор и замахнулся — в тот самый момент, когда горбатая старуха стала разглядывать тяжелый сверток. А затем режиссер снова, без колебаний, направляет луч света и своих персонажей наверх и вдаль — Раскольников шарит в комнате, а по лестнице уже поднимается Лизавета, сейчас погибнет и она…

Быть может, меньше всех зависим от режиссерской партитуры Бортников — актеру умышленно и не без коварства дана большая воля.

Ни тогда, когда он мечется в горячечном бреду, теряет сознание, ни тогда, когда ему являются призраки, — его Раскольников не бывает ни жалок, ни хотя бы просто духовно расслаблен, не уверен в себе… Напротив, артист настойчиво оттеняет — в минуты физической слабости или в минуты предельного нервного возбуждения — его непримиримую духовную силу, его фанатическую энергию, готовность идти до конца по избранному пути.

{29} В отличие от Родиона Раскольникова, которого написал Достоевский, этот Раскольников раскаяния не знает. Мучается от сознания, что ошибся, что собственную свою идею осквернил, — это да. Терзается безвыходностью и роковой замкнутостью ситуации, в которой он оказался после убийства, — несомненно. И тем не менее, вопреки всему, с жаром и с храбростью истинно романтического героя отстаивает свою истину. Нет, я не думаю, что это просчет артиста или постановщика. Я вижу тут умысел — и чрезвычайно интересный: крах самой идеи Раскольникова будет доказан не изнутри, не его внутренним смятением, а другими персонажами сценической композиции, о которых речь впереди. Я только мог бы заметить, что свободой, ему предоставленной, Г. Бортников распорядился не самым выгодным способом. Что разрушения, совершившиеся в самой душе Раскольникова под воздействием его собственной катастрофической идеи, остались за пределами спектакля. Вместе со своим Раскольниковым Бортников приходит к его безусловному поражению. Но не доходит до его внутреннего духовного разрушения, до той самой мысли, которая в спектакле хотя и вслух высказана, но, в сущности-то отброшена и отвергнута:

— Я себя убил, а не старушонку…

Вот почему у Бортникова хорошо получаются все многочисленные и большие прекрасно выстроенные монологи: как бы ни менялась пластика, как бы ни был богат и прихотлив интонационный рисунок роли, сознание собственной правоты везде доминирует, и возможность обратиться в зал за поддержкой всегда остается при нем, равно как и надежда, что зрители посочувствуют ему. (Они и сочувствуют до конца, почти до конца!) Но по той же причине самые слабые места в игре Бортникова — там, где Раскольников оказывается с матерью, с сестрой, с Соней; тут слишком очевидно, что он уж по меньшей мере не во всем и не всегда прав, что он сам должен, хотя бы порой, ощущать собственную жестокость, надменность, необоснованную требовательность. Как раз этого — ощущения своей неправоты, своей расколотости — Бортников Раскольникову дать не хочет.

Не потому ли из отношений Раскольникова и Сони Мармеладовой так просто и так решительно исключена вся тема их взаимной любви? Эта любовь, вспыхнувшая на выжженной земле отчаяния, после всего — после {30} убийства, совершенного Раскольниковым, после панелей, исхоженных Соней, после грязных номерных постелей, на которых она — она, она! — валялась с пьяными, с первыми встречными…

Впрочем, Ия Саввина отказывает Соне не только в этой удивительной и высоко ее возносящей любви, не только в панели (об этом актриса не хочет и вспоминать), но даже — в религиозном одухотворении, в фанатизме, который придает душевной структуре Сони нервную подвижность, хрупкость, трепетность.

Все, что Саввина назначила себе сыграть, она сыграла безукоризненно. У этой Сони вера тиха, спокойна, тверда, лишена фанатизма и надрывности, ее вера — благостная и сильная. Соня и не «юродивая» (как говорит о ней Раскольников) и не «великая грешница» (как она сама о себе говорит). Соня Саввиной — странное, чуть живое, чахленькое, физически немощное, но духовно очень сильное и твердое существо. Ее убежденная сострадательность воспринимается как прямая антитеза ожесточению Раскольникова. Воплощение добра, скромного и деловитого, сострадания почти филантропического, льнущего к беде, разыскивающего горе, чтобы его утешить и обратить к богу, правоверная, монашески чистая, Соня — Саввина всегда знает, что и в каких случаях ей надлежит говорить и делать. Опрятное серенькое — скромное и милое — платьице, аккуратно заплетенная коса, прямой взгляд ясных непорочных глаз…

Единственный раз на протяжении спектакля события застают эту маленькую, но сильную духом женщину врасплох. Она теряется, увы, не в тот момент, когда Раскольников сообщает ей, что он — убийца, что он зарубил топором старуху-ростовщицу и ближайшую Сонечкину подругу Лизавету. Тут как раз Соня очень спокойна, сосредоточенна и готова к оказанию неотложной моральной помощи. Впечатление такое, словно она предвидела признание Раскольникова, заранее изготовилась к этому разговору. Из ее тишины и бледной немочи, из ее тихой просветленности очень сильно и убежденно раздается вдруг ясный и непоколебимый совет Раскольникову: надо покаяться, «страдание принять и искупить себя им, вот что надо».

Сама же Соня перенесет потрясение в иную минуту — тогда, когда Лужин ее самое упрекнет в краже сторублевого билета.

{31} Эта сцена обвинения Сони, надо сказать, одна из самых прекрасных в «Петербургских сновидениях». Поминки по Мармеладову превращены Завадским в некий дворовый театр, в простонародное душераздирающее зрелище. Наивное и грубое представление дается на дне петербургского каменного мешка. Железная конструкция доходного дома, сохраняя прежние общие очертания, распахнула наугад некоторые свои клетки — комнаты второго и третьего этажей. Оттуда, будто из лож, с жадным любопытством разглядывают церемониал поминок разряженные дешевые потаскушки, из одной комнаты смотрит старуха, явно парализованная и всяких других зрелищ лишенная, из другой — какой-то бедный жилец.

Маленькие, затертые жизнью людишки хотят в этот вечер пережить сильные, небывалые, высокие и мучительные чувства, хотят хоть ненадолго, хоть на час подняться над собственным существованием.

Они ждут самой банальной и самой доступной формы спектакля: ждут скандала. Но их ожидания на этот раз исполнятся с лихвой, через меру, они всё увидят: и оскорбленную добродетель, и торжествующее злодейство, и самозабвенную материнскую любовь, и наказанный в конце концов порок, и самые невероятные эффекты великолепнейшей мелодрамы.

А пока, в точности как они и предполагали, назревает неизбежный скандал. Вот уже вдова Мармеладова, заносясь и стервенея, начинает спорить с отвратительной, сытой и грубой жабой — домохозяйкой Амалией Ивановной, вот уже привстают из-за стола гости, ожидая, что две женщины вцепятся в волосы друг другу, и действительно, разъяренная Катерина Ивановна срывает с головы Амалии чепец…

Жаль, конечно, что все эти гости и зрители не в состоянии оценить значение одной коротенькой фразы, которую отчеканивает Катерина Ивановна в ответ на хвастливые рассказы Амалии про своего отца, про этого «фатера», про этого очень и очень «важны шеловек».

— Может, — гневно кричит Катерина Ивановна, — никогда и фатера-то не было!..

Что бы они подумали, эти зрители разыгранной среди мелколюдья мелодрамы, если бы им дано было узнать дальнейшее движение этого скандального возгласа, прозвучавшего затем в пьесе Горького «На дне»: {32} «Врешь! Не было этого!.. Не было деда! Ничего не было!»

Впрочем, мы отвлеклись, а в петербургском дворе уже появляется Лужин. Прилично одетый господин медлительным торжественным шагом спускается с лестницы и холодным презрительным голосом закоренелого злодея, для которого ничего святого нет, требует, чтобы добродетельная проститутка Соня вернула украденные ею сто рублей. Надо понимать, о какой сумме идет речь: другая проститутка недавно просила на выпивку 6 (шесть!) копеек. Вся многофигурная композиция застывает в оцепенении и безмолвии. Все знают, что Соня проститутка, но все знают и другое: она — сама добродетель! Соня же стоит мертво-бледная, онемевшая и, наконец, слабым надтреснутым голосом произносит:

— Я не знаю… Я ничего не знаю…

Тем не менее Лужин со всей колдовской и завораживающей убедительностью, которую придают его речи непонятные простонародью многосложные грамматические построения («извольте же рассудить…», «не оставил втуне…», «по причине чернейшей неблагодарности вашей…»), выставив вперед ногу в лакированном ботинке и поигрывая светлым цилиндром, настаивает, говорит, что будет «неумолим». Слово это тяжелым камнем падает на сцену. Один из гостей, окоченевший от ужаса, вовсе потерявший дар речи, машет короткими белыми руками, как петух крыльями. Речь уже о полиции. Уже и Амалия кричит: «Я так и зналь, что она вороваль!»

Тут наступает черед и выход Катерины Ивановны — ее-то благородная материнская роль только сейчас разворачивается. Она нервно мечется по сцене, требуя, чтобы все тотчас же поняли главное: ее дочь, Соня, — святая, Соня — украсть не может. Но гости, которые и другое про Соню знают, молчат и чего-то ждут. И Лужин ждет. И всем надобны какие-то еще, какие-то более убедительные аргументы. Тогда Катерина Ивановна, выхватив у Сони красненькую, кидает ее прямо в рожу говорливому злодею Лужину, более того, она сама у всех на глазах обыскивает Соню, рывком выворачивает ее карманы, дабы все убедились, что Соня не воровка и воровкой быть не может — это немыслимо, невероятно, какие бы тут слова ни плели… И она, Катерина Ивановна, своей рукой нечаянно выкидывает из кармана {33} Сони аккуратно сложенный сторублевый билет, и бумажка эта падает на сцену.

В этот момент, кажется, содрогается весь «театр», вся его зажатая домами сцена, весь его высоченный — с освещенными ложами бедных квартир — «зрительный зал».

А Лужин медленно, с неторопливостью садистической, с изяществом негодяя наклоняется, поднимает с пола купюру, разворачивает ее и показывает всем. Всем! Вот оно, торжествующее злодейство! И никакой Макбет с этим Лужиным не сравняется! И зря Соня надрывно кричит: «Нет, это не я! Я не брала! Я не знаю!» И зря обнимает, трясет ее и шепчет: «Я не верю! Видишь, я не верю!» — бедная Катерина Ивановна, и напрасно она мелко-мелко и быстро-быстро целует Соню! Куда тут денешься? Никуда не денешься! Сторублевая ассигнация похрустывает в лужинских руках…

Но мелодрама еще не доиграна, еще не последнее слово сказано. Вдруг раздается голос с самого верху, с высоты лестницы — там приготовился, оказывается, к выходу новый актер. Господин Лебезятников, самим Лужиным приведенный, им приглашенный в свидетели и только что стоявший согнувшись и отворотясь — ему было больно видеть Сонин позор, — господин этот внезапно поворачивается и восклицает: «Как это низко! Какая низость!»

То есть что, собственно, низко? То есть какая, собственно, низость? Низко и подло чужие сторублевки воровать? Да это ведь известно уже, тут ведь новости никакой нету? Отчего же, однако, он так кричит, господин Лебезятников? Уж не новый ли какой поворот действия предстоит, хотя, кажется, и поворачивать больше некуда, хотя игра доиграна до конца? А все-таки есть в его надрывном тоне что-то настораживающее, подозрительное, чересчур благородное. Да вот и Лужин будто смутился и спрашивает, что это значит:

— Про что такое вы говорите?

— То значит, что вы клеветник! — выпаливает Лебезятников.

До этой минуты зрители наслаждались спектаклем. Каждый новый поворот интриги их поражал и восхищал. Теперь они не в силах больше слушать и воспринимать. Их души переполнены, их чувства все истрачены. Но театр той самой властью своей, о которой с таким восторгом {34} писал Белинский («придите и умрите!»), их не отпускает.

— Я видел, видел! — вопит Лебезятников. И рассказывает, что Лужин сам всунул к Соне в карман эту купюру.

— Я видел, видел, я присягу приму!

Потрясающе! Гениально! Вот это да! Одно только непонятно — зачем?! Зачем это Лужин сделал? — вот чего зрители не понимают и никогда бы не поняли, если бы в этот момент из толпы не вышел новый герой, сам Раскольников, и не объяснил бы — жестко и твердо — наиподлейшие лужинские мотивы. Порок наказан, добродетель, пусть опозоренная, торжествует — канон мелодрамы соблюден по всей форме. Вслед за этим последним выходом начинается уже какой-то кошмар. Бешено визжа, в диком и алогичном экстазе кидается к Катерине Ивановне Амалия.

— Долой с квартир! Сейчас! Марш!

А Катерина Ивановна, раздавленная и смятая всем происшедшим, сидит на полу — почти под столом. Оттуда, из-под стола, она начинает свой монолог. Сковорода, обыкновенная сковорода, оказывается в руке у нее, и она сомнамбулически движется к авансцене. За ее спиной Завадский опускает занавес. Дворовое зрелище кончилось.

Свой последний монолог Катерина Ивановна произнесет уже для сегодняшних зрителей спектакля Завадского, только что продемонстрировавшего нам — в сущности, впервые в истории советского сценического искусства, — что же это такое, знаменитая и таинственная театральность Достоевского.

Ирина Карташева, которая играет Катерину Ивановну, будто принимает на себя трудную обязанность косвенно, но вполне убедительно объяснить, какая именно жизнь подвела Раскольникова к отчаянной, гибельной черте. Из призрачной, паутинной, дребезжащей, фантасмагорической обстановки спектакля эта женщина вырывается на передний край сцены будто гневная фурия неизбывного горя. Такой открытой экспрессии, такой прямой — безо всякой хваленой сдержанности, немыслимо больше сдерживаться! — такой мучительной и надсадной игры мы не видывали давно. Голос срывается на крик, хрипит, визжит, руки заламываются судорожно и некрасиво. Только нестерпимая боль может так корежить человека. Только совсем уже безысходное отчаяние может довести женщину до таких конвульсий, {35} так исказить и смять гримасами ее лицо. Видения спасительной — вот ведь в чем ужас! — доли нищенки, выволокшей своих детей на улицу и заставляющей их выпрашивать подаяние, счастливой тем, что есть, открылась еще одна, доселе неиспользованная возможность существования, видения вожделенного теперь позора проходят перед обезумевшей Катериной Ивановной. Только вынести этот счастливый позор она не в состоянии. Глаза останавливаются, гаснут, сковородка с грохотом падает на пол. Вот оно, кошмарное «петербургское сновидение», вот он каков этот город, среди мрачных и миражных домов которого бродил Раскольников, замышляя свое преступление, и бродит теперь, раздираемый страхом и сомнениями…

Благородно-романтическому Раскольникову Завадский противопоставил До чрезвычайности сильного и умного противника в лице Порфирия Петровича, которого играет Леонид Марков. «Пристав следственных дел» поначалу, кажется, полностью оправдывает злобные слова, которыми аттестует его Родион Раскольников: «Полишинель проклятый!» Шутовское, циничное, грубое балагурство Порфирия сперва даже озадачивает и несколько смущает. Марков начинает роль, будто не Достоевского играет, а Щедрина. Мало того, что Порфирий этот, едва замечая присутствие Раскольникова, позевывая и благодушествуя в уютном светлом домашнем халате, гаерствует и хихикает, всем своим видом обнаруживая халатность; мало того, что голос у него какой-то писклявый, невзаправдашный, он еще и выказывает прямо легкомысленное, беспечное, небрежное отношение к статье Раскольникова, когда-то им прочитанной. Да, он запомнил эту статью, запомнил… Только понял ли? Актер, чуточку резвясь и мальчишествуя, вовсе не вызывает уверенности ни в следовательской проницательности Порфирия, ни даже в его уме. Скорее всего, перед нами — и перед Раскольниковым — человек недалекий, что называется, «пошлый», и Раскольников с понятным оттенком презрительного превосходства поясняет ему свои воззрения. А тот ставит свои вопросики, глуповато улыбаясь, тоном почти дурацким, некстати, но как-то очень уж метко, случайно метко, и Раскольников, поневоле сердясь и разгорячаясь, уже приоткрывает себя…

Второй их дуэт ведется Порфирием все в том же беззаботно-гаерском духе, но с какой-то предчувствуемой и {36} пока не угадываемой целью. Сквозь усмешечки и ухмылочки, такие странные на этом мужиковатом лице, сквозь вздорные словесные закорючки Порфирия пробивается — вот ведь неожиданность! — нечто вроде отеческой жалости. Да, он, пристав, следователь, полишинель, вот этот дубоватый мужик жалеет горячечно-возбужденного, до конца и насквозь уже ясного ему юношу, попавшего в капкан собственной мысли. Нет, его не надо ни ловить, ни уличать, ни душить аргументацией — он сам себя уличает и душит, он всякую минуту себя губит и сжигает, в самом себе носит свою неминуемую гибель. Следствию делать нечего, мастерство сыска бессмысленно и напрасно. Раскольников это и сам чувствует. У Бортникова тут прекрасные минуты: загнанность и безнадежность вдруг сменяются азартной уверенностью в том, что он — неуязвим, но тотчас приходит и ощущение полной беззащитности, в бессильной ярости он ударяет кулаком по столу, пыль вздымается над грудой следственных дел, Порфирий же комически пугается и серьезно его утешает…

Порфирий, как думает критик журнала «Театр», хочет добиться «воскресения человечности в холодной выморочной душе Раскольникова»[[5]](#footnote-6). Раскольников холодно ставит свой эксперимент, а Порфирий — тоже якобы из интереса экспериментального — старается обнаружить, есть ли живая душа в этом ледяном интеллектуале. Мне показалось, что все выглядит иначе и проще. Не воскресить человеческое в Раскольникове хочет Порфирий, а доказать ему, что он, Родион Раскольников, при всех своих сверхчеловеческих претензиях, при всем своем сверхшиллеровском романтизме — слаб и жалок, что «переступать через кровь» никому не позволено, что как ни холоден, как ни груб старый, косный, измызганный бюрократами закон, однако в данном-то случае прав все же косный закон, а не гордый Раскольников.

Марков сыграл это с такой убежденностью, что в одной из рецензий высказано было даже откровенное и потому особенно эффектное замечание: ведь Порфирий-то «на страже закона, охраняющего лживую буржуазную мораль. Но кого же сегодня представляет Порфирий, как думает об этом Л. Марков?»[[6]](#footnote-7). Мы не склонны защищать буржуазную мораль. Но интересно было бы {37} узнать, с точки зрения какой морали поведение и преступление Раскольникова было бы оправдано и по какому закону благословляется убийство? Как думает об этом рецензент?

Конечно, прямо связывать Порфирия Петровича с «буржуазной моралью» незачем. Другой критик справедливо, по-моему, указал на универсальную — с точки зрения гуманности — этическую природу этого образа. Порфирий, по словам критика, предстает перед нами, как «нравственное основание, из которого возник человеческий закон, основание, забытое и потерянное в массе российских судов, но здесь вдруг явленное, в этой необычной фигуре»[[7]](#footnote-8).

Вся мощь Порфирия, каким его задумал Завадский и сыграл Марков, — именно в том, что, вопреки симпатиям, которые неизбежно и неминуемо притягивает к себе несчастный Раскольников, совершенно необычайный убийца, преступник, руководствовавшийся мотивами исключительными, моральными, человек, втянувший в свое преступление целую эпоху, вместе с ним виноватую, вопреки всему «обаянию» этого несчастья (ибо преступление Родиона — его несчастье и его беда), Порфирий внятно, бескомпромиссно и для самого Раскольникова убедительно доказывает: да, несчастье, но и вина. Вина неискупимая, несмываемая.

Теперь уже, при третьей встрече, когда Порфирий Петрович сам к Раскольникову пришел, — все шутки прочь, все ухмылки забыты, ерничество и словесная игра оставлены. Лицо Порфирия и голос его исполнены глубочайшей печалью. Словно даже и голос стал другой — наполненный, глубокий, красивый. И лицо изменилось — одухотворилось, сосредоточилось, как бы потемнело. Самый лучший, самый верный, самый искренний друг разговаривает сейчас с Раскольниковым. На таком уровне и столь серьезно с ним еще никто не говорил.

И эта небывалая мера понимания и участия сшибает Раскольникова с его надменной высоты. «Вы что за пророк?» — спрашивает притихший Раскольников почти с испугом.

Ответ следует сразу — пронзительный и неотразимый: «Кто, я? Я поконченный человек, больше ничего».

{38} «Больше ничего»! Там — пустота, за этим серым пальто, за этим сумрачным лицом. Там — близкая смерть, и нет сомнения, что все это правда. Но ведь именно эти слова Порфирия о том, что жизнь его «покончена», — они-то вдруг и открывают, распахивают перед Раскольниковым огромную и далекую перспективу его собственной, только еще начатой — пусть трагически неудачно — и тем не менее еще возможной жизни.

По Завадскому — не в том дело, что Порфирий Раскольникова поймал и заставил признаться. Знаменитые слова: «Как кто убил?.. Да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили‑с…» — Марков произносит вовсе не акцентируя подчеркнутое Достоевским «вы» и вовсе не «совершенно убежденным голосом», а устало, горестно, констатируя давно понятое несчастье. По Завадскому, дело в том, что Порфирий — именно он — показал Раскольникову, в какой тупик зашла раскольниковская мысль, отнял у Раскольникова последнюю возможность мнить себя личностью исключительной и одновременно дал ему почувствовать цену, смысл и величайшую радость самого простого земного существования обыкновенного человека среди обыкновенных людей. Короче говоря, тот романтизм исключительности, которым наделил Раскольникова Г. Бортников, под корень подрублен сильным и печальным умом, которым одарил Порфирия Л. Марков. Это тем более интересно, что обычно актеры, игравшие Порфирия, больше всего увлекались виртуозной техникой «уловления человеков», той весьма утонченной и изощренной партитурой детектива, которую тут демонстрирует Достоевский и которая не показалась на этот раз наиболее существенной ни режиссеру, ни актеру.

Когда Соня уговаривала его «страдание принять», Раскольников еще не в состоянии был ее понять. Но и Порфирий ведь, будто слышал Соню, заговорит о страдании и вдруг промолвит: «Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!»

Эти, в романе друг от друга отдаленные темы — возвышенное чувство Сони и ясный, земной, жизненный разум Порфирия — в композиции Завадского сведены воедино. И тот огромный темный простор, на который вырывается в финале спектакль, простор, полный «воздуху», ветра, тумана и облаков, простор, из клубящейся мглы которого выступает большое распятие, — он вовсе не обещает нам ни оправдания Раскольникова, ни окончательного {39} искупления его вины, а обещает только страдание, способное очистить этого человека, оторвать Родиона от его собственного прошлого и от преступления и сделать его другим.

Мысль о далеком, трудном, но возможном все-таки нравственном преображении человека определяет и гуманизм общей концепции спектакля и непримиримую, суровую ее трагичность. Она выражает тот духовный максимализм, которым проникнуты сегодняшние режиссерские творения Юрия Завадского.

Внешне — и по масштабу и по размаху — спектакль Анатолия Эфроса «Брат Алеша» (1972) неизмеримо более скромен по очертаниям. В основе спектакля Театра на Малой Бронной — только один из мотивов «Братьев Карамазовых». Мотив младшего из Карамазовых, «раннего человеколюбца» Алеши, и его взаимоотношений преимущественно с детьми и подростками Виктор Розов искусно и бережно вынул из огромного романа и превратил в отдельную, вполне самостоятельную пьесу. Вдруг выяснилось, что и в этом, далеко не самом заметном, аспекте великого творения, в одном из, так сказать, уголков романа, самые существенные идейные его коллизии сохраняют все ту же болезненную и требовательную напряженность, все ту же трагическую вопросительность. Режиссерская воля А. Эфроса, полностью повинуясь биению мысли Достоевского, выражает ее сокрушительную, бьющую через край энергию в простых и внезапно четких композициях. Посредине планшета сцены — полый кубик, пустая коробка, ее легко поворачивают служки в монашеских рясках. Повесят керосиновую лампу — вот вам и конура Снегирева, повесят красивую люстру — вот и комнаты госпожи Хохлаковой. Все это незатейливо, прозаично, между прочим, атмосфера не этими неизбежными мелочами создается, она возникает в общении людей, которых режиссер чаще всего оставляет просто-напросто на голом планшете, возле домика-кубика или же перед ним. Мизансцены Эфроса ясны, иногда кажется даже, что бедны, что детски простодушны. Однако это емкая простота формулы, значение которой полностью выясняется лишь тогда, когда предуказанная режиссером партитура становится реальностью актерской игры.

Эфрос, например, на протяжении нескольких сцен первого акта оставляет О. Яковлеву, исполнительницу роли Лизы, сидеть в кресле-каталке. Но вынужденная {40} неподвижность девочки, у которой парализованы ноги, интерпретирована режиссером совершенно неожиданно: его Лиза подвижна как ртуть. Прикованная к своему креслу, Лиза в этом кресле и с этим креслом стремительно двигается, вихрем носится по сцене, едва ли не танцует, едва ли не летает… Во всяком случае, ее хрупкие ручонки то и дело как крылья взмывают вверх, ее головка, болезненно припавшая к плечу, болтается, будто головка куклы, и ее смех, то надменно холодноватый, то мелодичный и нежный, то восторженный, то саркастический, сопровождает это ликующее движение «бесенка» Лизы. Какая, однако, мучительная, надсадная боль озлобления отзовется потом, во втором акте, словно в ответ на мажорную прелюдию, — отзовется в голосе той же Лизы, уже вставшей на ноги и вдруг по-детски возненавидевшей сразу все на свете, даже и самую жизнь! Больная гордость превращается в жажду страдания и разрушения, в некую тотальную и универсальную злобу. Актриса не склонна оправдывать свою капризную и переменчивую героиню, не апеллирует к состраданию зрителей, хотя юная Лиза, конечно же, обижена судьбой.

Мы не можем, однако, забыть, что голос Лизы, как и все почти голоса этого спектакля, обращенные к Алеше Карамазову, говорит о беде, кричит о несчастье. Дети, которых мы видим, ввергнуты Достоевским в самые темные и самые страшные пропасти горя. Одна из любимейших мыслей Достоевского, его мысль о «слезинке ребенка», пролить которую преступно, открывается здесь в собственно детских переживаниях и трагедиях, да и в детских жестокостях тоже. Ибо что такое детская жестокость, если не результат вопиющей социальной дисгармонии? Маленький Илюша Снегирев озлоблен, жесток, но разве это его вина? Ответ на этот вопрос дан в спектакле обстоятельно, подробно. Штабс-капитан Снегирев, которого играет Л. Дуров, демонстрирует Алеше Карамазову и все «недра» своей жизни, всю нищету и мизерность быта, и свой, как он шутовски выражается, «помёт»: двух несчастных дочерей, малолетнего больного Илюшечку, а потом уж — в довершение всей картины — и сумасшедшую жену. Дуров играет Снегирева, словно приплясывая на краю беды и бездны, с горячечной порывистостью, трагически напряженно, с неожиданными вывертами паясничанья и гаерства, с приступами больного самоуничиженья, то вдруг словно опускаясь в тишину {41} обманчивого спокойствия, то с душераздирающей экспрессией. Но самое поразительное состоит в том, что на донышке этой измученной и искаженной души оскорбленного отца, человека затертого и стертого жизнью, на дне этой души — совершенно детская, беззащитно детская обида! В момент, когда сын его умирает, Снегирев надрывно, как ребенок, во весь голос кричит: «Не хочу хорошего мальчика! Не хочу другого мальчика!» У Достоевского он произносит эти слова «диким шепотом, скрежеща зубами», у Эфроса — в крик, сквозь рыдания. Ибо Эфросу-то как раз важно и необходимо уловить детское, беззащитное, беспомощное и в штабс-капитане Снегиреве и в госпоже Хохлаковой, наивность и робость которой так искусно передает А. Дмитриева, и объединить общей темой инфантильности всех главных персонажей спектакля, начиная с Илюши и Лизы, кончая подростком Красоткиным. В. Лакирев, играя Красоткина, демонстрирует инфантильность едва ли не во всех ее регистрах — от мальчишеской заносчивости до мучительной стыдливости, от оригинальничанья и жестокости до ребячливого озорства и столь же ребячливого, нараспашку открытого желания ввериться старшему, умному, найти себе «учителя жизни».

Только в роли самого брата Алеши, чьим именем названа пьеса, тема добра освобождается от инфантильности. В Алеше, как понимает его А. Эфрос и как играет его А. Грачев, — выжидательная тишина, деликатность, осторожность, ранняя умудренность, свет. Он сосредоточен и терпелив, этот взрослый — хотя по летам такой еще молодой, — этот зрелый человек, оказавшийся в сгустке непоправимых бед и неизгладимых детских трагедий. Своеволию многоликой жестокости и всем химерам обступающего зла Алеша Карамазов, кажется, совсем немногое способен противопоставить: «Будем, во-первых и прежде всего, добры, потом честны, а потом — не будем никогда забывать друг о друге». Это, в сущности, и все — этой речью над могилкой Илюши Снегирева Алеша заканчивает спектакль, обращаясь в зрительный зал и поднимая вверх твердо напряженную руку. Но за его простыми словами — вся живая конкретность поступков юноши, который — мы это видели — один сумел помочь людям, попавшим в беду, смог облегчить их страшную участь. В отличие от Г. Сайфулина, тоже сыгравшего Алешу в этом спектакле, но оттенившего {42} в основном мягкость, лиризм юноши, А. Грачев сумел передать трагичность прекрасной жизненной миссии, добровольно принятой на себя молодым человеком. У Сайфулина заметнее светлое, мажорное мироощущение Алеши, сильнее выступает цельность его натуры. У Грачева яснее видна его нервность, трудная настойчивая работа ищущей и мятущейся мысли. Но в финальном утверждении спасительной силы честности и деятельного добра единодушны оба актера.

Распространенное заблуждение приписывает Достоевскому так называемый «абстрактный гуманизм». Неправда, гуманизм его именно конкретен. Над всеми катаклизмами борющихся и друг друга опровергающих идей возвышается несомненная для Достоевского правда и практика воинственной активной доброты. Алеша — ее живое олицетворение. В центростремительном спектакле А. Эфроса все надломленные человеческие судьбы стянуты — и тянутся — к Алеше, ибо за молодым Карамазовым, любимым героем Достоевского, есть реальная нравственная сила.

В большом томе опубликованных недавно записных книжек Достоевского есть вот какие строки: «Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: правда»[[8]](#footnote-9).

В этой декларации как бы сгустился собственный опыт писателя.

Пораженные силой трагедийной прозы Достоевского, мы обычно не замечаем стихию комического, идущего именно рядом с трагедией, освещающего и сопровождающего трагедию злым, ехидным, горьким или презрительным смехом. Эфрос почувствовал эту стихию в «Братьях Карамазовых», в его трагедийном спектакле комическое то и дело выступает вперед и дерзко играет с горем.

В таких творениях, как «Дядюшкин сон», сатира Достоевского властно отодвигает трагедию в глубину и во второй план повествования, но с трагедией все же не расстается. М. Кнебель и Н. Зверева, поставившие в 1972 году «Дядюшкин сон» в Театре имени Маяковского, намеревались, как я думаю, обнаружить и выявить трагедийную «подкладку» сатиры Достоевского, связать воедино, крепким узлом, смешное и страшное.

{43} Режиссура «Дядюшкиного сна» выглядит традиционно, действие идет в уютных (для Достоевского, возможно, чересчур уютных, а для города Мордасова — слишком элегантных) интерьерах, и М. Бабанова начинает роль первой мордасовской дамы Марьи Александровны Москалевой с интонаций тихих, деликатных, пленительных, будто не Достоевского играет, а Тургенева. Чистый, приятно льющийся голосок, осанка маркизы, легкая походка, красивые короткие и повелительные движения маленькой ручки, чарующая любезность. Замысел актрисы, выполненный с великой тщательностью и филигранной точностью, в том и состоит, чтобы постепенно, шаг за шагом показать, какая хищническая энергия бурлит под внешностью достойной высоконравственной дамы, какая гложущая алчность прячется за видимым ее бескорыстием, какой звериный эгоизм выступает под личиной материнской самоотверженности, какая грязь за всей этой красотой… Тонкой и умной сатире М. Бабановой аккомпанирует скорбная, сдержанно-трагическая игра Н. Вилькиной в роли Зиночки, дочери Москалевой, которую мать хочет выдать за едва живого, полусумасшедшего, но — только это и важно! — очень богатого князя.

Князь написан Достоевским с гоголевским комическим одушевлением, давно замечено, что некоторые реплики Князя — прямые цитаты из Хлестакова. Сыгран же Князь А. Ромашиным с излишней, на мой взгляд, осмотрительностью и осторожностью, актер все время остается в пределах разумной достоверности, не решаясь шагнуть в сторону комического гротеска, куда его настойчиво зовет фантастическая, чудовищно гиперболизированная роль. У Достоевского тут монстры, уроды, химеры, и Князь К., конечно же, химеричен. И если Марья Александровна, как это и доказано Бабановой, нравственный монстр, то вся мрачная энергия этой женщины выступит с особенной силой, когда она будет направлена на завоевание живого трупа — в полном смысле этих двух слов. Перед нами же — и перед нею — отнюдь не живой труп, а обыкновенный смешной рамоли. Далее, вся интрига прекрасной Марьи Александровны интересна тогда, когда она уходит в мордасовщину, в пошлость уездной жизни и, следовательно, всю эту пошлость собой обнимает и в себе концентрирует. В спектакле же грубые, хамоватые и мизерабельные {44} мордасовские дамы поставлены на социальной лестнице тремя ступеньками ниже Марьи Александровны и, значит, слишком уж отделены от нее. Трудно поверить, что этих наглых вахлачек принимают в таком приличном доме… Короче говоря, в спектакле Театра имени Маяковского, по-моему, не все концы с концами увязаны. И все же в дуэте Бабановой и Вилькиной совершается то самое, чего хотел Достоевский: сатира и трагедия идут рядом, как две сестры, в их слиянии рождается правда.

## 6

Спектакль «Женитьба Фигаро» в московском Театре сатиры начинается с ноты совершенно неожиданной, кажется даже — невозможной. Сцена открывается сразу во всей своей немыслимой и томной красоте: тускло поблескивает старое серебро декораций, над ними — пышный и сладостный букет алых роз, звучит музыка, нежная и кокетливая, и персонажи в серебристых ливреях с белым и черным шитьем церемонно занимают свои места, приготовляясь к выходу главного героя. Он, впрочем, не выходит, его плавно вывозит на сцену выдвижная площадка, один из лакеев тотчас подает ему розу, и герой, тонкий, грациозный, галантный, в глубокой задумчивости вдыхает свежий аромат молодого бутона… И это — Фигаро? Это он, отъявленный плут, смелый интриган, авантюрист, плебей, своей неукротимой энергией завоевавший и место под солнцем и любовь Сюзанны — это он так красиво стоит перед нами в состоянии рассредоточенной элегической грусти?

Но сюрприз, который преподносит в самом начале спектакля своим зрителям режиссер Валентин Плучек, оказывается вовсе не случайным. Это не обмолвка и не режиссерский каприз, а режиссерский принцип. Великолепная комедия Бомарше вся, от начала до финала, подается с умышленной картинностью, с настойчивой изысканностью, которая возводится в непреложный закон спектакля, с элегантностью, ощутимой в каждом актерском движении, в каждом жесте.

Выдвижные площадки (фурки), которые преподносят нам застывших в неподвижности персонажей Бомарше, напоминают о старинных фарфоровых часах XVIII века, о тех франтовски разодетых кавалерах и дамах, чьи {45} обольстительные улыбки и кокетливые позы, кажется, навсегда остановлены властной рукой неизвестного художника и, воплощенные в многоцветной прелести фарфора, замерли под стеклянным колпаком. Только золотые стрелки медлительно и неуловимо для глаза шествуют по циферблату. Но вот бьет двенадцать, и все приходит в движение. Фарфоровые маркизы закрывают белые личики голубыми веерами. Фарфоровые виконты склоняются в галантном реверансе. Внезапное чудо движения длится считанные секунды. И все опять замирает: не шелохнутся тончайшие фарфоровые кружева, не колыхнутся пышные кринолины…

В спектакле Плучека, естественно, все это выглядит несколько по-иному. Неподвижные, будто фарфоровые группы возникают перед нами и оживают на долгий срок. Но мы уже знаем, из какого мира они явились, уже понимаем, почему они столь нарядны и столь изысканны в старинной своей красе, почему лучший московский модельер В. Зайцев нарядил их в эти немыслимо роскошные пепельно-серые или розово-белые одеяния, почему художник В. Левенталь выстроил на сцене затейливую и прихотливую безделушку, напоминающую то ли большую пудреницу, то ли фарфоровую — опять же! — шкатулку.

Режиссерская партитура переводит стремительную и бравурную комедию на язык медлительных, неторопливо одна в другую переливающихся мизансцен, повороты интриги совершаются как бы мельком и невзначай — они не очень существенны для постановщика. Его тут другое интересует. Тема спектакля сдвигается в непредвиденную сферу: комедия прочитана так, что она славит союз разума и любви, могущество этого союза, способного превозмочь все усилия и все ухищрения необузданного самовластья.

Фигаро, каким его играет Андрей Миронов, прежде всего влюбленный. Именно любовь дает ему, говоря словами поэта совсем иного, более близкого времени, и «право на звание человека» и право стать героем этого спектакля. Впрочем, не одна только любовь. Артист, свободно и счастливо распоряжаясь богатствами, которые предоставил ему гениальный автор, на протяжении всей пьесы не устает демонстрировать нам изощренный, тонкий, гибкий, смелый и проницательный ум Фигаро. Ум этот светится в глазах Миронова всегда, ум этот ему {46} самому доставляет наслаждение. Это удовольствие передается и нам — то сильной вспышкой афористически емкой фразы, то витиеватым, но интересным в каждой интонации движением длинного монолога, то азартом и риском увлекательных и опасных диалогов Фигаро с графом, А. Миронова с В. Гафтом. У Миронова, дебютами которого мы восхищались совсем недавно, в этой роли чувствуется уже зрелое, виртуозное пластическое и интонационное мастерство, подкрепленное природным лукавым обаянием, подкупающей искренностью улыбки, теплотой взгляда. Его Фигаро — красивый человек, в нем свежесть чувства обручилась с ясностью ума, его движения уверенно небрежны, с легкой, едва уловимой аристократической развинченностью. Такому Фигаро к лицу и роскошество костюмов и вся нарядная внешность спектакля.

Н. Крымова, выступившая в журнале «Театр» со статьей о спектакле В. Плучека, думает иначе. «Этот стиль, — замечает она решительно, — для Фигаро — как платье с чужого плеча».

К возражениям Н. Крымовой надо прислушаться потому, что в этой статье она касается вопросов, важных не только в контексте споров о «Женитьбе Фигаро».

Отправная, исходная точка всех размышлений Н. Крымовой — спектакль «Женитьба Фигаро», поставленный К. С. Станиславским в 1927 году. Спектакль был восхитителен, прекрасен, тут с Н. Крымовой согласится всякий. На протяжении многих лет «Женитьба Фигаро» Станиславского с Сюзанной — Андровской, Фигаро — Баталовым, а затем Прудкиным, Керубино — Комиссаровым, Графом — Завадским, а затем Массальским была одним из самых привлекательных украшений московского репертуара. Найденное Станиславским решение Крымова считает режиссерской «классикой». И в этом мы с ней без колебаний согласимся.

Но далее Н. Крымова пишет: «Не “одно из возможных”, а едва ли не самое верное, самое точное, социально осмысленное решение пьесы Станиславский исчерпал, дал его классический образец. Что же после этого оставалось делать В. Плучеку? Или, может, вообще не надо больше ставить “Женитьбу Фигаро”?»

Вопрос поставлен с похвальной прямотой и резкостью. Тем интереснее и тем удивительнее, что ответа на него — ни столь же прямого, ни хотя бы косвенного — в {47} статье нет. «Мы не берем на себя смелость указывать художнику, куда он должен направлять свою мысль…» — меланхолично замечает критик. Из этого как будто следует, что и впрямь после Станиславского никто из режиссеров не должен и помышлять о «Фигаро».

Но если так, то почему, собственно, в такое исключительное положение попадает именно «Женитьба Фигаро»? У Станиславского было немало шедевров. Чеховские спектакли МХТ, «На дне» Горького, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, поставленные Станиславским и Немировичем-Данченко, «Дни Турбиных» Булгакова и «Бронепоезд 14-69» Иванова, поставленные И. Судаковым под наблюдением Станиславского, «Горячее сердце» Островского… Немало общепризнанных, «самых верных, самых точных, социально осмысленных решений» тех или иных пьес дали и другие замечательные режиссеры. Сама же Н. Крымова называет «Ревизор» Мейерхольда — я добавил бы к шедеврам этого мастера по меньшей мере «Маскарад» и «Доходное место». А «Три сестры», «Враги» и «Воскресение» Немировича-Данченко? А «Федра» Таирова? А «Укрощение строптивой» Алексея Попова? А «Трактирщица» и «Забавный случай» Ю. Завадского? А «Бешеные деньги» Лобанова? «Егор Булычов» Захавы? Что же — все это навечно закрытые, раз и навсегда решенные пьесы? И всякий, кто дерзнет поставить одну из них, неизбежно обречен на сопоставление — заведомо невыгодное и унизительное — с режиссерской классикой прошлых лет? И постепенно — коль скоро есть надежда, что рано или поздно режиссерами будут найдены идеальные решения всех лучших произведений мирового репертуара, — театру придется вообще отказаться от классики?

Да, мы дошли до абсурдной гипотезы. Ибо критик изначально, в принципе, допускает возможность режиссерского решения, идеального «на все времена». Конечно, спектакль Станиславского был совершенен, но это «самое верное, самое точное, социально осмысленное решение» не было, да и быть не могло, вневременным, не зависимым от времени. Сценические решения могут оказаться очень прочными и существовать очень долгое время. Но не всегда. Не вечно.

Между тем Н. Крымова сокрушает спектакль Плучека, сравнивая его со спектаклем Станиславского. Сравнению, правда, предшествуют некоторые оговорки. Мол, {48} «сравнивать живой театр с классикой вообще рискованно». Мол, не имеет смысла сопоставлять «разные театральные школы… в поучение одна другой». После всех этих оговорок Н. Крымова все же откровенно признается: «И все-таки к Станиславскому так и тянет…»[[9]](#footnote-10). Тяготение это оказывается неодолимым. Видимо, потому, что Н. Крымова не сделала самой главной оговорки — нельзя сравнивать спектакль 20‑х годов со спектаклем самого конца 60‑х годов, не учитывая те неизбежные коррективы, которые вносит в восприятие пьесы движущееся время. Такая оговорка, вероятно, побудила бы Крымову внести критерий времени в самое сопоставление двух спектаклей — 1927 и 1969 годов — и, возможно, оно не оказалось бы столь уничижительным для постановки В. Плучека.

Н. Крымова хотела бы уверить своих читателей, что Станиславский ставил «Женитьбу Фигаро» едва ли не аскетично, что его спектакль был скромно одет, внешне небогат и совсем не смешон, а серьезен в утверждении боевой демократической мысли Бомарше. К счастью, все это выглядело иначе. «Женитьба Фигаро» — едва ли не самый роскошный, едва ли не самый пышный и уж, без сомнения, самый грациозный и самый веселый спектакль Станиславского. Под солнечным синим небом Головина или в мерцающем разноцветными фонариками ночном саду того же Головина разыгрывалась — темпераментно и не без перца — игра любви и власти. Любовь, чувственная и смелая, готовая на риск и на обман, торжествовала свою победу над томной пресыщенностью власти, над глупостью и косностью ее внушительного и представительного «аппарата», над всей ее старинной номенклатурой.

Характерно, что из длинного и обстоятельного письма Станиславского к Головину, письма, в котором режиссер с увлечением рассказывает художнику о своем замысле последнего акта, о восприятии финала как водевиля, о беседках, боскетах, о музыке, которая «будет написана из старинных мелодий, и смешивающиеся звуки из разных мест сада будут составлять музыкальную гармонию», о свадебном кортеже «с факельцугом простого народа», о песнях, о танцах и о том, как бьет фонтан — из всего {49} этого огромного богатства фантазии критик выхватывает только одну фразу о «свадьбе горничной в кухне, а не, как обычно, в парадных комнатах»[[10]](#footnote-11) и пытается уверить нас, что эта «бедная свадьба» была центральной идеей решения комедии. Но мы ведь помним эту «бедную свадьбу», это пиршество красок Головина и затейливую, полную остроумия и огня мизансценировку Станиславского!

П. Марков писал — и недаром — о «поражающей красками, темпом и легкостью постановке Станиславского»[[11]](#footnote-12). А нам твердят о «скромности», «простоте».

Конечно, в этом победоносном и воинственном торжестве любви чувствовалась и вера в здоровую силу простонародья. Конечно, Фигаро — Н. Баталов был куда более напорист и энергичен, чем задумчивый, рафинированный Фигаро — А. Миронов в спектакле Плучека. Бесспорно, лучшая за всю ее актерскую жизнь роль О. Андровской была во сто крат более совершенна, чем Сюзанна молоденькой дебютантки Н. Корниенко. Не надо только забывать, что на видное место в спектакле Станиславского выходил и восхитительный Керубино Комиссарова — вдохновенный юбочник, вертопрах, теряющий голову от одного запаха дамского платочка, и что в центре этого спектакля, рядом с Фигаро и Сюзанной, стоял граф, которого играл Завадский, — сама изысканность, сама элегантность, сама аристократичность, пусть несколько расслабленная, несколько утомленная своей собственной неотразимостью. Та воинственность, которую видит в своем воображении Н. Крымова, здесь не имела бы адреса. С кем воевать? Против кого негодовать? В кого метать отравленные копья сатиры? В глупого и напыщенного судью Бридуазона? В доктора Бартоло или в учителя музыки Базиля? Но Станиславский их так шаржировал, так откровенно изображал их глупость, доведенную до крайности, до неспособности элементарно ориентироваться в пространстве сцены, что воевать с ними было бы нелепо. Их можно было и должно было водить за нос, как и самого графа Альмавиву. Что и делали наперебой все трое — Фигаро, Сюзанна, Керубино.

{50} Все это я напоминаю не только для того, чтобы сказать, что не стоит принижать спектакль нашего современника, сопоставляя его с бесспорным шедевром гения (казалось, это само собой разумеется), но и с целью показать, что В. Плучек, вопреки рассуждениям о несовместимости и непреодолимой антиномии «разных театральных школ» в постановке «Женитьбы Фигаро» без колебаний и без боязни, что его упрекнут в подражательности, в принципе идет за Станиславским, развивает применительно к нашему времени режиссерскую концепцию Станиславского, точно так же, как Левенталь в принципе идет за роскошным Головиным, а современный костюмер Зайцев — за прославленной Ламановой.

Однако верность найденному в свое время принципу не означает ни рабского копирования первоисточника, ни совпадения в общем эмоциональном и смысловом итоге спектакля. Плучек, Левенталь и Зайцев верны Станиславскому и его помощникам в ощущении стиля и его роскошества, но гораздо более радикальны, гораздо более последовательны в своей приверженности к фарфору, рококо и томной красоте. Утверждая это, я не говорю, что сегодняшнее решение лучше или хуже прежнего, я говорю только, что оно — хоть и связано с давним спектаклем Станиславского по общей тональности, — все же другое и новое.

Новизна бросается в глаза сразу же, как только мы сопоставляем между собой главных персонажей прежнего и нынешнего спектаклей. У Станиславского Фигаро был напорист, грубоват, сила и энергия били в нем через край — это был смекалистый и проворный плебей, авантюрист и игрок, смуглый и темпераментный, очень обаятельный плут. Ясная линия его генеалогии вела к мольеровскому Скапену и гольдониевскому Труффальдино.

Герой Миронова, кажется, еще вчера был одним из неизменно галантных, остроумных, говорливых и находчивых кавалеров Мариво. Он превосходит графа не столько своей плутоватостью или неистощимой энергией, сколько просто своим умом. Впрочем, не только умом. Он и в чувствах своих гораздо более тонок, чем граф, он и неизмеримо более благороден, чем его господин. За графом оставлены только преимущества, которые даны ему его титулом и богатством. Во всем остальном — во всем, что относится уже к сфере богатств духовных, граф {51} в спектакле Плучека явно уступает своему слуге. Граф, каким играл его В. Гафт, — дубоват, откровенно глуп и по-мужски совершенно непривлекателен. Что граф Альмавива сластолюбив, что граф деспотичен, что граф ревнив — все это известно и все это было сыграно В. Гафтом. Что граф на протяжении пьесы раз десять остается в дураках, обманутый совместными усилиями Фигаро, Сюзанны, графини и Керубино, — это тоже известно и тем не менее заново забавно и заново радостно. А открытия актера вот какие: во-первых, граф, по контрасту с элегантнейшим Фигаро, грубоват, мужиковат, и это, как и одухотворенность Фигаро, доказывается прежде всего пластически; во-вторых, этот граф всякий раз приходит в восторг от того, как ловко его одурачили. Ярость и восторг, гнев и какое-то странное чувство, будто с ним только что чудо произошло, охватывают графа, когда выясняется, что его вновь провели. И он несет прямо к авансцене, к зрителям, свой нелепо и широко разинутый — в негодовании, но и в восхищении — рот…

Ситуация в конечном счете обозначается очень простая: умный находится в подчинении у дурака, зависит от его вздорных капризов и от его чванных замашек, а красотка Сюзанна, влюбленная в Фигаро, должна спасаться от притязаний и покушений этого долговязого, глупого, нелепого, но, увы, обладающего непререкаемой властью сластолюбца.

Сюзанна Художественного театра, незабываемая Андровская, кокетливая и умная, стремительная и находчивая, то нежная, то колкая, была в иной ситуации. В спектакле Станиславского граф обладал не одной только властью, но и обаянием утонченного аристократизма, увлекающей и по-своему пленительной красотой самозабвенной погони за женщиной, которая в этот «безумный день» стала ему дороже всего на свете. Такой мужчина мог вскружить голову не только простенькой служанке, но и любой маркизе. Так что у того Фигаро были серьезные основания опасаться своего сиятельного соперника. Положение Фигаро — Миронова в этом смысле куда менее опасно. Но его положение более унизительно, ибо граф остается графом, а слуга — слугой. Бездарный граф — все-таки граф, талантливый слуга — все же слуга, и потому Фигаро не может быть спокоен. Да, на этот раз он победил, но, как ни вертись, сила солому ломит, плетью обуха не перешибешь, и все духовные {52} ценности ничего не стоят перед этими вечными истинами.

В финале спектакля Станиславского Фигаро побеждал раз и навсегда. А потому знаменитый огромный монолог Фигаро, который столько раз без сожаления вычеркивали даже самые прославленные исполнители этой роли и который Станиславский оставил, монолог этот, как ни старались сперва Н. Баталов, а потом М. Прудкин, звучал ненужным и длинным послесловием к спектаклю. Монолог произносился горячо, пылко, а зрители в это время успокоенно переводили дух — слава богу, все, видимо, кончится благополучно и даже прекрасно — и готовились аплодировать актерам.

В финале спектакля Плучека победа Фигаро случайна и относительна. Он победил только сегодня, что будет дальше — неведомо. Ясно одно, этот выигрыш, героически вырванный у судьбы, не изменит нелепое устройство жизни, где «ум скудеет в царстве дурака», где сословные перегородки неодолимы, где рассудок, любовь, гармония душ — пустые и безнадежные иллюзии. Вот почему Фигаро — Миронов выходит на самый край просцениума со своим монологом в состоянии почти гамлетовской задумчивости. Он тих. Никакой горячности, никакого пафоса. Он размышляет, и весь зрительный зал, жадно впитывая каждое слово, размышляет вместе с героем.

Вряд ли те, кого всегда тянет в прошлое, простят мне это заявление, но я с полной уверенностью (тем более твердой, что спектакль Станиславского я видел много раз и очень люблю) утверждаю: заключительный монолог Фигаро, не удавшийся в спектакле МХАТ, в полную силу прозвучал в Театре сатиры. Скорее всего, это объясняется тем, что многое в спектакле Станиславского было продиктовано временем радужных надежд, предчувствием близости гармонического и безоблачного будущего: то был спектакль, напоенный молодой верой в незамедлительную победу не одного Фигаро, но и всего простого народа. Теперь мы понимаем, что славному и сильно поумневшему Фигаро предстоят еще многие испытания, женитьба-то удалась, а что будет дальше?

Иные причины повлекли за собой примечательные и принципиальные различия в толковании главных женских ролей. Рядом с графом, который виделся Станиславскому, рядом с этим неутомимым, блестящим, капризным {53} и изнеженным Дон Жуаном времен вольных любовных игр графиня неизбежно должна была быть бледна и тиха. Энтузиазм, с которым ее супруг отдавался каждому новому приключению, искренность его внезапных и необузданных страстей — все это к моменту, когда началась комедия, уже утомило и словно обесцветило графиню. Она увяла и покорилась своей судьбе. С другой же стороны, Станиславский очень выигрывал в комедийной сфере, бросая к ногам этой увядшей, пугливой женщины своего ослепленного, одержимого опрометчивой юношеской любовью маленького Керубино. Едва ли не самые прекрасные сцены той давней «Женитьбы Фигаро» были сцены Керубино и графини — непревзойденные по рокайльной, чуточку фривольной комедийности эпизоды, когда одуревший от неразборчивой и торопливой страсти Керубино приводил в ужас и в трепет робкую, польщенную и смущенную этим пылом графиню, запутывался в ее юбках, прятался в ее будуаре… Графиня у Станиславского почти всю свою роль проводила на грани тихого обморока. Казалось, вот сейчас всплеснет руками и бесшумно упадет, теряя сознание, в кресло… В интриге Фигаро и Сюзанны она участвовала пассивно, управляемая ими, их волей и их веселой, напористой, склонной к риску энергией. Так играла графиню Н. Сластенина.

В. Васильева в роли графини новой «Женитьбы Фигаро» даст сто очков вперед и Сюзанне и самому Фигаро в искусстве интриговать, играть с огнем и добиваться своей цели. Конечно, и эту графиню оскорбляет поведение графа, конечно, и она страдает из-за холодности своего сиятельного супруга. Но она слишком ясно и трезво видит, до какой степени граф глуп. Страха перед ним, который доминировал в игре Сластениной, Васильева не играет. Напротив, в глазах ее часто загорается мстительный огонек, и если она чуточку волнуется по поводу предстоящей свадьбы Сюзанны и Фигаро, то отнюдь не из одного только благородного сочувствия молодым и бесправным возлюбленным, а оттого, что их свадьба — месть и удар графу, оттого, что натянуть графу нос — для графини большое удовольствие. Более всего, однако, героиня Васильевой воодушевлена собственным флиртом с юным пажом Керубино. В этих отношениях роли переменились. У Станиславского активную роль играл сумасбродный паж. У Плучека активную роль перехватила {54} предприимчивая графиня — она мягко и ловко, с искусством истинной женщины «века пудры» ведет своего неопытного, то и дело робеющего поклонника по извилистой дорожке любви. Зрелая красавица с высокой и затейливой сиреневой прической, в роскошных серебристых и светло-золотых парчовых туалетах, она воюет против графа, но за себя, ибо стремится отстоять свою молодость и красоту. Эта женщина еще не хочет сдаваться, не хочет выходить из игры, и потому юный паж для нее важнее, чем глупый, напыщенный, помчавшийся за очередной юбкой супруг…

При такой расстановке сил — задумчивый, сосредоточенный, умный Фигаро, нарядный и чванный долдон-граф, предприимчивая и самостоятельная в своей устремленности к пажу графиня — в спектакле Плучека роль Сюзанны неизбежно оказывается относительно скромна. Да, это не «Фигаро в юбке», как того хотел и добился Станиславский, да, это «всего только» традиционная субретка. Не она воюет — из-за нее воюют граф и Фигаро. Сравнительно с Андровской она гораздо менее смела и остра, и даже в те мгновения, когда она действует вполне самостоятельно и по собственной инициативе, впечатление возникает такое, будто она только выполняет наставления проницательного и дальновидного Фигаро, в которого влюблена без памяти. Не надо только думать, что сыграть «традиционную субретку» так уж легко и просто. Молодая Н. Корниенко, дебютировавшая в этой роли, играет порывисто и весело, без робости, но и без развязности, ее переходы от простодушной и наивной откровенности чувства (вполне в духе непременных пастушек галантного века) к вкрадчивому плутовству и смелой беззастенчивости (вполне «субреточной») естественны и легки. Вот почему такая Сюзанна оказывается скромной, но достойной партнершей для Фигаро — Миронова и очень подходящей наперсницей для графини — Васильевой.

Что же касается ее отношения к графу, то тут я снова должен возразить Н. Крымовой. Восторгаясь — вполне обоснованно — костюмом Альмавивы в сцене суда, Н. Крымова пишет: «На нем такой камзол, такие штаны и такие сапоги, что и описать трудно, а как смогла устоять Сюзанна под напором всего этого — и представить почти невозможно». Н. Крымова шутит, конечно: ведь и на Марселине — Т. Пельтцер дивное, немыслимой красоты {55} платье, однако никто не удивляется, что на Фигаро ее чары не действуют. Такие шутки, однако, уводят читателей и зрителей в сторону от действительной сути взаимоотношений. Суть же состоит в том, что роскошный костюм аристократа натянут на грубого плебея. И это плебейское, тупое, медлительно-тяжеловесное и неповоротливое во всем бездуховном облике графа делает его не просто безопасным, но отвратительным для хорошенькой и сметливой субретки.

Можно, конечно, говорить, что Бомарше прочитан в Театре сатиры в стиле Мариво. Но Бомарше ведь и вышел на подмостки сразу вслед за Мариво. Разработанную Мариво изящную форму он преобразовал и приспособил к своим боевым целям. Легко заметить также, что художник В. Левенталь и костюмер В. Зайцев извлекли облик спектакля из композиций Фрагонара и Ватто, оставив без внимания авторские указания на Испанию и даже еще точнее — на Кастилию. Но кто же не знает, что Испания Бомарше была чистейшей уловкой, что, негодуя против испорченных нравов Мадрида, он подразумевал нравы родного Парижа.

Пряная и утонченная красота зрелища еще усугубляется, когда в серебристо-бело-черную гамму спектакля врываются интенсивные красные и зеленые тона. Обольстительная изнеженность французского рококо стала прекрасной оправой комедии, игриво высмеивающей нелепость ничем, казалось бы, не ограниченной власти перед лицом свободного, действительно ничем не ограниченного разума, подстегиваемого к тому же веселым энтузиазмом любви. Логика действия уверенно ведет нас к Бомарше, к его иронии, свободной от желчи и раздражения, к его юмору, скептическому и ясному, к его неискоренимой вере в огромные возможности, открытые для умного, лишенного иллюзий человека.

## 7

Искусство — многозначно. Творение художника, в отличие от формулы, выведенной ученым, может быть по-разному воспринято не только людьми разных поколений и разных взглядов, но и сверстниками, единомышленниками. У каждого человека — свой эмоциональный и духовный опыт, у каждого — свой внутренний мир, свой неповторимый склад характера. У меня есть друг, который, {56} ни минуты не сомневаясь в том, что Некрасов — великий поэт, все же не любит и не перечитывает Некрасова. Другой мой друг точно так же относится к Тютчеву. Понятно, что каждый из них что-то важное теряет, в чем-то по-своему беден. Но, с другой стороны, мне лично неизвестны люди, которые одинаково ровно и одинаково сильно любили бы всех гениальных писателей, поэтов, художников, композиторов, архитекторов. И в прекрасном — вне всяких сомнений — мире искусства классического у каждого есть свой собственный круг любви, свой собственный духовный «алмазный фонд». Этот личный фонд — только часть, обычно небольшая, грандиозного наследия, принадлежащего всему человечеству.

Если так обстоит дело с классикой, которая уж бесспорно хороша, то, само собой разумеется, в сфере современного искусства вкусны и пристрастия проступают с еще более четкой избирательностью. Иначе и быть не может. Иначе и быть не должно — в противном случае общество состояло бы не из людей, а из роботов, механизмов со стандартизированным восприятием… Все это достаточно хорошо известно. И эти банальные истины повторены здесь только для того, чтобы сказать, что они распространяются и на критиков. В частности, автор этой книги вовсе не думает, будто он изрекает некие непогрешимые и не подлежащие пересмотру суждения и приговоры. Напротив, порой автор хорошо знает, что его мнение не совпадает с другими мнениями, причем нередко, как, например, в случае с чеховскими спектаклями Анатолия Эфроса, о которых речь будет впереди, — автор вынужден спорить с критиками, которых он глубоко и искренне уважает. При подобных обстоятельствах принято упоминать о том, что в спорах рождается истина. Но это — не факт…

Когда спорят об искусстве, истина может сразу и не «родиться». Во всяком случае, она может остаться непонятой и непризнанной. Последнее слово в спорах об искусстве принадлежит истории. Тот же В. Гурский, чьи возражения против «Ревизора» Станиславского мы цитировали, в 1922 году никого не убедил. Но и его никто не убедил в том, что игра Михаила Чехова гениальна, а спектакль Станиславского — великолепен. Просто настало время, когда сомнения развеялись, когда возражения потеряли всякую убедительность, когда творение {57} Художественного театра предстало взорам современников и их потомков во всем своем совершенстве. Пришла пора, когда Гурского мы цитируем только для того, чтобы показать, как может заблуждаться человек… В таком положении рискует оказаться всякий критик. Известны, например, решительные и грубейшие ошибки Белинского, Стасова. И тем не менее спорить необходимо. Необходимо даже тогда, когда критик сознает, что, высказываясь о художественных особенностях того или иного спектакля, он выступает против наиболее распространенного мнения.

Спорить необходимо, во-первых, потому, что критик — прав он или неправ — никогда не бывает совершенно одинок.

Всегда находятся люди, мнение которых либо совпадает с твоим мнением, либо к нему приближается. Или, иначе сказать, критик вольно или невольно выражает определенные взгляды, существующие в обществе, его, критика, сформировавшем. А, во-вторых, столкновение различных взглядов на творения искусства если и не обязательно влечет за собой «рождение истины», то непременно способствует развитию эстетического чувства, воспитанию художественного вкуса, возникновению у каждого зрителя или читателя более самостоятельных и более для него естественных, органичных, глубоких воззрений и пристрастий в сфере прекрасного. Исходя из этого, автор и решается высказать свое «особое мнение» по поводу двух спектаклей. Один из них — «Мещане» М. Горького в постановке Г. Товстоногова — получил почти единодушное признание. Другой — «Доходное место» А. Островского на сцене Театра сатиры в постановке М. Захарова — почти единодушно был осужден. В обоих случаях выступления критиков по поводу названных спектаклей были обстоятельно и часто убедительно аргументированы. Тем не менее аргументы эти хочется оспорить, особенно — учитывая необходимость высказать некоторые общие соображения о современном воплощении классики.

Быть может, наиболее убедительно и точно о спектакле Г. Товстоногова «Мещане» (1966) писала в «Литературной газете» М. Туровская. Приведу выдержку из ее статьи, причем заранее скажу, что подписываюсь под каждым словом.

«На сцене БДТ ничто даже внешне не стремится поразить вас новизной. Скорее, наоборот. Спектакль напоминает {58} о традиции. По-настоящему скрипучие (о, сверчки и комары Художественного театра!) полы и двери старого дома. И вполне настоящий, надраенный, как корабль, двухведерный пыхтящий самовар, который с трудом тащит кухарка. И под стать им хрестоматийно-традиционный картуз и сапоги бутылками старика Бессеменова, и рубаха навыпуск из-под жилета, и цепка от часов, и старомодная уже в начале века наколка его жены…

В “Мещанах” традиционность обихода почти демонстративна. Неожиданно совсем другое. Неожиданно, например, что пьеса, в которой мы привыкли видеть прямое столкновение старорежимного мещанина Бессеменова с пролетарием Нилом, поставлена на театре как любовная драма.

Неожиданно то, что через эту драму, разыгравшуюся между дочерью Бессеменова Татьяной, его приемышем Нилом, швеей Полей и постепенно втягивающую в себя стариков Бессеменовых и всех прочих, — через эту драму больших чувств и мелких самолюбий, ничтожных поводов и далеко идущих выводов и раскрывается сегодняшнее в пьесе.

Дело в том, что очевидное новаторство Г. Товстоногова по отношению к классике осуществляется в формах традиционного спектакля. Более того — его новаторство прежде и больше всего состоит в том, что, вместо того, чтобы “модернизировать”, он как бы возвращает старой пьесе первоначальную естественность ее житейских, бытовых, человеческих отношений…

И тогда становится ясно, что и в “Мещанах”, как это по большей части бывает в жизни, все начинается с простого житейского разногласия, с оскорбленных человеческих чувств и обид. Умная и даже остроумная учительница Татьяна (Э. Попова) любит Нила, и старик Бессеменов надеется, что хорошо устроенный воспитанник, имеющий надежную и денежную профессию машиниста, женится на его дочери и все будет “как у людей”. Но Нилу, которого К. Лавров, вразрез с каноном, играет веселым малым, смахивающим в своей тужурке скорее даже на студента, наплевать на слишком беспокойную и мучительную любовь Татьяны и на династические надежды приемного папаши. Он выбирает гораздо более простую, зато веселую и красивую швею Полю — благо он сам себе хозяин и работник. А тут еще неудачливый бессеменовский сын Петр, которого за участие в политических {59} волнениях выгнали из университета, связывается с легкомысленной жилицей Еленой…

Все эти, казалось бы, такие простые житейские обстоятельства вырастают для Бессеменова (Е. Лебедев), который привык быть не только вершителем судеб, но и ощущать себя носителем некоей системы, краеугольным камнем целого жизненного уклада, в грозные симптомы всеобщей катастрофы.

Тем более что и бунт “детей”, глухих к его увещеваниям, носит, на его вкус, какой-то безответственный, какой-то неосновательный, несерьезный характер. И видно, что жизнь уже не остановишь, что она перекатывает через голову, и непонятно, куда и как она катится.

Так из житейских мотивов, из обычных отношений в доме, где кто-то в кого-то влюблен, кто-то кого-то вечно раздражает, кто-то любит повеселиться, а кто-то, наоборот, пожаловаться на жизнь, вырастает большая и серьезная тема спектакля — драматическая тема крушения некогда незыблемого уклада жизни, основанного на страхе и послушании, за которым пока еще неизвестно, что последует»[[12]](#footnote-13).

Все, что сказано М. Туровской, сказано верно и точно. Тут ничего не опровергнешь и не оспоришь. Спектакль она описывает и характеризует со свойственной ей безупречной меткостью взгляда, достоверностью и ясностью. Ясно, между прочим, из описания М. Туровской, что в спектакле Товстоногова Бессеменов-отец, которого играет Евгений Лебедев, — страдательное и страдающее лицо. Драма, происходящая на сцене Большого драматического театра, — это его, Бессеменова, драма. Она тянется долго и однообразно. Она медленно нарастает и нагнетается. Все хуже и хуже становится старику, ожесточенно отстаивающему уже сломленный и незащитимый уклад жизни, уже рухнувшие и почти забытые обычаи, никому не нужные порядки… Что же все-таки происходит на долгой дистанции пьесы, что в ней меняется? В чем видит сегодня режиссер ее интерес и смысл?

Товстоногову важно установить, что и за Бессеменовым есть своя правда. Пусть в начале пьесы Бессеменов — Лебедев еще агрессивен и полон сил, в конце пьесы — слаб, жалок и сломлен. Был волевым и, как в старину {60} говорили, «нравным», стал суетно-крикливым, машинально раздражительным, внутренне дряблым. Мы оказались свидетелями поражения этого здравого смысла, этой тяги к жизни устойчивой, упорядоченной, достойной.

Правда, поражение старика мы предвидели и предугадывали заранее, едва начался спектакль. Правда и то, что во всем ходе пьесы, как ее прочитал Товстоногов, при всей бесспорной свежести прочтения ролей Нила и Татьяны, не оказалось ни единого неожиданного для нас эмоционального или событийного поворота. Наконец, этот самый будто бы «незыблемый уклад жизни, основанный на страхе и послушании», о котором пишет Туровская и крах которого Товстоногов пожелал раскрыть, — в современном сознании не воспринимается ни как незыблемый, ни как мало-мальски реальный… Попытки Бессеменова — Лебедева защитить позиции здравого смысла с первых же реплик «Мещан» выглядят наивными, безнадежными. Драматическую борьбу начинает заведомо обреченный на поражение человек. Своеобразие его положения посреди сегодняшнего мира состоит в том, что Бессеменов не вызывает ни сочувствия, ни гнева. Его «позитивная программа» слишком скудна, душна и непривлекательна по нынешним-то временам. Спектакль, в котором драма Бессеменова воспринимается режиссером столь серьезно, кажется томительно длинным и, откровенно говоря, скучным, пресным. В истории есть ведь и такие периоды, с которыми знакомиться неинтересно…

Когда я смотрел «Мещан» Товстоногова, мне все время вспоминались — может быть, это и мешало непосредственности восприятия — «Мещане», поставленные Алексеем Диким в Малом театре в 1945 году. Тот спектакль был до краев наполнен яростной ненавистью к мещанству во всех — в том числе и самых современных его обличьях и метаморфозах. Режиссура Дикого беспощадно и нервно обличала почти всех персонажей пьесы: не только старика Бессеменова (его играл Г. Ковров) и его супругу, но и Татьяну, и Петра, и «принципиального» Шишкина, и «романтическую» Цветаеву, и чувственную, циничную, жадную Елену (Д. Зеркалова), и духовно немощную, вовсе непривлекательную Полю. Это был злой, резкий спектакль, не уступавший товстоноговскому достоверностью атмосферы и бытового антуража, но неизмеримо более активно вступавший в контакт и в конфликт с современностью — с тем мещанством, которое существовало {61} двадцать лет назад и которое сохранилось, конечно, и поныне. По отношению к этому мещанству спектакль Товстоногова сравнительно пассивен, беззлобен.

Возражения против «Доходного места» Островского, каким оно предстало на сцене Театра сатиры в постановке Марка Захарова, — это прежде всего возражения против грубого, нарочитого и хлесткого «осовременивания» классики. Режиссера упрекали в поисках незамысловатых аллюзий, в умышленной акцентировке некоторых фраз, способных сегодня прозвучать куда как злободневно, но словно бы насильственно вырываемых из контекста старой пьесы, дерзко и весело швыряемых в зал, с явным ущербом для цельности и красоты комедии Островского… Режиссеру указывали на чрезмерную и даже насильственную модернизацию иных персонажей комедии — Белогубова, например. Эта модернизация ощутима и во внешности персонажей — в том, как они одеты, как они «современно» себя ведут в обстоятельствах прошлого все-таки века…

Упреки не лишены оснований, В спектакле Захарова была предпринята попытка связать комедию Островского с современностью действительно чересчур прямо. А так как времена изменились, эта прямая связь неизбежно становится и обратной связью: комедия тоже меняется и, меняясь, многое теряет. В системе образов пьесы происходят сильные сдвиги, которые неожиданно влекут за собой несовместимость персонажей, вообще-то очень друг другу близких. Так, например, Юсов, которого играет А. Папанов, — весь в прошлом, эта фигура из паноптикума типов прошлого столетия, а Белогубов в исполнении А. Пороховщикова — вполне современный прохвост. Они, Юсов и Белогубов, в спектакле встречаются как представители двух совершенно незнакомых друг другу инопланетных цивилизаций, даром что оба чиновники и оба — с чиновническим складом души. Все равно, отдаленность такова, что актеры, в сущности, даже общаться между собой не могут. Они существуют на сцене порознь и как бы параллельно, хотя каждый по-своему играет отменно, превосходно…

Из сказанного ясно, думаю, что я не считаю спектакль Марка Захарова совершенным творением искусства. Но я вижу в этом спектакле некоторые достоинства, мне кажется, напрасно не замеченные критиками, полностью и до конца предавшими работу молодого режиссера хуле {62} и поношению. Задача, которая стояла перед Захаровым, когда он приступал к постановке «Доходного места», без сомнения, осложнялась тем, что режиссера мучила неизбежность сравнений с прославленной композицией Мейерхольда, украшавшей сцену московского Театра Революции добрых пятнадцать лет.

Если сопоставить спектакль Захарова 1967 года со спектаклем Мейерхольда, то, вероятно, придется сказать, что мейерхольдовская постановка была послушнее по отношению к замыслу автора, была неизмеримо более достоверна во всей атмосфере человеческих взаимосвязей… И как ни хвали Анатолия Папанова за исполнение роли Юсова (а очень уж хвалить не приходится: слишком много слишком знакомых, специфически папановских приемов и интонаций, слишком много актерских самоповторов), конечно же, Юсов — Дмитрий Орлов в спектакле Мейерхольда был неизмеримо более значителен и опасен. Не говорю уже о Полиньке — М. Бабановой, легендарной и непревзойденной. Но в одном — и очень важном, чрезвычайно существенном, если не центральном пункте пьесы, — Захаров выиграл. Этот выигрыш не должен быть забыт и упущен. Речь идет об исполнении роли Жадова А. Мироновым и о режиссерской партитуре этой именно роли.

На мгновение возвращусь к «Мещанам». Как бы ни ставилась эта драма, роль Бессеменова в ней — в полном соответствии с замыслом автора — всегда выглядела либо главной, либо, как минимум, очень заметной. Роль Жадова в «Доходном месте» — главная по замыслу Островского, ибо «Доходное место» прежде всего, без сомнения, драма Жадова, роль эта в сценическом воплощении пьесы неизменно отступала на второй план. Главенствовали в спектаклях обыкновенно Юсов и Кукушкина, Белогубов, Полинька и Юлинька, даже Досужев — лицо эпизодическое — обретал иногда (в исполнении Алексея Дикого, например) мрачную значительность и роковую инфернальность. Сатирическая стихия пьесы, сильная и напористая, торжествовала в ее постановках. Что же касается Жадова, то, хотя в этой роли подчас пробовали свои силы очень большие артисты, Жадов почти всегда оставался вялым, малоинтересным, текст его речей звучал наивно и неубедительно, и даже исследователи драматургии Островского скрепя сердце признавали, что главная роль писателю не вполне удалась.

{63} Открытием и событием «Доходного места» в московском Театре сатиры явилась именно фигура Жадова.

Заново взглянув на пьесу, режиссер М. Захаров пренебрег печальными уроками ее сценической истории и не поверил комментаторам, полагавшим, что Островский тут оказался не на высоте. Влюбленность в Жадова — одна из главных тем режиссерской партитуры Захарова, вера в Жадова, в самую возможность победоносного торжества наивного идеализма этого юноши — суть и душа игры Андрея Миронова.

Жадов — Миронов словно бы отвечает Адуеву-младшему из «Обыкновенной истории», судьба которого прослежена Олегом Табаковым в «Современнике», расположенном прямо напротив Театра сатиры.

Там — крушение и вытеснение идеалов, замена их цинизмом и приспособленчеством. Тут — мучительное и вместе упоительно-радостное утверждение идеала, органическая неспособность с ним расстаться, невозможность изменить самому себе, своей природе, своей личности.

И. Вишневская писала, что спектакль этот «вводит в лагерь “горячих сердец” Островского, в стан борцов, в когорту героев еще одно лицо, никогда ранее не высветляемое, не поставленное ни театрами, ни критикой не только рядом с Катериной из “Грозы”, но и с Ларисой из “Бесприданницы”, — чиновника Жадова, осмелившегося говорить истину сильным мира сего… Миронов, — продолжает И. Вишневская, — играет открытие характера, типа героической темы, пламенного сердца, он играет человека, с которым мы только что знакомимся, которого еще не было в нашей среде, на нашей памяти»[[13]](#footnote-14).

Лексика Вишневской несколько озадачивает. Такие слова, как «стан борцов», «когорта героев» и даже «пламенное сердце» как-то не идут к облику Жадова — Миронова, мягкого, лиричного, чуть легкомысленного, мальчишески непринужденного и даже забавного в своей увлекательной победоносности. Восхищение вызывает именно всесторонняя невероятность его победы. Против него не только старообразный, хрычеватый, дикий в своей ненависти ко всему, что хоть чуточку пахнет культурой и порядочностью, Юсов — Папанов, не только лощеный и {64} скользкий, крепкий и жестокий Белогубов — Пороховщиков, против него елейная и ханжески приветливая Кукушкина — Т. Пельтцер, которая мягко стелет, да жестко спать, против него благообразный, холодный, достойный и надменный Аристарх Владимирович Вышневский, которого со страшноватой плавностью, медлительно и размеренно играет Г. Менглет. Против него еще дурочка-жена, обожаемая Полинька, весьма приблизительно, но достаточно откровенно сыгранная Н. Защипиной. Никто из них не то что понять, не то что признать или простить, но просто хоть минутку потерпеть и выслушать благородные речи Жадова не в состоянии. Идеализм этот некуда девать, некому предложить, благородной верой в добро не с кем поделиться. И тем не менее, вопреки всему, Жадов — А. Миронов, просветленно улыбаясь, беспечно и легко принимая решения, от которых зависит вся его жизнь (и жизнь любимой Полиньки заодно), идет своей дорогой. «Здесь все молодо, порывисто, весело, здесь все впервые», — замечает Вишневская, и на этот раз находит точные слова. Действительно, здесь все впервые, все весело, — и вот Жадов — Миронов озорно оглянулся в зрительный зал, блеснул голубым глазом, пригласил нас в сообщники.

А мы и подумать ни о чем не успели, как оказались его «болельщиками».

Спортивный термин вполне уместен в данном случае. Перед нами на ринге тоненький, грациозный, легкий Жадов в светленьком бежевом костюме побеждает кряжистого, хриплого, громоздкого Юсова, облаченного в ядовитую зелень форменного мундира. Потом тоненький, быстрый юноша наносит стремительное поражение монументальному, торжественному, словно бы завернувшемуся в красную мантию Вышневскому. Волнующие и увлекательные победы беззащитной юности над вооруженной до зубов зрелостью и силой — победы с точки зрения спортивной или военной совершенно невероятные, но тем-то и заманчивые — режиссер еще и смакует, применяя, сколько мне известно, впервые, до крайности простой и чрезвычайно эффектный прием повторения текста. Один и тот же диалог проигрывается дважды, по-разному мизансценируясь, по-разному окрашиваясь интонационно, по-разному читаясь.

Вот Жадов поссорился с Полинькой. Ссора вскинулась криком, гневом взаимных обвинений. Жадов яростно ударил {65} кулаком по столу. Пауза. И тихо, сосредоточенно, под еле слышную музыку та же самая ссора повторилась уже в продуманном, отчетливом, серьезном и драматическом разговоре. Каждое слово взвешено — тем оно обиднее и тем больнее ранит, каждый упрек выстрадан — и оттого особенно веско звучит. Режиссерский прием (кстати сказать, как установлено Е. Холодовым, обоснованный текстом пьесы, в котором неоднократны повторы одних и тех же реплик, фраз, повторы, для Островского необычные) «работает» на главную для Жадова тему: не в одной его порывистости дело, не только в его юношеской неосновательности беда. Вообразим себе, — как бы предлагает режиссер, — что Жадова выслушали терпеливо и внимательно, с полной вдумчивостью — и что же?.. Да ничего. Никого он не убедит. Никто его не поймет. Кроме нас, кроме зрителей.

Эта мысль выражена в финале с красивой ясностью. Элегантный, искрящийся молодостью, легкокрылый и полный юмора Жадов — Миронов выходит на самый край просцениума и обращается в публику со своим последним монологом. За его спиной быстро и бесшумно исчезают декорации. Исчезает весь мир Юсовых и Вышневских. Мир этот перестает быть реальностью. А блеск победы в дерзких мальчишеских голубых глазах Жадова, сохранившего верность себе и — скажем так — оправдавшего наши надежды, — воспринимается, как единственная реальность.

### \* \* \*

Способность пережить свое время, оказаться интересной и нужной для новых поколений, сменивших то поколение, которое впервые услышало или увидело данную драму, — эта способность как раз и позволяет определить, какая именно пьеса — классическая, а какая — при всем ее вполне возможном громком успехе — будущего не имеет и остается значительной только в пределах своего короткого века. Но, сохраняя лучшие творения, созданные в давние или недавние времена, новое время более или менее активно подчиняет их новым духовным потребностям, по-своему их читает, по-своему понимает. А потому сценическая судьба классического театрального наследия часто дает возможность разгадать самые существенные тенденции той или иной поры, увидеть ее духовный облик, постигнуть ее эстетические и нравственные идеалы.

{66} В диалоге поколений, возобновляющемся всякий раз, когда на афише театра появляется название пьесы, сочиненной совсем давно или сравнительно недавно, прошлое встречается с настоящим. Такие встречи неизбежно внутренне драматичны, часто они влекут за собой непредвиденные метаморфозы. Знакомая пьеса вдруг кажется неузнаваемой. Выше были приведены примеры более или менее активной и более или менее удачной интерпретации классических произведений, продиктованной отнюдь не прихотью постановщика, а новыми духовными потребностями и волей аудитории: этой воле повинуется режиссер. Думается, что при всех возможных частных отклонениях (тоже по-своему показательных) перемены, которые претерпевает классика на сцене, свидетельствуют, как правило, о том, что восприятие классических пьес в принципе оказывается все более глубоким, что, значит, духовная организация зрителей становится более тонкой и гибкой, что наша публика год от года обнаруживает и больший ум и большую проницательность.

Да, время идет, и классические пьесы словно меняются в его неудержимом потоке. Но есть, однако, в этом движении и некоторые постоянные величины, неизменные ценности. Во всякой классической пьесе таится надежда. Она, эта надежда, и связывает — самой прочной и неразрывной связью — произведение, созданное в далеком или недавнем прошлом, с духовной жизнью наших дней.

# **{****67}** Чехов

## 1

С годами Чехов не отдаляется от нас — он к нам приближается. Он все заметнее возвышается над своим временем, над своей эпохой, словно вырывается из ее литературного и театрального контекста. И ставит перед нами новые вопросы.

С одной из таких проблем неожиданно столкнулся Вл. И. Немирович-Данченко в 1939 году. Репетируя «Три сестры», он вдруг заметил, что уже в первом акте артистов «уводит от Чехова» не что иное, как «общение, которое требуется по “системе”».

«Я не хочу сказать, — смущенно продолжал он, — что вообще отрицаю общение. Вовсе нет. Но оно должно быть более поэтическим, более художественным»[[14]](#footnote-15).

Режиссер почувствовал и впоследствии реализовал в спектакле один из важнейших принципов построения чеховской драмы. Хотя он и не осознал до конца этот принцип и не назвал его. Ибо, согласитесь, сказать, что общение «должно быть более поэтическим, более художественным», — значит сказать очень мало.

Я думаю, что Немирович-Данченко имел в виду весьма характерную для Чехова монологичность словесного строя драмы.

Особая форма чеховской драмы создается сложным встречным движением, переплетением, согласием и выразительным разнобоем внутренне самостоятельных, отдельных, обособленных монологов. Прислушайтесь внимательно к звучанию чеховской драмы — вы услышите, что каждый из ее участников почти все время говорит о себе, говорит свое. Эти люди чаще разговаривают сами с собой {68} или с нами, зрителями, чем со своими непосредственными партнерами, собеседниками, видимыми соучастниками их сценической жизни. Они неохотно и невнимательно слушают друг друга, зато они напряженно вслушиваются в себя, стараются понять — и высказать, — что происходит в глубине их души.

Активность их самовыражений, их излияний, их перекрещивающихся исповедей настолько заметна, что придает чеховской драме в целом ту самую лиричность, которая долго считалась едва ли не главной особенностью чеховского театра. Лиризм персонажей в ощущении актеров, а за ними зрителей и критиков легко отождествлялся с лиризмом самого Чехова. Между тем это разные вещи. Лиричность людей, которых Чехов вывел на сцену, — лиричность вынужденная. Монологичная форма, в которой они себя выражают, себя высказывают, — результат их трагической разобщенности, их обособленности. Все они по-своему одиноки.

В конце второго акта «Дяди Вани» Елена Андреевна говорит:

— Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна!.. Нет мне счастья на этом свете. Нет!

И вдруг она замечает, что Соня смеется.

— Что ты смеешься? — спрашивает она в изумлении.

Соня, смеясь и «закрыв лицо», говорит:

— Я так счастлива… счастлива!

Они обнимают друг друга, но они не понимают друг друга.

В «Трех сестрах» Ирина спрашивает:

— Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива? Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы. Отчего это? Отчего?

Чебутыкин нежно отвечает Ирине, Тузенбах восторженно подхватывает ее мысль о том, что «человек должен трудиться» — большой монолог Тузенбаха словно вторит большому монологу Ирины, но характерно, что Ирина-то уже думает о другом: еще до того, как Тузенбах заговорил, она обратилась к Ольге:

— Ты привыкла видеть меня девочкой, и тебе странно, когда у меня серьезное лицо. Мне двадцать лет!

Кажется, был общий разговор о труде, — но это только кажется. Чебутыкин уже ведет свою тему: «Знаю по газетам, что был, положим, Добролюбов, а что он там {69} писал — не знаю…» А через мгновение Маша, которая до этого «тихо насвистывала песню», вдруг вступает со своей томной и страстной «партией»:

— У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том…

Каждый говорит о своей тоске, о своей мечте, о своей неудаче, каждый выражает себя. Каждый из них по-своему лирик, хотя вовсе не каждый — поэт. Но даже тогда, когда их мысли сближаются и совпадают, они не очень внимательны друг к другу, не чувствуют другого, близкого.

Лиризм отдельных, личных самовыражений объективно дает трагическую картину человеческой разобщенности.

Люди не в состоянии помочь друг другу.

Здесь таится причина остро ощутимой нервности чеховских пьес, щемящей боли, которой они пронизаны.

Разобщенность, обособленность подчеркивается порой совершенно неожиданными деталями. В первом акте «Дяди Вани» Войницкий говорит: «Жарко, душно…» Елена Андреевна совсем иного мнения: «А хорошая сегодня погода… Не жарко…» — замечает она. Серебряков ходит «в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках».

Телегин же утверждает: «Погода очаровательная, птички поют…»

У каждого свой климат!

Другой характерный чеховский прием, с необычайной остротой показывающий и одиночество его персонажей и острейшую необходимость высказаться, испытываемую ими, — их склонность наиболее откровенно говорить с теми, кто заведомо их понять или даже услышать не может.

Треплев свои монологи о самом для него важном и сокровенном — монологи и о себе и о своем понимании искусства — произносит перед Сориным именно тогда, когда Сорин словно бы в полусне, «весь разбит», «испытывает кошмар», и Сорин слушает Треплева «вполуха», односложно и невнятно поддакивает ему.

Андрей Прозоров дважды рассказывает горестную повесть своей жизни тугоухому Ферапонту, а когда Ферапонт напоминает: «Слышу-то плохо…» — Андрей говорит:

— Если бы ты слышал, как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят…

{70} «Мне нужно говорить с кем-нибудь». И они говорят с кем-нибудь. Гаев в ресторане говорил с половыми «о семидесятых годах, о декадентах».

— И кому! — возмущается Раневская. — Половым говорить о декадентах!

Шарлотта рассказывает о себе Епиходову, Яше и Дуняше. Она знает, что эти люди не в состоянии ее понять, но… «Так хочется поговорить, а не с кем…» Она говорит, Епиходов играет на гитаре, Яша подпевает, Дуняша глядится в зеркальце и пудрится…

В таких ситуациях доводится до трагикомической наглядности ощущение раздельности, обособленности существования каждого человека, что и порождает монологический строй речи, почти постоянно сохраняемый в чеховской драме.

Классический, традиционный монолог случается и в чеховских пьесах. Но такой старомодный монолог вовсе не нарушает естественного, как бы самопроизвольного течения новаторской чеховской драмы. Интонация классического монолога, интонация раздумья о жизни, о себе, о будущем настолько для нее характерна, что в этой драме старая и весьма условная форма монолога вдруг обретает поражающую естественность, правдоподобность, безусловность.

В «Чайке» Дорн остается один. Он говорит:

— Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки…

Потом Дорн продолжает рассуждать о пьесе, но уже не один — с Треплевым. Треплев взволнован похвалой, «обнимает порывисто» Дорна. Дорн говорит еще и еще. Треплев уже не слушает. «Виноват, где Заречная?» — перебивает он. А Дорн все говорит. В сущности, монолог продолжается, Дорн даже не слышит вопроса. И только повторный, нетерпеливый, почти грубый вопрос: «Где Заречная?» — останавливает его.

В этом, в сущности, мнимом превращении монолога в диалог — ибо речь Дорна остается монологичной — обнаруживается та особая чеховская форма общения, которая встревожила Немировича-Данченко.

Общение у Чехова чаще всего доказывает разобщенность людей.

{71} Немирович-Данченко тогда же заметил: «Чеховские женщины все обособленные, замкнутые». Но только ли женщины?

Тузенбах любит Ирину. Даже погибает на дуэли, которой не было бы, не будь этой любви. В любви Тузенбах ищет спасения. Послушайте его:

— Дайте мне побыть около вас, — говорит он Ирине. — О чем вы думаете? Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам…

— Николай Львович, — перебивает Ирина, — не говорите мне о любви.

А Тузенбах, «не слушая», продолжает:

— У меня страстная жажда жизни, борьбы, и эта жажда в душе слилась с любовью к вам, Ирина, и, как нарочно, вы прекрасны, и жизнь мне кажется такой прекрасной!

Совершенно аналогична этой любви любовь Соленого к Ирине, хотя, конечно, Соленый словно бы пародирует Тузенбаха. Он тоже, говоря о любви, говорит, в сущности, только о себе. Просто он «самовыражается» более грубо, более резко:

— Только вы одна можете понять меня… Я не могу жить без вас. О, мое блаженство! О, счастье!

И опять Ирина холодно перебивает его:

— Перестаньте, Василий Васильевич!

И опять Соленый, не слушая ее возражений, твердит:

— Первый раз я говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете.

Войницкий просит Елену Андреевну:

— Позвольте мне говорить о своей любви, не гоните меня прочь, и это будет для меня величайшим счастьем…

Мужчины знают, как знает Войницкий, что их «шансы на взаимность» «ничтожны, равны нулю», женщины перебивают, отбиваются: «Перестаньте… Не говорите… Тише, нас могут услышать!» Но эта «монологичная любовь» неутомима, навязчива. Никто из мужчин не обещает женщине счастья — всякий видит в женщине только возможность счастья для себя.

Любовь для них — почти всегда форма бегства от нудной и утомительной действительности, почти всегда — необходимая иллюзия. Любовь представляется им спасательным кругом, ухватившись за который они смогут выплыть из моря пошлости.

{72} Их любовь не приносит счастья чеховским женщинам, Хотя, казалось бы, почти все чеховские мужчины достойны жалости и, значит, могут быть любимы: от жалости до любви — короткий путь, особенно в России. Жалеть — любить… Любить, как Дездемона, «за муки». Они ли не мучаются! Но мужчины так сильно сами себя жалеют, что для женской жалости, щедрой и спасительной, места уже не остается.

Дело не только в том, что никто из них не может быть выше, сильнее, энергичнее женщины. Дело еще и в том, что никого из них нельзя спасти. И, бросаясь в любовь за помощью, за спасением, они ошибаются: помочь им женщины не сумеют, спасения нет. Женщины это чувствуют, потому-то и отшатываются…

Елену Андреевну любят и Войницкий и Астров — она остается с Серебряковым. Ирину Прозорову любят Тузенбах и Соленый — в конце концов она решает выйти за Тузенбаха, но решение это — капитуляция, конец всем надеждам.

— Я увезу тебя завтра, — говорит ей Тузенбах, — мы будем работать, будем богаты, мечты мои оживут. Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

— Это не в моей власти! Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать!

И плачет.

Любовь соединяет людей. В драмах Чехова любовь с потрясающей силой снова и снова показывает их разъединенность, их одиночество, в основе которого — очевидная бесперспективность жизни каждого отдельного человека.

Давно уже стало привычной банальностью суждение о том, что Чехов — «певец страданий русской интеллигенции».

Но движение времени порой по-новому освещает даже трюизмы. Чехов вывел интеллигентов на русскую сцену и вгляделся в их души. Российские интеллигенты стали героями драмы и оказались «не героичны». Театральный гений Чехова застал этих людей в момент растерянности, когда они в массе своей не знали, к чему приложить свои силы.

Какая же притягательность заключена в этих людях? Ведь о них же и Горький язвительно сказал: «интеллигенты из тех, которые всю жизнь старались понять: {73} почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях?»[[15]](#footnote-16)

Присмотримся к кульминациям чеховских драм — их кульминации многое объясняют.

Кульминация пьесы «Дядя Ваня» наступает в конце третьего акта. Войницкий дважды стреляет в Серебрякова: сперва за сценой, потом на сцене. Событие из ряда вон выходящее, поразительное, потрясающее. Всю жизнь Войницкий жил жизнью Серебрякова, работал на Серебрякова «как вол», «как самый добросовестный приказчик». Теперь он взбунтовался, понял, что Серебряков — дипломированное ничтожество, теперь он покушается его убить. Поступок, достойный Гамлета или, если хотите, шиллеровского Фердинанда. Поступок, достойный героя какой угодно — хотя бы и романтической — драмы.

Но поступок этот скомпрометирован Чеховым.

До Чехова герои высокой драмы и трагедии вообще не знали промахов. Сколько раз шекспировские герои вынимали меч, сколько раз обнажали кинжалы. И ни один удар не оказался напрасным. Яд всегда убивал, лезвие прекращало жизнь. Даже Карандышев у Островского не промахнулся.

А Войницкий промазал! Дважды подряд.

Стреляя в Серебрякова, Войницкий приговаривает:

— Бац!.. Не попал? Опять промах?! О черт, черт… черт бы побрал… О, что я делаю! Что я делаю!

Всякий раз, когда кто-нибудь из персонажей Чехова поставлен перед необходимостью совершить значительный, поворотный, решающий поступок, всякий раз, когда действие пьесы поднимается к кульминации, Чехов с усмешкой — то ли горькой, то ли иронической — подпиливает ступеньки лестницы, по которой персонаж намерен взобраться на пьедестал героизма. Человек падает, оступается, он вдруг становится виден нам в своем бессилии. Ему не дано стать героем.

Любовь Маши и Вершинина поэтической волной прокатывается по драме «Три сестры». Эта любовь — хотя и она для обоих своего рода побег от жизни, от «людей грубых, нелюбезных, невоспитанных», — эта любовь создает даже свой язык, вдохновенный, загадочный, повелительный. Из‑за сцены доносится магическое: «Трам‑там‑там!» Вершинина, и Маша, которая только что «каялась» {74} сестрам, встает, громко произносит ответное — «Тра‑та‑та!» и уходит. Но кульминация драмы, которая на этот раз оттянута к последнему, четвертому акту, холодно и горестно разлучает людей, которые сперва, казалось, в состоянии подняться силой своей любви над прозой города, где «только едят, пьют, спят, потом умирают…». И они расходятся: Маша — к своему Кулыгину, который «счастлив, что бы там ни было», Вершинин — к своей жене, о которой сам говорит, что она ничтожество. Мы видим разницу между поэзией, к которой силятся подняться Маша с Вершининым, и грязью, в которой барахтаются Наташа и Протопопов. Тем больней, однако, сознавать, что поэзии суждено погибнуть, что любовь должна оборваться, а Протопопов и впредь будет «срывать цветы удовольствия». Границы адюльтера удобны для Протопопова, выгодны ему, приятны Наташе. Возможно, только в «треугольнике» она и способна резвиться, чувствовать наслаждение, довольство. Ни Маше, ни Вершинину пикантность ситуации радости не дает. Красивая любовь их сильна и взаимна, но горька, это любовь без надежды, без будущего.

Лопахин в «Вишневом саде» вел себя по отношению к Раневской более чем благородно. Старался ее спасти. Предлагал ей деньги взаймы. «Хотелось бы, — говорил он, — только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные трогательные глаза глядели на меня, как прежде».

Он говорил Раневской: «… Люблю вас, как родную… больше, чем родную».

Его не послушались. Денег у него не взяли. Он сам купил вишневый сад, и, по совести сказать, трудно осудить Лопахина за это решение: его поступок вполне соответствовал и логике времени и логике ситуации. Но вот — кульминация. Лопахин — единственный трезвый, разумный, дельный человек среди всех этих «недотеп» — в пьяном восторге, в каком-то пошлом экстазе появляется посреди гостиной с известием: «Я купил».

Он «смеется», «хохочет», «топочет ногами», он болтает о Дериганове, которого обставил на аукционе, он «звенит ключами», он произносит фразу, достойную Епиходова: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности…»

Именно в момент высшего лопахинского торжества Чехов вдруг видит: Лопахин смешон.

{75} Правда, Лопахин тут же «со слезами» произносит:

— О скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь.

Он увидел плачущую Раневскую — и ее горе снова задело хорошие, благородные струны лопахинской души. Но лишь на мгновение. Вот он снова кричит:

— Музыка, играй отчетливо. Пускай всё, как я желаю!.. За всё могу заплатить!

И снова за него стыдно.

Вл. И. Немирович-Данченко, работая над спектаклем «Три сестры», уверенно говорил, что персонажи этой пьесы «хорошие интеллигентные люди. Прекрасные “три сестры” и еще несколько великолепных людей, их окружающих»[[16]](#footnote-17).

Хорошие, прекрасные, великолепные… Несколько иначе видел их Горький. Горький заметил, что Ольга из «Трех сестер» «безропотно подчиняется капризам развратной и пошлой жены своего лентяя-брата, на ее глазах ломается жизнь ее сестер, а она плачет и никому ничем не может помочь и ни одного живого, сильного слова протеста против пошлости нет в ее груди». Горький с иронией сказал, что Вершинин «мечтает о том, как хороша будет жизнь через триста лет, и живет, не замечая, что около него все разлагается…»[[17]](#footnote-18).

Конечно, горьковский взгляд на чеховских интеллигентов может быть правильно понят только в историческом контексте взаимоотношений двух писателей, по-разному ощущавших и эпоху и задачи драматического искусства. Но конкретные замечания Горького неизменно подтверждаются самим движением персонажей чеховских драм. Эти замечания особенно интересны еще и потому, что Горький восхищался чеховской драмой, одним из первых оценил тот «совершенно новый вид драматического искусства», который создан был Чеховым.

Под впечатлением спектакля «Дядя Ваня» молодой Горький, по его собственным словам, «оглушенный, измятый» пьесой, писал Чехову: «Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе вы к людям — холоднее черта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга»[[18]](#footnote-19).

{76} Чеховским мечтателям Горький не доверял. Гораздо позже, уже в 1923 году, он не без раздражения заметил, что эти «рабы темного страха перед жизнью» только «наполняют жизнь бессвязными речами о будущем, чувствуя, что в настоящем — нет им места…».

«Многие из них, — продолжал Горький, — красиво мечтают о том, как хороша будет жизнь через двести лет, и никому не приходит в голову простой вопрос: да кто же сделает ее хорошей, если мы будем только мечтать?»

И резюмировал:

«Мимо всей этой скучной, серой толпы бессильных людей прошел большой, умный, ко всему внимательный человек, посмотрел он на этих скучных жителей своей родины и с грустной улыбкой, тоном мягкого, но глубокого упрека, с безнадежной тоской на лице и в груди, красивым искренним голосом сказал:

— Скверно вы живете, господа!»[[19]](#footnote-20)

Но если все дело в том, что «скучные» и «бессильные» господа эти «скверно живут», то как все же разгадать секрет их удивительного обаяния, их привлекательности для нас? Если Чехов равнодушен и холоден к своим персонажам, если он только упрекает их, то как, почему и зачем он заставляет нас их любить?

Вчитываясь в Чехова, замечаешь, что он вовсе не склонен так строго судить своих персонажей, как показалось Горькому. Прямое отрицание вызывают у Чехова только прямые пошляки, только люди, твердо уверенные в правильности, достойности и благополучии своего существования, люди, довольные собой и своей жизненной позицией. Их — немного. Это доктор Львов в «Иванове», профессор Серебряков в «Дяде Ване», Наташа в «Трех сестрах», лакей Яша в «Вишневом саде».

Остальные — от Нины Заречной и Треплева, сестер Прозоровых, Астрова, Войницкого, Елены Андреевны, Раневской и Гаева до Андрея Прозорова и Чебутыкина, до Соленого и Шарлотты — при всем их человеческом несовершенстве, при всей их «негероичности» объединяемы и сопровождаемы авторской симпатией, главная основа которой — общая для чеховских людей неудовлетворенность жизнью и общая для них горестная тема неосуществленности идеала, несбывшихся надежд, нереализованности человеческих возможностей.

{77} Чехов вдруг вытаскивает на свет божий едва уловимые «пошлинки» их поведения, их привычек. Еще чаще он одним внезапным, «некстати» (или очень уж кстати) вставленным словцом явно умышленно компрометирует красивую речь, пародирует позу.

Когда Петя Трофимов восторженно заявляет: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» — Лопахин вдруг спрашивает: «Дойдешь?»

Реплика эта — как подножка. Подобных «подножек» в пьесах Чехова очень много. А потому практически никто из его персонажей не может, не споткнувшись, подняться по восходящей прямой и встать в позицию «положительного героя». Никого из своих персонажей Чехов не любит безоглядной, все оправдывающей любовью.

Чеховские «мечтатели», при всем их неоспоримом обаянии, в этом смысле исключения не составляют. Астров — один из тех, чьи мечты наиболее увлекательны. Его монологи о лесах красивы, поэтичны, а жизнь его вязнет в обывательщине, в некрасивой прозе. Астров грубо проходит мимо любви Сони и грубо покушается на любовь Елены Андреевны. Другой мечтатель, Петя Трофимов, особенно часто и особенно старательно выводится актерами в «положительные герои». Его речи порой звучат пламенно. А все же есть своя правда и в горьковской характеристике: «Дрянненький студент Трофимов красно говорит о необходимости работать и — бездельничает, от скуки развлекаясь глупым издевательством над Варей…»[[20]](#footnote-21). Есть своя правда и в гневной филиппике Раневской: «… Вы все еще гимназист второго класса!.. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит… Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотепа. В ваши годы не иметь любовницы!»

Недаром после этих слов ошеломленный Трофимов выбежал вон и даже упал с лестницы. Все они рано или поздно падают с чеховских лестниц.

Не замечать этих падений, игнорировать их — значит, спорить с главным принципом чеховской драмы, с ее реалистической объективностью.

Чехов всегда остается в строгих пределах видимой ему правды. Он не дает (если только не допускать сознательной деформации) никакой возможности героизировать {78} или идеализировать своих персонажей. В его объективной драме авторский идеал не персонифицируется, не становится монополией того или иного «героя», не «олицетворяется» в той или иной фигуре.

Но идеал этот существует.

Наиболее выразительно чеховский гуманизм проступает в остроте и особой нервности его пьес, в их напряженном драматизме, понять и ощутить который мешает подчас инертность так называемого чеховского стиля спектакля — стиля, слагающегося из «атмосферы» и «настроения».

Эти понятия неизбежно сопутствуют сценической жизни Чехова, ибо вне атмосферы и настроения Чехова нет. Но часто они влекут за собой превратное представление о слабом тонусе чеховской драмы, о немощности чеховских драматических конфликтов.

Между тем разобщенность чеховских персонажей, людей неидеальных, негероичных, всегда преподносится Чеховым в форме только внешне притихшей, а внутренне до крайности динамичной.

Чеховская драма быстро завязывается и очень стремительно созревает, движущие ее конфликты сильны и сложны.

Под обманчивой внешностью спокойной обыденности внезапно прощупываются противоречия трагедийной силы.

Конфликты между Войницким и Серебряковым, между Треплевым и Заречной, с одной стороны, Тригориным и Аркадиной — с другой, между Раневской и Лопахиным, между надеждами трех сестер и прозой, обступающей их жизни, вовлекают в себя всех персонажей чеховских драм, надламывают их судьбы.

Все эти конфликты как бы «привозятся» в пьесу: в первом акте у Чехова всегда приезжают или приехали те, кому суждено возмутить спокойствие, нарушить обычный ход жизни. В последнем акте они всегда уезжают или уехали. (Тригорин «завтра же» едет в Москву, Заречная — в Елец; Серебряковы — в Харьков; в «Трех сестрах» бригада покидает город; Раневская едет обратно в Париж…)

Приезжают для того, чтобы вчерашняя обыденность, привычная повседневность вдруг предстала перед «жителями» чеховских пьес и самими «приезжими» во всей своей непереносимой пошлости. Острота, болезненность {79} этого ощущения и показывает пронзительную чеховскую любовь к людям, к человеку.

Он видит людей, каковы они есть на самом деле, он показывает их такими, каковы они в жизни, но любит и воспевает в них то, чем они могли бы стать и стать не сумели.

Он видит и любит несостоявшуюся возможность человека, красоту, пусть даже и надломленную, благородство, пусть даже подавленное.

Эта характерная двойственность и жестокая, трезвая объективность чеховского взгляда на жизнь, быть может, наиболее остро выступили в финалах его пьес.

Чехов говорил: «Кто изобретет новые концы для пьес, тот изобретет новую эру!» Он «изобрел» новые концы.

Финал «Чайки». Говорят, что надо подавать красное вино, и пиво, и чай. Тригорин рассматривает чучело чайки. Выстрел за сценой, «лопнула банка с эфиром». Дорн напевает романс. Трагедия произошла на фоне самого прозаического течения жизни, еще не нарушила его, в сущности, осталась пока незамеченной и неосознанной. Самоубийство вписалось в обыденность, как бы утонуло в ней.

Финал «Дяди Вани». Монолог Сони о «небе в алмазах» идет под такой аккомпанемент — стучит сторож, Телегин тихо наигрывает, Мария Васильевна пишет на полях брошюры, Марина вяжет чулок. Так было всегда, так, вероятно, и будет всегда. Чему верить? Мечтам Сони или упорному, монотонному ритму жизни? Чехов не отвечает, его цель одна — обозначить эту двойственность, непреодоленность противоречия, неразрешенность трагического конфликта, уходящего в будущее, за пределы отыгранной драмы.

В финале «Трех сестер» Ольга говорит, что музыка «играет так весело, бодро, и хочется жить!» Но это музыка уходящей бригады, уходящей жизни. Чебутыкин бормочет свое «Тара… ра… бумбия… Сижу на тумбе я», читает газету и повторяет: «Все равно! Все равно!» Веселый, улыбающийся Кулыгин несет шляпу и тальму. Андрей везет колясочку, в которой сидит Бобик. Вот она, действительность. «Будем жить! — говорит Ольга. — Узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем… Если бы знать, если бы знать!» А жизнь катится все той же унылой и совершенно непонятной мутной волной. И здесь — все двойственно, все трагически вопросительно.

{80} Трагическому поступку Треплева, мечтам и обещаниям Сони и Ольги как бы возражает проза необоримой реальности.

В «Вишневом саде» ситуация финала еще более выразительна. Веселым, призывным, возбужденным голосам Ани и Трофимова, патетическому прощанию с домом Гаева и Раневской отвечает мрачная, бытовая по интонации, но глубоко трагическая тема оставленного Фирса и очень тщательно Чеховым продуманная звуковая партитура: «Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». И еще: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву». Все эти звуки умирающей жизни как бы окружают покинутого, забытого Фирса, о котором Чехов тут же сухо замечает в ремарке: «Он болен». Все многозначно, все вопросительно в этом скорбном финале. Да, старая жизнь кончается, и Фирс умрет, начнется ли новая жизнь, вот где вопрос… Обоснованы ли веселое возбуждение и призывные интонации Ани и Трофимова? Истинны ли патетика и красота речей Раневской и Гаева?

В финалах чеховских драм в последний раз сталкиваются возвышенность и пошлость, поэзия и проза, вера и безверие — сталкиваются, чтобы друг друга поставить под сомнение и друг о друге напомнить. Но не для того, чтобы одна из этих стихий восторжествовала. В чеховской драме борьба их бесконечна — об этой бесконечности и говорят чеховские «новые концы».

В этих финалах додумывается и с предельной ясностью себя обнаруживает общая чеховская концепция человека, лишенная иллюзий, но в принципе сочувственная. Его симпатия не нуждается в оптимистическом прогнозе.

Ни Иванов, ни Астров, ни Вершинин — не Гамлеты, не Фердинанды, не Арбенины. Иванов сам говорит Саше: «… Ты воображаешь, что обрела во мне второго Гамлета, а, по-моему, эта моя психопатия, со всеми ее аксессуарами, может служить хорошим материалом только для смеха и больше ничего!» Но Чехов тут со своим Ивановым не согласен. Трагедия человека, который не может стать Гамлетом, героем, для него не менее значительна, {81} чем трагедия самого Гамлета. Драма всякого человека, неспособного мириться с пошлостью, мещанством, повседневной прозой существования без цели, изо дня в день, для Чехова — подлинная драма.

Удивительная интенсивность эмоциональной жизни большинства чеховских персонажей показывает самую суть чеховского понимания красоты человека и чеховской любви к человеку. Его оптимистический взгляд на будущее человечества раскрывается не в разговорах о том, как прекрасно будут жить люди через двести, триста или тысячу лет, а именно и прежде всего в том, что он в своем современнике, человеке заведомо несовершенном, неудачливом, не способном на геройство, живущем и некрасиво и несчастливо, уже видит и красоту, и поэзию, и благородство.

Из картины духовной жизни современной ему русской интеллигенции Чехов сумел извлечь мысль о высоком призвании интеллигента, которому всегда ненавистен мещанин и пошляк, интеллигента, для которого жизнь без высшей цели и высшего смысла — мучительна, почти невозможна. То с поразительной откровенностью обнажая свои души, то застенчиво скрывая свои побуждения, эти столь одинокие люди страдают не только «за себя», но и потому, что не могут быть счастливы рядом с несчастьем других.

Поэтизацией духовной красоты, непременно идущей об руку с развенчанием всякой самоуверенности, самоуспокоенности, всякой сытости, и близок нам Чехов. Всегда будет близок.

## 2

Театр первых лет революции относился к Чехову неприязненно. В прологе к «Мистерии-буфф» Маяковский высмеивал чеховскую драму: «Смотришь и видишь — гнусят на диване тети Мани да дяди Вани. А нас не интересуют ни дяди, ни тети, — теть и дядь и дома найдете. Мы тоже покажем настоящую жизнь, но она в зрелище необычайнейшее театром превращена».

Свершился великий социальный переворот, он действительно потребовал «необычайнейших зрелищ». Сделать Чехова «созвучным революции», выразить ее героику сквозь обыденное движение чеховского «потока жизни» — не удавалось, хотя пробовали. И. Берсенев, {82} например, играя в Художественном театре Петю Трофимова, очень сильно акцентировал монологи вечного студента о путеводной звезде, о том, что вся Россия превратится в прекрасный сад. Слова эти находили отклик в зрительном зале. Но силу их воздействия все же невозможно было сравнить с митинговой зажигательностью, которую придавали актеры в те дни монологам Шиллера, Лопе де Вега.

Чеховская драма с ее глубоко запрятанной позитивной программой, с ее сугубым вниманием к психологии, к характеру индивидуума стилистически как бы противостояла агитационному, массовому и митинговому театру первых лет революции.

«Пролетариат будет тысячу раз прав, — темпераментно уверял П. Керженцев, — если он будет требовать, чтобы в театрах… не ставились “Чайка” и “Дядя Ваня”»[[21]](#footnote-22). Даже в Художественном театре стали относиться к Чехову с сомнением. Вл. И. Немирович-Данченко на одном совещании в Наркомпросе в 1918 году уверял: «Мы играем Чехова, не думая, что он прекрасный драматург»[[22]](#footnote-23). Очень скоро в Художественном театре Чехова перестали играть. В 1921 году Луначарский писал, что Чехов «выпал из репертуара этого театра», что пьесы Чехова «признаются мало говорящими новому зрителю, кажутся ему чуждыми и по своим темам и по своим настроениям»[[23]](#footnote-24).

Правда, в гастрольной поездке за границей художественники играли и «Вишневый сад» и «Три сестры». Но Станиславский писал Немировичу из Берлина: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть…»[[24]](#footnote-25).

Явный разлад между Чеховым и новой жизнью ощущался долго.

Об этом писали даже критики, которые сквозь всю свою жизнь пронесли любовь к Чехову, — Юрий Соболев, например.

«… А можно ли, — спрашивал он в середине 20‑х годов, — {83} ставить сейчас Чехова?» И, перебрав одну за другой все чеховские пьесы, Соболев приходил к убеждению, что они «могут быть использованы скорее лишь как материал чисто литературный», что «новая сценическая интерпретация, заново раскрывающая весь замысел, вернет в современный репертуар лишь один “Вишневый сад”». Ибо — «это комедия, рисующая разложение дворянско-помещичьего класса и закономерный рост хищнического капитала»[[25]](#footnote-26).

А. Кугель в 1924 году меланхолично констатировал: «Сейчас Чехов, говорят, не в моде. Принято думать — это стало общим местом, — что он не “созвучен” эпохе; революционная-де эпоха требует страсти, движения, героических устремлений, пьесы же Чехова проникнуты унылым духом распада и автоматизма»[[26]](#footnote-27).

Прошло несколько лет, и Луначарский высказался в том же духе: «Театр Чехова отличался большим изяществом формы, но его нельзя было считать активно-прогрессивным. Это был театр пессимистический по своим тенденциям»[[27]](#footnote-28).

Еще острее ставил вопрос Адриан Пиотровский. «Драматургическая система Чехова так же, как и органически связанная с ней театральная система Художественного театра, — писал он, — никоим образом не пригодны для выражения тематики и проблем нашей современности…». Театр Чехова рассматривался как последнее «живое звено в той традиции, которую во что бы то ни стало необходимо преодолеть… Это — живой противник, и противник исключительно большого художественного обаяния. Но тем более решительно должен быть выдвинут лозунг: против Чехова в театральной современности…»[[28]](#footnote-29).

Чехов надолго ушел со сцены. В изданном в 1929 году «Репертуарном указателе» Главреперткома драмы Чехова «Три сестры», «Дядя Ваня», «Иванов», «Чайка» были помечены литерой «Б». Литера «Б» означала: «… из {84} классических — такое (произведение. — *К. Р*.), которое при наличии выдающихся формальных достоинств крайне незначительно с точки зрения социальной значимости». Исключение было сделано для «Вишневого сада». К нему применялась литера «А» — «такое произведение, которое при наличии высокого формального совершенства в своей социально-политической значимости не потеряло значения для советской аудитории»[[29]](#footnote-30).

Этим сжатым формулировкам предшествовал длительный и характерный процесс охлаждения к Чехову. Чехова воспринимали как пессимиста, писателя ноющего и тоскливого, «певца сумерек». Его еще возобновляли порой в Художественном театре: в 1927 — «Дядя Ваня», в 1929 — «Вишневый сад». Этим дело и ограничивалось. Причем о возобновленном «Вишневом саде» А. Роскин писал: «Этот единственный чеховский спектакль в Художественном театре потерял с годами свою поэтическую прелесть. Несмотря на мастерство исполнителей отдельных ролей, большой, увлекательной театральной жизни в нем уже нет. Зрителей охватывает ощущение, будто Художественный театр, играя “Вишневый сад”, больше вспоминает о Чехове, чем живет им». И далее: «Революция придала чеховскому театру оттенок архаизма. Самая “домашность” не только жизненного материала, но и приемов его воплощения на сцене, трогавшая и волновавшая дореволюционного зрителя, — эта домашность, навсегда уйдя в прошлое, уже мало что говорила новому советскому зрителю. Неузнаваемо изменился быт, изменилась психология, изменились настроения, а потому омертвели самые истоки, которыми питались и жили чеховские спектакли на сцене дореволюционного Художественного театра»[[30]](#footnote-31).

Михаил Кольцов со свойственной ему категоричностью заявил, что Художественный театр вообще никогда Чехова не понимал. Вся проблема в изложении Кольцова выглядела на удивление просто. «Чехов писал свои пьесы, и особенно “Вишневый сад”, как комедии. А Художественный театр упорно ставил их как драмы. Только и всего… Сатирическую комедию перефасонили на слезливую драму… Наши театры покажут заново чеховские {85} пьесы веселыми бичующими комедиями, какими их писал автор»[[31]](#footnote-32).

Действительно, попытки «перефасонить» чеховские драмы и сделать из них «бичующие» сатирические комедии скоро начались.

Горький, впрочем, еще в 1933 году утверждал, что драма Чехова не имеет точек соприкосновения с новой жизнью. Он тоже считал пьесы Чехова комедиями — только не сатирическими. Его точка зрения была несколько иная: «А. П. Чехов создал — на мой взгляд — совершенно оригинальный тип пьесы — лирическую комедию. Когда его изящные пьесы играют как драмы, они от этого тяжелеют и портятся…»

Восприятие чеховских драм как лирических комедий, да еще обязательно «изящных», сегодня кажется странным. Горький замечал вдобавок, что «меньше всего сейчас нам необходима лирика»[[32]](#footnote-33). Вывод, казалось, напрашивался только один: Чехова вообще играть не стоит. Однако время Чехова уже подоспело.

В пьесах Чехова в начале 30‑х годов стали искать и, разумеется, нашли поводы для осмеяния жизни старой интеллигенции, дворянства, купечества — той жизни, с которой революция навсегда распрощалась. Чехова пытались, так сказать, зачислить в сатирики, ввести его в злое и насмешливое общество Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина.

Для такого «негативного» истолкования больше всего подходила последняя пьеса Чехова «Вишневый сад». Ведь сам автор хотел, чтобы пьеса была «непременно смешная», и уверял, что вышла «не драма, а комедия, местами даже фарс». Он возмущался: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой?»

Первым попробовал извлечь из «Вишневого сада» фарс известный провинциальный режиссер Н. И. Собольщиков-Самарин. Спектакль этот, поставленный в Нижнем Новгороде в 1929 году, затевался под флагом «полного отказа от мхатовских традиций». В одной из рецензий сообщалось, что «попытка режиссуры провести пьесу под фарс… не брезгуя самыми рискованными положениями {86} (особенно с Шарлоттой), правда, вызывала смех, но смех нездоровый, и в общем потерпела жестокое поражение… Сами актеры, не исключая постановщика, игравшего Гаева, не выдержали стиля и в конце концов сбились все-таки на мхатовский лад»[[33]](#footnote-34).

Тем не менее идея превратить «Вишневый сад» в развеселый социальный фарс продолжала занимать режиссерские умы.

В 1934 году «Вишневый сад» был сыгран студией под руководством Р. Н. Симонова, а в 1935 — уже в восемнадцати театрах страны. Других чеховских пьес пока не играли.

«Мы, — сообщал постановщик “Вишневого сада” в студии Симонова А. М. Лобанов, — взяли за идею спектакля ту мысль, что прогнившее умирает, не вызывая жалости… Мы отказываемся от снисходительно-добродушного отношения к персонажам “Вишневого сада”, мы лишаем отношения Лопахина и Раневской всякой задушевности… Мы подчеркиваем влечение стареющей Раневской к молодому лакею Яше, ревизуем и каждый образ в отдельности. Мы вскрываем в Лопахине крупного хищника, прячущегося порой под маской добродушия “широкой русской натуры”, в Раневской — порочность, в самодовольном апломбе болтуна Гаева — чудовищную пустоту человека, проевшего свое состояние на леденцах, в студенте Трофимове — “российскую говорильню”, в Пищике — опустившегося дворянина, потерявшего облик человеческий»[[34]](#footnote-35).

Как видим, она была последовательной и целеустремленной, эта работа.

А. М. Лобанов зло высмеял «либеральное краснобайство» Пети Трофимова, разложение и дегенеративность Гаева, духовное банкротство Раневской — «представительницы уходящего класса». В постановке явно ощущалось воздействие вульгарной социологии. «… Подсказывают зрителю, — писал Ю. Юзовский, — “вот социальное, вот еще социальное и еще вот социальное”. Зритель отодвигается — ему неприятен этот устремленный в него учительский перст».

{87} Тем не менее спектакль А. М. Лобанова, с которого, по существу, начинается советская глава сценической истории Чехова, был талантливым, сильным, в высшей степени интересным спектаклем.

Тот же критик в той же статье о постановке Лобанова писал, что спектакль был задуман, по-видимому, «при громком смехе, при безудержном веселии даровитой молодежи, решившей “разыграть” героев “Вишневого сада”, вдоволь пошутить над ними», но затем «театр становился серьезнее, задумчивее, озадаченный такими местами, которые шли вразрез с его намерениями». Тогда, продолжал Юзовский, театр «осторожно начал отступать, чтобы связать концы и начала. Но не связал. Он как бы остановился в раздумье…»[[35]](#footnote-36).

Это состояние озадаченности перед Чеховым испытал не один Лобанов: более пяти лет продолжалось «раздумье». «Вишневый сад» играли во многих городах, но везде, насколько мне известно, с той же задачей: извлечь из пьесы комедийность, энергию социального обличения, не больше.

Иногда, как ни странно, с доверием и симпатией относились к Лопахину. Страна строилась, нуждалась в людях трезвых, деловых, способных противопоставить старой российской обломовщине, мечтательности, восторженной и непрактичной романтике — твердую волю, организованность, опыт, расчет.

Мечта о деловом человеке выразилась во многих советских пьесах той поры. Юрий Олеша в «Заговоре чувств» восславил дельца Андрея Бабичева, рационалиста, бездушного прозаика, и высмеял Ивана Бабичева, за спиной которого стояли «великие человеческие чувства» — их, эти чувства, надлежало рассматривать как наследие проклятого прошлого, как «новый вид контрреволюции» и объявить «ничтожными и пошлыми». Владимир Киршон в «Хлебе» возводил на пьедестал сухого, расчетливого, будничного, скромного организатора Михайлова и прямо развенчивал Раевского, романтика и краснобая. В «Моем друге» Николай Погодин откровенно любовался Гаем, хозяйственником большого размаха, дельцом-реалистом, решающим огромные задачи вполне прозаическими средствами. Фигура Егора Булычова, в это самое время выдвинутая Горьким на подмостки, была окрашена новым, {88} дотоле незнакомым советскому театру обаянием-обаянием природной деловой (пусть купеческой) хватки. Ненависть к бездеятельности и безделью, к непроизводительной и вздорной толчее, неорганизованности, лени, ко всяческой словесности вызывала симпатию к Булычову. Говорунов, болтунов, фразеров драматурги третировали, словно сговорившись, — и В. Киршон в «Хлебе», и Вс. Вишневский в «Оптимистической трагедии», и В. Гусев в «Славе».

В такой атмосфере Лопахин мог рассчитывать на сочувствие, мог показаться героем. В 1935 году в Воронеже В. Энгелькрон поставил «Вишневый сад». Критик Эм. Бескин писал: «Театр не уходит от традиций Художественного театра. Но он критически их продвигает и меняет смысловые акценты. Для него Лопахин — не выскочка, не парвеню. Не в этом смысл. Для него Лопахин — исторически единственно умный и в расстановке общественных сил пьесы трезвый реалист. Он и ведет пьесу. Трофимов скатится в болото какой-либо эсеровской разновидности. Аня раздобреет, превратится в “их супругу” и будет непременно собирать образки. Гаев и Раневская — просто пенсионеры прошлого. А Лопахин исторически трезво ударит топором по вишневому саду. Он будет строить свою жизнь, доколе не придет его пора, в Егоре ли Булычове или другом варианте. Элегия “Вишневого сада”, его минор, грусть, которой овеян спектакль в Художественном театре, превращается у воронежцев почти в свою противоположность. Здесь “Вишневый сад” — пьеса перестраивающейся жизни, отражение исторического перевала, где Гаевы, Раневские — реакционная сила, Трофимов и Аня — межеумочная интеллигентщина, а Лопахин — положительный фактор. Чеховский “Вишневый сад” начинает звучать даже мажорно — слава богу, что нет Гаевых и Раневских, что их прогнал Лопахин, что нет уже и самого Лопахина, что “трудовые” речи жалкого либерального слизняка Трофимова разоблачены. Чего жалеть, кого жалеть?»[[36]](#footnote-37)

Иногда режиссеры все же жалели Аню, вверяли ей симпатии зрителей. Не потому, что видели в ней героиню, а просто потому, что Аня была слишком молода, чтобы принять на свои хрупкие плечи груз ответственности {89} за краснобайство интеллигенции, за пороки дворянства.

«Аня, — замечал один из критиков по поводу лобановского спектакля, — существует, как контрастное пятно, как некоторая проекция в будущее, попытка предвосхитить облик еще не сложившегося, но уже формирующегося молодого поколения»[[37]](#footnote-38).

Молодость воспринималась как смягчающее вину обстоятельство, но общая — обвинительная — позиция от этого не менялась.

Ф. Литвинов, поставивший «Вишневый сад» в 1935 году в новосибирском театре «Красный факел», подверг сатирической экзекуции всех персонажей пьесы. «Он, — сообщал критик И. Крути, — строит на сцене до предела разваливающийся дом. Он в финале сажает Гаева на игрушечную лошадку. Он подчеркнуто нищенски и сознательно нелепо мизансценирует бал в третьем акте. Он принимает все меры к снижению лирических звучаний пьесы. А взамен всего этого дает одну краску: беспомощную глупость Раневской, Гаеву, Варе, Епиходову и жалкую тупость Лопахину». Все искания устремлялись в сферу социального обличительства, и результаты неизбежно вели к той же озадаченности, к тому же раздумью. «Это неожиданно и кое в чем театрально», — замечал Крути по поводу спектакля Литвинова. Но — «это ведь не Чехов…»[[38]](#footnote-39).

Чисто негативный подход к Чехову оправдывал себя в «малых формах» — полностью в знаменитой вахтанговской «Свадьбе» 1920 года и отчасти в мейерхольдовской постановке водевилей («33 обморока», 1935). Большие драмы Чехова, когда их пытались прочесть иронически, оставались словно бы недочитанными. Чехов противился определенности обличений и злому сарказму осмеяния. Почти всегда у него находились веские аргументы в защиту тех, кого режиссеры старались высмеять. Вот почему Лобанов, смелый человек, решительный режиссер, когда ставил «Вишневый сад», растерялся перед Петей Трофимовым и так и не решил: дискредитировать его или восславить. Сначала вроде все было ясно Лобанову: студентик этот — «российская говорильня». А потом вдруг {90} режиссер услышал слова Трофимова — «будьте свободны, как ветер». И реплику эту, обращенную к Ане, переадресовал… целому кружку молодежи. Подпольному кружку, заговорщикам! Запутал Чехов радикального режиссера…

Сочувственная грустная улыбка Чехова освещала с нежностью и теплотой даже заведомо смешных людей. Гаев говорил: «Счастливая Шарлотта: поет!» И еще: «Все нас бросают, Варя уходит… мы стали вдруг не нужны». Смех умолкал, становилось больно. Сатира и сарказм, вдоволь потешившись над Гаевым, вдруг скисали, и тем, кто смеялся, становилось стыдно. Осадок стыда и неловкости, ощущавшийся зрителями, был вызван смутным восприятием тех потенций чеховского драматизма, которые оставались нереализованными в спектаклях. Вывести Чехова в сатирики не удавалось.

## 3

Новый этап сценической жизни Чехова в советском театре начался с гениального спектакля Вл. И. Немировича-Данченко «Три сестры». Гениальность сказалась не в «самом глубоком» и «самом верном» — для любого времени — прочтении Чехова, а в установлении самого точного, самого острого контакта между Чеховым и зрителями 1940 года. Сценических решений, пригодных «на все времена», не бывает, и спектакль Вл. И. Немировича-Данченко подтверждает, а не опровергает правило. Теперь он поблек, он восхищает парижан и лондонцев, но меньше волнует москвичей. В Варшаве, пишет Н. Модзелевская, и нет оснований не верить ей, «зрители помоложе… выходили из театра с чувством некоторой скуки, хоть и отдавали должное великолепной игре артистов»[[39]](#footnote-40). Из спектакля ушли его первые исполнители, но дело не в этом. Дело в общей режиссерской концепции.

Повторяю, она была гениальна. Она возникла после того, как советский театр превратил ряд шедевров мировой драматургии в шедевры сценические. Остужев уже сыграл Отелло и Уриэля, Михоэлс — Лира, Хорава — Отелло, Алексей Попов поставил «Укрощение строптивой» и «Ромео и Джульетту», в Художественном театре {91} шли уже «Воскресение» и «Враги». В образах классики находили опору и подтверждение мечты о будущем. Благородство, тонкость, щедрость чувств человека, широта его интересов стали главным мерилом его ценности. Хирург Платон Кречет в пьесе Корнейчука музицировал, и скрипка Кречета привлекала симпатии зрителей сильнее, чем его ланцет. Любовь и высокая порядочность Кречета волновали больше, чем его незаурядная воля.

В такое время чеховские интеллигенты с их насыщенной содержательной духовной жизнью имели все шансы завоевать сердца зрителей. Интеллигентность сама по себе уже почти гарантировала любовь. Немирович-Данченко говорил о персонажах «Трех сестер», что они — великолепные, хорошие, ибо интеллигентные люди. Режиссера восхищала их «глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду кругом…».

В стиле, который сам он называл стилем «мужественной простоты», Вл. И. Немирович-Данченко утвердил новый, взволнованно-одобрительный позитивный подход к чеховским героям и к Чехову. Он решительно поднялся над старой интерпретацией Чехова в Художественном театре, отказался от «настроенчества», характерной сумеречности, тоскливости бесчисленных пауз, от того, что сам Чехов в раздражении звал «плаксивостью», а иные критики — «чеховщиной». В процессе репетиций режиссер долго искал формулу, наиболее верно определяющую «зерно» спектакля. Борьба за лучшую жизнь? Слишком активно. Мечта о лучшей жизни? Стремление к лучшей жизни? «Здесь этого нет, это не Чехов, это уже Горький». Формула, на которой он остановился: «тоска по лучшей жизни» — была более осторожной и наиболее точной. Однако, когда «тоска» переводилась на язык актерского действия, она все же становилась «мечтой», «стремлением». И режиссер говорил А. О. Степановой, что в роли Ирины надо передать мечту «громадную», «великолепную», «глубокомысленную»: «… мне кажется, что в таком подъеме больше будет понят Чехов»[[40]](#footnote-41).

Спектакль действительно вызывал ощущение сильнейшего эмоционального подъема. Волна страстного стремления {92} к лучшей жизни высоко поднимала сестер Прозоровых, Тузенбаха, Вершинина. Люди эти вплотную приближались к нам во всей красоте их несбывшихся мечтаний и неосуществленных надежд. Они становились родными до боли. Тонкость их чувствований, горечь их «самокритики», чистота побуждений, ранимость и беззащитность перед грубостью жизни — все это было выражено в режиссерской партитуре спектакля и вдохновенном актерском исполнении одним слитным аккордом.

Он до сих пор звучит в памяти всех, кто видел «Три сестры» в первые годы их сценической жизни[[41]](#footnote-42).

Замышляя спектакль, Вл. И. Немирович-Данченко вполне ясно понимал, что перед ним стоит задача наново связать Чехова с переменившейся жизнью. «Мы уже не можем так смотреть на Чехова, так понимать и трактовать его, как 37 лет тому назад». Тогда, в 1901 году, режиссурой руководило желание усилить в спектакле мотивы захолустья, провинциальности, уездности. Художник В. Симов рассказывал: «Несмотря на то, что три сестры — генеральские дочери и дом их поместительный, я получил указание устроить квартиру, как будто они были капитанские дочери». Перед ним режиссерами прямо ставилась цель — «придать измельченность»[[42]](#footnote-43). В новой постановке режиссерская партитура Немировича-Данченко словно бы укрупняла человеческие масштабы чеховских персонажей. Режиссер напряженно вслушивался в каждое слово пьесы, и каждое слово наполнялось определенным эмоциональным подтекстом. От этого люди словно «увеличились». Каждая фигура читалась не только в общем звучании пьесы и настроении акта, но и отдельно, самостоятельно.

Возникали новые принципы чеховского ансамбля. Драматизм спектакля в целом создавался сложным, перебивчивым и перемежающимся движением «отдельных драм» каждой личности. У всякого своя драма, своя беда, достаточно значительная, чтобы зрители в нее вникли. Содержателен каждый. Один за другим выступали они из сумеречной дымки общего «настроения», из слитного фона, без труда доказывая каждый свою сугубую {93} значительность, свое законное право на самый напряженный зрительский интерес — и уже в этом совсем ином качестве заново объединялись в тревожном и возбужденном течении спектакля.

Им стало тесно в «капитанской квартире», они потребовали большего сценического простора. Художник В. Дмитриев, повинуясь дерзкому совету режиссера, ввел совершенно небывалые и невообразимые, казалось, в чеховском спектакле условные приемы — боковые сукна, первую падугу с эмблемой театра.

«Теперь, — писал А. Роскин, — в доме Прозоровых, построенном театром с помощью художника В. В. Дмитриева, много воздуха и цветов. Все залито весенним светом. За окном виден расцветающий сад. Ничего тривиального и принижающего — и вместе с тем ничего холодного, отдаляющего своей условностью. Уже первым своим впечатлением театр как бы стремится утвердить мысль о близости красоты жизни»[[43]](#footnote-44).

Дмитриев прозвучал как Серов. Элегическая красота интерьера и пейзажа окружила чеховских людей. Красота, спокойная, ясная, и от этого — особенно пронзительная. В последнем акте Чехову виделась «длинная еловая аллея». Немирович и Дмитриев нашли иное решение — белые стволы старых берез, рядом с которыми красиво, почти празднично выглядели и шинель Вершинина и длинные платья сестер.

Решились даже на смелые и спокойные, плавные полуповороты сцены, вдруг менявшие весь мизансценический рисунок, естественный, но скупой и четкий, тоже как будто «укрупненный», лишенный прежней дробности. Лица актеров были высветлены — к ним, к содержательной и богатой жизни этих лиц, в первую очередь привлекалось внимание, чаще всего сочувственное.

Настаивая на том, что перед нами «хорошие, интеллигентные люди», режиссер осторожно, но твердо оценивал каждого из чеховских персонажей. Масштабность образов требовала такой оценки «по достоинству». Щедро изливалась симпатия к сестрам, Вершинину, Тузенбаху, Чебутыкину, откровенная неприязнь к Кулыгину, Наташе. Только Соленый — Б. Ливанов — оказался слишком противоречив, слишком сложен для оценки — быть {94} может, именно потому работа Ливанова выделялась даже в этом удивительном ансамбле и так поразила зрителей.

А. Степанова в роли Ирины была сама чистота и хрупкость. Актриса смывала с лица героини усталость и раздражение, светлая грусть, ясная приветливость излучались из ее глаз. Слова Чебутыкина о белой птице были реализованы в этой поэтической и нежной фигуре спектакля. К. Еланская в роли Ольги искала красивое достоинство, мудрую и стойкую человечность, благородную тему обретенного призвания, найденного раз и навсегда смысла жизни. Ольга была плавной и задумчивой, рассудительной, доброй. Ее красивая душа озарялась верой в будущее. Эта вера твердо звучала и в монологах Вершинина, седеющего красавца, умного человека с мужественным, открытым лицом — таким он был в исполнении М. Болдумана. Военная форма прекрасно облегала его статную фигуру. Впрочем, столь же красиво носили мундиры и Тузенбах, и Соленый, и Федотик, и Родэ, и даже Чебутыкин. Красив был халат Андрея Прозорова, красивы были платья Наташи. Красота во всем, красота везде — таков был принцип спектакля, призванного утвердить красоту русской интеллигенции.

Критики тонко улавливали те изменения, которые вносил театр в чеховскую систему образов. А. Тарасова в роли Маши была «человеком больших чувств, человеком, способным до конца отдаваться этим большим чувствам… Самая натура Маши в исполнении Тарасовой воспринимается, как натура гармоническая в своей сложности и противоречивости…». И критик А. Роскин справедливо замечал, что такое решение «уже несколько за пределами того, что дал Чехов», что в игре Тарасовой выражено «толстовское начало». Н. Хмелев в роли Тузенбаха играл, по меткому определению того же критика, «человека, озаренного простым и ясным счастьем любви», человека, «который счастлив самим чувством любви». Чехов был в этом спектакле «покоряющим, мощным» (А. Роскин специально подчеркивал это совсем «нечеховское» свое определение), «гораздо более “общим”, чем в старых постановках»[[44]](#footnote-45). Чеховский спектакль напоминал о Толстом.

{95} Сейчас сравнительно легко замечаешь осторожные поправки, которым подверглась пьеса Чехова под воздействием режиссерской руки. Руку Немировича-Данченко вело время, и потому зрители 1940 года приняли все его коррективы, даже их не заметили. Через двадцать лет, в 1960 году, Алексей Попов вдруг вспомнил, как играла Наташу М. Лилина: «Любвеобильной и такой милой мещанкой-эгоисткой, что избавиться от нее было невозможно. Поэтому все и страдали»[[45]](#footnote-46). В спектакле Немировича-Данченко А. Георгиевская была в роли Наташи далеко не любвеобильной и вовсе не милой. Прежде всего именно она должна была внести — и вносила — в спектакль самую определенную, осязаемую пошлость. Актриса делала это прекрасно. Голос Наташи, вульгарный, надтреснутый, в музыкально-речевом строе спектакля непримиримо враждовал с мягкими и трепетными голосами сестер, с благородными, холеными нотками в речах Вершинина, страдающими, уязвленными интонациями Тузенбаха. В их интонациях слышались тревога, тоска, их реплики часто звучали вопросительно.

Даже в прямых вопросах Наташи, напротив, содержались четкие ответы, внятно чувствовалась свойственная ей грубая категоричность мысли.

В финале Вл. И. Немирович-Данченко прямо поспорил с Чеховым.

«Чтобы усилить победное звучание поэтического монолога Ольги (“Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить…”), он снял разбивающую конец монолога реплику Чебутыкина: “Та‑ра… ра… бумбия… сижу на тумбе я… Все равно! Все равно!” — и увел Чебутыкина за кулисы. Ничто не мешает мелодии просветленного, вдохновенного гимна будущему», — писала М. Строева. Она справедливо замечала, что в финальных монологах сестер звучит тема «высокого философского жизнеутверждения», что Вл. И. Немирович-Данченко «раскрыл жизнеутверждающее, страстное и мужественное начало чеховской драматургии»[[46]](#footnote-47).

После этого открытия Вл. И. Немировича-Данченко, после его спектакля, не превзойденного и поныне, родилась уверенность, что проблема сценического прочтения {96} Чехова советским театром решена. Но пришла война, стало не до Чехова.

В обстоятельствах военного времени Чехов снова стал казаться слишком тихим и неопределенным. В 1942 году Немировичу-Данченко сообщали из Художественного театра, что «публика не хочет слушать Чехова». Он возмущался, отвечал: «Простите, не верю. Значит, не так подается Чехов, как надо… Виноват театр, а не публика»[[47]](#footnote-48). Однако сохранились весьма симптоматичные записи А. Фадеева о Чехове. Они тоже относятся к военной поре, к 1944 году, но в них сконденсированы претензии к Чехову, характерные и для последующего времени. Фадеев писал: «Люди его однообразны и неинтересны. Их трудно любить. Все то великое, что всегда было в народе — особенно в период творчества Чехова, что нашло свое отражение в миллионах незаурядных людей из простого народа и в титанических фигурах русских революционеров, русских ученых, гигантов литературы, живописи и театра, — все это решительно прошло мимо Чехова-писателя… Ни одного выдающегося мужика, или рабочего, или интеллигента!.. То, что Чехов не видал этого, это колоссальное поражение его как художника».

Правда, Фадеев признавал, что в пьесах Чехов «отчасти понял», что «подлинная мощь реализма — там, где идет борьба между геройством и подлостью, добром и злом и где оба начала воплощены в борющихся людях, выражены через борьбу людей». Но тут же строго замечал, что «в жизни были еще более интересные люди, чем в его драмах». А посему утверждал, что Чехов «наименьший» в ряду великой русской литературы. При всем том Александр Фадеев находил добрые слова для спектакля МХАТ «Три сестры». «Это спектакль (как пьеса) — глубоко патриотичный, исключительной моральной силы воздействия на души людей в смысле их очищения. Для воспитания новых поколений он имеет большое значение»[[48]](#footnote-49).

Спектакль Немировича-Данченко повышенной эмоциональностью, мажорностью тона, мужественной простотой, как видим, отчасти примирял с Чеховым даже тех, кому Чехов казался однообразным и неинтересным, тех, {97} кто, подобно Фадееву, хотел бы видеть в чеховском мире людей «шекспировской внешности», как бы «вырезанных на меди или отлитых из бронзы»[[49]](#footnote-50).

В конце войны два известных режиссера — сперва Александр Таиров, затем Юрий Завадский — обратились к «Чайке». Выбор этот по тем временам выглядел совсем неожиданным. Однако Таиров, обосновывая свою затею, говорил, что, по его мнению, «Чайка» звучит «как сейчас созданная пьеса, показывая, как человек побеждает все и идет в жизнь; ведь Нина Заречная будет настоящей актрисой». Оптимизм произведения никаких сомнений не вызывал: это, говорил Таиров, «пьеса большой веры в человека, в его звезду, в его будущее».

Такое восприятие пьесы, ее оптимизма и победоносного тона, вполне естественное в атмосфере 1944 года, влекло за собой возведение Нины Заречной, которую играла Алиса Коонен, на высокий пьедестал. Многое в пьесе противилось намерениям режиссера, но это его не смутило. Он взял не весь чеховский текст, он предложил для «Чайки» смелую экспериментальную форму «спектакля-концерта». Такая форма позволяла отказаться от декораций, давала режиссеру право, как пояснял сам Таиров, «не обманывать зрителя гримом, костюмом, пейзажем, определенной бытовой обстановкой», оторвать Чехова от традиционной чеховской атмосферы и чеховских настроений, но зато — показать «Чехова-поэта, близкого Пушкину и Шекспиру», и раскрыть «чеховскую философию»[[50]](#footnote-51). Результаты таировского эксперимента превзошли, надо думать, его собственные ожидания. Чехов был приближен не столько к Пушкину и Шекспиру, сколько к Жану Расину.

Изъятая не только из чеховской среды и атмосферы, но и из чеховской полифонии, трагическая героиня в белом платье сразу обрела античную целостность и классичность. Свои напряженные монологи она произносила в почти совершенно пустом пространстве сцены, где было только несколько «точек опоры» для нее: белый рояль, на котором стояло чучело чайки, два‑три кресла, садовая скамейка. В кресла или на скамью персонажи, аккомпанировавшие героине, садились только умолкая — в эти моменты они условно как бы уходили за {98} кулисы, из действия выключались. Сама Коонен, кажется, не присела ни разу — она декламировала гордо и горячо, и световая партитура, организованная очень искусно, окружала героиню то нервным движением теней, их тревожной пляской, то радостными бликами сочувственно прикасалась к длинному ее шлейфу.

Одержимая своим призванием, натура сильная, творческая, героиня дважды ошибалась в любви, ибо мужчины, встречавшиеся на ее пути, не обладали должной целеустремленностью, оказывались не в силах подняться на ту высоту предназначения и долга, которые она в себе ощущала. В муках творческих исканий рождался глубокий, искренний, обжигающе горячий, нужный людям талант.

Тематически, содержательно работа Таирова и Коонен явно продолжала линию, начатую «Тремя сестрами» Немировича-Данченко. Эстетически, формально она, казалось, спектаклю Немировича-Данченко возражала. Но это только казалось. На самом же деле в таировском возражении был элемент согласия: если уж «мужественный Чехов», как бы говорил Таиров, то тогда уж пусть будет Чехов без чеховщины, Чехов — приподнятый, победоносный и возвышенный. Эстрадная форма спектакля не приблизила Коонен к публике, а высоко ее над залом вознесла. Ее героическая мужественность прозвучала патетично, но отрешенно, призывно, но из дальнего далека…

Завадский, который ставил «Чайку» сразу вслед за Таировым, решение, принятое в Камерном театре, считал ошибочным, был уверен в том, что сокращения, сделанные при постановке «спектакля-концерта», исказили пьесу, что вообще сводить ее всю только к теме искусства и к одной Заречной — значит неизбежно Чехова обеднять. «Если, — говорил Завадский, — спектакль не является картиной жизни, то нет и чеховской “Чайки”». Что же касается сценических традиций, то Завадский, по собственным его словам, «не ставил себе задачи ни следовать традициям МХАТ, ни отрицать их… В основном шел от текста»[[51]](#footnote-52).

От текста, однако, можно куда угодно прийти. Желая воссоздать картину жизни, Завадский ввел в эту картину {99} новшества внешне скромные, а по сути дела для «Чайки» очень принципиальные. Прежде всего усадьба Аркадиной в этом спектакле выглядела очень — как никогда, ни в одном из прежних спектаклей — бедной. Замкнутое, сжатое пространство. Вся обстановка говорила о жизни скудной, о быте изношенном и тяжком. Разговоры о деньгах звучали болезненно не потому только, что Аркадина скупа, а потому, что денег и вправду нет. Она стала скупой, и рубль она давала на троих оттого, что давно уже каждый рубль был на счету. Все обносились — один только Дорн одевался элегантно, да Аркадина, которая держала себя в струне и настойчиво блюла артистическую форму, носила строгие, опрятные белые блузки.

Вся атмосфера усадьбы чем-то неуловимо напоминала быт старых московских интеллигентских квартир военной поры — привычная, подтянутая, спокойная готовность к трудностям, которых не стыдятся и не гордятся ими — просто давно уже так живут, свыклись с лишениями, их почти не замечают.

При всем том легкий оттенок самодовольства витал и вокруг Аркадиной — Т. Оганезовой, и вокруг Тригорина — М. Названова. Эти двое, знающие себе цену, в себе уверенные, суховатые, деловитые, противопоставлялись — вкупе с Шамраевыми — Треплеву и Нине. «Совершенно невозможно, — заметил В. Ермилов, — поверить, что Аркадина способна, как говорит о ней ее сын, Константин Треплев, рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова. Нет у этой Аркадиной огня для Некрасова!»

Зато Треплев был сам огонь. М. Астангов играл Треплева напористо и сильно. Это был, вероятно, самый сильный Треплев русской сцены — нервный, фанатичный, целеустремленный, подлинный трагический герой. «Так, как играет он Треплева, — не без иронии писал тот же Ермилов, — быть может, следовало играть будущего Бальзака… Астангов слишком тяжел, массивен, слишком зрел… Вы испытываете от игры Астангова досадливое впечатление несоответствия, как будто перед вами силач-тяжеловес, почему-то поднимающий картонные гири». Однако это впечатление несоответствия человеческого масштаба героя и всей его жизненной коллизии, несомненно, было в замысле Завадского — иначе он не назначил бы на роль Треплева М. Астангова, темпераментного и мрачного артиста, всегда умевшего на сцене выразить {100} мысль — но мысль тяжкую, Хмурую, — всегда склонного к гамлетовской раздвоенности и сумрачности. В данном случае и трагедия и подмеченное Ермиловым «несоответствие» возникали оттого, что Треплеву — с его идеями, в которые он верил свято, с любовью, неотрывной от его мечтаний, — не было места в жизни. Он жил среди людей, которые его не понимали, понять не могли. В романтической одушевленности астанговского героя-тяжелодума, в его нервности, в его обостренно-конфликтных взаимоотношениях со всей окружающей средой — и прежде всего с матерью, которую он и ненавидел и любил, — было первое предвестье темы по-гамлетовски одинокого, возвышающегося над всеми прочими человека, которую впоследствии довели до полной отчетливости и резкости Б. Смирнов в роли Иванова и Б. Добронравов в роли Войницкого.

Нина Заречная в исполнении В. Караваевой (сыгравшей только генеральную репетицию и затем надолго оставившей сцену) воспринималась как девушка исключительная, натура подвижническая, мученическая. Она так порывисто устремлялась к искусству и к любви, так самозабвенно ошибалась, с такой горькой готовностью шла навстречу собственным поражениям и неизбежной гибели!.. Но в этом горячечном движении вперед не было ни уверенности в себе, ни силы — скорее, ощущалась фатальная решимость все принять и все претерпеть…

Оба они — и Треплев и Нина — в каком-то смысле, подобно Сорину, были «люди, которые хотели», люди, которые не сбылись, не состоялись. Только Треплев с этим так до конца и не мог смириться, а Нина с этим смирялась заранее, она была надломленной, обреченной.

Необычную, особую миссию в спектакле принимал на себя Дорн — Р. Плятт. Его совершенно не понял Ермилов, который досадовал, что в Дорне не виден «превосходный врач», что в этой роли не выражена «тема внимания к людям». Дорн присутствовал на сцене как бы от имени Чехова, один все понимал и даже все предвидел, и его ирония, чуть скорбная, и его мудрость, горькая и трезвая, были поважнее «внимания к людям». Они не только освещали холодным ясным светом все коллизии, возникавшие на сцене, но и как бы иногда разрывали замкнутость сценического пространства, напоминая о том, что где-то далеко совсем по-иному идет совсем иная жизнь… Когда в последнем акте, над постылой и вялой {101} игрой в лото, вдруг раздавались, неожиданно и мечтательно, его слова об уличной толпе в Генуе (в этот момент Завадский выводил Дорна к авансцене) и о «мировой душе», то в спектакль, замерший, похолодевший, будто вливалась волна тепла.

Между тем сценическое пространство спектакля постепенно как бы сжималось вокруг его персонажей. Если во втором акте художник М. Виноградов добился ощущения тягостной духоты солнечного летнего дня, то в последнем акте в окна полупустой, озябшей и неуютной комнаты монотонно стучал осенний дождь. Потом дождь еще усиливался, ливень хлестал в стекла, и ветер выл каким-то предсмертным воем. Медведенко — В. Ванин все гладил и гладил руками печь, хотелось тепла, уже ушедшего из жизни.

Живое пространство умирало на наших глазах — людям не хватало воздуха, тепла, света.

Редко какой спектакль, писал В. Ермилов, вызывает «столько желания спорить»[[52]](#footnote-53). Это желание было более чем понятно, ибо, не опровергая установившиеся принципы воплощения Чехова, не изменяя всем требованиям «картины жизни» с ее атмосферой и ее настроением, Завадский, в сущности, эти принципы радикально пересматривал. Атмосфера была — но предсмертная, настроение было — но мрачное. Его спектакль не давал оптимистического прогноза на будущее, режиссер не нашел в «Чайке» ни героев, способных победить, ни просветленного лиризма.

Принцип, выработанный в Художественном театре в постановке «Трех сестер», все же еще не однажды восторжествовал в конце войны и после нее в режиссерских работах Е. А. Брилля («Дядя Ваня», Свердловск, 1944), В. П. Редлих («Чайка», Новосибирск, 1952, с В. Капустиной в роли Заречной), М. О. Кнебель («Иванов», Москва, Театр имени Пушкина, 1954, с Б. Смирновым в заглавной роли).

Единственной пьесой, в многочисленных постановках которой принцип этот не был реализован полностью и не привел к бесспорной театральной победе, остался «Вишневый сад». Пьеса, которая в свое время явственно воспротивилась «негативному» сатирическому прочтению, {102} не хотела полностью подчиниться и решениям позитивным, устремленным к мажорному жизнеутверждению, к «страстной мужественности».

В «Вишневом саде» оставались какие-то нереализованные потенции, какой-то поныне не извлеченный «корень из минус единицы».

Потом стали замечать, что и «решенные», казалось, пьесы Чехова звучат не совсем естественно. Эмоциональный результат, достигнутый Вл. И. Немировичем-Данченко в «Трех сестрах», ни разу более не был никем повторен. Такой слитности, такого могучего единого аккорда достигнуть больше не удавалось — даже в только что названных лучших спектаклях. Хуже того, скоро — и не без оснований — заговорили, что зрители пресыщены Чеховым, скучают на чеховских спектаклях.

Причины этого явления были очень глубокие. Война чрезвычайно активизировала само понятие героизма. Сценический персонаж, «тосковавший» о лучшей жизни, перестал казаться героем. «Слова, слова, слова», как бы красивы они ни были, потускнели. На жизненном фоне драм и трагедий недавно окончившейся войны чеховские драмы показались слишком бескровными, слишком пассивными.

Николай Вирта, словно развивая мысли Фадеева, писал в 1952 году: «Кажется, несчастны все эти люди; нет у них места на земле, земля не хочет их терпеть, и они живут словно плесень на здоровом народном организме… Кажется — ничто в мире уже не спасет их от окончательного разложения… Они должны дожить и исчезнуть без всякого следа, ибо ничего ими не сделано ни для себя, ни для народа… Это пыль века: разразится очистительная буря, исчезнет пыль в пространстве, ничего не оставив после себя! Боже мой, какой скучный мир!.. Страшная галерея людей, опустившихся на дно общественной жизни…»[[53]](#footnote-54).

Воссоздавать на сцене весь этот «скучный мир», изображать «плесень» и «пыль века» — не хотелось. Но Чехов, хоть его и хулили, оставался классиком, пьесы Чехова можно было и должно было ставить. А потому режиссеры, неосознанно выражая воздействие времени, стали усиленно активизировать Чехова. В вялые мышцы его {103} героев впрыскивали энергию, волю к победе, мужество, еще раз мужество.

Концепция волевого, жизнеутверждающего, мужественного Чехова неудержимо развивалась. Режиссеры забыли о сомнениях и осторожных исканиях Немировича-Данченко, который осмотрительно отвергал даже формулу «мечта о лучшей жизни» и говорил: «тоска», а не мечта. Последователи Немировича-Данченко выдвинули и реализовали во многих чеховских спектаклях активный, полный энергии девиз: «Борьба за лучшую жизнь!» Девиз этот навязывал Чехову целеустремленный оптимизм и — по-своему вполне логично — требовал резкости и отчетливости в отношении к персонажам чеховских пьес. Одних уверенная режиссерская рука вела «налево» — их именовали борцами за лучшее будущее, тружениками и героями, других толкали «направо», обличали в паразитизме, пошлости, грубости, тунеядстве. Чехову приписывали бодрый оптимизм и, главное, резкость, отчетливость в отношении к людям — восторженное восхищение такими героями, как Нина Заречная, Войницкий, Астров, Соня, три сестры, Вершинин, Петя Трофимов, Аня (они становились уже героями без всяких кавычек), и резкое отвращение к таким людям, как Треплев, Тригорин, Елена Андреевна, Чебутыкин. Эти безоговорочно и безапелляционно относились к числу людей, которые грязнят и портят жизнь, которые вредны для жизни.

«Толпу», которую Горький видел «скучной и серой», стали энергично делить на два лагеря.

Б. Добронравов опоэтизировал и приподнял образ Войницкого. Критик М. Строева, автор биографии артиста, писала, что Войницкий был у Добронравова «большим человеком». Его Войницкий, писала М. Строева, «не только отрицает прежние нормы жизни, но и утверждает необходимость поисков путей к иной, справедливой жизни, во имя которой он и бросает вызов прошлому».

Во втором акте, ночью, Войницкий у Чехова «входит… в халате со свечой». Добронравову этот халат не годился. Он был во втором акте, ночью, в строгом костюме. В третьем акте, где у Чехова «входит Войницкий с букетом роз и останавливается у двери», Добронравов вбегал «как будто согретый солнцем, совсем молодой», вбегал «стремительно»[[54]](#footnote-55).

{104} После неудачного покушения, после своего двойного промаха этот Войницкий распахивал двери в сад и уходил в его пышную зелень — все дальше и дальше. Добронравов не мог подчинить своего Войницкого чеховской ремарке: «Бьет револьвером об пол и в изнеможении садится на стул». Не было изнеможения…

Самый промах Войницкого выглядел в этом примечательном спектакле 1947 года неожиданной, почти невозможной случайностью. Такой Войницкий должен был убить Серебрякова.

Добронравов играл свою роль страстно и гордо. Его герой был героем, Иваном Войницким, к которому вовсе не шло фамильярное «дядя Ваня». В постановке М. Кедрова чеховская пьеса стыдилась своего названия.

Ю. Юзовский прямо заметил, что Добронравов играет «скорее Егора Булычова, чем дядю Ваню»[[55]](#footnote-56). Г. Бояджиев, упрекнув Юзовского в огрублении замысла артиста, в свою очередь признавал: «Внутренняя, духовная близость Чехова и Горького тут получает наглядное подтверждение в трактовке живого человеческого образа. Чеховские герои, возмужав и окрепнув, еще не раз на сцене советского театра будут предвещать характеры горьковских людей»[[56]](#footnote-57).

Опасения Вл. И. Немировича-Данченко, остерегавшего актеров: «Здесь этого нет, это не Чехов, это уже Горький», — были забыты, время вносило свои коррективы в понимание чеховских образов. Они продолжали «мужать и крепнуть». Скоро Б. Смирнов опоэтизировал, возвеличил и превратил в героя Иванова и вслед за Добронравовым дал еще одно ярчайшее воплощение концепции «мужественного Чехова».

Сразу же оговорюсь, что выражение «мужественный Чехов» в данном случае применяется условно. Речь идет, конечно, не о писательской позиции Чехова, бескомпромиссное мужество которой никаких сомнений не вызывает. Речь идет именно о персонажах чеховских драм, которым без должных внутренних оснований определенная концепция режиссуры приписывала мужество и твердость духа. И эта концепция, бесспорно, возникла не по произволу {105} режиссерской или актерской фантазий. Она была выдвинута временем с определенной исторической закономерностью и реализована самыми богатыми, самыми тонкими талантами, в иных случаях — вполне сознательно, в иных — более или менее интуитивно.

Добронравов и Смирнов, необычайно обострив отношения Войницкого и Иванова с их окружением, со средой, воинственно толкая их на борьбу против мира, обступившего чеховских людей, превратили своих персонажей в одиноких героев трагедии. С силой и страстью оба актера выразили протест против принижения человека, подавления его достоинства, против пренебрежения его духовными возможностями. Добронравов не сомневался в том, что из Войницкого мог бы получиться российский Шопенгауэр. Смирнов искал в Иванове несостоявшегося российского Гамлета. Чтобы до боли остро показать, как угнетается незаурядный, одаренный человек серебряковским начетничеством, лебедевской обывательщиной, пошлостью и практицизмом, как гибнет особенный человек, когда судьба его введена в обычную, наезженную колею жизни мелкой, трусливой, безыдеальной, фигуры Войницкого и Иванова силой редких актерских талантов были возвышены, романтизированы, приподняты над житейской сутолокой.

В этих актерских образах прорывался крик человеческой души, не желающей смириться с тем, что она, душа, «от сих и до сих» регламентирована в ее порывах, надеждах, загнана в рамки установленного порядка, что в этих рамках не могут себя реализовать ни потенциальный Гамлет, ни потенциальный Шопенгауэр.

С точки зрения эстетики чеховской драмы возвышенные патетические ноты, прозвучавшие особенно сильно у Добронравова и вполне внятно у Смирнова, казались необоснованными, ибо, бесспорно, влекли за собой чуждую Чехову идеализацию героев. Но эти прорывы в высокую трагедию у Добронравова и Смирнова были неотрывны от мотива обреченности. Их прекрасные и темпераментные герои оставались людьми без будущего. Как раз в теме обреченности людей сильных, мыслящих, талантливых и выражался протест, в ней был трагизм.

В. Капустина, которая в Новосибирске в спектакле В. Редлих сыграла Заречную, искала иной, оптимистический тон. Героиня «Чайки» выглядела светлой, ясной, стремительной. Вся в белом, тонкая, стройная, она словно {106} бы прорезала уверенным лучом надежды сумрачный быт спектакля. Вокруг нее были земные, естественные, слабые и по-разному грешные люди.

Сквозь их обыденную жизнь Заречная, широко раскрыв мечтательные глаза, не проходила, а будто бы пролетала белой птицей, чтобы сказать в финале твердо, без тени сомнения:

— Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.

Оптимизм этот был соблазнителен. Но особенного доверия не вызывал.

Обреченность добронравовского Войницкого или Иванова, каким играл его Смирнов, выглядела более достоверно.

М. Строева писала, что, сам того не желая, Б. Смирнов «шел к идеализации, к возвеличению образа. Негерой становился героем. Так возникло расхождение с чеховским образом. Возникли споры, уже более настойчивые, чем вокруг добронравовского Войницкого. И тем не менее это тоже был шаг вперед. Но шаг — последний»[[57]](#footnote-58).

Действительно, это был последний успешный шаг вперед.

Были сделаны еще многие шаги в том же направлении, но они уже не вели к успехам. «Расхождения с Чеховым», которые легко прощались Добронравову и Смирнову, вдруг стали ощущаться как нетерпимые, невозможные.

Своего рода литературным памятником концепции, делившей персонажей Чехова на «два лагеря» (с одной стороны — «труженики», с другой — «паразиты»), остается книга В. Ермилова «Драматургия Чехова», изданная в 1954 году. Одна главка ее так и называется: «Труженики и паразиты». В книге устанавливается «внутренняя близость» Елены Андреевны и Серебрякова, доказывается, что «нудные люди, оба они гасят свет, радость, праздник около себя». А с другой стороны — «труженики»: «Сколько в них богатства, красоты, какие чудеса творчества, радостного труда могут совершить они, если одолеют темную стихию разрушения! За Астровым, Войницким, Соней мы чувствуем множество русских людей, тоскующих о светлом будущем»[[58]](#footnote-59).

{107} Елену Андреевну В. Ермилов порицал безоговорочно и сурово, называл ее «ленивой разрушительницей», утверждал, что «ложная нечистая красота» ее «неспособна внушить глубокое чувство». Сокрушался: «И не очень красиво выглядит вся картина — вполне зрелая, замужняя женщина, обманывающая доверие неопытной девушки, которая к тому же работает на эту бездельничающую даму»[[59]](#footnote-60).

Сейчас все это как-то странно даже читать. Но это не просто читалось, это принималось многими режиссерами и актрисами как руководство к сценическому действию.

В той же книге В. Ермилова старик Чебутыкин вдруг подвергся сокрушительной критической атаке. «Под обличием традиционного водевильного чудака, одинокого безвредного старичка, совершающего один водевильно нелепый поступок за другим — вроде преподнесения Ирине в день ее именин серебряного самовара, — обнаруживается, — писал В. Ермилов, — далеко не такая уж простая и безобидная фигура, как кажется с первого взгляда. Он вреден, опасен для жизни, этот смешной старичок!»[[60]](#footnote-61).

Его добродушие, утверждал В. Ермилов, является «формой равнодушия». Отчего же он, «равнодушный», плачет, преподнося Ирине этот самый самовар? Отчего он плачет и в третьем действии, вспоминая, как умерла его пациентка, и уверяя себя, что виноват в ее смерти? Отчего он стонет: «О, если бы не существовать!»

Да, Чебутыкин жалок. Но В. Ермилов напрасно старался уверить читателей, будто бы «можно считать такие фигуры, как Чебутыкин, отрицательными персонажами»[[61]](#footnote-62).

Попытки делить чеховских персонажей на отрицательных и положительных вообще несостоятельны. Но режиссеры еще довольно долго — видимо, под влиянием книги В. Ермилова, воспринимавшейся, как последнее слово чеховедения, — продолжали такие попытки. Режиссеры жаждали ясности. Их не смущало то обстоятельство, что ясность влекла за собой однозначность. Их увлекала надежда извлечь из чеховской драмы уверенный и оптимистический прогноз. В чеховских спектаклях снова вздымалась волна оптимизма, но тотчас опадала, уходила, обнажая {108} (если уж продолжать метафору) выпирающие камни нерешенных противоречий.

Подчеркнем: речь идет не о противоречиях, якобы присущих самой чеховской драме. Ее эстетическое совершенство давно уже не подвергается сомнению. Забыты споры, сценичен ли Чехов. Речь идет о противоречиях между сегодняшним восприятием Чехова и вчерашними трафаретами сценических решений.

Болезненность таких противоречий наглядно показала постановка «Чайки» в Художественном театре в 1960 году. Целеустремленная борьба режиссуры (В. Станицын и И. Раевский) против объективности чеховской характеристики человека, за тенденциозность оценки каждого завершилась деформацией почти всех образов пьесы.

Тригорин, которому Чехов, как хорошо известно, отдал многие сокровенные свои мысли, человек умный, тонкий, увлекающийся, угнетенный тягостной повседневностью литературного труда, нерешительный, утерявший веру в свое призвание, изнуренный славой и славой завороженный, порой вызывает сочувствие, порой — иронию, порой — сожаление. Такой он в пьесе, хотя, конечно, здесь сказано об этом человеке далеко не все, что можно и нужно сказать. В спектакле же, в исполнении П. Массальского, его характеристика исчерпывалась словами: самовлюблен, пошловат, всегда готов завести легкую интрижку…

Чеховский Тригорин с подлинной чеховской горечью говорит о том, как тягостен писательский труд. Он отнюдь не рисуется. Тригорин — П. Массальский упивался трудностями, о которых рассказывал Нине Заречной, самые трудности эти словно бы входили в состав его литературных наслаждений, они — часть его славы, его успеха. И выходило, что он кокетничает, позирует перед Ниной. Этот Тригорин действительно прямо и точно, как по нотам, разыгрывал «сюжет для небольшого рассказа»: пришел человек, увидел и от нечего делать погубил чистую и духовно слабенькую Заречную.

Но «Чайку» написал не Тригорин, а Чехов. И чеховский Тригорин «погубил» Нину не «от нечего делать», а потому, что, как он сам говорит (с глубокой болью в пьесе и с аппетитом знатока — в спектакле), поверил — «она одна может дать счастье».

В свое время Вл. И. Немирович-Данченко писал, что видит в «Чайке» скрытые «драмы и трагедии в *каждой* {109} фигуре пьесы»[[62]](#footnote-63). Он подчеркнул эти слова: «в каждой». Театр, однако, не заметил даже драмы Аркадиной. У Аркадиной была полностью выключена тема любви к сыну, и даже любовь к Тригорину заменена цепкостью женщины, не желающей терять «последний шанс». Главное, что играла А. Тарасова, — моложавость Аркадиной: «держу себя в струне… сохранилась…» И действительно, эта холеная, спокойная, уверенная в себе женщина выглядела прекрасно, даже не верилось, что у Аркадиной такой взрослый сын. Но ее отношения к Тригорину строились по рецепту французского романа, который она читала: «осаждает его посредством комплиментов, любезностей и угождений». Режиссура невольно навязывала Чехову избитый литературный мотив, над которым Чехов иронизирует.

Кроме того, режиссура старательно и сильно акцентировала скупость Аркадиной. Аркадина действительно скупа, но театр тут тоже был скуповат, если не беден… Подобно Аркадиной, дающей рубль на троих, театр давал зрителям едва ли больше трети эмоций, раздирающих душу этой женщины: она ведь любит не только сына, не только Тригорина, не только славу, но любит искусство, как она его понимает… А прежде всего и больше всего любит жизнь. Тут — и драма ее, и ее очарование, и ее обаяние, которое чувствуется у Чехова. Заботясь об определенности рисунка, режиссура лишала Аркадину и жизнелюбия и обаяния разом.

Отношения главных персонажей «Чайки» к искусству, как известно, очень сложны. Они вовлечены Чеховым в спор о «новых формах», о художническом призвании. В этом споре, в борьбе, по слову Гоголя, «издерживаются» их жизни. В спектакле вся эта сложность сводилась к простейшим понятиям славы и бесславия, успеха и неудачи. Театр сердито выражал антипатию к тем, кто добился успеха и славы, — к Тригорину и Аркадиной. Театр хотел поддержать молодых, пробивающих себе дорогу, — Заречную, Треплева. Но защита велась столь же прямолинейно, сколь и обвинение. Ю. Пузырев играл Треплева славным, смелым, мужественным юношей, которому не дано, однако, пробить стену рутины и косности. И актер и режиссура оставляли без внимания слабость, нервность, неясность художнической программы {110} Треплева. Словно бы не видели его неуверенности, его беззащитности, столь выразительно контрастирующей с романтической порывистостью юного поэта. Даже первая попытка покончить с собой выглядела в спектакле весьма внушительным актом протеста против тех, кто не дает ему дороги, — а потому Аркадина была ему не мать, только враг.

Чеховский Треплев стреляется в финале потому, что он не нашел себя, у него недостает силы утвердить себя в жизни, он не умел побороть ее пошлость и фальшь. Неистребимая фальшь победила, она пробралась даже в текст треплевских рукописей. Мужественный Треплев — Ю. Пузырев стрелялся оттого, что перед ним стеной стояли враги, тригорины: Нина все еще любит «соблазнителя» Тригорина, Тригорин — популярен, его читают, а Треплева не читают… Театр пытался изобразить самоубийство Треплева формой социального протеста, но натяжка не удавалась, ибо и тут пьеса настойчиво противилась прямолинейной режиссуре.

Т. Лаврова, выступившая в том спектакле в роли Нины Заречной, конечно же, талантливая актриса. Ее ли винить в том, что один из самых поэтичных чеховских образов на этот раз оказался столь прозаичен? У Чехова Нина мечтает о жизни «интересной, светлой, полной значения». В спектакле это была мещаночка, возмечтавшая о «шумной славе». Результат неожиданный, если вспомнить, что и режиссура и актриса «защищали» Заречную в ее борьбе против аркадиных и тригориных. Но результат — неизбежный, если таковы Аркадина и Тригорин… Самая любовь Нины к Тригорину тут становилась «роковой» мещанской любовью «рассудку вопреки…». Режиссура систематически предлагала зрителям вместо многокрасочного спектра чеховского характера — одну краску. Например, грустная трезвость чеховского Дорна, понимающего, что он бессилен помочь тем, кому хотел бы помочь, была превращена М. Болдуманом в сухое равнодушие, и Дорн подчас выглядел только циником. Дорн же — и циник, и скептик, и умный друг, и гонкий наблюдатель, и утомленный, изверившийся в жизни человек.

Общая для спектакля тенденция к упрощению характеров постепенно стала преодолеваться актерами. Наполнились жизнью образы Сорина (М. Яншин), Полины Андреевны (О. Андровская), более тонкой и одухотворенной {111} стала Маша — Т. Ленникова. Характерно, однако, что эти сдвиги произошли «на периферии драмы». Ее основные герои слишком прочно усвоили «сквозные действия», ведущие их… мимо цели.

Весьма симптоматично также, что трагедия взаимного непонимания Маши и Медведенко в спектакле оказалась невыраженной, вообще вся горестная тема учителя Медведенко отодвигалась на второй план, была старательно заретуширована: ведь Медведенко с его нищетой, с его заботами, долгами и жалобами никак не вписывался в конфликт двух поколений, он оказывался в стороне от «сквозного действия» — лишнее лицо в режиссерской партитуре.

Быть может, самым явственным признаком краха принципов, которыми руководствовались создатели спектакля, оказалось равнодушие, его встретившее. О нем не спорили, его не защищали. Ясная и простая схема, проступавшая сквозь тонкую, нервно напряженную жизненную сложность «Чайки», по-видимому, никого не заинтересовала.

Пришла, видимо, пора устанавливать новые взаимоотношения между Чеховым и современностью. Какие же? Ответ на этот вопрос, правда, ответ еще вынужденно невнятный, дал в 1960 году спектакль Ю. Завадского — «Леший».

## 4

Многие недоумевали, зачем Ю. Завадский направился «окольными путями». Стоит ли ставить «Лешего», если есть «Дядя Ваня» — более зрелый, более совершенный вариант той же драмы? Было неясно, почему Театр имени Моссовета отдал предпочтение эскизу, отвергнутому самим Чеховым, и не пожелал обратиться к бесспорному шедевру. Действительно, с точки зрения репертуарных расчетов оправдать это решение было нелегко.

Но обновленному пониманию Чехова оно весьма и весьма пригодилось.

«Леший» написан в интервале между «Ивановым» и «Чайкой». М. Строева считает, что в «Лешем» Чехов «стремился увидеть ту перспективу будущего, которая закрылась перед Ивановым»[[63]](#footnote-64). Действительно, Леший все время как бы спорит с Ивановым: «У меня тяжко на душе… — говорит он в финале драмы. — Но все это не {112} беда. Надо быть человеком и твердо стоять на ногах. Я не застрелюсь и не брошусь под колеса мельницы… Пусть я не герой, но я сделаюсь им! Я отращу себе крылья орла, и не испугают меня ни это зарево, ни сам черт!»

Верно указана критиком также симптоматичная метаморфоза, которая произошла с Лешим, когда он превратился в Астрова. В знаменитом монологе об огоньке, который светит вдали, темной ночью, в лесу, Леший говорил: «Вот, наконец, я нашел свой огонек». Астров же: «У меня вдали нет огонька».

Активность Лешего везде сменяется сравнительной пассивностью Астрова.

Все это так. Все же сомнительно, однако, утверждение, будто Чехов хотел в Лешем показать человека, «который, в отличие от всех окружающих, верит в то, что своими личными усилиями сможет решительно изменить жизнь. И не только верит, но и каждым своим поступком стремится доказать это». Будто «в первый и последний раз появляется в чеховской драматургии образ человека, активно действующего — не только внутренне, но и внешне»[[64]](#footnote-65). С таким пониманием роли спорит сам Леший: «… все женщины, — говорит он, — видят во мне героя, передового человека», но «если таких, как я, серьезно считают героями», то это значит, что «нет истинных героев, нет талантов, нет людей», «нет настоящих орлов, которые по праву пользовались бы почетной известностью…» Леший скромничает? Возможно. Но ведь Чехов-то смеется — вот что важно! Обратите внимание на этих «настоящих» орлов, пользующихся «почетной известностью». Почетные орлы… Известные орлы… Хуже того: орлы, которые пользуются почетной известностью! (В записной книжке Чехова замечено: «Обыкновенные лицемеры прикидываются голубями, а политические и литературные — орлами»[[65]](#footnote-66)). Вслушайтесь в саркастическое движение фразы: «отращу (!) себе (!!) крылья орла». А дальше? «Пусть горят леса — я посею новые!» А еще дальше: «Пусть меня не любят — я полюблю другую!»

Елена Андреевна восхищена: «Какой он молодец!» Орловский озадачен: «Как сие понимать прикажете?» Чехов же с явной иронией поглядывает на человека, в котором {113} видят героя «все женщины», который всерьез собирается «отращивать» себе крылья орла, дабы с полным правом пользоваться «почетной известностью».

Этой иронии в Театре имени Моссовета не заметили и старательно принялись «отращивать» Лешему крылья.

Выводя на сцену фигуру Лешего, именно Лешего, а не Астрова, да еще поручая исполнение этой роли вдохновенному и романтическому Николаю Мордвинову, Ю. Завадский вольно или невольно подвергал «испытанию на прочность» принцип выделения из среды чеховских людей «положительного героя». Н. Мордвинов дал облику Лешего оттенок романтической решительности, интонационно и пластически подчеркнул его бунтарский дух, его незаурядность. В режиссерских мизансценах Леший все время настойчиво отделялся от остальных персонажей, которые «обедают, только обедают…».

В результате Леший оказался смешон. Он выглядел высокопарным фразером, самым неестественным среди всех этих относительно умных, относительно честных, более или менее своекорыстных, тщеславных, смешных, трогательных, но земных, естественных людей. Порой возникало даже заведомо неверное подозрение, что у режиссера и актера был тут некий коварный умысел, что они сознательно хотели скомпрометировать Лешего. Но нет, десятки деталей опровергали эту мысль. В том-то и фокус, что героическая фигура в чеховской драме самосильно обнаруживала свою несостоятельность, а значит — неестественность.

Другой полюс спектакля — Р. Плятт в роли Жоржа Войницкого. Решительная героизация волевого Лешего, предпринятая театром, как будто предписывала столь же решительное уничижение безвольного Жоржа Войницкого. Но Плятт рассудил иначе. Он повел роль к усложнениям и осложнениям. Меньше всего интересовала его определенность взгляда зрителей на Жоржа, меньше всего заботил знак: плюс или минус — которым совсем недавно принято было метить чеховских персонажей, опережая зрительские восприятия и заранее «калькулируя» эмоции зрителей.

Актер вникал и вовлекал нас в драму Жоржа, стремясь к мужественной и жестокой чеховской объективности, показывая, где самолюбие переходит в самоотверженность и где самоотверженность вдруг вырождается в надрывное самовосхищение, в попреки, жалобы, в неврастенический {114} вопль человека, которого не оценили по заслугам. Жорж Войницкий — жертва Серебрякова? Да, конечно, отвечал Плятт, но вся беда в том, что, не окажись Серебрякова, Войницкий отыскал бы его.

Он нашел бы, кому отдать свою жизнь, ему нужно было, обязательно нужно было ее отдать. Сам Жорж со своей жизнью ничего сделать не может, никакого применения ей найти не в состоянии. Отдавая собственные силы и душу «в наем», посвящая себя другому, Жорж получает известную компенсацию за свою неполноценность. Он приобретает право упрекать уже не себя, а «нанимателя». Серебряков нужен Войницкому как хозяин, который заведомо будет неблагодарным, как маленький божок, который — это уже точно и это втайне, в подсознании предусмотрено! — не оправдает верований, скомпрометирует созданную Войницким религию.

Неблагодарность Серебрякова дает Войницкому нравственную опору. Вот почему Чехов, не утруждая себя особенно развенчанием Серебрякова (этот ясен сразу же), исподволь, настойчиво и тонко развенчивает Войницкого. Войницкий для Чехова — проблема куда более сложная и интересная, чем Серебряков или даже Леший с его орлиными крыльями… Когда Серебряков пугается Войницкого и просит жену: «Дорогая моя, не оставляй меня с ним! Он меня заговорит», — то понимаешь, что у Серебрякова есть свои резоны. Войницкий может заговорить.

У Плятта говорливость Войницкого выпячивалась настолько, что видно было — он иногда самому себе надоедает, сам устает от своей умной и желчной болтовни. Это — самоизнурение большого ума, во всем изверившегося, все способного назвать едкими, неприятными и верными словами.

Сквозь сценическую жизнь Жоржа, окрашивая едва ли не каждое произносимое им слово, проходил настойчивый, неотвязный мотив скептицизма. Скепсис — вот что осталось. Скептицизм изнутри подрывал даже любовь Жоржа к Елене Андреевне и самую ненависть его к Серебрякову, то есть все чувства, с которыми доживает свою жизнь Войницкий.

Действовать Войницкому не дано, действовать — незачем. Нет больше ни цели, ни идеала. Но тем активнее, тем разрушительнее работает мысль, которая без промаха обнаруживает везде — и вокруг и в себе самой — пустоту, {115} развал. Острая, беспокойная, беспорядочно мечущаяся мысль Войницкого разъедает мнимые ценности, которыми одни обольщаются, а другие торгуют, но разрушает и его собственную личность.

Р. Плятт не романтизировал даже любовь Жоржа к Елене Андреевне. Он хорошо слышит чеховскую фразу, слышит, как пошло звучат слова Войницкого: «Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой!» И просительное, нелепое: «Русалка, а? Люби покуда любится!» — которое, едва Елена Андреевна уходит, сменяется озлобленной бранью: «Кислота! Простокваша!»

Вся его любовь к Елене Андреевне движима одной силой — ему нужно добиться права обвинить и презирать эту женщину. Когда он мгновенно переходит от «русалки» к «простокваше», он обозначает словесно весь путь, который хотел бы пройти реально. Больше всего воодушевляет Войницкого именно уверенность в том, что он будет отвергнут и, значит, окажется вправе презирать Елену Андреевну за трусость, за верность мужу.

Такие, как Жорж, нуждаются в презрении к другим, чтобы дразнить и возбуждать свое самоуважение, чтобы наслаждаться мыслью о зря прожитой жизни. Обвиняя других, они могут тешить свой аналитический ум сладострастной мыслью о том, как красиво, ладно, полезно они прожили бы свою жизнь, если бы жизнь «других» была иная и другие были иными.

Сила объективного, без выпирающей тенденции, удивительно тонкого и глубокого исполнения Плятта была в том, что оно исчерпывающе характеризовало и самого Жоржа, и среду, в которой он жил, и время, когда он жил.

Выяснилось, что напористая деятельность, приписанная в этом спектакле Лешему, особенного внимания не заслуживает. Бездейственность Жоржа, каким его играл Плятт, напротив, чрезвычайно усиливает интерес к нему. Движение его мысли, судорожной и скептичной, увлекало за собой мысли зрителей.

Вот тут и было главное завоевание постановки «Лешего»: выдвижение в центр чеховского спектакля пусть даже слабого, но мыслящего о жизни человека.

Следующий шаг сделал Борис Бабочкин, поставивший в том же 1960 году «Иванова».

В Малом театре, где Чехова вообще никогда не играли, в «Иванове», где ломка старой драматической формы {116} уже началась, но еще не закончилась утверждением новой, чеховской формы драмы (где Чехов — еще «не совсем Чехов»), Борис Бабочкин выдвинул новый принцип понимания и воплощения Чехова. Эффект был особенно разителен потому, что совсем недавно «Иванов» (с Б. Смирновым в заглавной роли) был великолепно, хотя совсем по-иному, поставлен М. О. Кнебель.

За время с 1954 по 1960 год многое изменилось. Потребность идеализировать людей, населяющих пьесы Чехова, исчезла. Возникла иная потребность — разобраться в их противоречиях столь же объективно и трезво, как сделал это сам Чехов. Стала совершенно очевидна их «негероичность», однако они не утратили притягательной силы.

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

В «Иванове» есть еще люди, выведенные на авансцену драмы, и люди, составляющие фон, на котором драма разыгрывается. С этим принципом в «Чайке» Чехов уже расстанется, но здесь старый принцип еще действует.

Режиссер, применяя повторные мизансцены, поочередно выводя персонажей на исповедь, сразу дал нам возможность заметить одиночество, изолированность каждого, но — одновременно — тут же и намекал на их общность. Они все одиноки, все — в кризисе, значит, и кризис — общий. По крайней мере для тех героев, которые {117} в «Иванове» выделены из «среды», противопоставлены ей.

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

Из этого свинского быта вырастали и выдвигались главные фигуры драмы. М. Жаров играл Лебедева со всевозможной бытовой обстоятельностью, намеренно погрязая в подробностях, обрастая ими, настаивая на значительности любой детали. Этот Лебедев — милейший в быту человек, чья покладистость, доброжелательность, душевность и заботливость в комплексе, в результате дают мещанство, обывательщину. Мелочи жизни и быта поглощают все его внимание. От сложного и важного ему всегда хочется отмахнуться, проблему обойти стороной, неприятность — умалить, беду — воспринять как простую неприятность. Он не верит в существование «мошенников и подлецов», считает, что ему «не время… о мировоззрении думать», зато ему известно, что «трудно теперь с женихами», зато он готов благодушно разглагольствовать о германской и французской политике, а лучше всего знает, чем водку закусывать.

В его жизни нет и не может быть смысла, он это понял давно, с этим смирился, и люди, которые хотят углядеть в жизни какую-то цель, ему попросту непонятны. Сердечный, добрый человек, он способен предложить только одну форму помощи — деньги взаймы. А когда понимает, что деньгами не поможешь, тогда произносит, опять же сердечно, но с жестокой поверхностностью, которую изумительно передавал Жаров: «Несчастия закаляют душу». И принимался утешать уже себя — оно приятнее.

Когда образ прочитан так, как прочли его Бабочкин и Жаров, то с изумлением и недоверием вспоминаешь, что Лебедева совсем еще недавно играли классическим «благородным отцом» Саши и добрым приятелем Иванова…

Саша — Л. Юдина не очень понравилась критикам. Они, мне кажется, не поняли актрису и режиссера. Здесь {118} тот же ход: опрятность, свежесть и энергия молодости, а в сумме, в результате — мещанская заурядность и агрессивность. Агрессивность, особенно нестерпимая в тот момент, когда она претендует на героическую позу, когда Саша восторженно толкует о «деятельной любви» и внушает Иванову: «исполняй свой долг». То, что она зовет «деятельной любовью» — всего лишь наивная, довольно открытая форма самолюбования. А потому, чем хуже Иванову, тем ей приятней, тем больше «поле деятельности», тем меньше можно требовать от себя, тем больше и воинственнее — от другого. Тем больше оснований «спасать, совершать подвиг», чтобы вполне по-мещански выхваляться нудной, невыносимо унижающей другого «самоотверженностью»: величаться перед собой, перед Ивановым, перед всеми.

Все это давала почувствовать Юдина, и мы вполне понимали Иванова, когда он в ответ на восторженные фразы Саши вдруг говорил: «Опять у меня такое чувство, как будто я мухомору объелся». М. Строева хотела бы видеть в Саше «чистоту, ум и незаурядную смелость (а не только апломб)»[[66]](#footnote-67). Чистоту да и смелость, пожалуй, Юдина тоже передавала. Недоставало ей другого: искренней восторженности, светлой мажорности тона, обаяния и девической притягательности — манкой и яркой конфетной обертки, в которую запаковано маленькое кокетство жертвенностью.

Что же касается ума, то откуда бы ему взяться?

Ни одной действительно умной реплики деятельной Саше не дано, зато фраз-мухоморов у нее достаточно, чтобы свалить и более сильного человека, чем гамлетизирующий Иванов.

Впрочем, и бесспорно умная женщина тоже ведь ничем помочь не смогла. Незабываема Констанция Роек в роли Анны Петровны. Она была совершенна в каждом движении, в каждом слове. Объективная, лишенная тенденциозности манера актрисы, нигде не защищающей и ни в чем не обвиняющей Анну Петровну, должна бы, кажется, вызвать навстречу себе холодок восприятия. Напротив, наши восприятия эмоционально обострились до крайности, до слез. Предельная точность актрисы приносила нам и горькую тему женского увядания, и тревогу, и страх, и боль прозрения. Обо всем этом превосходно {119} написал В. Гаевский в статье «Роек играет Чехова»[[67]](#footnote-68).

Добавить к анализу Гаевского можно лишь немногое. Роек играла с внешней скромностью, пользуясь самыми сдержанными средствами выразительности, почти скованно.

Без малейшей аффектации она выражала сокрушительную силу чувства. Шекспировская трагедия в совершенно не театральной, буднично-житейской, самой повседневной форме. Это и есть Чехов.

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

У чеховских людей выбора нет. Драмы Чехова не решаются волевым актом, не развязываются героическим поступком. Ни выстрелы, ни самоубийства не могут изменить течение общей жизни. Тут хоть стреляй, все равно ничем не поможешь — выстрелишь в себя, скажут «лопнула банка с эфиром», выстрелишь в другого — промажешь. Красивые, решающие поступки невозможны.

Одно только остается — не срываться в пошлость, сопротивляться ей, покуда хватит сил. Это удается немногим, совсем немногим, самым лучшим. С точки зрения Чехова, те, кто сумел выстоять против пошлости, не пропустить пошлость в себя, в свое сознание, в свою душу, — редкие, редчайшие, прекрасные люди.

Такова Анна Петровна, так ее играла Роек, буквально изнемогая, чуть не умирая в борьбе против пошлости. Чахотка, как пошлость, ест ее поедом. Или, наоборот, пошлость ест ее как чахотка. Она стареет, слабеет. Беспомощна и беззащитна. Один только раз попыталась Анна Петровна на удар ответить ударом, на пошлость — пошлостью. Раевский прав: в последнем разговоре с Ивановым жена устраивает ему «сцену». Почти звериный вопль покинутости искажает лицо, кривит ее губы. Она упрекает Иванова в корысти, в денежном расчете — «когда увидел, что денег нет, повел новую игру… теперь иди и обманывай Лебедеву…».

{120} Но как жалко, как неумело она все это говорит. Как промахивается!.. Как, в сущности, бессильна уязвить того, кого хотела бы уязвить.

Иванов оказывался сильнее. Чехов дает ему чудовищные слова, которые сразу ломают сопротивление Анны Петровны, сразу приводят ее к поражению.

Когда Иванов кричал ей самое подлое, жесточайшее — «Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь!..» — Роек вся сжималась в паузе совсем детского страха.

Так сестры Прозоровы беззащитны перед Наташей, так Раневская беззащитна перед топорами, которые рубят вишневый сад.

Их видимая беззащитность перед пошлостью есть, однако, и форма изоляции, своеобразной защиты своего внутреннего мира от пошлости, защиты того тонкого, благородного строя души, которым они нам близки поныне.

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

Чехов это хорошо понял. Львов выступал в спектакле именно от лица теории, которую В. И. Ленин называл «реакционной и вредной, сбивающей с толку общественную мысль, играющей на руку застою и всяческой азиатчине»[[68]](#footnote-69).

Более того, Львов был прямо вписан Бабочкиным в картину застоя и азиатчины. У этого человека чувство собственного достоинства и ощущение собственного благородства развиты донельзя. Он своим благородством сыт. У него на всякий казус есть свой рецепт, своя доза мужества, негодования. Б. Горбатов Львова не обвинял, напротив, все время показывал субъективную честность доктора. Львов всегда знает, что делать, а еще лучше {121} знает, что говорить. Он — неутомимо деятелен, у него — положительная программа. Тем не менее его лекарства не помогают ни больному обществу, ни больной Анне Петровне.

Для предыдущего этапа понимания Чехова в высшей степени характерны были попытки режиссеров романтизировать Львова, доказать его правоту. Забывали ужас, который охватывал Чехова при мысли о возможности такого толкования роли.

«Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо»[[69]](#footnote-70), — писал Чехов.

У Бориса Смирнова Иванов был героем напряженно действующим, упорно борющимся против «заедающей» среды.

У Бориса Бабочкина Иванов вполне резонно отвергал гипотезу Лебедева: «Тебя, брат, среда заела». — «Глупо, Паша, и старо», — с горечью говорил он.

Все дело в том, что юношеские попытки Иванова противопоставить себя этой самой «среде» оказались совершенно несостоятельными. И не потому, что он устал бороться, изнемог в борьбе. Не потому… А потому, что он и сам — «среда», он вырваться из «среды» не сумел, потому что его молодые порывы не нашли ни цели, ни адреса.

Иванов мог бы стать героем? Возможно. Вероятно. Героический порыв требует, однако, по меньшей мере значительной цели. Нужно доверять определенной идее, чтобы отдать ей жизнь. Иванов такой цели не нашел. Усталое, тусклое лицо. Тоскующие глаза. «Душа скована какою-то ленью», всякое дело для него непривлекательно, всякий сколько-нибудь активный поступок заранее разочаровывает и потому не совершается Ивановым. Тем не менее мысль его далеко не ленива. Драма его в том, собственно, и состоит, что теперь, именно теперь, уже и не помышляя о действии, он все додумывает до конца.

Процесс этот изнурителен. Легко ли тащить себя на дыбу жесточайшего допроса, где уж точно ничего не утаишь, где не отговоришься красивыми фразами в духе доктора Львова, где предстоит доказать себе, что ты сам {122} себя оставил в дураках, облачился в тогу и залез на котурны, не зная, куда шагать… Безвольный и бездейственный Иванов переживает интенсивнейшую драму мысли, исследующей и истязающей его самого.

Юношеская любовь Иванова к Анне Петровне, урожденной Сарре Абрамсон, была именно той «деятельной», а в сущности-то мнимой любовью, которую ныне проповедует Сашенька Лебедева. Отрицая обычаи и устои своей среды, бросая ей вызов, Иванов свою любовь к еврейке попытался поднять на высоту общественно значительного подвига. Любовь его питалась гордостью, сознанием собственной незаурядности, смелости. Но это была любовь к себе, к своей позе, своеобразная, до чрезвычайности раздутая форма эгоцентризма, а вовсе не настоящее чувство. Кризис произошел тогда, когда Иванов понял, что его вызывающий протест бесцелен, что его пример никого не восхитил, ничему не научил и ничего не изменил.

Игривая богатая вдовушка, «помпончик» и «огурчик», Марфутка Бабакина, вызывающе хлопнув себя по крутым бедрам, спрашивает: «Ежели бы не было интереса, то зачем бы ему на еврейке жениться? Разве русских мало? Ошибся, душечка, ошибся…» Бабочкин в этот момент умышленно вывел прекрасно играющую Ю. Бурыгину в самый центр сцены — момент ударный! Он еще отзовется у нас в памяти, когда Иванов в конце следующего акта исступленно завопит: «Замолчи, жидовка!» Иванов тут словно откликнулся на фразу Бабакиной, опустился до ее уровня, сравнялся с ней… Почему же? Да все по той же причине: не было подвига, была бравада, не было любви, была поза, не было, никогда не было и быть не могло программы, цели, идеи.

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

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

Он так и поступает.

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

Любовь Чехова к людям требовательна и трезва. Поэтизируя красивые порывы русских интеллигентов, которых он вывел на сцену, Чехов строго обнаруживает их несостоятельность, их бесперспективность. Он видит все: видит и вынужденную разобщенность этих жаждущих общения людей, и сокровенные истоки тревожного лиризма их «самовыражений», и неизбежную замкнутость их дел и их любви в том самом пошлом и постылом окружении, которое их гнетет и возмущает. Он видит, чем они могли бы быть и чем они должны, вынуждены стать.

Эта дистанция между возможностями человека и немыслимостью их реализации создает полюсы высокого конфликтного напряжения тех больших драм обыкновенных людей, которые мало что могут сделать, но многое понимают.

Поражающая интенсивность их эмоциональной жизни — прямой результат мысли, подошедшей к самому краю судьбы каждого, мысли, ясно увидевшей, что годы прожиты зря и впереди — пусто. Люди зрелые, люди пожилые с болью или раздражением смотрят на молодежь, готовую повторить уже пройденный старшими путь, возбуждающую себя все теми же иллюзиями, теми же обманами.

Так — с болью и со слезами — слушал Войницкий — Романов знаменитые слова Сони про «небо в алмазах…».

Михаил Романов, в отличие от Бабочкина, не преуспевал в режиссуре и не создал своему Войницкому напряженную предгрозовую атмосферу драмы, в которой возникает перед нами Иванов. Но «сольная» актерская победа Романова была не менее принципиальна, не менее содержательна. Пусть лишь немногие персонажи спектакля Театра имени Леси Украинки точно и уверенно аккомпанировали развитию основной темы, которую с детской естественностью и со строжайшей логикой всех подробностей вел Романов. Но если Бабочкин открыл в «Иванове» мучительную драму жизни без идеала, то Романов в «Дяде Ване» (1960) вынес на сцену драму крушения идеалов, кризис и гибель ложной веры.

Вера была красивой, благородной… Верилось в высокую миссию интеллигенции, в ее способность дать народу {124} высокие духовные цели. Верилось в искусство, в красоту. Этим целям хотелось отдать себя, всю свою жизнь. Но хотя дядя Ваня, в отличие от Жоржа Войницкого из «Лешего», никогда не искал оправдания собственной неполноценности, тем не менее он, повинуясь самому искреннему альтруизму, отдал свое «я» другому, как бы передоверил себя Серебрякову. Все его идеалы были воплощены в Серебрякове, олицетворены Серебряковым — тем самым ничтожным старикашкой, который сейчас, позвякивая колокольчиком, хочет начать форменное заседание для обсуждения вопроса о продаже имения…

Войницкий — Романов расставался с иллюзиями без того злобного раздражения, которым охвачен Войницкий — Плятт, он прощался с мечтами своей молодости грустно, просветленно, чуть торжественно. Словно хоронил все хорошее, чистое, гордое, чем жил, чему радовался. Вялое поначалу, утомленное движение роли было омыто элегической грустью. Даже брюзжание дяди Вани в первом акте, несколько монотонное и надоедливое, совершенно лишено агрессивности. Перед нами стоял человек, потерпевший и осознавший поражение.

И любовь его к Елене Андреевне тоже элегична: любовь несмелая, осенняя, все понимающая и все прощающая — она, в сущности, не претендовала на взаимность, она и самую холодность Елены Андреевны принимала как должное. Вспомнился тютчевский стих о последней любви, которая «и блаженство и безнадежность…».

Внезапный кризис третьего акта преображал Войницкого. Произошло последнее, что могло произойти: единственное прибежище этого помятого жизнью человека обрушилось — он увидел Елену Андреевну с Астровым. Не ревность, нет, не ревность исказила лицо Войницкого, когда он вошел с букетом и застыл в дверях в момент этих неловких, торопливых объятий. Елена Андреевна, ленью и сплином которой он только что ворчливо любовался, Елена Андреевна, которую он только что уговаривал бултыхнуться «с головой в омут», — именно так и поступила! Только не с ним. И оказалось: это некрасиво. Жоржу Войницкому такая сцена, быть может, доставила бы садистическое удовольствие. Но дядя Ваня — не Жорж. Чехов оставил ему слова о «русалочьей крови» Елены Андреевны, а «кислоту» и «простоквашу» убрал. Для дяди Вани сцена эта — беда, последнее несчастье.

{125} Когда Серебряков начинал свое «заседание», Войницкий входил, садился бочком на стул, подперев ладонью искаженное страданием лицо. Он и не слушал, он явно думал все о том же, об этой последней своей потере, а тут — какой тут может быть разговор, какие события?.. Все события уже совершились.

И вдруг до него доходил смысл серебряковских предложений.

Из какой-то вялой лирической бесформенности, из элегической прострации навстречу расчетливой прозе жизни внезапно вставал трезвый, жесткий и четкий человек, который, пренебрегая всеми правилами хорошего тона и интеллигентской деликатностью, подряд называл своими именами все те вещи, о которых «не говорят». С него довольно иллюзий и красивых слов, он знает и скажет, что почем. Он называл цифры, он называл суммы, его простая, шокирующая арифметика мгновенно определяла и цену имуществу и цену людям. Эта трезвая и грубая правда, конечно, оскорбляла Серебрякова, но — и это важнее — она же вынуждала к действию самого дядю Ваню. Его фразы, как выстрелы, и он должен стрелять.

В конце акта он и стрелял, вовсе не в состоянии аффекта и вовсе не геройствуя — просто так нужно. Он стоял в твердой, уверенной позе, трагически не соответствующей его промахам. «Бац! Не попал?» Быть может, потому, что Серебряковы — неистребимы? Во всяком случае, в отличие от всех своих предшественников в этой роли, Романов ни мгновения не жалел о содеянном.

Поступок не состоялся, но он по крайней мере не был ни ошибкой, ни заблуждением.

Вот почему в финале спектакля, когда Соня горестно и восторженно говорила о своей вере, об ангелах, алмазах и радостях загробной жизни, дядя Ваня скорбно и трезво смотрел сквозь слезы в зрительный зал, и смутная улыбка, то ли ироническая, то ли снисходительная, освещала его лицо.

Впервые подумалось даже, что если не ирония, то, во всяком случае, чеховская горечь слышится в этих слишком — до приторности — красивых словах об алмазах, о жизни, которая станет «тихою, нежною, сладкою, как ласка», в этом обещании отдыха — в словах, так часто звучавших со сцены с излишним, вовсе не обоснованным и не чеховским энтузиазмом.

{126} Энтузиазм добывали из «подтекста», но плохо слышали текст. А текст говорит, что Чехов здесь не с Соней — скорее, с Войницким, который теперь уже недоступен иллюзиям и не поддастся самообману. Он видит жизнь, и других, и себя в этой жизни такими, как есть — надежды выветрились, но с ними выветрилась и ложь.

Проза жестокой, трезвой правды и нужнее и важнее иллюзий. К такому итогу приводил нас Романов.

## 5

На протяжении ряда лет в наиболее приметных чеховских спектаклях из ансамбля, столь необходимого Чехову, выступали на первый план одна-две фигуры, брали на себя все внимание, концентрировали драму в себе. Полифония сменялась одноголосием, иногда дуэтом. Обнаруживалось своеобразное тяготение к монодраме. Герой как бы вбирал в себя все позитивное содержание чеховских мыслей о человеке и резко, почти надменно противопоставлял себя, свою личность враждебному окружению. Так было и в «Дяде Ване», когда Войницкого играли Добронравов и Романов. Так было и в «Лешем», когда Жоржа играл Р. Плятт. Так было в «Иванове», когда Иванова играл Б. Смирнов. В «Иванове» Малого театра на первом плане оказывались двое: Иванов — Б. Бабочкин и Сарра — К. Роек.

Солирующие актеры выходили вперед, оставляя за своей спиной жизненный фон. И думалось, это, быть может, симптоматично; чеховское время отошло, а с ним вместе отошли в прошлое многие подробности быта и нюансы людской психологии, которые были вовлечены Чеховым в движение драмы. Будничное, существенное для Чехова, претерпевало огромные изменения. Когда станет совсем далека и едва узнаваема вся чеховская пестрая стихия случайных разговоров, обыденных нелепостей, капризных настроений, создающая напряженное силовое поле его поэтических драм, тогда, быть может, и самые эти драмы тоже отступят в историю, перестанут волновать зрителей?

С точки зрения таких опасений опыт, предпринятый Г. Товстоноговым в Большом драматическом театре, приобретал значение огромной важности. Осуществляя постановку «Трех сестер», Товстоногов неизбежно шел {127} на сопоставление его спектакля со знаменитым спектаклем Вл. И. Немировича-Данченко, пусть теперь уже померкшим и многое утратившим, но хорошо памятным во всем блеске его относительно недавней новизны. Со спектаклем, где чеховское торжествовало во всем — в ансамбле, в ощущении быта, в высокой и всеобъемлющей поэзии целого. Причем, затевая постановку «Трех сестер», Товстоногов вовсе не отмежевывался и не отнекивался от традиций Художественного театра. Напротив, он обнаружил полную готовность следовать этим традициям. Тем острее и тем опаснее выглядел задуманный эксперимент. Ибо от его исхода во многом зависел ответ на вопрос о сегодняшней жизненности чеховских пьес.

Об этом думалось январским вечером 1965 года перед началом спектакля. А пока думалось, занавес бесшумно и бесстрашно открылся.

Первое ощущение: сцена огромна. В ее ясном и свободном пространстве, в ее спокойной серо-черно-белой гамме далеко друг от друга расположились три сестры. Слева, на диване, с книгой — Ольга. Почти в центре, у колонны, тонкая и просветленная, радостная Ирина. Справа, у рояля, спиной к нам, в широкополой шляпе сидит Маша. Пауза, глубокая, тихая пауза, в которой вдруг возникает на несколько секунд птичий щебет. Вдали видна березовая аллея. Весь дом со всем его бытом, столами, стульями, креслами, букетами, чашками, часами раскрыт перед нами. Кто-то одним движением — как крышку — снял с него потолок вместе со стенами. И если мы в театре давно присвоили себе право заглядывать в чужие комнаты, то художница С. Юнович только несколько расширила наши привычные права, позволяя нам на всем протяжении спектакля смотреть и сквозь комнаты, убирая стены, соединяя естественно и ненавязчиво быт Прозоровых с природой, среди которой они живут, с этими традиционными, почти символическими для «Трех сестер» березами, кажется, уже навсегда заменившими означенную у Чехова еловую аллею. Березы здесь тонки и зыбки. Они тихо белеют в сером тумане, и цвет их коры — белый, серый и черный — словно распределен сестрам на платья: Ирине — белое, Ольге — серое, Маше — черное. Бьют часы. Ольга начинает свой первый монолог.

От этого многое зависит. Голос Зинаиды Шарко сейчас либо вовлечет нас в нервную и сложную жизнь пьесы, {128} либо оставит в отчуждении от нее. Кажется, это понимают и актриса и режиссер. Хрупкая, нежная, но и стойкая, с каким-то твердым, неломким строем души, Ольга с первых же слов задумчиво обращается в зал и без всякой аффектации, спокойно, грустно, словно самой себе, а в то же самое время всем нам рассказывает, что отец умер ровно год назад, и как его хоронили. Она не обращается ни к Маше, ни к Ирине. Ни Маша, ни Ирина не делают вид, будто внимательно слушают ее: Ирина смотрит куда-то ввысь, мечтательно и нежно, улыбаясь своим мечтам. А Маша — та вообще неизвестно куда смотрит, лица ее мы еще не видим. Да и зачем им вслушиваться в слова Ольги: разве они всего этого не знают? И Ольга, продолжая свой монолог, встает, выходит на середину сцены и печальным, чуть педантичным голосом учительницы, привычно строго расставляя интонацией знаки препинания, продолжает рассказ. Она делится воспоминаниями со зрительным залом.

Как бы подчеркивая это обстоятельство и внутренне отделяясь от Ольги, Ирина, не меняя позы, не опуская глаз, безмятежно роняет одну только фразу: «Зачем вспоминать?»

Но Ольга продолжает свое, и мы не то что догадываемся, а просто видим: сестры разобщены. Сестры — каждая сама по себе. Нет, это не три грани одного пленительного образа, не три вариации одной судьбы, не три оттенка одного цвета. Каждая отдельно. Мы скоро убедимся, что у каждой своя тема, свой монолог, идущий сквозь весь спектакль, у каждой своя отдельная, интенсивная и сложная внутренняя жизнь, свой мир, свои надежды и своя гибель надежд. Пусть их голоса порой сливаются в общей мольбе — «в Москву», пусть для каждой «лучше Москвы нет ничего на свете». Все равно: у каждой — своя мечта и для каждой — своя Москва.

Г. Товстоногов дает это почувствовать сразу же, хотя первый акт его спектакля на удивление радостен, прозрачен и беззаботен. Всюду цветы, множество белых цветов. Настроение отдохновенное, самочувствие у всех, даже у Соленого, непринужденное, позы естественны и свободны. Тут хорошо! Тут славно!

Только в голосе Ольги — настойчивая встревоженность, только в голосе Маши — скука, приправленная, впрочем, уютной и мягкой ленью.

{129} Остальные светлы и в приятном расположении духа. Пустяки, мелочи, забавы этого дня — все согрето милой, именинной теплотой. В такой атмосфере курьезное появление Чебутыкина с самоваром — целое событие. И приход Федотика и Родэ с цветами — еще цветы! — и с фотоаппаратом — событие. И вообще все эти праздничные именинные мелочи — к ним привлечено столько внимания, они так скрашивают, так заполняют жизнь!

Не без умысла Г. Товстоногов каждый из этих эпизодов «разделывает» самым тщательным образом. Его занимает нелепая фигура сонного ординарца, который приволок самовар Чебутыкина и мается теперь посреди сцены с выражением вечного солдатского терпения на лице. Его увлекает суета быстро организуемых групп для фотографических снимков: кто держит бутылку шампанского, кто бокал, кто ухмыляется, кто старается выглядеть торжественно и браво. В этих маленьких радостях, крошечных происшествиях режиссер чувствует пульсацию жизни, смысл которой хочет постичь. Его партитура небывало подробна. В пьесе его интересует каждая мельчайшая мелочь, всякая деталь полна значения, меньше всего он хотел бы гасить одни подробности и выпячивать другие. Нет, коль скоро это написано, это будет сыграно. Коль скоро слово сказано, оно будет понято.

Жадность, с которой вчитывается, даже впивается Товстоногов в каждое слово Чехова, неожиданно придает течению спектакля характер эпический. Пресловутые чеховские будни интеллигентского бытия пронизывает жестокий ветер истории. В зауряднейших событиях жизни дома Прозоровых сталкиваются прошлое и будущее. Из переживаний обыденных, скромных, непритязательных людей извлекается новый, только сегодня до конца ясный смысл. Движение к этому смыслу, к его постижению и разгадке режиссером нигде и ничуть не облегчено. Товстоногов не изменяет характеру чеховского письма и, подобно Чехову, избегает наглядности торопливых обобщений, пуще огня боится впасть в тон проповеди, урока. Шаг за шагом он тянет нас в самую глубину завязавшейся драмы.

Постепенно атмосфера меняется. От акта к акту становится все труднее дышать. Жизнь гибнет, разрушается.

А почему?

{130} Ведь эта драма, как и всякая чеховская драма, не возникает из противоборства злой воли и воли к добру; среди людей, выведенных Чеховым на сцену, есть люди дурные (хотя бы втируша Наташа), но нет виновников общей беды. Драма складывается иначе, у нее другие причины.

Они ощутимы, кстати, с первых же тактов режиссерской партитуры Товстоногова. В ней есть нечто, никогда ранее никем, кажется, не замеченное, а здесь вдруг выступившее сразу так остро и так внятно. Никогда до сих пор мы не успевали задуматься о том, что отец Прозоровых умер год назад. Что тогда, год назад, был сильный дождь и снег. А теперь и светло, и тепло, и год этот — он прошел.

В спектакль Товстоногова, начинающийся боем часов, сразу входит тема медленно движущегося времени. Время идет сквозь этот спектакль с поразительной, почти физической ощутимостью. Ход времени, неостановимый, вроде бы безвредный, ломает судьбы, обрывает мечты, подавляет надежды. Время работает с чудовищной, страшной последовательностью беспощадного механизма, размалывающего жизни и сокрушающего верования. Перемены, которые приносит каждое новое действие, губительны для всех, кроме разве Наташи, у которой свои счеты со временем, у которой тайный союз с его ходом, которой время приносит детей, освобождает комнаты, открывает новые возможности и новые перспективы. Для остальных — нет врага хуже и злее, чем время.

Между тем только на время они и надеются. Только и слышишь: через двадцать пять — тридцать лет работать будет каждый, через двести-триста лет жизнь будет прекрасна, впереди длинный-длинный ряд дней, полных любви.

Но вот они идут, эти дни. Вот они скапливаются у нас на глазах в целые годы. И каждое действие спектакля, будто оползень, с грохотом раздавливает надежды.

Дистанция между желанным и возможным, между чаемым и реальным все увеличивается. Хотя надежды становятся скромнее. Желания — все более зыбки и уступчивы. Чаяния — компромиссны.

И тем не менее каждый год из намеченных двадцати пяти — тридцати (или двухсот, или трехсот — какая разница) ухудшает дело. Дело плохо! Оброненная в первом {131} акте фраза Ирины о жизни, которая заглушала людей, как сорная трава, — эта фраза становится вещей.

Она подтверждается.

Во втором акте мы чувствуем еще весь пленительный аромат той жизни, которая будет разрушена. Прелесть этих тихих долгих вечеров, этой милой и беспечной, в сущности, болтовни, этих чаепитий, беспорядочных, но по-русски уютных, по-русски прекрасных! Этих вечерних забав, милых несуразностей, неожиданного романса, вдруг всех объединившего, зазвучавшего так чисто и согласно и вдруг разладившегося. Ряженых, которых ждали, которым отказали и которые все же на короткое время весело и загадочно замелькали, запестрели в темноте.

Где-то звенят заветные «колокольчики-бубенчики», где-то скрипят полозья саней по снегу, где-то целуются в морозной ночи…

Мы чувствуем всю тайную — и гибнущую — гармонию этой жизни вразброд.

Ибо если каждый сам по себе, если никто другого толком не слушает, если никто друг друга не понимает, если эти чеховские люди могут даже вполне всерьез рассматриваться как предвестники той мучительной неконтактности (или еще говорят — «некоммуникабельности»), то существует, однако, и нечто прочно объединяющее и связывающее их между собой.

Их объединяет поэтическое отношение к жизни. Постепенный крах такого отношения к жизни, такого высокого строя души, такого существования — каждым по-своему осмысленного — как раз и исследуется Чеховым.

Как весело и молодо, как красиво, мягкой походкой вышел на сцену Андрей Прозоров в первом акте! О. Басилашвили принес с собой и юношескую самоуверенность, и юношескую стыдливость, скромный юмор, доброту, застенчивый и смелый взгляд в будущее. В его светлой бархатной куртке, в его пластике, забавно сочетающей мальчишескую резвость и мягкость с этакой, словно бы предугадываемой, ожидаемой и подготавливаемой профессорской округлостью жестов, в его голосе, добром и приветливом, — во всем чувствовался человек, пусть еще зеленый, но одушевляемый высоким призванием, понимающий благородное предназначение собственной жизни.

{132} Во втором акте в облике его уже видна некая встрепанность и одомашненность. Проза и грязь подступают к нему, проникают в него, он обороняется, нерешительно и все же пылко. «Мне быть членом земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор Московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!» Он говорит одно, а жизнь гнет другое, и в третьем акте он вынужден подчиниться ее неизбежному ходу и даже свое очевидное унижение выдавать за свое призвание: «Я член земской управы и горжусь этим, если желаете знать». Тут он в халате, вся его молодость съедена жизнью, он обрюзг, отяжелел, взвинченно, почти в крик, оправдывается. Перед сестрами? Да, по пьесе. Но Товстоногов так строит мизансцену, что Андрей остается один, его попытка самооправдания — монолог, в его речи — итог целой несостоявшейся биографии.

И все же в человеке этом жива еще стыдливая тень былых добрых намерений, былой красоты. Эта судьба, с такой жестокой тщательностью прослеженная, закончится в четвертом акте, когда Андрей Прозоров станет чем-то — походкой, манерой сутулиться — похож на старого слугу Ферапонта, когда он, совсем уже страховидный, небритый, с тупой инерцией будет толкать перед собой коляску с очередной Софочкой…

Весь прозаизм жизни, четко и жестко противопоставленный поэтическому душевному складу трех сестер и окружающих их людей, вся наступательная сила времени сконденсированы в Наташе, какой сыграла ее Л. Макарова.

Остальные судьбы развиваются — и разрушаются — в спектакле медлительно и постепенно. Наташа взлетает вверх ракетой, набирая сразу фантастическую скорость. И всякий раз, как она появляется, мы испытываем физический гнет мещанской агрессивности, своекорыстия.

Товстоногов в своей болезненной и тревожной ненависти к Наташе не прочь даже, кажется, придать ее фигуре некий смутно уловимый символический смысл. Бесшумная, быстрая, как розовая бабочка, мечется она по комнатам, то зажигая свечи, то задувая свечи, вся в рюшках и воланах, в оборочках и буфиках. Сталкивая ее с остальными персонажами пьесы, режиссер смело вызывает скрежещущий, режущий слух диссонанс. Пересекаются две несовместимые реальности. Сдвигаются, {133} надвигаются друг на друга два образа существования, непримиримо враждебные, рядом невозможные. Диссонанс выражен прямо и музыкально: голос Наташи звучит в другом регистре, это не голос даже, а какое-то мучительное сверло. Мурлыкая, баюкая, ласково заискивая, нежно уговаривая, она все равно, кажется, визжит и скрежещет. Что делать? Быть с ней рядом немыслимо, а избавления от нее нет.

Сто раз говорено, что все бессильны перед Наташей, она наступает, а все отступают. Это маленькое воинственное животное шаг за шагом вытесняет сестер из их дома, из их жизни. Но вовсе не потому, что она трезва и корыстна, а сестры, Тузенбах, Вершинин и все прочие душевно инертны, пассивны, слабы, равнодушны. Если бы так… Вся беда — не в ее пороках и не в их слабостях.

Вся беда — в их достоинствах.

Им действительно, в самом деле свойствен возвышенный образ мысли и мечтают они о благородном труде для всех, о жизни, прекрасной для всех. Эти разрозненные люди, живущие рядом, но не вместе, не умеющие толком слушать друг друга, неизбежно сходятся в общем понимании красоты жизни и смысла будущего, в тяготении к красоте, пусть трагикомически извращенном, но все же важном и для Соленого — в едином для всех ощущении главных, духовных ценностей бытия. Послушайте их внимательно: они говорят только о себе, но никто не хочет счастья только для себя. Никто — даже Соленый — не занят всерьез перспективами собственной жизни, своим будущим, своим успехом, устройством собственного бытия.

Прекрасные люди, неспособные изменить ход времени, переиначить жизнь, повернуть историю, они чувствуют, как надо бы жить. Но чувствуют и другое: что ни волевым усилием, ни целеустремленностью достичь желаемого не смогут. Вот почему все они, кроме Наташи, реально живут любовью, мечтой о любви, ожиданием любви или, на худой конец, как Чебутыкин, воспоминанием о любви. Ведь любовь еще относительно реальна, более или менее возможна.

Либо любовь так и не пришла. Либо она обманула. Либо она вспыхнула и погибла. Во всех вариантах она не принесла счастья. Но во всех без исключения случаях она открыла нам до самого дна, до конца поэзию и одухотворенность каждого, кого коснулась.

{134} В первом акте поддразниваемый Соленым («Цып‑цып‑цып») Тузенбах подходит к Ирине, и тотчас Товстоногов плавным движением выносит эту пару вперед, на авансцену, словно предлагая нам дуэт крупным планом. Тузенбах — С. Юрский смотрит на Ирину — Э. Попову невидящими глазами.

То есть он видит, но не ее, Ирину, а некое творение собственной мечты. Какого-то ангела.

Во взгляде Тузенбаха восторженность почти религиозная. Он вообще неожиданно благостен у С. Юрского, и военная форма ему совсем не к лицу. Мечтательность его воспалена, беспокойна. Все мечтают, все чего-то ждут, но он мечтает слишком страстно, настолько, что теряет ощущение реальности, перестает ориентироваться в действительном мире. Духовную бедность и напыщенность Соленого принимает за некий странный излом красивой души, уверяет, что Соленый «умен и ласков», не замечает, что кирпичный завод — это просто и только кирпичный завод — глушь, мерзость; всерьез думает, что там, в этой глуши, мечты его оживут, начнется новая жизнь. Не замечает даже, что Ирина не любит его.

В третьем акте, когда кругом кутерьма, вызванная пожаром, когда нервы у всех напряжены до предела, один только Тузенбах в этой своей странной отрешенности вовсе не затронут тревогой. В красивом штатском костюме, похорошевший, нежно-мечтательный, он проходит сквозь ералаш сбившихся с места вещей и возбужденных людей, садится на диван в элегически размягченной позе и… засыпает. Барон спит! Он словно бы выключен из переполошившегося бытия. Он вообще живет мимо жизни…

Вот и сейчас, чем рассеяннее слушает его Ирина, чем настоятельнее просит «не говорите мне о любви», тем жарче Тузенбах с одержимостью верующего говорит о любви.

Мечта здесь доведена до степени исчезновения реальности. Вот почему Тузенбах, в отличие от других, не только говорит, но и поступает согласно велениям своей мечты. Он как говорит, так и делает. Выходит в отставку. Собирается на свой треклятый кирпичный завод. Готов жениться на Ирине и увезти ее с собой. Стреляется с Соленым.

Все эти действия осуществляются в полном разрыве с обстоятельствами, возможностями, фактами. Но зато вполне сообразно с мечтаниями и представлениями Тузенбаха. {135} Не удивительно, что именно ему суждено погибнуть. Он обречен.

С внезапной силой эта обреченность прорывается в финале, когда Ирина так просто, громко и внятно говорит ему: «Любви нет, что делать!» В сущности, это первая фраза, которую Тузенбах — Юрский по-настоящему услышал и расслышал. Первое известие из внешнего мира, которое проникло в мир его грез. Даже когда он только что говорил Ирине: «Ты меня не любишь», — верил, что любит, полюбит, не может не полюбить. Неотразимая красота собственных мечтаний казалась твердой гарантией взаимности, а все мечты и все надежды тянулись к Ирине. Тут было некое нерасторжимое единство мечты и любви, вне этого единства никакая жизнь была бы невозможна.

Теперь он понял, что невозможна. Все разом оборвалось. Теперь он услышал, и теперь он погиб. Предстоящий выстрел Соленого — пустая формальность, жизнь Тузенбаха кончилась только что, у нас на глазах, сразу.

Другой мечтатель, Вершинин, живет проще и будничнее. В мечтах и в «философии» вовсе не издерживается его жизнь, он и не пытается даже реализовать свои мечты. Он только спасается ими от прозы существования. Е. Копелян лишает Вершинина импозантности и учительского тона, который слышен был у Вершинина в Художественном театре. Тот Вершинин входил к Прозоровым как провозвестник будущего. Этот входит, как к себе домой. Ему у Прозоровых — и, видно, только у Прозоровых — тепло, хорошо, уютно. Здесь его понимают, здесь его сразу же принимают радостно и восторженно, как своего. Вот он впервые вошел, и как все оживились! Как зазвенели, запели, задрожали голоса трех сестер!.. Слезы вдруг сдавили горло Ольге, едва Вершинин заговорил о Москве.

Встрепенулась Маша, загляделась на него, быстрыми, большими, смелыми шагами прошла от рояля к дивану, от дивана снова через всю сцену — к роялю, сняла шляпу и сказала, будто все вдруг преобразилось вокруг нее: «Я остаюсь завтракать».

Так он появился, этот невысокий, плотный, статный человек с теплыми глазами и мягкой улыбкой, вошел, заговорил, а через несколько минут и уже до самого конца драмы просто представить себе немыслимо, что он покинет дом Прозоровых. В нем — часть души этого дома, {136} в нем — вся его сила и все его слабости. Е. Копелян тонко, изящно и мягко подает по-чеховски разоблачительные, нежно-иронические постоянные вершининские «приглашения к мечтам» или предупреждения об очередном приливе философских рассуждений. В них весь Вершинин. «Давайте, — говорит он, улыбаясь и предвкушая удовольствие, — давайте помечтаем… Например, о той жизни, какая будет после нас, лет через двести-триста». Или вдруг смущается: «Простите, я опять зафилософствовался». Но остановиться не может, слишком сладко ему философствовать…

Такое настроение у него часто. Потому что жизнь его изуродована непоправимо и вообще вся жизнь вокруг изуродована. А Вершинин знает, как она могла бы быть хороша, и думать об этом — одно спасение для него. Любовь к Маше, внезапная, глубокая, полнозвучная, любовь, осчастливившая этого человека, силой обстоятельств замкнута в рамки адюльтера и не может стать содержанием целой жизни. Хотя ясно же, что Вершинин и Маша рождены друг для друга, хотя ясно, что эти двое могли бы быть счастливы всегда. Сознание краткости отпущенного им срока лишь обостряет чувство, усугубляет его красоту. Вот они вместе во втором акте сели на диван, протянули руки к огню, теплые красные отблески уютно забегали в темноте, осветили красное платье Маши, доброе, растроганное лицо Вершинина… Снова медленно придвинулась к нам фурка, и мы увидели смеющиеся глаза Маши, ее плавные, сильные движения, услышали ее смех, солнечный и смутный. Маше слишком хорошо. Она спрятала руки в муфту, смотрит в огонь, ее прекрасное лицо сияет. И Вершинин рядом с нею восторжен и молод. «Великолепная, чудная женщина. Великолепная, чудная!»

Как ему повезло. И как ей повезло! Какая полнота жизни в этих коротких мгновениях, в этой близости, которой вовсе и не нужно слов, в этих беглых бликах огня и тепла… Что там будет через двести-триста лет — какая разница! Они двое прекрасны сейчас, сию секунду. Но только секунду. Вот уже входят Ирина и Тузенбах, фурка ползет обратно, в быт, в повседневность, где у Вершинина полусумасшедшая жена и две девочки. Маша все еще тихо смеется сама с собой, заново переживая свою радость, а Вершинин… Что ж Вершинин? Он опять философствует, он беседует с Тузенбахом, он убежденно и {137} вкусно говорит барону о том, что счастья нет, не должно быть и не будет для нас.

Но мы ему не поверили. Только что мы видели счастье.

Не поверит ему и Маша. Счастье захлестнуло ее, увлекло, понесло, и до самого конца спектакля она пронесет сиянье этой минуты, ее тепло и блеск, ее красоту.

Способность жить настоящим, испытывать радость, быть счастливой — вот что избрала Т. Доронина главной темой для Маши и вот что отличает ее от сестер. Фраза Ольги: «Ты, Маша, глупая. Самая глупая в нашей семье, это ты. Извини, пожалуйста» — в переводе Дорониной означает, что Маша — самая смелая и свободная, самая сильная и простая.

Она по-детски открыта для жизни, для всех ее радостей, и только скука, только апатия, только безлюдье страшны для нее. Чеховское жизнелюбие сильнее всего проступило в этой пленительной, полной женского обаяния и увлекательной дерзости фигуре спектакля.

Потому-то Машу в финале, драматичном для всех, поджидает бурная трагедия. Каждому — по его возможностям, каждому — по его душевной силе. Неувядающая, полная жизни и свободы, она острее всех, мучительнее всех и страшнее всех перенесет — и вынесет! — свою беду.

Напротив, Ирина, в которой привыкли (по подсказке Чебутыкина) видеть «белую птицу» радостной и несокрушимой надежды, в спектакле Товстоногова быстро и горестно увядает. Э. Попова прочерчивает точную и решительную линию движения от девической мечтательности к горькой и скорбной трезвости. Самая молодая, она стареет и дурнеет быстрее всех, она больше других подвластна времени, ибо путь ее самый прямой: сверху вниз. Г. Товстоногов и актриса достаточно твердо возражают критикам (от Н. Эфроса до А. Роскина), упрекавшим Чехова в «некоторой расплывчатости», «неопределенности» образа младшей сестры. Ирина этого спектакля определенна донельзя. В ней — самая четкая, исчерпывающе ясная вариация темы гибнущей красоты. В ней погибает красота юности, поэзия юности. В ней умирают мечты. Тема Э. Поповой вступает в настойчивое и последовательное противоречие с темой С. Юрского — Тузенбаха, с его возбужденной мечтательностью. Ее судьба шаг за шагом опровергает его иллюзии. Труд, о котором он мечтательно говорит, приносит Ирине тягость и изнурение постылой работы. Любовь, о которой он мечтает, {138} в конечном счете сводится для Ирины к вынужденному компромиссу, к Тузенбаху, которого она не в состоянии полюбить. Страдая до изнеможения, она мукой всей своей загубленной молодости завоевывает себе только одно последнее право: видеть жизнь такой, какая есть, без иллюзий, называть вещи своими именами.

Начинает спектакль восторженно и кончает без всякой надежды.

Надежда — стойкая и гордая — олицетворена Ольгой, которую играет З. Шарко. Эта хрупкая, тоненькая, прямая, деликатная девушка, чей голос так ломок, чья душа так ранима, так отзывчива и так чиста, чьи нервы так напряжены, незаметно, исподволь осуществляет в спектакле важнейшую функцию собирания воедино всех нравственных сил. Она — благородная душа прозоровского дома, стойкий маленький капитан гибнущего корабля. В ней изумительный, интимный, скромный героизм. Страдая за всех, она забывает страдать за себя, пугливо шарахаясь от всего неопрятного, грубого, пошлого, она одна все же находит в себе волю помогать другим, соединять разрозненные души, советовать и… отступать. Да, она умеет отступать достойно и красиво, не роняя своей чести, не поступаясь своими представлениями о том, как должен жить человек. Конечно, ей не все по силам. Голос З. Шарко страдальчески надрывен, когда Наташа гонит из дому старую няньку Анфису. «Я не переношу этого, — говорит Ольга, нервно шагая по комнате. — Подобное отношение угнетает меня. Я заболеваю… Я просто падаю духом!» И действительно, падает духом. Игра З. Шарко не опирается на прочный фундамент мажорности тона, обязательного оптимизма. Нет, ее Ольга и переживает, и страдает, и плачет, но бьется из последних сил. В конечном счете такая женщина способна превозмочь все, и остальные идут за ней, жмутся к ней. Каждый удар судьбы поражает ее до глубины души, всякая грубость причиняет ей невыносимую боль, тем не менее она твердо и настойчиво идет своей дорогой. Она всем нужна — и увядающей Ирине, и неувядающей Маше, старухе Анфисе, Тузенбаху и Вершинину. Ибо в ее стойкости, в ее совсем немногословной, но зато безусловной и бескомпромиссной вере в необходимость красоты человеческих отношений — единственная доподлинная реальность всех этих философских разговоров, мечтаний о будущем и воспоминаний о прошлом.

{139} Прошлым живет Чебутыкин; и как оно, это прошлое, мучит его и корежит!.. В мизансценическом рисунке Чебутыкину задана боль трагических метаний, которую не вполне удается выразить Н. Трофимову. Фигура эта, к сожалению, сдвигается во второй план. В ней видится горечь одинокой и неприютной старости, видится мучительная верность давней любви — верность красоте, однажды осенившей долгую жизнь, — но не проступает другое, не видна, очевидная Чехову, страшная сила ушедшей и невозвратимой красоты, а ведь именно она-то и выводит Чебутыкина из равновесия, она-то и вышибает полкового доктора из круга привычного бытия. Об этом, вероятно, думал Товстоногов, когда заставил пьяного Чебутыкина с остервенением стирать собственное отражение в зеркале. Пьяный, он пытается уничтожить собственную банальность. Трезвый, вычитывает из газет какие-то извещения о чуме в Цицикаре и спорит с Соленым о черемше и чехартме… Впрочем, и трезвый, он знает, что глупо жить, как люди живут, и советует Андрею: «Надень шапку, возьми в руки палку и уходи… уходи и иди, иди без оглядки». Рядом с Андреем, погибающим в семейной трясине. Чебутыкин чувствует себя мудрецом, учителем жизни. Банальность непереносима для него.

Фиглярство Соленого может сперва показаться банальностью наизнанку. Но это не так, и К. Лавров не только не высмеивает своего Соленого, а даже не дает зрителям ни одного повода посмеяться над ним. Глубочайшая серьезность, собранность, подтянутость, отличная офицерская выправка, гордая поза отчужденности… Что с ним? Почему он оригинальничает, выламывается? Отчего так страдает?

Чтобы ответить на этот вопрос, Товстоногов снова выдвигает вперед Фурку (режиссер пользуется этим приемом очень экономно, на протяжении всего спектакля фурки выезжают только шесть раз). У авансцены, возле рояля, два офицера — Соленый и Тузенбах. Тузенбах — Юрский внимателен, ласков, он говорит: «Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку», — ласково кладет руку на плечо Соленого. Тот оглядывается, смотрит на барона с напряженным вниманием, с явным усилием доверяется ему: «Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. Я даже немного похож на Лермонтова…» Теперь мы понимаем муку Соленого: он снедаем жаждой духовной близости.

{140} Он страдает — это ясно видно в спектакле — оттого, что ему бесконечно нравится моральный климат прозоровского дома, оттого, что ему завидно мила необычная и непривычная красота интеллигентной чистой и благородной жизни, оттого, что проникнуть в эту жизнь, войти в нее, как равный, стать в ней своим он не может. Что так легко, без всякого усилия далось Вершинину, никак не дается ему. Формально его принимают, он вхож в этот дом, но прозоровские души закрыты перед ним. Горестно неумный, он так никогда и не поймет, почему же это «барону можно, а мне нельзя». Он напрягает все свои силы, чтобы дотянуться до остальных, при этом пыжится, глупо и напряженно острит, нарывается на неприятности, задирает барона и с аффектацией говорит о своей любви, хотя вряд ли влюблен, возбуждает в себе ревность, хотя вряд ли ревнует…

К. Лавров ищет в поступках Соленого логику, диктуемую ситуацией отверженности. Разрушителем, дуэлянтом, убийцей Тузенбаха этот мрачный офицер, действительно похожий на Лермонтова, стал только потому, что его не поняли и не пригрели. С ним не поделились духовным богатством, без которого, оказывается, и Соленому жить невмоготу.

В ситуации отверженности — у Чехова особенно заметной — находится и Кулыгин. Если Соленому отказано в близости потому, что он душевно беден, скуден, нищ, то Кулыгин отвергнут за самодовольство. Его терпят, поскольку он Машин муж. Над ним посмеиваются. Всерьез его не принимают. Всегда казалось, что и Чехов написал этого человека зло, с отвращением даже. Еще один «человек в футляре». Он сам как бы готов подтвердить такую характеристику и гордо вещает: «Главное во всякой жизни это ее форма. Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое… Маша меня любит. Моя жена меня любит».

В. Стржельчик, который играет Кулыгина, видно, сразу заметил трещину в этой словесной броне и вторгся в нее. Да, Маша его жена, но Маша его не любит! Содержание форме не соответствует, содержание форму сбрасывает — Маша беззастенчиво, откровенно, смело любит другого. Что же будет с Кулыгиным? — как бы спрашивает актер. Что будет с этим холеным, важным, благополучным человеком? По пьесе можно бы решить и так, что Кулыгин ничего не заметит, ничего не увидит и постарается {141} любой ценой сохранить «форму» — внешнюю видимость обычных отношений довольного мужа и любящей жены. Но Стржельчик такой удобной для Кулыгина версии не принимает. Его Кулыгин не просто догадывается, что у Маши роман с Вершининым, он знает об этом. Весь регламентированный, насквозь упорядоченный, полностью организованный человек, он застигнут врасплох, раздавлен, принижен этой бедой. Какая уж тут форма… Вот он сидит посреди опустевшей сцены, руки висят как плети, глаза странно и слепо смотрят прямо в зрительный зал. Мера его страдания безгранична. И страдание облагораживает его. Когда Маша с возмущением заговорила про Андрея, про его долги и проигрыши, про заложенный дом, который «принадлежит не ему одному, а нам четверым», как сильно и с какой внезапной легкостью возразил Кулыгин: «Мы с тобой не бедны. Я работаю, хожу в гимназию, потом уроки даю…» В этот момент он словно бы породнился вдруг с беспечным Федотиком, который влетел, ликуя, и заплакал: «Погорел, погорел! Весь дочиста!» Выяснилось, что и Кулыгин организован не по принципу корысти и расчета, не на протопоповский манер.

Артист выводит на сцену достойного носителя формы, даже служителя формы, а уводит со сцены человека, познавшего глубочайшее страдание любви. Своим последним, порывистым движением, когда Кулыгин опрометью кидается за шляпой и тальмой, испуганный, беззаветный слуга, не знающий, как утешить Машу, в голос рыдающую по Вершинину, В. Стржельчик окончательно опровергает все наши прежние представления о человеке, которого, казалось, мы так хорошо знали.

Впрочем, мы ведь их всех знали, все они были нам близки, знакомы, а сколько нового открылось нам в широком и бурном, горестном и неудержимом движении этого спектакля.

Финал открывает взору еще небывалые на сцене (в чеховских постановках) туманные и тревожные дали. Россия со своими березовыми рощами, лесами и перелесками, кажется, обступила конец этой драмы. Там, вдали, на краю рощи, появляются и останавливаются офицеры — готовится дуэль, они ждут. Там, вдали, по тропинке, не помня себя, вся в черном, как приговоренная, медленно ходит и уходит куда-то Маша. Туда, в эту красивую и страшную даль, ушел Тузенбах, он не вернется, мы знаем.

{142} Все же даже гибель его перекрывается болью, которую вызывает прощание Маши с Вершининым. Она припадает к нему тихо, будто навсегда, кажется, их невозможно разлучить, ее немыслимо от него оторвать. Когда он ушел, Маша, сказано у Чехова, «сильно рыдает». Доронина кричит истошным бабьим криком, вдруг стихает, снова кричит… Кажется, сходит с ума. Потом смеется глупой маске, которую напялил Кулыгин, и снова бьется в тихой, неудержимой муке.

За сценой музыка все громче, все настойчивее, неумолимо и беспощадно играет бравурный походный марш. Жизнь идет, в ней ничто не кончается. В последний раз фурка выдвигает на авансцену всех трех сестер. Но и в этот момент они — каждая в себе, перед каждой свое горе и в каждой своя красота.

С тех пор, как сыграны были «Три сестры» в постановке Георгия Товстоногова, прошло почти десять лет, но спектакль тот не забылся. В спектакле трагическом и горьком, сумрачном и терпком режиссер сумел установить новые, вполне реальные и живые, связи между классической пьесой и современной аудиторией. Сквозь пьесу он выразил свой символ веры. Он утверждал и защищал — с горячностью взволнованной и понятной — духовное богатство человека, как гарантию, быть может, единственную, возможности жизни более осмысленной и более красивой.

Та же мысль воодушевляла, видимо, и М. О. Кнебель, поставившую вскоре после «Трех сестер» Товстоногова (в том же 1965 году) «Вишневый сад». Но форма чеховского спектакля творилась тут по-иному. Сохраняя верность привычной чеховской манере произнесения текста, оставаясь в традиционных границах театра настроений, избегая чрезмерной остроты, чураясь крайностей гротеска и эксцентриады, М. Кнебель, как и в своей памятной постановке «Иванова», работая над «Вишневым садом», старалась преодолеть свойственную чеховской композиции драмы центробежность. Она выстраивала спектакль, стягивая все действенные нити к центру произведения, к фигуре Раневской. Взамен полифонии вновь предлагалось одноголосие. У Кнебель «Вишневый сад» — пьеса Раневской и драма Раневской. Все остальные персонажи нужны режиссеру лишь постольку, поскольку они Раневскую так или иначе объясняют, на Раневскую так или иначе воздействуют и Раневской сопутствуют. Центростремительная {143} сила режиссерской партитуры привела к некоторым интересным открытиям и гипотезам. Так, например, в спектакле впервые была — как догадка — предложена любовь Лопахина к Раневской. П. Вишняков в роли Лопахина не только смотрел на Раневскую с тревожным и мучительным восхищением, нет, он в ее присутствии расцветал, становился смелее, лучше. В присутствии Раневской он был говорлив и красноречив, как только она уходила — сникал, увядал. При ней готов был руководствоваться исключительно благородными побуждениями, без нее — действовал согласно трезвому рассудку, повинуясь логике делового расчета. Именно силой любви, Раневской не замечаемой, объяснялись противоречия между словами и делами Лопахина.

Все это было интересно и, конечно, возвышало Раневскую, подчеркивало могущество исходящих от нее влияний, ее обаяние, духовное богатство.

Все силы режиссерской фантазии были брошены на поддержку Раневской. Ради нее создавалась в спектакле атмосфера особенной чистоты, просветленности, умытости солнечного мира.

На таком красивом фоне Раневскую играла Л. Добржанская. Ее Раневская — женщина мужественная, благородная, чистая, сильная и волевая. Может быть, слишком уж сильная и чересчур волевая. Во всяком случае, энергия, достоинство и оптимизм отпущены ей такой щедрой мерой, что любовная драма Раневской оказывается оттеснена на далекий второй план. Что же касается до слабости Раневской, до зависимости ее — тяжелой и унизительной — от того далекого и недостойного человека, который полновластно правит ее судьбой, о котором сама она говорит: «Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу», — то тут, в этой сфере и в этой теме, актриса с Чеховым согласиться никак не может. Добржанская тему женской слабости и мучительной, стыдной, неодолимой любви переводит в регистр высокого, горделиво исполняемого долга.

Актриса не хочет признаваться в том, что драма Раневской — драма увядающей, стареющей и покинутой женщины.

Потому-то она и оказывается вместе со своей безукоризненно стойкой, нравственно крепкой героиней очень близка Чехову 40‑х и 50‑х годов.

{144} Отсюда — и некоторый налет архаичности, покрывший плавные очертания спектакля. Он слишком спокоен, отрешен от беды, бестревожен. Его мирная красота защищена от драматизма внушительной уверенностью главной героини. А потому спектакль примирителен даже по отношению к лакею Яше. Яша тут скорее забавен, нежели гадок.

Епиходов же не забавен и не страшен, он просто мил, он сродни Гаеву. Андрей Попов настойчиво стирал все черты эксцентричности, размягчал и округлял рисунок роли.

И само по себе неприятное, конечно, обстоятельство, что вишневый сад рубят, воспринималось именно и только как неприятность, случившаяся где-то за сценой. Мужественная стойкость, с которой переносила эту досадную утрату Раневская у Добржанской, была завидна, хотя и не вполне достоверна.

Н. Игнатова так изложила в журнале «Театральная жизнь» свое понимание режиссерского замысла: «Жизнь состоит не из одних только радостей, как бы хочет сказать постановщик, и каждый теряет свои вишневые сады. Нужно иметь мужество не хныкать, не злиться, а любить и чувствовать людей, любить и ценить жизнь!»[[70]](#footnote-71).

Вернее было бы услышать в спектакле призыв вопреки всем превратностям судьбы сохранить «души высокие порывы» и стойкий оптимизм. Но, к сожалению, оптимизм этот доставался Раневской не дорогой ценой. Объявленный с самого начала, он был пронесен через весь спектакль уверенно и достойно.

## 6

Новую попытку сценического истолкования Чехова предпринял Анатолий Эфрос. Два его спектакля — «Чайка», поставленная в Московском театре имени Ленинского комсомола, и «Три сестры», сыгранные в Драматическом театре на Малой Бронной, — вызвали споры, быть может, чересчур страстные и «крайность мнений» совершенно очевидную. Спектакли эти всех поразили взвинченной крикливостью тона, крайней резкостью, даже склочностью взаимоотношений, болезненной {145} их остротой. Как часто бывает в подобных случаях, одни говорили о гениальности, а другие — о кощунстве, одни — об удивительной утонченности, другие — о возмутительной грубости. В пылу полемики одна сторона не желала замечать — или сбрасывала со счета, списывала по разряду досадных мелочей — явные и существенные неудачи, а другая сторона, в ослеплении гнева, не видела столь же явных находок.

Прошло уже несколько лет с тех пор, как появились эти спектакли и вспыхнули эти споры. Можно попытаться взглянуть на чеховские постановки Эфроса более трезво и увидеть их в общей перспективе сценической истории Чехова.

Конечно, спектакли Эфроса предлагали совершенна новый и непривычный подход к Чехову — потому-то и вызвали такой взрыв страстей. Тем не менее, «Чайка» Эфроса в 1966 году стала возможна только после «Иванова» Бабочкина и «Трех сестер» Товстоногова. Трагизм этих сильных и мучительных спектаклей Эфроса не удовлетворил, их надсада и боль показались ему слишком умеренными. Он сразу взял более высокую ноту — и движением властным, смелым — приблизил «Чайку» к себе.

Пьесу эту он ставил так, будто ее только вчера написал специально для него, для Эфроса, молодой начинающий драматург. Речь шла не об интерпретации Чехова — такой или сякой. Речь шла о дальнейшем развитии — на новом драматургическом материале — идей, которые волновали Эфроса, когда он ставил пьесы Розова и пьесу Э. Радзинского «Снимается кино». Тут, в «Чайке», пересекались две существенно важные для Эфроса темы — розовская тема бескомпромиссной юности, врезающейся в устоявшуюся и полную компромиссов «взрослую жизнь», и тема несовместимости таланта с фальшью, с приспособленчеством, так драматично прозвучавшая в спектакле «Снимается кино». Обе эти темы с увлекательной, хотя и несколько обманчивой естественностью сливались в фигуре Треплева, и «Чайка», написанная задолго до рождения Розова и Радзинского, должна была, вероятно, поднять их — и режиссера — размышления о молодости и таланте на новую, не доступную ни Розову, ни Радзинскому высоту. Чехов привлекался для утверждения уже выношенных и наболевших мыслей — можно было, казалось, не сомневаться в том, что чеховское мироощущение {146} совпадает с мироощущением режиссера и что в итоге получится мощный и живой современный спектакль.

Для Эфроса главная проблема была в Треплеве. Он видел перед собой юношу, почти мальчика, только начинающего жизненный и творческий путь в условиях, максимально неблагоприятных для молодого дарования, в среде, совершенно равнодушной к подлинному искусству и, значит, к его новаторским исканиям. В пьесе Треплеву двадцать пять лет, в спектакле ему было восемнадцать, от силы — двадцать. Главное столкновение формулировалось сразу и безоговорочно: мальчик намерен стать новым поэтом и с понятной экзальтацией заявляет о своей великой миссии, но его никто не слышит и не услышит.

Спектакль начинался весьма неожиданно: никакого колдовского озера, никакой листвы дерев, никакой усадьбы, вся сцена заполнена свежим тесом. Из новеньких досок выстроен высокий помост для исполнения пьесы Треплева. Остальная часть сцены наглухо отгорожена от всего мира забором из того же грубого теса. Дерево — простое, чистое, здоровое — отчетливо противостояло нездоровым, капризным, нервным и совсем непростым отношениям людей, являвшихся на этом фоне.

Доски были некрашеные, от них пахло новизной и бодростью. От людей же веяло слабостью и неврастенией. Атмосфера, в которой Треплев должен был демонстрировать свой первый опус, сразу обозначалась как атмосфера вздернутых чувств и накипевшего раздражения. Треплев — В. Смирнитский мотался и метался по деревянному помосту, затем неловко, почти судорожно балансируя, шел по доске, потом даже ложился на спину и, лежа, страдая, говорил о пошлости Эйфелевой башни. Затем вскакивал и кричал, что нужны новые формы, а если их нет, то лучше ничего не нужно. Детское, неустойчивое и слабое было выражено в Треплеве с полной откровенностью. Столь же откровенно и сразу высказано было и мрачное предчувствие — помост, построенный художниками В. Лалевич и Н. Сосуновым, напоминал эшафот.

А. Эфрос отверг устоявшееся представление об относительно умеренной комнатной температуре чеховских пьес, повысил тонус, взвинтил ритм, обострил ситуации. Классический «чеховский разговор» распался, изо всех углов сцены послышались вопли, крики, стенания, истерические {147} всхлипы. От этого родилось ощущение склочного быта коммунальной квартиры. Е. Полякова писала в рецензии на «Чайку»: «Они толкутся вместе, живут рядом десятками лет, и это привело их не к доброму согласию, а к непрестанному и тяжелому раздражению»[[71]](#footnote-72). Именно так. Все раздражены, взаимно грубы, живут в состоянии постоянной и почти радостной готовности к ссорам, все кричат. Каждый из этих людей ходил по краю своей истерики, вот‑вот сорвется в нее, а вот и сорвался. Е. Полякова объясняла эту их раздражительность отсутствием «того, что называется целью жизни».

Для многих такое объяснение оказывалось приемлемым. Маша, например, была приведена А. Дмитриевой к безысходному отчаянию, горькая и покорная любовь к Треплеву ее ожесточила, огрубила. Медведенко — Л. Дуров, в свою очередь озлобленный безответной любовью к Маше, давно уже стал назойлив, раздражителен. Дорн в исполнении А. Пелевина всякую фразу произносил, петушась и кипятясь… Его постоянно сердила собственная беспомощность, невозможность что-либо исправить, кого-либо излечить: вокруг него собрались неизлечимые люди, один только Треплев подавал какие-то надежды, но — Дорн это видел — был слишком хлипок, по-детски плаксив. Для Сорина — А. Вовси вся «цель жизни» исчерпывалась жалобами: он уже знал, что упустил время радости и удовольствий, бессильно роптал, ворчал и негодовал по этому поводу и, конечно, искал виноватых. Шамраев — В. Соловьев носил по сцене свои уникально длинные усы и рассказывал анекдоты, которых никто слушать не желал.

Все эти люди, потерявшие смысл существования, были враждебны друг другу. Линии вражды, прямые, как стрелы, соединяли Дорна и Сорина, Машу и Медведенко, Шамраева и Аркадину. Спектакль был прорезан этими прямыми линиями, и стоило только Дорну завидеть Сорина, как вспыхивала злобная, крикливая перебранка, чуть ли не драка. Актеры героически хранили верность режиссерским указаниям, самоотверженно оставались каждый в пределах предназначенной ему функции.

Однако чеховские роли были для всех велики, роли висели на плечах персонажей спектакля, будто костюмы, сшитые «на вырост». Увы: персонажам не полагалось {148} подрастать, человеческая мерка была сразу задана, обужена и занижена. У Чехова Сорин сердечно сочувствует Треплеву, Сорин просит сестру дать Треплеву денег. В спектакле эта просьба — только повод, чтобы заговорить о себе. В пьесе Дорн не только сочувствует Треплеву, но и понимает его. В первом акте «Чайки» Дорн хвалит пьесу Треплева, Треплев же «крепко жмет ему руку и обнимает порывисто». В спектакле Дорн произносил слова похвалы, нетерпеливо отталкивая от себя всхлипывающего, плачущего Треплева. В этих режиссерских коррективах проступала суровая целеустремленность: огрубляя «других», не желая вникать во внутренний мир какого-нибудь Сорина или Дорна, рассматривая их как людей духовно узких и мелких, Эфрос тем самым усугублял и обострял трагедию Треплева, обрекал его на полное одиночество.

Такой метод повлек за собой некоторые, вероятно, неизбежные утраты. Концепция, более близкая, как сказано уже, к Розову или Радзинскому, нежели к Чехову, странным образом вдруг стала сдвигаться в очень далекое прошлое. Режиссера многие упрекали в «модернизации» Чехова — с этим можно согласиться только отчасти, только в том смысле, что современного звучания пьесы он добивался. Но результаты иногда вовсе не совпадают с намерениями. Треплев, которого очень искренне и горестно играл В. Смирнитский, воспринимался, как подросток стародавних, быть может, еще дочеховских времен.

Возможен ли Чехов без берез и вязов, без колдовского озера, без лирики и без пауз, без чеховской будничности, без внешне спокойных и только внутренне драматичных форм, когда люди обедают, только обедают, носят свои пиджаки, а в это время разбиваются их сердца? В принципе все это может быть. Однако в Чехове есть нечто, «нерастворимое», собственно «чеховское», то, отчего отказываться нет смысла. Речь идет о принципиальной чеховской объективности, которая и создает особую природу его драматургии, которая и вызывает к жизни многозначную полифонию его пьес.

В пьесе Чехова Треплев для всех остальных персонажей — сложная, мучительная проблема. В спектакле все относились к Треплеву просто, то есть плохо. Симпатии, обозначенные автором, снимались актерами во имя одной идеи: как можно резче, как можно сильнее подчеркнуть полную замкнутость Треплева в себе, загнанность в себя, {149} в собственный внутренний мир. Поэзия и любовь всеми воспринимались как претенциозность и каприз. Едва уловимые нотки сочувствия, все же звучавшие, слабо и мимолетно, у Дорна — А. Пелевина и Аркадиной — Е. Фадеевой, в принципе ничего изменить не могли. Противостояние получалось такое резкое, что Треплев и впрямь выглядел капризным подростком среди раздраженных и нервных взрослых людей.

Самой взрослой и самой дальновидной оказывалась в этом мелодраматическом противостоянии Нина Заречная в исполнении О. Яковлевой. Роль Нины строилась как прямая антитеза роли Треплева. Он был возвышенным, но совершенно непрактичным, она — чрезвычайно практична и ничуть не озабочена высокими помыслами. Треплев слаб настолько, что талант его почти незаметен. Заречная так сильна, что кажется даровитой. Он — сама пассивность, она — сама целеустремленность. Он — почти ребенок, она — зрелая женщина. В спектакле мы видели провинциальную мещаночку, вполне деловитую, напористую, беззастенчиво повторяющую — к месту и не к месту — одни и те же зазывные интонации, особу глупенькую, но «себе на уме», миловидную, но хищную, настойчиво старающуюся отвоевать себе место в искусстве и в жизни.

Эффектно и картинно — вся в черном — появлялась эта Заречная в начале спектакля. Она с приятной робостью, едва заметно показывая, что текстом несколько удивлена и смущена, стоя на коленях на краю помоста, произносила треплевский монолог о людях, львах, орлах и куропатках. Хрупкая, но лишь внешне, ломкая, но из кокетства… Когда Треплев, непонятый, оскорбленный, прерывал ее монолог, она вполне благовоспитанно, «не замечая» его боли и гнева, присоединялась к озадаченной «публике» и старалась понравиться Тригорину и Аркадиной. Стремительная и мобильная, Нина мало интересовалась уже завоеванным Треплевым и тотчас устремлялась на штурм столичной знаменитости… Можно было гадать о том, как сложится ее карьера, но не о том, каким будет ее искусство. Режиссер продуманно и не без сарказма корректировал эту роль — от чеховского замысла почти ничего не оставалось, зато вполне современная агрессивная дамочка сразу показывала свои коготки.

В большой сцене с Тригориным Нина Заречная совершенно очевидно не понимала и не старалась даже {150} понять, что он там говорит о своих творческих муках, но столь же очевидно притворялась, что все понимает, что восхищена и покорена, что уже влюблена и почти не владеет собой. «Сюжет для небольшого рассказа» читался наоборот: не Тригорин соблазнял Нину, а Нина его атаковала и соблазняла, умышленно принимая позы одна другой живописнее и все время что-то обещая воркующими интонациями. Заречная верила в себя, в свою звезду. Уточним: не в свой талант, а в свою женскую привлекательность. Чисто режиссерский финал этой сцены, когда Нина яростно размахивала удочкой, демонстрируя слегка ошеломленному Тригорину свой бушующий темперамент, был, конечно, находкой. Агрессивная и грозная женственность Нины Заречной шла войной на Аркадину, на ее красоту, уже поблекшую, на ее артистичность, слишком профессиональную, чтобы быть все еще привлекательной для Тригорина.

Маленькая юная фурия, со свистом рассекавшая воздух гибким удилищем, являла собой как бы символ беззаветной готовности сокрушить любые препятствия. Тема женского самоутверждения выступала на первый план, и Нина, так рано умудренная жизнью, так дерзко и смело устраивавшая свою судьбу, оказывалась главной бедой влюбленного в нее молодого мечтателя, у которого еще молоко на губах не обсохло. Между Треплевым и Заречной, юным поэтом и юной хищницей, в этом спектакле не было ничего общего, его любовь к ней разлетелась не по адресу.

Н. Берковский писал, что в чеховской «Чайке» «два поколения. Одно доживает, а другое хочет и не может вступить в настоящую жизнь. Тригорин, Аркадина — люди устаревшие… Беда Треплева, что Тригорин при всех слабостях его, покамест все же сильнее, чем Треплев…»[[72]](#footnote-73). В спектакле вся эта система фигур изменилась и сдвинулась. Заречная отделилась от Треплева, как бы перешла, — сохранив силу и храбрость юности, но утратив чистоту, веру, идеалы, — в мир профессионалов от искусства, в мир Тригорина и Аркадиной. И там, в «другом лагере», стала, конечно, самой большой опасностью для Треплева, ибо, во-первых, он был в Нину самозабвенно влюблен, а она ловко и уклончиво отстранялась от этой {151} любви, ибо, во-вторых, Нина превосходила и Тригорина и Аркадину откровенностью своего эгоизма. Те — пусть по-своему, пусть по старинке, но любили искусство. Она же любила одну себя, свои будущие триумфы.

Рядом с этой Заречной Тригорин, искренне страдавший от сознания, что всегда будет писать «хуже Тургенева», искренне мучившийся между двумя женщинами — к одной влечет, другую жаль, — казался в мягком и обаятельном исполнении А. Ширвиндта безобидным и вялым идеалистом. Ощущение, что он «сильнее, чем Треплев», пожалуй, вовсе и не возникало. Само сопоставление Тригорина и Треплева в этом спектакле утрачивало всякий смысл, становилось бессодержательным. Аркадина же была поставлена Ниной Заречной в позицию вынужденно оборонительную. Так некстати приглашенная сыном смазливенькая провинциалочка грозила сразу разрушить весь мир Аркадиной, и без того достаточно шаткий. В интонациях с Фадеевой, иногда крикливых, даже визгливых, чаще всего сквозила горечь, в ее позах и движениях виделась усталость. Все в жизни Аркадиной было неустойчиво: молодость уходила, сил и денег становилось все меньше, любовь нужно было завоевывать снова и снова, свое право играть любимые роли надо было всякий год доказывать заново, и аргументы, вероятно, теряли свою убедительность. Заречная возникала перед Аркадиной во всей пугающей силе жестокой юности, готовая действовать без колебаний, очертя голову. Умная женщина, стареющая возлюбленная и, увы, плохая мать, Аркадина прекрасно понимала, что Заречную ей не одолеть.

Единственный шанс обещало ей только свойственное Заречной тщеславие, которое, бог даст, рано или поздно отпугнет Тригорина и разочарует сына.

Спектакль, начатый в дощатой пустоте, продолжался в комнате, битком, до отчаяния, забитой вещами. Буфеты, шкафы, секретеры, стулья и кресла лезли на зрителей. Самые разнообразные лампы торчали во всех углах. Добрые три десятка картин висели по стенам вплотную друг к другу. Как ни странно, громоздкий и грузный вещный мир не выглядел ни устойчивым, ни надежным. Скорее, в нем ощущались какая-то мрачная сдвинутость, предвестие катастрофы. Людям было тесно, неловко, нелепо среди всех этих обнаглевших вещей, среди их бестолочи и сумбура. Здесь стремительно и ловко двигалась одна Заречная. {152} Остальные ходили осторожно, она металась и порхала, будто летучая мышь, между шкафами и буфетами, выглядывая то из одного угла, то из другого. Но если в начале спектакля ее мобильность означала безоглядную предприимчивость, то к концу спектакля подвижность Заречной воспринималась иначе — как агония.

Это была быстрота и суетливость последних попыток увернуться от справедливого возмездия. В развязку судьбы Нины Заречной режиссер внедрял поучение, вкладывал морализаторский смысл. Порок получал причитавшееся ему наказание: Нина раздавлена жизнью, унижена и больна, и место ей — навек в елецком театре, где нет ни искусства, ни славы, ибо перед такой Ниной, какую сыграла О. Яковлева, Тригорин ни в чем не повинен, ее же вина перед Треплевым огромна, непоправима, и потому Эфрос ее не жалел, сожаление он хотел бы полной мерой отдать Треплеву.

В «Трех сестрах», поставленных позже (1967), избирательность режиссера обнаружила себя с еще большей силой. Если «Чайка» решалась по принципу «все против Треплева», то «Три сестры» виделись глазами Треплева, вся драма рассматривалась с позиций юношеского идеализма: неприязненно, взглядом разочарованным и горьким.

Вершинин и Тузенбах раньше других попались на глаза режиссеру и сразу показались ему излишне говорливыми. Известные слова Горького о том, что это «рабы темного страха перед жизнью», которые «только наполняют жизнь бессвязными речами о будущем, чувствуя, что в настоящем — нет им места», внезапно совпали с его, Эфроса, собственным ощущением пьесы. Во всяком случае, идеализировать и поэтизировать этих персонажей не хотелось.

Некоторым принципам, опробованным в «Чайке», режиссер остался верен. Не нужно полутонов, оттенков, капризов настроения и атмосферы, «чеховщины», нужны новые формы, резкость и прямота.

Более или менее плавному течению месяцев, дней и часов было противопоставлено чувство сжатости, уплотненности времени. И хотя спектакль, вопреки нынешним театральным привычкам, шел с тремя антрактами, впечатление все же возникало такое, будто все события пьесы совершились в один день. По ходу спектакля персонажи его не менялись. Они вели себя так или иначе, но время {153} сквозь них не проходило. На край просцениума были многозначительно выставлены неподвижные часы без стрелок.

Драма же разыгрывалась очень бурная. Всякая заминка превращалась в ссору, недоразумение — в скандал, неловкость — в бурную вспышку.

Вот Чебутыкин принес свой знаменитый самовар. Маша улыбнулась, Ирина, смутясь, сказала: «Зачем такие дорогие подарки?» В спектакле Тузенбах вдруг схватил самовар и кинул его Соленому, все весело рассмеялись, снова водрузили самовар на авансцене. Но Чебутыкин уже взбеленился, закричал визгливо и дико, пнул самовар ногой. Самовар упал, со звоном покатилась в сторону крышка, сестры испугались. Потом все стихло и улеглось…

Вот впервые появилась Наташа, как известно, в розовом платье, как известно, с зеленым поясом. Правда, в этом спектакле пояс у нее «не зеленый, а скорее матовый» — такой, каким видит его сама Наташа. Ольга с ее укоризной: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» — в спектакле была, во-первых, неправа, а во-вторых, бестактна, ибо свое замечание произносила в полный голос, чтобы все слышали, и, значит, компрометировала Наташу перед Ириной, перед Чебутыкиным, а главное, перед влюбленным Андреем. Реплика Ольги превращалась в целое событие, которое характеризовало ее не самым лучшим образом.

Начало второго акта разыгрывалось Андреем и Наташей на тахте, выдвинутой к самому краю сцены. Режиссерская партитура, разработанная с чрезвычайной тщательностью и веселым разнообразием, показывала тщетные попытки Наташи обольстить собственного мужа. В хорошеньком пепельно-сером пеньюарчике Наташа резвилась, обнимала Андрея, прижималась к нему, душила его в объятиях, раскидывалась на тахте. Он пытался спастись в качалке, но возбужденная Наташа настигала его и там, жалась к нему, щекотала его. Увы! Все ее усилия были безуспешны. Самые откровенные приглашения к любви оставались незамеченными. Уклончивость Андрея обеспечивала Наташе полное моральное право на «романчик с Протопоповым».

Во втором же акте, когда Вершинину приносили записку о том, что жена его «опять отравилась», и он торопливо уходил, раздосадованная Маша сперва ни с того {154} ни с сего громко и грубо кричала на няньку Анфису, потом мчалась в глубину сцены и устраивала там полный разгром: кого-то ругала, что-то швыряла…

В третьем акте, во время пожара, когда усталый Кулыгин прилег рядом с ней на тахту. Маша тотчас одним решительным и грубым движением сбросила мужа на пол.

Столь резкие и энергичные режиссерские акценты все время взнуздывали действие, которое то неудержимо мчалось, то вдруг замирало в откровенно условной сценической среде.

Оформление спектакля стилизовалось В. Дургиным в духе русского модерна 900‑х годов. Решение, многословное и дробное, было необычно и своей нейтральностью по отношению к месту действия — не комната в доме Прозоровых, не сад возле их дома, а просто сцена, где играют. Кроме того, оно было занимательно своей стилистической двойственностью. С одной стороны, использовались самые скромные мотивы модерна — орнамент почти как в интерьере Художественного театра, с другой стороны — самые буйные и пышные прихоти стиля — извилистые, томные, подражающие лианам линии и золотые листья эффектного дерева в центре сцены. Такое дерево мыслимо было только в ресторанном зале. Красота получалась с пошловатым оттенком. По мере движения к Финалу зрелище становилось все более нарядным. Главный декоративный элемент, с помощью которого эта нарядность нагнеталась и усугублялась, — платья трех сестер, все одинаковые, сначала зеленые, потом пепельно-серые, наконец, черные полосатые, траурные и роскошные. Сестры не просто носили эти платья, они их вносили на сцену. Великолепная маскарадная униформа уравнивала своих носительниц, настаивала на их похожести, если не идентичности, но и на их внешней красоте. Антикварная пышность модерна и вызывающая изящность женских нарядов по концепции этого спектакля создавали резкий враждебный контраст с намозоленными, раздраженными человеческими отношениями, со всей захолустной, шершавой и замусоренной жизнью персонажей. Дерево пусть будет золотое, а люди, что ж, люди жалкие.

Теснясь посреди всех этих роскошеств столичного модерна и будто умышленно ими пренебрегая, на сцене шла психологически безысходная, загнанная на самый край света, изнывающая от скуки и неприкаянности, бездельная и бессмысленная гарнизонная жизнь. Люди не жили, {155} а мыкались из угла в угол, изнемогая друг от друга и от самих себя.

Барон Тузенбах в ироническом исполнении Л. Круглого все время фиглярствовал, издеваясь над собой, над своими речами, над своим автоматическим заученным краснобайством. В первом акте, согласно режиссерской партитуре, барона несла за собой музыка вальса. Он напевал и пританцовывал, пританцовывал и напевал. Во втором акте барон был тяжело пьян. В третьем акте его валило в сон. Все время пребывая в несколько ирреальном состоянии, он шутовски, с демонстративной экзальтацией пародировал монолог о труде, по которому тоскует. Другой большой монолог о том, что жизнь не меняется, о том, что журавли как летели, так и будут лететь, Тузенбах произносил в пьяном бреду. Слова тут ничего не значили, он сам едва ли понимал, что говорил.

Накричавшись, Тузенбах — Круглый как-то сразу скисал и на резонный вопрос Маши: «Все-таки, смысл?» — вдруг отвечал очень серьезно и хмуро: «Смысл… Вот снег идет. Какой смысл?»

В этой хмурой и неожиданно ответственной фразе было дано быстрое и внушительное объяснение всей роли. За пьяным гаерством и взвинченной самопародией пряталось — и вот выглянуло — мучительное безверие. В этот самый миг менялось и наше отношение к Тузенбаху. До этого момента мы, повинуясь воле режиссера, относились к Тузенбаху едва ли не презрительно. Когда стало ясно, что за его сбивчивой шутовской и позерской фразеологией скрываются отчаяние и тоска, тотчас его дерганая фигурка стала по всем законам трагической клоунады вызывать острую жалость.

Столь же скептически был поначалу воспринят и Вершинин. Н. Волков играл серенького, незначительного гарнизонного человека, вялого и стеснительного, совершенно ошеломленного красотой Маши, сразу в нее влюбившегося и силой этого внезапного чувства выбитого из привычной жизненной колеи. Вершинин — Н. Волков говорил красивые слова о будущем и о судьбах человечества не потому, что он что-нибудь подобное думал, а потому, что он что-то такое слышал и любовь обязывала его говорить красиво. Однако та же любовь делала его косноязычным, он смущался, стеснялся «философствовать» всерьез, застенчивость и влюбленность мешали ему сосредоточиться, говорить логично, поэтому свои возвышенные {156} фразы он комкал, мял, бормотал, произносил хмурой и вязкой скороговоркой.

Таким образом, все попытки Вершинина и Тузенбаха задуматься о содержании собственной жизни, все их покушения осознать настоящее и заглянуть в будущее, понять, для чего, собственно, они живут на свете, были исполнителями этих ролей тщательно забраны в кавычки: пародийные у Круглого, меланхолически-стыдливые у Волкова. Патетика отменялась, возвышенность и красивый строй души ставились под сомнение даже в чеховском, самом сдержанном и недоверчивом по отношению ко всякому пафосу варианте. Офицеры, которые принесли с собой в этот город увлекательные речи, мечты, благородство, здесь сами себе не верили. Попутно и неизбежно они лишались интеллигентности. Интеллигентных людей вовсе не было в этом спектакле.

Несостоятельность Тузенбаха и Вершинина устанавливалась изначально. Можно было посмеиваться над этими офицерами, можно было их жалеть, но верить им не стоило. Их духовная расслабленность, их неспособность к действию становились главными чертами печальной и обличительной характеристики. Но если все речи этих персонажей намеренно проговариваются как незначительные, то на первый план обязательно должна выступить и выступила фабульная сторона пьесы. Действие торопилось туда, где любовь.

В «Трех сестрах» ведь тоже великий груз «пяти пудов любви», и любовные треугольники пьесы все выстроены так, что женщина оказывается между обаянием духовной красоты (пусть относительной) и духовной нищетой (увы, безусловной): Маша между Вершининым и Кулыгиным, Ирина между Тузенбахом и Соленым, Наташа между Андреем Прозоровым и Протопоповым. Но эта выразительная геометрия чеховской пьесы обретает жизненную емкость благодаря речам ее персонажей, речам, имеющим двойной, а то и тройной (из-за эмоционального подтекста и силы философских обобщений) переменчивый и подвижный смысл. Как только самовыражения говорливых мужчин ставятся под сомнение, берутся в кавычки, тотчас у женщин отнимаются все иллюзии, всякая возможность приобщиться к мечтам или к тоске по лучшей жизни. В спектакле сестры Прозоровы были поставлены именно в такие условия: им оставалось только неотвязно думать о любви, устраиваться так или иначе.

{157} Эта горестная ситуация определяла и нравственный облик сестер и их человеческий масштаб. У Чехова Вершинин говорит, что таких женщин, как сестры Прозоровы, «в городе теперь только три». У Эфроса в спектакле перед нами оказались женщины вполне заурядные, не лучше и не хуже других, таких могло быть множество.

Режиссер обвинял чеховских мужчин в том, что они своим бессильным, вымученным и банальным краснобайством сбили с толку, обманули, едва ли не погубили симпатичных простодушных сестер. Ирина, полудевочка, стала капризной, манерной, утомленной, с явственным привкусом декаданса. Эмоционально щедрой, грубовато решительной Маше любовь к Вершинину принесла одно только надрывное отчаяние. Твердую, морально стойкую Ольгу драмы сестер выбили из состояния душевного равновесия, она стала смятенной, растерянной. Быть может, всего убедительнее вина мужчин доказывалась тем, что женщинам вовсе не дано было радости: женщины метались, томились, скучали, нервничали, плакали, ссорились…

Возвышенные слова, опустошенные и измятые, причинили реальный вред и ощутимую боль. Надо сказать, что проступившее в этом спектакле раздражение против говорунов, у которых ничего, в сущности, нет за душой, у которых все слова давно изношены, стали общими местами из-за бездельного и бессмысленного повторения, обладало определенной актуальностью. Тем не менее спектакль, проникнутый желчной иронией над размышляющими, рассуждающими и к делу неспособными, обладал все же неискоренимыми внутренними противоречиями. Иронии, как известно, все подвластно. Стоило, однако, чеховским персонажам хоть одну фразу произнести искренне, серьезно, а таких моментов режиссер избежать не мог, да и не хотел, — и тотчас души героев обнажались, взывая к соучастию и жалости, слова их вызывали прилив сочувствия, и вся ироническая режиссерская партитура волей самого Эфроса разрывалась, расступалась, открывая дорогу внезапной экспрессии, резкой и обжигающей боли.

Самым сильным эпизодом спектакля стал монолог пьяного Чебутыкина в третьем акте.

Мешая хохот с рыданиями, вылетал на сцену Чебутыкин — Л. Дуров, маленький измятый человечек, тискающий в руках свой форменный кителек. Бороденка всклокочена. В глазах сатанинская ожесточенность. Что-то в {158} нем бушевало, искало выхода, какая-то нервная энергия скопилась и жаждала разрядки… Он злобно ругался: «Черт бы всех побрал… подрал…» Вдруг взгляд его падал на золотую трубу граммофона, все время торчавшую в левом углу сцены. Будто вихрем его к граммофону подкинуло, будто сама собой рука включила разухабистый мотивчик… И помчался, полетел маленький Чебутыкин в отчаянной пляске, поглядывая то и дело в тусклое, мертвое зеркало, дергаясь и кривляясь, судорожно выкрикивая: «А только вот делаю вид, что у меня и руки… и ноги… и голова…» Приплясывая, он тревожно искал там, в мертвенной застывшей зеркальности, руки, ноги, голову, находил и нащупывал все эти предметы, именно только предметы, но вовсе не успокаивался, напротив. Нет, он бесновался еще пуще, чувствовал, что в пляске этой развинчивается, раздваивается, рассыпается, и гневно, требовательно исторгал отчаянный вопль: «О, если бы не существовать!!!» В этот момент музыка вдруг замолкала, кончился завод. Чебутыкин останавливался в полной растерянности, весь обмякал, обвисал, его словно выключили. Но тотчас догадывался, снова кидался к спасительному граммофону, музыка вновь взвивалась, и его опять начинал дергать и бешено трясти скачущий, галопирующий ритм. Трагическая эксцентриада всей этой сцены выглядела совершенно несовместимой с привычными представлениями о чеховской манере и чеховском стиле. Современная по выразительности, она вызывала в сознании характернейший, но болезненно обостренный мотив жизни инертной, вялой, пассивной и судорожно, конвульсивно вздрагивающей постольку, поскольку она получает извне толчки и импульсы к действию. Марионетка, судорожно дергающаяся под музыку, без этой музыки дохлая, неживая, поднимала голос протеста и негодования против собственной участи, требовала оправдания и объяснения смысла своего существования. Чеховская тема, синкопированная, ритмически видоизмененная до неузнаваемости — и потому от Чехова далекая, окрашенная чуждой Чехову истеричностью, — сама по себе звучала сильно.

Напротив, фигура Соленого торжественно и плавно отодвигалась вдаль, обретала внушительную монументальность. С. Соколовский играл человека, полного достоинства и самоуважения. Если и тут предполагался некий иронический подтекст, то он был запрятан слишком {159} глубоко. Всякое слово Соленого принималось всерьез, каждая фраза звучала веско и меланхолично. Странные шутки Соленого окутывались флером сумрачной печали. Он скажет что-нибудь этакое («если же философствует женщина, или две женщины, то уж это будет — потяни меня за палец») тоном спокойным, плавно, не повышая голоса, и в заключение улыбнется горько и загадочно. В глупости его был какой-то важный, скрытый от партнеров и от зрителей второй план и второй смысл. Возникал вопрос: а может, это и не глупость вовсе? Вокруг Соленого все дергались, ломались, он один говорил и двигался с чрезвычайным чувством такта и меры, с медлительной грациозностью. Неторопливо, элегантно закуривал. В ответ на сюсюканье Наташи по поводу необыкновенного Бобика замечал вовсе не шутя, а с какой-то чудовищной вдумчивостью: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы». Выяснялось вдруг, что он один способен и разгадать и одернуть Наташу.

Среди всех персонажей спектакля один Соленый был не болтун. В бесконечных мужских разглагольствованиях и словопрениях он участвовать не желал. Более того, он едко пародировал бессодержательные разговоры Вершинина и Тузенбаха о смысле жизни. Все его нелепые изречения на самом-то деле — умышленные пародии. Он оказывался выше болтовни. Перед Ириной — О. Яковлевой возникала, надо сказать, отчаянная альтернатива: величественный, как статуя Командора, меланхоличный Соленый или плюгавый, болтливый фигляр Тузенбах. Любое решение было бы несчастьем. Причем судьба Ирины, такая злая, отнюдь не казалась исключительной. Напротив, к последнему акту все судьбы подкатывались, как волны к скале — тут их ждала гибель, тут они неминуемо должны были разбиться, разлететься красивыми брызгами, чтобы уж никакой надежды ни у кого не осталось.

Сцены прощаний и эффектные уходы в последнем акте строились именно с этим господствующим ощущением и с этой целью: показать, как красиво погибают некрасивые человечки. Пафос разоблачения сменился пафосом запоздалого сожаления. Тузенбах снимал свою клоунскую маску для того, чтобы разыграть сильно и драматично сцену прощания с Ириной. Прорывались сразу и страх перед смертью и мука чувства отвергнутого, так и не понятого, слишком долго гримасничавшего и только вот сейчас {160} заговорившего откровенно и просто. Слишком поздно! Тузенбах слишком долго шутки шутил, слишком настырно ломался, потешая и нас и Ирину… Он и сам это, видимо, понимал. Во всяком случае, Л. Круглый, уходя, вновь шутовски раскланивался из глубины сцены.

Можно было бы сразу давать занавес. Вообще, конец каждой роли акцентировался так сильно, словно кончался весь спектакль. Последний акт шел как вереница режиссерских финалов — их тут хватило бы на дюжину пьес. Как бы под занавес говорил Вершинин, мучительным движением отталкивая от себя Машу: «Ольга Сергеевна, возьмите ее…» Как бы под занавес в трансе твердила обезумевшая Маша свое «У лукоморья». Как бы под занавес сухо и небрежно сообщал Чебутыкин: «Сейчас на дуэли убит барон» — и порывисто, в ужасе вскидывалась Ирина: «Я знала, я знала…» Полосатые, роковые, трагические черно-белые длинные платья трех сестер перемещались по сцене, создавая все новые, неизменно эффектные и мрачные композиции…

Ирония, которую с такой щедростью и так язвительно расходовал режиссер в начале драмы, отозвалась надрывной и щемящей болью в ее конце. Энергия обличительства, с которой режиссер вошел в пьесу, обернулась горечью сожаления и слезами соболезнования, когда настало время покинуть этих незадачливых, несовершенных персонажей. Спектакль начинался одной крайностью, кончался другой. Начинался нотами скепсиса и сарказма, кончался потоками слез. Это движение от пародии к трагедии, вероятно, было заранее задумано и рассчитано. Однако слезы финала воспринимались все же как возмездие за насмешки и издевки завязки, за тот раздраженный треплевский взгляд, которым посмотрел режиссер на чеховских интеллигентов.

## 7

Гамлетовские мотивы в «Чайке» услышаны давно. Многие замечали, что уже в первом акте Аркадина и Треплев обмениваются репликами из «Гамлета». Другие напоминали о том, что в «Чайке» и в «Гамлете» молодой герой устраивает на сцене театральное представление. Третьи указывали, что, подобно Гамлету, излагающему актерам свои взгляды на искусство и на его возможности, персонажи «Чайки» — Треплев, Аркадина, Заречная, Тригорин — {161} говорят каждый свое об искусстве, его задачах, средствах выразительности, формах.

Проводились также параллели между Гамлетом и Гертрудой, с одной стороны, Треплевым и Аркадиной, с другой, между Офелией и Заречной… Все эти любопытные попытки истолковать «Чайку» как своего рода новую вариацию гамлетовских мотивов сталкивались, однако, с многочисленными возражениями в тексте пьесы — ее живая конкретность противилась наивности и прямоте сопоставлений. Чеховская театральная поэзия твердо защищала свою самостоятельность. И сценические опыты сближения «Чайки» с «Гамлетом» доныне все же не предпринимались.

Борис Ливанов первый решился на такой заведомо рискованный эксперимент. Он понимал, конечно, что начинает опасную игру, что сворачивает в сторону от всех традиционных путей и что такой поворот будет особенно неожиданно выглядеть на сцене Художественного театра. Однако, как это часто бывает, ощущение собственной смелости раздразнило и возбудило художника, и в результате многое в его спектакле 1969 года оказалось сильным, ударным.

«Чайка», снова поставленная в Художественном театре, принесла с собой споры, столкновения мнений, подчас непримиримых. С другой же стороны, новизна принятого Ливановым решения с беспощадной резкостью выявила и показала все то старое, отжившее, инертное, что режиссер превозмочь не сумел.

Режиссер вместе с художником Э. Стенбергом прежде всего несколько переместил пьесу во времени. Пьеса, написанная в девяностые годы, разыгрывается в усадьбе, построенной никак не ранее первого десятилетия нового века. Во всяком случае, все приметы стиля модерн тут налицо. Извилистые, капризные линии. Манерные, сладостно изогнутые решетки. Металлические прутья подражают движениям живой природы, контурам раковины или линиям человеческого тела. Металл бахвалится своей способностью принимать не свойственные металлу формы. Бетон хвастается тем, что он способен притвориться экзотическим цветком, железо — тем, что может напомнить виноградную лозу, оконный проем — умением имитировать прихотливые линии живого дерева. Металл тогда еще не научился быть самим собой — идеально прямым, точным, холодным, блестящим. Он еще хотел выглядеть {162} теплым, чувственным, еще претендовал на близость к органической природе.

Энар Стенберг имел внутреннее право показать нам «Чайку» в столь неожиданном антураже хотя бы потому, что Художественный театр через несколько лет после своего возникновения и после премьеры «Чайки» выстроил себе здание именно в стиле модерн. Следовательно, «Чайка» подана сегодня в оформлении, напоминающем о первых годах ее сценической истории, и связана с тем зрительным залом, в котором мы ее и сегодня смотрим, хотя, конечно, модерн этого зала городской, а не усадебный и хотя он сравнительно сдержан, строг, суховат. Зрительный зал являет собой одну из самых целомудренных вариаций стиля, а оформление сцены, предложенное Стенбергом, — одну из сравнительно пышных его вариаций. Правда, эта пышность отчасти умерена обветшалостью, запущенностью усадьбы Аркадиной.

Портал сцены, устроенной Треплевым, вписан в портал сцены Художественного театра — будто для того, чтобы сравнение стало наиболее наглядным. Портал сцены МХАТ — одна плавная, мягкая, спокойная линия. Портал сцены Треплева — линия капризная, ее движение бравурно, взволнованно, и в центре портала, над сценой, — излюбленная модерном большая раковина, будто привет из тропиков, из далекого экзотического мира… А всего важнее, быть может, просто-напросто тот факт, что сцена, на которой будет исполняться пьеса Треплева, почти так же велика, как сцена самого Художественного театра, и придвинута вплотную к его зрительному залу. Значит, постановка пьесы Треплева для режиссера Ливанова — событие важное и, как минимум, интересное.

Стиль модерн был стилем переходного и мучительного времени сложнейших духовных исканий. В самой эстетической формуле этого стиля, странно сочетавшего динамику и женственную изнеженность, силу и капризность, энергию и пышность, льющуюся податливость и деловой размах, — в самой его двойственности выразилась двойственность времени. Тут было все: и «жирный век», и готовность встретиться с «призраком», и ощущение «распавшейся связи времен», и предчувствие возможности связать времена по-новому. Стиль модерн сложился в ту самую пору, когда русская интеллигенция стояла перед гамлетовским вопросом «быть или не быть». И если уж принято было решение выдвинуть на первый план гамлетовские {163} мотивы «Чайки», то, надо признать, стиль модерн такому решению соответствовал гораздо больше, нежели эклектизм русской архитектуры конца XIX века, когда писалась пьеса.

Ливанов смело устремлялся по избранному им пути с излишней, вероятно, поспешностью и прямотой.

Быть может, он боялся быть непонятым?

Быть может, чувствовал сильное сопротивление материала и хотел его стремительно превозмочь?

Так или иначе, едва появившись, Треплев первым долгом заявил, что он Гамлет. Об этом говорил его костюм: белая рубашка, черный плащ. Об этом говорили его интонации — патетические, тревожные. На этом настаивала вся пластика О. Стриженова — пластика традиционного трагического героя, его красивые жесты… Наконец, об этом кричали мизансцены. Первый большой монолог о матери и о себе, об искусстве, о том, что новые формы нужны, что Эйфелева башня давит мозг своей пошлостью, а современный театр — это рутина, предрассудок, весь свой монолог Треплев в спектакле МХАТ произносит сперва картинно облокотившись на стол, а потом — лежа на столе и глядя вверх, в позе вызывающе небрежной, будто специально артистической. Более того, со словами: «новые формы нужны» — он даже встает на столе во весь рост.

Смелая поза Треплева, его смелый тон — все предвещает бурю. Предстоящая постановка треплевской пьесы сразу приобретает характер сугубо значительный. Маленький спектаклик готовится как важный акт борьбы и мести. Подобно Гамлету, организующему свою «мышеловку», Треплев в белой блузе, сбросив черный плащ, энергично распоряжается рабочими, дает указания единственной актрисе. Правда, он успевает с должным пылом сказать и о любви к Заречной и о том, что он без нее жить не может. Но слова: «Волшебница, мечта моя»… будто проброшены. Зато коротенькая реплика о том, что жизнь надо изображать такой, «как она представляется в мечтах», произносится в полный голос и обращена не только к Нине, но и к зрителям, к нам.

Этот прием неожиданно повторяет Аркадина. Она становится перед закрытым треплевским занавесом и свою реплику из «Гамлета» читает не шутя, а словно в самом деле играет Шекспира. Треплев принимает вызов и отвечает матери в той же позиции — перед занавесом, лицом {164} в зрительный зал. Маленький шекспировский диалог внезапно становится как бы эпиграфом к треплевскому спектаклю.

«Начинается, — без колебаний пишет по этому поводу Виктор Шкловский, — сцена на сцене, нечто вроде “мышеловки” в шекспировском “Гамлете”»[[73]](#footnote-74).

Высокая и красивая Нина Заречная произносит свой монолог…

В сотый раз с недоумением думаешь, слушая ее, — что же это такое, эта самая пьеса Треплева? Пародия, о которой Аркадина сразу же говорит: «Это что-то декадентское»? Возможно. Во всяком случае, легче легкого сыграть тут именно пародию. Но такой простой выход из положения несколько затрудняется неизбежным и неразрешимым вопросом, кого же именно пародировал Чехов? В самом деле, кого? До Треплева в России символических пьес не писали. На пьесы Ибсена, которого Чехов не любил, пьеса Треплева ничуть не похожа. В ней можно услышать метерлинковские мотивы, но тогда еще Чехов, помнится, Метерлинка не знал, когда же узнал, полюбил и вовсе не пародировал, а советовал ставить. Итак, если тут Чехов смеется, то над кем и над чем?

С другой стороны, принять пьесу Треплева совсем уж всерьез и сказать, что Чехов именно такими видел вожделенные «новые формы», тоже ведь невозможно. Новаторство Чехова было гораздо более радикальным и с точки зрения какой-нибудь Аркадиной еще менее приемлемым, чем новаторство Треплева. Чеховские «новые формы» оказались совсем иными, ничуть не треплевскими, и сравнительно с пьесами Чехова пьеса Треплева до смешного высокопарна и до ужаса философична. Что Чехов смотрит на Треплева и на его сочинение со стороны, в этом сомнения нет. Взгляд его ироничен, но не лишен симпатии.

Тут явлено нам удивительное и еще поныне, кажется, не оцененное пророчество. Чехов, писатель, менее всего склонный заглядывать далеко вперед (предрекать, что будет через двести-триста лет, он не берется, он улыбается, когда об этом рассуждают его герои), написав Треплева, его пьесу и его судьбу, с поразительной точностью провидения предсказал, во-первых, появление русского {165} театрального символизма, а во-вторых, его особый характер и его неизбежную гибель. Леонид Андреев взял у Треплева и общую мировую душу, и багровые глаза дьявола, и «гнилое болото», и мечту о «царстве мировой воли».

В спектакле Ливанова несколько наивная философия пьесы Треплева принята вполне всерьез, и тон взят возвышенный, чистый. Высокая фигура С. Коркошко в белом платье горделива, величественна, голос ее полон силы и убежденности. Освещение торжественное. Огромные багровые глаза дьявола, движущиеся прямо на нас, в наступившей вдруг кромешной мгле выглядят зловеще. Ливанов не дает зрителям ни малейшей возможности иронически отнестись к «новым формам» Треплева. Он требует сугубого внимания и даже пиетета по отношению к этой странной пьесе. И он заранее сурово осуждает тех, кому эта пьеса не понравится. Шекспировская «мышеловка» разоблачала Клавдия и Гертруду. Треплевский спектакль у Ливанова должен разоблачить Аркадину и Тригорина: они ведь не поняли «новые формы» Треплева…

Вот здесь — в том, как торопится режиссер поставить над Аркадиной и Тригориным знак неприятия и отрицания, — категоричность решений оказывается, на мой взгляд, чрезмерной. Грубо говоря, Шекспир не предлагает нам «войти в положение» Гертруды и Клавдия. Он не ищет ни их субъективную правду, ни их — обусловленную теми или иными обстоятельствами жизни — внутреннюю логику поведения. Он — вместе с Гамлетом — стремится обнаружить и обнародовать их вину, их преступление, их зло. И в данном-то случае, в «Гамлете», как раз очень трудно было бы осуществить совет Станиславского: «Играешь злого, ищи, где он добрый». Где Клавдий добр? Кто знает?.. А Чехов прекрасно знает, где и в чем добра, человечна, истинна и искренна при всех своих многочисленных недостатках Аркадина. Где и в чем по-человечески хорош и симпатичен — опять же при всех своих недостатках — Тригорин.

Исполнители ролей Аркадиной и Тригорина в новой «Чайке», А. Степанова и Л. Губанов, ничего доброго о своих персонажах не знают, во всяком случае, сообщить не могут и не хотят. Поначалу линии сходства с коллизией «Гамлета» выведены тут так резко, что невольно спрашиваешь себя, какое же преступление совершили эти двое и почему багровые глаза дьявола их так пугают?

{166} А. Степанова в роли Аркадиной одета роскошно, так пышно, будто она явилась не на любительскую постановку собственного сына в собственном имении, где молоденькая соседка играет единственную роль, а в Мариинский императорский театр на бенефис четы Фигнер. И этой роскошью одежд и этой торжественностью походки явно стремится напомнить нам шекспировскую Гертруду — королеву, соучастницу убийства… Дальше вся роль ведется до крайности резко, я бы сказал, раздраженно. Степанова играет женщину желчную и надменную, бесчувственную, сухую. На протяжении всей пьесы у нее одно, отчетливо обозначенное «сквозное действие»: любой ценой сохранить при себе Тригорина. Годы стерли с лица этой Аркадиной грим веселого каботинства и легкомыслия. Выступили главные черты: ожесточенность, выносливость, железная воля, которая всегда поставит на своем. Слова Треплева о том, что мать его «психологический курьез», поняты весьма своеобразно. Курьез здесь состоит в том, что материнство воспринято как препятствие, как раздражающая помеха главной и единственной аркадинской цели: удержать Тригорина, любой ценой удержать. Строго говоря, это даже и не любовь. Это отчаянная, постыдно затянувшаяся попытка спасти давно прошедшую молодость, отошедшую славу, былой успех. Короче говоря, в отношениях с Тригориным поставлена на карту вся жизнь этой расчетливой и эгоистичной женщины. Сын для нее только обуза.

Роль сыграна резко. Актриса и режиссер пошли от Чехова к Шекспиру и не заметили, как по пути увязли в мелодраме: преступный эгоизм жестокой матери, страдания благородного и брошенного ею на произвол судьбы сына, ее холодная и расчетливая игра, его романтическая одинокость, покинутость…

Тригорин в «Чайке» слишком уж непохож на шекспировского Клавдия, поэтому ни режиссер, ни актер не настаивают на его внутреннем родстве с преступным королем. Все же и эта роль прочитана только в одном контексте: в контексте отношений с Аркадиной. От Треплева, от всяких его «новых форм» и прочих затей этот Тригорин далек. Никакие формы его ничуть не интересуют.

Едва ли не все писавшие о «Чайке» замечали, что в этой пьесе Чехов со странной и удивительной щедростью роздал многие свои заветные мысли об искусстве двум антагонистам — Треплеву и Тригорину. Ливанов рассудил {167} несколько иначе. В спектакле Ливанова наиболее резко выступает на первый план то, что для Чехова приемлемо в Треплеве, — и это «чеховское» в Треплеве подано с патетикой, Чехову абсолютно чуждой. Одновременно в роли Тригорина жирно подчеркнуто лишь то, что для Чехова неприемлемо и Чехову враждебно. Тригорин этого спектакля прежде всего и больше всего литературный вельможа, ухоженный и холеный: красивые усы, красивая бородка, пластика человека, вполне уверенного в себе, речь размеренная, спокойная, достойная. Тригорин в исполнении Л. Губанова — маститый литературный генерал, психологически совершенно равнозначный популярному юристу, знаменитому модному врачу, а если хотите — и взаправдашнему военному генералу. Дайте ему эполеты, и он будет генерал.

В последнем акте, когда играют в лото, Тригорин вдруг встает из-за стола, подходит к чучелу убитой некогда чайки и уже протягивает руку, намереваясь прикоснуться к птице. Но за сценой раздается выстрел Треплева, и Тригорин испуганно отдергивает руку. Тут, конечно, намек — и намек грубоватый. Снова — в который уже раз! — Тригорина пытаются изобразить виновником гибели Кости Треплева.

И всякий раз поиски «преступника» ведут к тоскливому упрощению пьесы.

Недаром же рецензент «Литературной России» решительно пишет: «Ничего, кроме внешней оболочки преуспевающего литератора, под которой скрывается — умело и тщательно — мелкий и гадкий хищник, спектакль и исполнитель (Л. Губанов) не оставляют Тригорину»[[74]](#footnote-75). Увы, это верно, не оставляют. А жаль. Ибо такая фигура вполне возможна в мелодраме о преступной матери, бросившей родного сына ради сравнительно молодого красавца генерала, а в чеховской «Чайке» «мелкий и гадкий хищник» выглядит странно.

Справедливости ради следует все же сказать, что в некоторых случаях «шекспиризация» Чехова оказывается удачной. То есть она открывает нечто новое в чеховском мире, не искажая и не деформируя его.

У Чехова во втором акте Маша обращается к Нине Заречной с просьбой прочесть монолог из пьесы Треплева. {168} Нина отказывается — едва ли не брезгливо: «Вы хотите? Это так неинтересно!»

У Ливанова Коркошко охотно выполняет просьбу Маши и снова читает свой монолог. И здесь, и еще раз в финале драмы. И всякий раз, подобно рефрену, с неожиданной серьезностью и силой звучат слова о жизнях, которые, «свершив печальный круг, угасли», об опустевшей земле, где не осталось «ни одного живого существа», о «бедной луне», которая «напрасно зажигает свой фонарь». Коркошко говорит все это с глубокой искренностью и с открытой смелой патетикой. Да, как бы комментирует ее монолог режиссер, пусть это еще наивное и незрелое размышление о жизни, но, не правда ли, в нем есть та самая «глобальность», к которой все мы теперь приучены? А если так, то, может быть, и Треплев в своих юношески дерзких «новых формах» предвидел нечто, еще предстоящее искусству?

В последнем акте Ливанов внезапно выносит финальное объяснение Треплева с Ниной из дому, на простор, под «шекспировские» небеса, в бурю, вероятно, в ту самую бурю, которая овевала Лира, и подлинная трагедия, скрытая в «Чайке», вдруг выходит наружу. И Треплев и Нина в этот момент говорят каждый о себе и каждый свое. Это не диалог. Это монологи. И слова каждого ветер уносит в зрительный зал, а может быть — так кажется, — далеко за пределы зрительного зала.

Обе фигуры — Стриженова в роли Треплева и Коркошко в роли Заречной — выглядят в этот момент откровенно героическими. Романтично освещение — тревожное и мятущееся. Романтичны развевающиеся одежды Нины, и поза ее напоминает Нику Самофракийскую.

Вся эта победосность по отношению к чеховской «Чайке» чрезвычайно условна, почти невозможна. Но в этой совершенно не чеховской сцене сделана интересная и оригинальная попытка раскрыть чеховскую мысль о несопоставимости идеалов этих смелых молодых людей с жизнью обыденной и затрапезной и — одновременно — об их причастности к будущему, об их близости к природе и к нам, людям совсем иного времени.

Возможен, однако, и другой — более верный путь к той же цели. Его преимущества демонстрирует И. Мирошниченко в роли Маши. Если Нина — С. Коркошко все время {169} порывается в какие-то иные миры, если все ее слова об отце и мачехе или о купцах, пристающих с любезностями, поневоле приходится принять как неизбежную и вынужденную условность, как нечто на самом-то деле от нее далекое и для нее несущественное, ибо Нина слишком победоносно и высоко парит над этой прозой, то Маша в исполнении Мирошниченко прямо из прозы вырастает и в зауряднейшей прозе жизни укоренена. Есть, видимо, некоторый умысел в том, что две эти женские фигуры поданы как позитив и негатив: Нина — все время в белом, Маша — все время в черном. Любовь небесная, Треплеву недоступная, — это Нина, любовь земная, которой он сам не хочет, которой он, увы, пренебрегает, — Маша. В Маше «земное» заявлено резко, она откровенно любит водочку, с подчеркнутой лихостью нюхает табак. Однако такой черно-белой прямоте противопоставления И. Мирошниченко все же возражает тонко и последовательно. Актриса решительно не желает играть Машу опустившуюся, неприбранную, махнувшую на все рукой, как частенько играют эту роль.

Изящный рисунок И. Мирошниченко вычерчен иначе. Маша в этом спектакле красива в каждом движении. Неизменное черное платье «в рюмочку», стройная фигурка, легкая, летящая походка, высоко поднятая головка — во всем чувствуется элегантность пластической формы. Горечь овевает эту женщину. Едва уловимая надменность сквозит в ее разговорах со всеми — с отцом, с матерью, с Медведенко, с Тригориным, с Аркадиной, даже с Треплевым. Постоянная отчужденность от всего, что происходит с другими и с ней самой, сопровождает всю сценическую жизнь Маши. Тесно связанная со всей прозой усадебной жизни, Маша одновременно неуловимо от этой прозы отстраняется.

Все дело в том, что свою фатально обреченную, безнадежную любовь к Треплеву Маша, сыгранная И. Мирошниченко, воспринимает как некое высшее, никому кроме нее не доступное и не понятное счастье. По всей внешней и фактической линии жизни ей счастья не выпадает, и сама она прекрасно знает, что радости ей не видать. А по другому, более для нее существенному и важному счету она — всех счастливее. И потому она смотрит чуть высокомерно на Нину, неспособную понять Треплева, на самого Треплева, неспособного понять истинную любовь.

{170} Эта именно сила любви, давно уже ничего не требующей, не нуждающейся во взаимности, совершенно свободной от ревности, любви, счастливой одним только своим существованием, — она-то все время и выдвигает Машу со второго плана пьесы на ее первый план.

Есть скромная и глубокая поэзия в прекрасном напряжении, с которым дух этой хрупкой и тоненькой женщины превозмогает и побеждает ее пожизненную беду. Она принимает — без иллюзий — свою судьбу и над ней возвышается. Таковы, в сущности, все истинно чеховские люди: они все же явственно выше всего, чему покоряются.

Этот мотив в спектакле Ливанова никакого отношения к шекспировской театральности не имеет. Здесь заявляет о себе иной — чеховский — трагизм. Он-то и оказывается самым сильным.

При всех своих внутренних сложностях, противоречиях и потерях «Чайка» Бориса Ливанова, как выражались в старину, что-то «говорит нашему сердцу». Спектакль получился патетический и громоздкий, то детски эффектный, то женственно трогательный, то вдруг мужественно серьезный и внезапно резкий. Какие-то центробежные силы господствуют в нем, разводя иногда в разные стороны персонажей, решительно отдавая внимание и предпочтение одним, вовсе не интересуясь другими и оставляя, например, Медведенко, Сорина, Дорна, Полину на произвол театральной традиции. Оттого общий итог спектакля подвести, в сущности, невозможно. Все тут — в исканиях, смелости которых порой дивишься. Да, он что-то говорит нашему сердцу, этот интересный и странный спектакль, в нем есть волнующая смятенность духа, он задает важные вопросы, он вообще вопросителен. Однако на его вопросы ответа нет. Пока еще нет.

## 8

«Чайка» в театре «Современник» ставилась через год после того, как сыгран был спектакль Художественного театра, и не могла быть по отношению к этому спектаклю нейтральна. Недоговоренность и тревожная вопросительность постановки Б. Ливанова была, по-видимому, воспринята О. Ефремовым как результат напрасной попытки предпринять насильственную романтизацию и поэтизацию {171} Чехова. Соответственно О. Ефремов избрал прямо противоположный путь и решил пройти этот путь последовательно, без колебаний, до конца: он твердо и решительно вынес всю поэзию за скобки своей композиции, он в каком-то смысле оказался еще радикальнее А. Эфроса и даже на Треплева не пожелал взглянуть сочувственным взглядом.

Среди персонажей «Чайки» он прошел как строгий и требовательный сегодняшний судья, и пришел к мрачному выводу, который предопределил все очертания его постановки: люди эти жили некрасиво, они были снедаемы эгоизмом, самолюбованием, суетным и жалким самоутверждением. Они, желая войти в искусство, в мир неподвластной им красоты, погрязли, утонули в собственном быте, не смогли над ним возвыситься, его одолеть…

Если А. Эфрос ставил «Чайку» (как и «Три сестры») по каноническому тексту, не допуская ни малейших от него отклонений, если Б. Ливанов в целях «шекспиризации» делал купюры и, главное, раскалывал цельные чеховские акты на большие, но все же отдельные эпизоды, то О. Ефремов, желая поглубже утопить пьесу в подробностях быта, чувствовал, что текста ему чуть-чуть не хватает, и воспользовался чеховскими ранними вариантами для ряда симптоматичных дополнений. Для Ефремова в высшей степени важно было, что в «Чайке» речь идет о людях, живущих или мечтающих жить при искусстве: именно это обстоятельство, как мы увидим дальше, предопределило весь нравственный пафос спектакля Ефремова, его идею.

Спектакль «Современника» оформлял С. Бархин. Усадебность он воспринял и воссоздал только в одном смысле: усадьба — это дом посреди природы. А если хотите, и наоборот — природа посреди дома. Идея связи интерьера и экстерьера, жилища и природы выражена прямым и грубым их совмещением: огромные стволы деревьев прорезают и протыкают крыши дома, посреди сцены — большая активно зеленая клумба, но тут же рядом с ней расставлена комнатная мебель. Природа врывается в интерьер и разламывает его на части, разбрасывая мебель по лужайке. Справа одна стена, слева другая, между ними — эта самая клумба. Понять, какая сцена происходит под крышей, а какая — под открытым небом, почти невозможно. Маленький театрик Треплева задвинут в самую глубину сцены. Нас без колебаний {172} предупреждают о том, что пьеса Треплева мало интересует авторов данного спектакля.

Как пишет — по-моему, справедливо — критик К. Щербаков, в «Чайке», поставленной «Современником», люди, оказавшиеся посреди этой «совмещенной декорационной установки», живут «впритирку и одновременно врозь, в разных решительно плоскостях». Другими словами, нам снова предлагается «коммунальный» вариант взаимоотношений чеховских персонажей. Более того, как полагает К. Щербаков — ион опять не ошибается, — каждый из этих персонажей «состоит при своей болячке, искренне полагая ее центральной, наиглавнейшей и обижаясь, когда прочие не хотят этого признавать. Отсюда всплески раздраженности по мелочам, неожиданный базарный налет, вдруг проскальзывающий в беседах людей воспитанных… В последовательности Ефремову отказать нельзя. Тусклую обыденность, представленную на сцене, он постепенно прессует в символ»[[75]](#footnote-76).

Вот тут согласиться с критиком уже трудно. Мне, во всяком случае, не довелось дождаться того момента, когда «тусклая обыденность» спектакля спрессовалась в символ. Для меня она так и осталась тусклой да вдобавок еще и угнетающе скучной, пустой, бессодержательной обыденностью.

Действительно, я увидел на сцене людей, каждый из которых «состоит при своей болячке». Но самые эти «болячки» выглядели надуманными, незначительными, не заслуживающими внимания. Более того, даже искренность волнения по поводу «своей болячки» я бы в данном случае поставил под сомнение. Я не могу сказать, что Аркадина (Л. Толмачева) очень уж какой-то «своей болячкой» поглощена. Конечно, она боится потерять Тригорина. Конечно, она хлопочет о том, чтобы отвлечь внимание Тригорина от Нины. Но любит ли она Тригорина? Любит ли Тригорин Нину — хотя бы краткой, хотя бы грубой, хотя бы только что вспыхнувшей любовью? Любит ли Нина Тригорина? Любит ли Нину Треплев? На все эти вопросы — вопреки уверенной фразе критика «почти все влюблены», вопреки знаменитой чеховской формуле «пять пудов любви» — я без колебаний вынужден ответить отрицательно. Никто никого не любит! — вот {173} первое открытие Олега Ефремова в этой пьесе. Одна только Полина Шамраева, которую играет Т. Лаврова, действительно влюблена в Дорна. Ее влюбленность — стыдливая и покорная, безропотная и восхищенная — по закону контраста резко оттеняет стерильную бесполость и столь же стерильную бездуховность всех остальных отношений между мужчинами и женщинами в этом спектакле.

Отказавшись от «пяти пудов любви», театр вынужден был искать своим персонажам какие-то другие «болячки» и даже просто занятия. Ведь что-то они должны делать на протяжении спектакля? Напрашивался простейший ход — коль скоро нет любви, на первый план с неизбежностью должна выйти тема искусства, призвания и миссии художника, столь явственно и резко прочерченная Чеховым. Но характерно, что пьеса Треплева, с представления которой у Чехова начинается сквозная тема «Чайки», Олега Ефремова не заинтересовала. Пьесу Треплева Ефремов никак не поставил. Просто в глубине сцены с эстрады Нина Заречная — А. Вертинская продекламировала (довольно вяло и нейтрально) знаменитый монолог. Все столкновения по поводу сочинительства Треплева и по другим эстетическим проблемам были настойчиво переведены в план борьбы маленьких самолюбий. Вот эта тема в спектакле звучит сильно и мрачно. «Пусто, пусто, пусто!» — как бы повторяет режиссер с отчаянием и брезгливостью.

Аркадина в исполнении Л. Толмачевой — кто угодно, только не актриса. Это вообще в высшей степени загадочный персонаж. Хозяйка усадьбы? Женщина, страдающая от того, что ее любовник и ее сын друг друга терпеть не могут? Нет, нет и нет. С уверенностью можно сказать только одно: она мнительна, она все время обеспокоена своей славой, репутацией, своим «местом» в искусстве.

О Тригорине К. Щербаков, которому спектакль в театре «Современник» очень понравился, высказался так: «… артисту (Р. Суховерко) нужно решительно избавляться от внутренней вялости, присущей ему в этой работе…» Положим, что это желание исполнится и артист от вялости избавится — что же тогда получится? Куда двинется роль? Ведь система взаимоотношений, обусловленная режиссурой, такова, что Тригорина — писателя, страдающего от инертности и обескровленности своего искусства, — мы все равно увидеть не сможем. Не увидим мы и {174} Тригорина в сложной коллизии между удобной и привычной любовью Аркадиной и внезапной, как молния в него ударившей, любовью Нины. Как ни горячись Суховерко, как он ни превозмогай «внутреннюю вялость», играть актер будет только одно: ту же самую тщеславность и ту же самую мнительность.

Своего рода сенсацией и одним из самых запоминающихся эффектов спектакля «Современника» стал эпизод, когда Тригорин собирается на рыбную ловлю и с помощью Нины Заречной выкапывает из клумбы, расположенной посреди сцены, дождевых червей. В чем тут, собственно, дело? Почему к червям приковано всеобщее и сугубое внимание? Как я понимаю, возможен только один ответ на этот вопрос: театр как бы заявляет нам со всей строгостью, что он не намерен уклоняться от прозы жизни. Что он покажет всю мелочность действительных интересов, которыми поглощены эти люди, столь суетно и нервно утверждающие себя в искусстве. Мол, разговоры о литературе и призвании — все это неизбежная условность данного образа жизни, дающего им право на удовольствия, хотя бы на удовольствие рыбной ловли. А если уж черви для Тригорина так много значат, то мы вам покажем, какие это черви. Данному Тригорину наживка и рыбалка дороже, чем вся литература мира, они для него важнее и прозы Тургенева и его собственной, тригоринской прозы. О своих литературных проблемах он говорит торопливо и брезгливо. Актер вполне явственно дает нам понять, что Тригорин произносит свой текст только потому, что к этому его обязывает принятая поза писателя, человека, имеющего право жить не как все — легче и лучше — и ревниво это право отстаивающего.

Все подлинно писательское актер из роли Тригорина вытравил. Его Тригорин — закисший и вялый человек средних лет, которому решительно не важно ни то, что он пишет «хуже Тургенева», ни то, что его вдруг полюбила юная Заречная. Ему бы только рыбу ловить, сонно сидеть над удочками.

Вообразить себе этого человека за письменным столом совершенно невозможно. Оставьте его наедине с самим собой, и он тотчас заснет.

Треплев в спектакле «Современника», по свидетельству того же К. Щербакова, «удешевленное издание» Тригорина. Это почти верно, с той только поправкой, что Суховерко в роли Тригорина не играет Тригорина вовсе, а {175} В. Никулин в роли Треплева играет… Тригорина, причем именно в ухудшенном и «удешевленном» издании. Для этого Тригорина… виноват, для этого Треплева в литературе, в искусстве есть какой-то узкий, но гложущий интерес, ибо ему еще надо завоевать себе право на этот особенный образ жизни, войти в круг «причастных к искусству».

Правда, и этот интерес быстро угасает. «Зачерствелость, душевное бессилие приходят к нему, — с удовольствием рассказывает К. Щербаков, — раньше, чем к старшему собрату по перу. Театр даже самоубийство Треплева, как бы сказать… компрометирует, что ли. В сцене последнего объяснения с Ниной, тут же, в двух шагах, лежит умирающий Сорин, для которого Костя был, наверное, единственным светом в окошке, а Костя напрочь занят собой и досадливо отмахивается от полупокойника, так что вам приходит мысль: неужто сейчас нельзя извлечь из себя капельку чуткости: дал бы человеку спокойно в могилу сойти, а уж потом стрелялся бы, коли пришла такая фантазия…».

Это описание я принимаю как подарок. Если бы оно принадлежало мне — человеку, которому спектакль «Современника» не интересен, — оно, вероятно, показалось бы утрированным, тенденциозным. Но это написано не мною, а К. Щербаковым. Правда, он оговаривается: такой театральный ход кажется ему несколько грубоватым и излишне наглядным. Театр, считает К. Щербаков, тут «жертвует тонкостью ради того, чтобы высказаться до конца. А высказывается он о важном»[[76]](#footnote-77).

Конечно, Сорина огорчит и расстроит смерть Треплева, в этом смысле можно согласиться с критиком, что нам толкуют «о важном». Но вслушайтесь в пьесу, разве Медведенко, например, не о важном говорит? Разве его слова о том, как живет «наш брат, сельский учитель», — пустые слова? В спектакле «Современника» они звучат убежденно и веско. Кстати сказать, А. Мягков хорошо играет Медведенко, и судьба этого человека, которым все помыкают, горестные жалобы которого никто слушать не хочет и который всем обделен — деньгами, вниманием, любовью, — выходит в спектакле на первый план. Видно, что этот человек всерьез привлек интерес и сочувствие театра. {176} Недаром режиссер даже вернул в текст пьесы именно несколько реплик Медведенко, в свое время вычеркнутых Чеховым при подготовке «Чайки» к печати. Если десять лет тому назад в спектакле МХАТ Медведенко был почти вовсе незаметен и ненужен, то тут он неожиданно принимает на себя обязанности единственного положительного героя. Вдруг понимаешь, что вся пьеса смотрится и ставится с позиций Медведенко, с точки зрения Медведенко.

И в этом есть вполне определенный, быть может, даже неизбежный для «Современника» смысл. Люди, подобные Медведенко, маленькие, но честные, обиженные судьбой и обществом, всегда вызывали симпатию этого театра. Идеи преодоления социальной несправедливости, защиты скромных и благородных профессий, как и характерная брезгливость по отношению к людям, эксплуатирующим свое положение «при искусстве», отвращение к их неоправданному «жречеству» и столь же необоснованному благополучию, неоднократно — и с подлинной силой — звучали со сцены «Современника».

Боюсь, что некая инерция движения приравняла вдруг Аркадину из «Чайки» к Агнии из «Традиционного сбора», а Треплева — к Марку из «Вечно живых». (Помните: «Пусть война, а я буду тренировать свои пальцы»… И потом, конечно же, подлый вывод: «Самое главное сейчас — выжить».)

Во всяком случае, основные персонажи «Чайки» рассматриваются взглядом слегка презрительным и высокомерным. Суетные, пустые люди. Каждый тщеславен, мнителен, и каждый, в сущности, неинтересен. Это вот и ощущается на протяжении всего спектакля. Нам все время доказывают, что люди, которые толпятся и трутся на сцене, нашего внимания недостойны. Что их драмы — надуманные. Что мы зря пришли.

## 9

Спектакль Леонида Хейфеца «Дядя Ваня» внешне гораздо более скромен и принципиально далек от крайностей. Режиссер, поставивший на сцене Центрального театра Советской Армии пьесу, которую в Москве не ставили заново со времен мхатовской премьеры 1947 года — то есть почти четверть века, — всматривается в написанные Чеховым «сцены из деревенской жизни» заинтересованно и {177} доверчиво. Его постановка (1970) намеренно проста, почти аскетична.

Художник И. Сумбаташвили, с которым Хейфец работал несколько лет подряд, на этот раз просто неузнаваем. Вместо сцены, распахнутой во всю глубину, вместо красок ярких, сильных, бьющих на эффект, — полоса сумеречного пространства, где царствуют по преимуществу блеклые, серо-белые туманные, болотно-зеленые тона. Вместо «двадцати шести огромных комнат», в которых, — жалуется Серебряков, — «разбредутся все, и никого никогда не найдешь» — то одна комната, то другая… Никакого «лабиринта», мучающего Серебрякова, — выгородка проста и незатейлива. Никакого чеховского пейзажа, хотя поздняя осень все же чувствуется во всем. Постепенно замысел режиссера становится ясен: он не торопится ни с выводами, ни с приговорами. Прежде всего он хотел бы понять каждого.

Эта объективность с особенной твердостью заявлена в том, как играет Серебрякова М. Майоров. В конце концов — как бы спрашивает нас актер, — разве Серебряков повинен в том, что бог не дал ему таланта? Да, он «двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве». Но разве это так уж феноменально? Совсем напротив, это — обыденно, мы и теперь сталкиваемся с этим. Да, он «переливает из пустого в порожнее». Но это ли беда? И это ли вина? Ведь даже Войницкий — и даже в минуты самого мучительного своего раздражения — не скажет, что профессор испытывает болезненную ненависть ко всякому таланту, что он предает анафеме всякое творение, в котором чувствует искру божию, новизну, красоту! Перед нами — счастливый, можно сказать, редкостный случай: бездарность безвредная, вовсе не агрессивная, кроткая. Серебряков «добился ученых степеней», умеренной славы и успокоился на этом. Гораздо чаще бездарность ненавидит талант, бездарность пышет злобой и желчью.

А если уж бездарность «пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре», то при этом худо приходится любому дарованию. Серебряков же — не хищник. Просто профессор, каким несть числа.

Майоров и показывает нам человека тихого, усталого, миролюбивого. У него добрые глаза и мягкие манеры, а если он кого-то и пытается порой поучать, то вовсе не {178} потому, что чванится своими учеными заслугами, а только по праву возраста — достаточно почтенного. И возрастом этим он не гордится, о нет.

Ах, как он хотел бы казаться и быть молодым! Но годы, годы… Они неумолимо говорят о себе унылым языком болезней и недомоганий, и вот этот шустрый, непоседливый, бравый дачник словно разваливается у нас на глазах. «Друзья мои, — бодрится он, — пришлите мне чай в кабинет, будьте добры! Мне сегодня нужно еще кое-что сделать». А голос уже задребезжал, заскрипел… И он уже уходит другой, изменившейся походкой, слегка волоча ногу. Он все время стыдится своих лет, своих болезней, своей стариковской мнительности. Ибо для него главная проблема всей оставшейся жизни, всего существования — Елена Андреевна, жена. Бог с ним, с искусством, о котором Серебряков писал, бог с ним, с имением, где он надеялся обрести покой. Все это не имеет ни смысла, ни цены по той простой причине, что Елена скучает, и Серебряков чувствует ее скуку. Идея продать имение, которая приводит в такой ужас Войницкого и взрывает всю ситуацию, — злосчастная эта идея приходит в голову Серебрякову только и единственно потому, что он понял: Елена тут жить не будет, не хочет. А без Елены — какая вообще может быть жизнь на земле?

Елена Андреевна этого спектакля в исполнении А. Покровской — сама поэзия и сама красота. Женщина обольстительная, умная, тонкая, милая и добрая, она одним своим существованием уже как бы объясняет каждый поступок Серебрякова, каждый его шаг, каждое слово. Конечно, легче всего, как это делает Войницкий, обозвать Серебрякова «старым сухарем» и «ученой воблой». А вы встаньте-ка на его место! С надрывом и болью произносит Майоров слова профессора: «Проклятая, отвратительная старость. Черт бы ее побрал. Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, должно быть, противно на меня смотреть».

Елена Андреевна у Чехова, в сущности, и не возражает ему. «Ты, — уклончиво указывает она, — говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар».

А. Покровская несколько смягчает жесткость этой фразы. Ее Елена Андреевна в этот момент страшно устала. Тем не менее факт остается фактом: Елена Андреевна не нашла ни одного слова, чтобы утишить боль, мучающую {179} Серебрякова. И после тоскливой паузы ожидания, так больше ничего и не дождавшись, он говорит: «Конечно, ты права. Я не глуп и понимаю. Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю?»

Да, он не глуп и он — понимает. Ему становится до слез жаль себя, и он начинает с постыдным мелодраматизмом говорить, что скоро «всех освободит» от себя. Актер тут идеально точен. Он дает нам понять и то, что Серебряков не может не говорить эти жалкие речи, тягостные для Елены, и то, что сам он слышит, какой фальшью отзываются его слова.

Весь ужас коллизии Серебрякова, какой она выглядит в спектакле, как раз и состоит в том, что сплошь да рядом он вынужден поступать и говорить некрасиво — некрасиво с его собственной точки зрения. Он мучается «некрасотой», которая начинается слабостью, старостью, диктуется бессилием. Надо же было так случиться, что Елена Андреевна, совсем почти девочка, искренне полюбила его в годы, когда он был зрелым и привлекательным мужчиной. А вот теперь… Теперь он — «почти труп», ее же красота расцвела, ее молодость только вздохнула полной грудью, ее глаза жадно разгорелись… Их отношения стали смешны. Они внутренне расколоты, отдалены друг от друга, и — что бы ни было — судьба их неизбежно разлучит, а эта разлука для Серебрякова будет смертельна. В чем же виноват этот человек? Выходит, только в том, что он — слаб, в том, что ему жить хочется…

Войницкому этого не понять. Для него Серебряков на протяжении многих лет был далеким кумиром. Теперь кумир приблизился, явился глазам Войницкого во всей своей старческой беспомощности и полной бесплодности. Его ли жалеть? Можно ли жалеть человека, которому отдал всю свою жизнь и который полностью обманул твои ожидания? Да еще — будто назло — привез с собой в имение вместе со своими болезнями и своей бездарностью женщину, от которой исходит пьянящий аромат любви, созревшей, но еще не раскрывшейся чувственности, женщину, от которой Войницкий сходит с ума…

Андрей Попов, который играет Войницкого, вовсе не пытается представить этого человека несостоявшимся Шопенгауэром или, как это некогда делал Добронравов, натурой героической, способной изменить жизнь. У этого {180} Войницкого нет даже особенно горячей убежденности в том, что он говорит. Все его мысли — скорее всего, недодуманы, все его речи — скорее всего, выдают растерянность перед жизнью, а не способность ею как-то управлять и распорядиться. Перед нами человек, дважды ошеломленный и дважды выбитый из колеи: во-первых, тем, что Серебряков оказался таким, во-вторых, тем, что у него такая жена. Кое‑как, не без труда, видимо, этот Войницкий еще держит внешнюю форму поведения: одевается со вкусом, не забывает повязывать тот «щегольской галстук», о котором специально напоминал Чехов, вообще старается — конечно, ради Елены — выглядеть, по возможности, красиво. Но внутренне — это человек потерянный.

Причем, чем меньше надежд подает ему Елена Андреевна, тем больше он теряется, тем меньше смысла остается в его существовании.

Андрей Попов понуждает нас оглянуться в прошлое дяди Вани и вдруг увидеть, какие разрушения принесла в эту жизнь его собственная былая целеустремленность. Если Серебряков пользовался радостями жизни, был счастлив, популярен, нравился женщинам, то Войницкий загубил в себе не только талант — в конце концов, неизвестно, был ли талант, на этом как раз артист не настаивает, — но мужчину в себе он, во всяком случае, загубил, в свои сорок семь лет он тоже, как и Серебряков, «почти труп». Да, Войницкий жил самоотверженно, а Серебряков — в свое удовольствие. Но для Елены Андреевны оба теперь равно неприятны, и любовь Войницкого — только лишняя душевная тягость для нее. С мужем ее связывает и прошлое и чувство долга. А что ей Войницкий? Его чувство ничего не говорит ее душе, тут для нее нет ни вопроса, ни проблемы. Ее мука, ее испытание — Астров, а не Войницкий.

В третьем акте — в том самом взрывающемся акте, где Войницкий сперва видит Елену, целующуюся с Астровым, потом выслушивает предложение Серебрякова продать имение, а потом уж стреляет в Серебрякова, — для Андрея Попова главное и поворотное событие то, с чего все началось. Как только он увидел поцелуй Елены и Астрова, тогда все и разрушилось, тогда мир покачнулся. Гениальную по своему двойному смыслу фразу Войницкого: «Будешь ты меня помнить!» — Андрей Попов, кидаясь за револьвером, произносит так, что не остается ни {181} малейшего сомнения: дядя Ваня сейчас застрелится. Нелепо же, в самом деле, говорить: «Будешь ты меня помнить!» человеку, которого собираешься убить?! Тем не менее через несколько минут на сцену вбегает Серебряков, за которым, стреляя, гонится дядя Ваня. Что тут произошло? Мы можем только гадать: быть может, Серебряков пытался помешать Войницкому? Быть может. Важно одно: эти выстрелы поняты не как «жест отчаяния», не как результат того или иного решения — они поняты как случайность. Как случайность, в которой с особенной остротой и наглядностью выразила себя потерянность дяди Вани, его вышибленность из жизненной колеи.

Слишком поздно — вот главный мотив «Дяди Вани». Все и для всех слишком поздно. События, происходившие задолго до начала пьесы, теперь с какой-то фатальной и уже необратимой силой сложились в драму и организовали ее мучительный, постылый, длительный ход. Причем финал не обещает — впрочем, как и в других пьесах Чехова, — никаких счастливых перемен. За чертой, которую подводит опускающийся занавес, не видно ни счастливых браков, ни важных свершений, ни побед над судьбой. Никто не увидит небо в алмазах.

Но если так — то почему же нам важно и нужно снова и снова присутствовать при поражениях, сопутствовать разочарованиям и неустройствам? В конце концов, у каждого есть и свои беды и свои неустройства? А потому, что они, эти чеховские люди, как доказывает спектакль Хейфеца, и в слабости своей подчас оказываются все же сильны. Да, они испытывают боль человеческой разрозненности, но всегда помнят об идеале человеческой общности. Несчастные, они прекрасно знают, что такое счастье. Счастье, которое им не дано, тем не менее существует как критерий и компас их жизни.

Вот Астров, чья поэтичность и чья возвышенность обычно не подвергались сомнению, он тут, в этом спектакле, в исполнении Г. Крынкина — страшно даже произнести — грубоват. Т. Шах-Азизова точно заметила: «Он земной, трезвый человек базаровской закваски, не верящий словам, не терпящий иллюзий»[[77]](#footnote-78). Для этого хмурого, замкнутого, неохотно рассуждающего о будущем человека (у Чехова Астров говорлив, у Крынкина он кажется немногословным) — для него сегодняшняя, прозаическая {182} и повседневная работа — работа, а не «деятельность»! — имеет вполне конкретный и реальный смысл. В повседневной прозе достаточно трудного существования он чувствует себя уверенно и прочно. В нем заметна незаурядная воля, в нем ощутимо легкое презрение человека, изо дня в день работающего и сталкивающегося с грязью, кровью, бедой, — ко всем этим белоручкам, к их болезням и рефлексиям. Вот почему его слова звучат с такой булыжной тяжестью. Прежние, «поэтические» Астровы неизменно делали акцент на том, что люди через сто-двести лет будут лучше. Для этого Астрова важно иное: жизнь стала хуже, леса сведены, а люди будущего станут «презирать нас за то, что мы прожили свои жизни так глупо и так безвкусно». И те, которые будут жить после, — нас не помянут. «Ведь не помянут!» — говорит он почти злорадно. А возбуждает его очень близкий и совершенно сегодняшний объект — Елена Андреевна.

Странно… Ведь рядом есть существо, казалось бы, во всех отношениях гораздо более близкое Астрову. Почему его не волнует, не вдохновляет и даже почти не интересует Соня, которая живет в принципе той же жизнью, что и Астров, в той же прозе и с такой же скромной выносливостью? Ведь артистка Н. Вилькина не отказывает Соне в привлекательности, в обаянии, в сердечности и жажде счастья? Т. Шах-Азизова пишет: «Соня — некрасивая, но ладная, крепкая, земная, пара ему. Оба они немного “деревенские”, неотшлифованные; оба мыслят и чувствуют крупно и сильно. То, что оба они труженики, оба живут не зря, в спектакле приобретает особый смысл. … Душевная мускулатура у них не вялая, жизненный тонус много выше, чем у остальных. Воспринимаешь как самую жестокую нелепость то, что эти двое — не вместе»[[78]](#footnote-79).

Но эта «нелепость» в спектакле отчетливо разъяснена, и не кем иным, как именно Вилькиной, которая в роли Сони с поразительной и еще небывалой, мне кажется, искусностью показала мучительную «немузыкальность» этой натуры.

Да, всеми достоинствами эта девушка обладает. В ней полностью сосредоточен, кажется, тот заряд нравственного императива, которому повинуются, в конечном счете, все персонажи драмы.

{183} Есть, однако, и другая система координат, другая система отношений, где Соня уже не сильна, а только слаба. Мужественная, она с неизбежностью лишена женственности, и актриса это твердо дает понять. У нее нет женского таланта, нет умения войти в особую атмосферу отношений с мужчиной. Она разумна. Увы, этого не только мало — иногда это просто беда. Вот, например, для Сони — беда. Она любит Астрова всеми силами своей души, но ее любовь выражает себя толково, здраво, прямо, не поэтично, не упоительно. Эта любовь себя предлагает почти деловито, и потому заведомо бездарно. Молодая во всем, эта девушка в любви выглядит как старуха. Вот где некрасота, проницательно увиденная и с жестокостью почти самоотверженной показанная актрисой, — не во внешности горе, внешность даже мила, горе в прозаическом строе души…

Что же касается Елены Андреевны, совершенно бездеятельной, ничуть не мужественной, то тут я вынужден все же возразить Т. Шах-Азизовой, увидевшей в ней «красивый, хрупкий, но ядовитый цветок» и всерьез уверяющей читателей, будто Елена Андреевна «вносит с собой “разрушение” — заражает праздностью, ломает чужие чувства и судьбы»[[79]](#footnote-80). Так нередко понимали и так часто играли эту роль. При этом, кстати, совершенно загадочной выглядела взаимная приязнь, пуще того, взаимная любовь Сони и Елены Андреевны. Когда делали Соню предвестницей будущего, а Елену Андреевну — «разрушительницей», приходилось вносить самые решительные и грубые коррективы во взаимоотношения двух этих женщин — Елене придавать женское коварство и хитрость, Соне — детскую простоту и непонятливость.

В спектакле Хейфеца роль Елены Андреевны понята и сыграна иначе. Елене Андреевне щедрой мерой дана та самая музыкальность, та атмосфера естественной и вольной женственности, та поэтическая красота, во имя которой стоит жить. И ни малейшей нечистоплотности, никакого коварства. Здесь, в этом спектакле, Елена Андреевна бежит от любви Астрова вовсе не потому, что «другому отдана и будет век ему верна», и не потому, что боится причинить боль Соне. Боль она решилась бы причинить, ее любовь сильна и внезапна. Но он был бы некрасив, этот вполне возможный и такой соблазнительный {184} роман. Он был бы некрасив, а красота — главный и основной закон существования этой Елены Андреевны. Вся ее натура уложена в рамки эстетического, а не этического регламента.

В спектакле Хейфеца вопрос о том, как люди любят, что они вкладывают в свою любовь, что для каждого эта любовь означает и в какой мере он на любовь способен, — вопрос этот становится если не решающим, то, во всяком случае, не менее важным, чем вопрос об отношениях людей в труде и к труду. Человек в этом спектакле воспринят в своей целостности, личность — в ее полноте. Вот почему и чеховская драма обрела тут — при всей скромности внешних очертаний постановки — силу и полнозвучность.

Стало ясно, что способность этих людей — вопреки всему, вопреки судьбе и безрадостному времени — любить, тянуться к любви, прямо связана с их пониманием счастья, таким емким, таким завидно острым.

Нет, Елена Андреевна — не ядовитый цветок, и не разрушение вносит она во все эти души. Просто каждый перед ней раскрывается с такой откровенностью, о которой раньше и помыслить не смел. Что бы мы знали о Серебрякове, о Войницком, об Астрове, если бы не Елена Андреевна?

Только то, что Серебряков — дутая величина, что Войницкий всю жизнь зря на него работал, а Астров — он дело делает.

Но, позвольте, ведь и Серебряков провозглашает: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать!» Немыслимо же принять всерьез эту — почти пародийную у Чехова — нравоучительную фразу?! Не одним хлебом и не одним делом жив человек, жизнь его управляется и поверяется еще и законом красоты — Чехов об этом постоянно напоминает.

К этим напоминаниям мы прислушиваемся всякий раз, когда ставится на сцене чеховская драма. И, быть может, как раз в их настойчивости, в их требовательности, в их неумолчном звучании — главный секрет мощного магнетизма чеховских пьес.

### \* \* \*

Вновь и вновь, каждый раз в новом освещении, являются нам все те же чеховские персонажи, преображаясь, меняясь порой до неузнаваемости. Пусть в разные {185} годы они по-разному выглядят — одно только остается неизменным: сопутствующая им симпатия автора. В этом пункте Чехову возражать бессмысленно, он гнет свое, и в конечном счете, кто бы с ним ни спорил, побеждает Чехов.

Чеховская вера в человека оправдалась, она — подтвердилась, ее теперь не опровергнешь и не спародируешь. Человек все превозмог. Обыкновенный, далеко не всесильный, совсем не монументальный, слабый и грешный, смешной и уязвимый, он выстоял под жестокими ударами судьбы, выстоял во всем своем несовершенстве. Искусство Чехова учит видеть и красоту и тоску по совершенству, свойственную человеку обычному. Любому из нас.

# **{****186}** Маяковский

## 1

В 1914 году Маяковский восхищался «бескровными драмами» Чехова. Там, писал он, «где другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми “серыми” словами»[[80]](#footnote-81).

И — в доказательство — цитировал из «Дяди Вани» знаменитую реплику Астрова: «Должно быть, теперь в этой самой Африке жарища — страшное дело».

Прошло семь лет русской истории: мировая война, февраль, Октябрь, война гражданская. Все переменилось в России, и ждали мировой революции. В прологе к «Мистерии-буфф» Маяковский опять вспомнил Чехова, именно «Дядю Ваню», совсем уже по-другому: «Смотришь и видишь — гнусят на диване тети Мани да дяди Вани. А нас не интересуют ни дяди, ни тети — теть и дядь и дома найдете».

Как бы «по краям» двух этих отзывов о Чехове расположены две пьесы самого Маяковского: трагедия «Владимир Маяковский» (1913) и «Мистерия-буфф» (первая редакция — 1918, вторая — 1921). Дореволюционный отзыв футуриста Маяковского совпадает с сегодняшним ощущением Чехова. Послеоктябрьские слова автора «Мистерии-буфф» кажутся ныне кощунственно грубыми.

Почему же?

Ведь трагедию 1913 года сейчас не сыграешь. В ней кроме самого «В. Маяковского» действуют: Его знакомая (ростом в 2‑3 сажени), Старик с черными кошками (которому несколько тысяч лет), Человек без уха, Человек без головы, совсем уже загадочный Человек с двумя поцелуями, {187} Дети-поцелуи и т. д. В ней есть такие, к примеру, ремарки: «Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная труба. Загудело железо крыш».

«Владимир Маяковский» — футуристическая трагедия. В ней с характерной для русского футуризма крикливостью, в формах смещенных, грубых высказан страх.

Страх перед жизнью, которая раздавила одинокого человека.

Среди суеты, «в стороне, тихо» В. Маяковский — герой трагедии — роняет без всякой надежды:

«Говорят,
где-то
— кажется, в Бразилии —
есть один счастливый человек».

Недостижимость счастья, страх, рождают образы-кошмары. Жирный поцелуй, который лежит на диване. Шершаво-потное небо. Кость небосвода, которую гложут заводов копченые рожи.

И — многое другое, столь же причудливое, столь же взвинченное.

Смелость ассоциаций в этой трагедии — следствие страха перед действительностью, разобраться в противоречиях которой поэт не может. Он стиснут, сдавлен улицами, заводами, стенами буржуазного города и кричит от боли. «Разницу стер между лицами своих и чужих»: кто гнетет, а кто угнетен, — не видит. Только однажды раздается выкрик о деньгах, об их власти, но трагедия в панике мчится дальше, мимо этой фразы, которая могла бы многое (если не все) объяснить.

Высказывалось мнение, что в трагедии «Владимир Маяковский» изображено восстание. Бунт, его боевая действенная сила. Поэт — руководитель бунта… Такое понимание пьесы, увы, не кажется достаточно обоснованным. Оно продиктовано, видимо, самыми лучшими побуждениями и прежде всего желанием увидеть в Маяковском 1913 года сознательного революционера, в равной мере далекого и от идей анархии и от формальных исканий футуристов. Между тем Маяковский был тогда не просто «одним из», а, в сущности, — единственным русским футуристом. Остальные окружали его, были его средой и атмосферой, не более. Когда Маяковский распрощался {188} с футуризмом, они рассеялись, исчезли. Их не стало.

Вернемся, впрочем, к Чехову.

Футурист Маяковский иронизировал над Гоголем, Тургеневым, Некрасовым, Толстым и Горьким. Но славил Чехова, «сильного, веселого художника слова». Футурист Маяковский заявлял, что «не идея рождает слово, а слово рождает идею», и восхищался тем, что «все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач», что Чехов «только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помои — безразлично»[[81]](#footnote-82). Все эти суждения, конечно, совершенно несостоятельны. Они ничего не говорят о Чехове и показывают только, что, отвергая всю предшествующую литературу, юноша Маяковский, футурист Маяковский хотел Чехова как-то выгородить, взять в союзники. Почему именно Чехова? Не Гоголя или Некрасова, например?

Как и герой трагедии «Владимир Маяковский», чеховские люди одиноки в мире, сдавлены его противоречиями и не могут в этих противоречиях разобраться. В центре трагедии Маяковского, в сущности, чеховский человек, только в новых обстоятельствах 1913 года.

Время сдвинулось, скрежеща подкатилось вплотную к бедствиям. Чехов умер, а герой его увидел кровь на Дворцовой площади, узнал, что такое «столыпинские галстуки». Драмы чеховских интеллигентов сгустились, заострились. Чувство безысходности обрело трагическую и нервную напряженность. Стало ясно, что чеховским людям деваться некуда. Любовь была проституирована, вишневые сады вырублены, последние убежища отняты. Одинокий человек, интеллигент и поэт, испуганно закричал:

«— Господа!
Послушайте, —
я не могу!
Вам хорошо,
а мне с болью-то как?»

Его крик был криком Маяковского.

Маяковский неискусно «выгораживал» Чехова и пытался его пристроить к футуризму потому, что чувствовал в Чехове себя и свое. Свою тему вел как развитие темы {189} чеховской, хотя пользовался совсем иными, сознательно утрированными средствами выразительности.

Когда в его пьесе среди всех этих людей-уродцев (без уха, без головы, с растянутым лицом и т. д.) появлялся Обыкновенный молодой человек — нормальный, так сказать, обыватель, «подбегал к каждому и цеплялся», объясняя, что он — умен, что он — изобрел машинку для рубки котлет, а приятель его «работает над капканом для ловли блох», что у него есть маленький братец, сестра Сонечка и жена, которая «скоро родит сына или дочку» — еще одного обыкновенного человечка, — то он сразу оказывался в трагедии примерно на том месте, где в «Трех сестрах» — Кулыгин. Он был похож на благополучных людей, за которыми Чехов следил с брезгливым любопытством. Раньше они упивались собственным самодовольством. Теперь забегали. Трагедии они, однако, не чувствуют. Их ощущения умеренны: «Право, как будто обидно», — говорит Обыкновенный. Ему хочется верить, что все еще можно уладить: «Не лейте кровь… не надо костра…» Маяковский смотрит на него с чеховским презрением.

Близость к Чехову таилась внутри экстравагантной и взбаламученной формы трагедии.

Эта близость позволила Маяковскому в детски-парадоксальной статье «Два Чехова» так верно и так ясно сказать о «бескровных драмах» Чехова и о силе его простых слов.

Когда поэт писал «Мистерию-буфф», его мировоззрение было уже другим, и жизнь ощущалась Маяковским по-иному. Он сам больше не испытывал одиночества и меньше всего склонен был интересоваться одиноким человеком. В те дни одиночество казалось — и было — аномалией. Драма «отдельного человека» растворилась в грандиозной драме истории — в столкновении классов. Вернее даже, все личные проблемы были полностью поглощены событиями революции и гражданской войны. Начиналась новая эпоха истории человечества. Маяковский это почувствовал и понял. «Моя революция. Пошел в Смольный».

Революция его преобразила.

Чувство безысходного отчаяния, которым проникнута трагедия «Владимир Маяковский», сменилось радостным ощущением себя — в борющейся массе, чувством играющей силы, уверенностью в будущем. Соответственно, {190} место одинокого поэта на авансцене его театра сразу заняли массы.

Сопоставьте два пролога: трагедии и мистерии.

Вялая, размагниченная, расслабленно-сбивчивая ритмика пролога трагедии:

«С небритой щеки площадей,
стекая ненужной слезою,
Я,
быть может,
последний поэт…
Прихрамывая душонкой,
уйду к моему трону
с дырами звезд по истертым сводам…»

Хлесткий, требовательный, боевой зачин мистерии:

«Здесь,
на земле, хотим
не выше жить
и не ниже
всех этих елей, дорог, лошадей и трав.
Нам надоели небесные сласти —
Хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти —
Дайте жить с живой женой!»

Вся художественная структура вещи — новая, в ней (на первый взгляд) нет ничего общего с трагедией «Владимир Маяковский».

Маяковский в драматургии вырывается из плена футуристической образности раньше, чем Маяковский в поэзии, лирической и эпической.

«Мистерия-буфф» даже в первой ее редакции была *почти* свободна от футуристического искривления слова.

Оговорка, однако, необходима. И в тексте «Мистерии-буфф» 1918 года были такие, например, пассажи:

«Сижу я это,
ев филе,
не помню, другое чтой-то ев ли,
и вижу —
неладно верзиле Эйфеля».

Озорное желание зарифмовать «Эйфеля» заставило Маяковского пожертвовать не только грамматикой (это бы еще полбеды), но и смысловой ясностью. «Ев филе» {191} и «ев ли» — уродцы не только с точки зрения «правильности» речи (всегда относительной), но и с точки зрения возможности ее восприятия. Они режут слух, не вызывая поначалу никаких смысловых ассоциаций. Это особенно заметно в «Мистерии-буфф», где слову Маяковского свойственна уже точность удара, где оно — слово — с плакатной силой и стремительностью мгновенно врывается в сознание слушателя, обладает афористичностью, норовит запомниться сразу — и навсегда. Лучшие примеры — самые известные:

«Одному бублик, другому — дырка от бублика.
Это и есть демократическая республика».

«Товарищи вещи,
Знаете, что?
Довольно судьбу пытать.
Давайте, мы будем вас делать,
а вы нас питать».

Такую силу простоты и ясности Маяковский обрел впервые в своей поэтической жизни. Откуда же она взялась? От театра? Но трагедия «Владимир Маяковский» тоже была предназначена для театра и исполнялась в театре, а язык ее — и смысловой и образный — был чрезвычайно усложненным. Ясность пришла к Маяковскому вместе с острым ощущением актуальных задач революционного театра. На эту сцену он вышел агитатором и — впервые — обратился к массам. Агитация потребовала простоты: у нее были вполне конкретные боевые цели. Только одной своей старой, дореволюционной сценической находкой смог воспользоваться драматург Маяковский в этом новом, ранее небывалом агитационном и митинговом театре.

Находка была, однако, чрезвычайно важной. Речь идет о новом типе актера, впервые угаданном именно Маяковским и именно в его дореволюционной трагедии. Еще тогда ему понадобился актер-оратор и актер-трибун. Оратор — в прямом, не метафорическом смысле слова. Он сам и стал первым таким актером, сам с темпераментом оратора и трибуна бросил в озадаченный зал петербургского театра «Луна-парк» слова своей тревоги, своего смятения.

Новому театру Маяковского нужны были балаганные актеры-говоруны, актеры-ораторы и клоуны. Весь текст {192} «Мистерии-буфф» — в сущности, не что иное, как текст балаганного представления, где один говорун и комик сменяет другого, обращаясь к наэлектризованной, возбужденной толпе слушателей, которых надо убедить, «упропагандировать».

Этим — агитационным — целям прекрасно служил и самый сюжет «Мистерии». Правда, Л. Тамашин в очень интересной книге «Советская драматургия в годы гражданской войны» высказался в том смысле, что, мол, остроумная пародия библейской легенды о всемирном потопе явилась следствием «слабости драматургии», что задача поэта «заключалась в осмыслении революции, а не в пародировании библии». По слабости своей Маяковский предпринял в виде «эксперимента» попытку спародировать библию и… прогадал: пьеса его «приобрела отчетливо выраженный пародийный характер, стала почти бурлеском, получила крен в сторону антирелигиозной тематики»[[82]](#footnote-83).

Тут возражения неизбежны.

Во-первых, задачей «Мистерии-буфф» было не «осмысление» революции, а просто агитация за революцию. Пародируя всем и каждому известный библейский сюжет, Маяковский добивался и добился общедоступности, общепонятности любого поворота этого сюжета, любой метафоры, любого сравнения. Он тут — пародируя библию — ничего не терял, а только выигрывал, причем на каждом шагу.

Во-вторых, антирелигиозная агитация была органической и необходимой частью революционной агитации, которая велась с балаганных подмостков, так что и тут библейская легенда не мешала Маяковскому, а помогала ему.

Маяковский одним мощным сатирическим ударом опрокидывал сразу весь комплекс идей, которыми была вооружена контрреволюция: идею монархии, идею буржуазной республики и, конечно же, идею бога. Он высмеял разом и религию, и ад, и рай, и Священное писание, и священников.

Реальность коммунизма, его обетованной земли, той, где «владыкой мира будет труд», прямо и заманчиво, с поэтической увлеченностью противопоставлялась в «Мистерии» {193} пресной и скучной выдумке церковников, их «небесным сластям», их «раю».

Невероятно, но факт: все это огромное «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи» поэту удалось естественно и весело, компактно и прочно связать единым движением быстрого сюжета. Его пародийность как бы сама собой подсказывала всевозможные сатирические ходы, злые аллегории, едкие насмешки. Сатира живо разыскивала свои цели и била без промаха. И общественный идеал в пьесе не был, вопреки обыкновению, персонифицирован, олицетворен тем или иным персонажем, а представлен прямо и наглядно в виде сценической картины обетованной земли.

Маяковский прямо изобразил будущее, во имя которого герои тех лет брали Зимний, голодали, холодали, жертвовали собой.

Будущее, ради которого не спал ночами «взбудораженный Смольный».

На такую сценическую смелость мог решиться только поэт.

Правда, будущее в его пьесе было обрисовано эскизно. Набросок был дан дерзкий и расплывчатый. Поэтому удалось только в смутном контуре

«разглядеть
черты Коммуны, встающей
 над фантазиями».

Но в конечном счете, не в этом дело. Вдохновенное предощущение реальности и близости обетованной земли обусловило, подсказало, если хотите, продиктовало весь художественный строй произведения.

Ликующая, солнечная, в каждом слове мажорная, энергичная и звонкая пьеса возникла в суровой атмосфере 1918 года.

Первым ее постановщиком осмелился стать В. Э. Мейерхольд.

Мейерхольду, чье восприятие революции было поначалу весьма абстрактным и расплывчатым, предстояло выразить в театре идеи Октября с конкретностью и ясностью прямой политической агитации. Тут было изначальное противоречие, в принципе до конца неразрешимое и неразрешенное. Отсюда и характерная резкость, запальчивость, даже грубость, с которой сперва решал свои новые задачи Мейерхольд.

{194} Эволюция Маяковского, сразу восславившего Октябрь, была сходна с эволюцией Мейерхольда, и они вплоть до самой трагической гибели поэта шли рядом, ощущая друг друга союзниками.

Оба они стремились найти новую структуру искусства, которое могло бы выразить правду нового этапа человеческой истории.

Их поиски были трудными и сложными. Их союз был глубоко органичен. Именно Мейерхольду удалось, как заметил Луначарский, «приспособить» футуризм «к плакатно-митинговому периоду нашей революции. Плакат и митинг были нужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг»[[83]](#footnote-84).

Говоря о том, что Мейерхольд приспособил футуризм к революции, Луначарский, конечно, имел в виду союз Мейерхольда с футуристом Маяковским. Но дважды поставленная Мейерхольдом «Мистерия-буфф», строго говоря, не была уже произведением футуристическим.

Изначально, в самом замысле приспособленная для агитации, пьеса эта, как уже замечено выше, должна была старательно избегать футуристического искривления слова и чрезмерной усложненности образов.

«Заслуга Маяковского, — писал Осип Мандельштам, явно имея в виду “Мистерию-буфф”, — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному на почетное и первенствующее место в предложении»[[84]](#footnote-85).

Но Мандельштам заметил, конечно, что Маяковский весело вертит свой глобус, что в его «простой здоровой школе» просвещение превращается в агитацию, агитация же ведется задорно, зажигательно, «со звоном».

{195} Сила и меткость языка, точно указал Мандельштам, сближает Маяковского «с традиционным балаганным раешником»[[85]](#footnote-86).

Митинг и плакат «Мистерии-буфф» возникали в органическом сплаве с затейливостью простонародного игрища. Оно замышлялось как грандиозный агитационный балаган. Тут все уходило в старинные традиции площадного зрелища и одновременно все было ново.

«Мистерия-буфф» была первой полностью, насквозь политической пьесой в истории русского театра. Пьесой без любви, без психологии, без сюжета в прежнем, традиционном его понимании.

Подлинным ее сюжетом стала современная политическая жизнь. Поэтому конструкция пьесы предполагала и заранее предусматривала возможность вторжения нового жизненного материала — в соответствии с требованиями «текущего момента» и актуальными задачами агитации.

Почти газетная в своей злободневности, пьеса была написана так, что каждый новый день молодой Республики Советов ее словно бы подтверждал и с каждым днем она становилась прочнее. Вот почему скромное и деловое предисловие Маяковского ко второй редакции — то самое, где он писал: «“Мистерия-буфф” — дорога. Дорога революции… В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие “Мистерию-буфф”, меняйте содержание — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным», — в сущности, звучит очень гордо. Тут высказана твердая уверенность поэта в том, что «дорога» (форма) найдена.

Сатира Маяковского крепкими молодыми зубами вонзалась в свежее мясо новых фактов. Но общая тональность произведения осталась прежней. Ей незачем было меняться.

Кратко говоря, тональность «Мистерии-буфф» зависела не столько от конкретной злобы дня, сколько от главного содержания всех этих дней — от трудного, с неизбежными боями, но уверенного и победоносного движения к мировой революции.

Так думал и В. Э. Мейерхольд, который ставил «Мистерию» дважды — в обеих редакциях…

{196} О постановках пьес Маяковского в Театре Мейерхольда мне уже довелось довольно обстоятельно рассказать в книге, посвященной замечательному мастеру сцены (см.: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, М., «Наука», 1969). Повторяться не стоит, остановлюсь только на некоторых важных — в плане взаимоотношений театра и времени — обстоятельствах.

Маяковский чувствовал себя в Театре Мейерхольда полным хозяином. Он, говорил Мейерхольд, «показал себя в совместной работе со мной не только замечательным драматургом, но также и замечательным режиссером. Сколько лет я ни ставлю пьесы, я никогда не позволял себе такой роскоши, как допускать драматурга к совместной режиссерской работе. Я всегда пытался отбросить автора на тот период, когда я его пьесы ставлю, как можно дальше от театра, потому что всегда подлинному режиссеру-художнику драматург мешает… Маяковского я не только допускал, а просто даже не мог начинать работать пьесу без него… Я не мог начинать работу до тех пор, пока ее не заварит сам Маяковский… Маяковский всегда присутствовал у меня в театре на всех первых репетициях»[[86]](#footnote-87).

Таким образом, Маяковский определял основные очертания будущего спектакля. Но он же охотно и безропотно выполнял любые вполне практические, технические, самые прозаические поручения Мейерхольда, принимая на себя скромные обязанности «помрежа». Никем не зафиксированы хотя бы незначительные разногласия режиссера и автора. Напротив, они, постоянно сменяя друг друга или сидя рядом за одним режиссерским столиком, во всех вопросах обнаруживали полнейшее согласие и единомыслие.

Общий смысл исканий Маяковского и Мейерхольда в первые годы революции заключался в том, что они стремились в образах театра-митинга и театра-балагана выявить самую суть происходящего, охватить мыслью и воображением *всю* динамику революционной действительности, революционной ломки.

Этот-то обобщенный, избегающий частностей подход к действительности позволил им увидеть главное в грандиозной картине революции.

## **{****197}** 2

25 декабря 1928 года Вл. Маяковский прочел в Театре имени Мейерхольда комедию «Клоп». На следующий же день Мейерхольд беседовал с труппой. «Пьесой этой, — с воодушевлением сказал он, — Вл. Маяковский говорит новое слово не только в области драматургии, произведение это поражает особо виртуозной обработкой словесного материала. Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя, от которых, когда их читаешь, получаешь какое-то особое впечатление: это не проза, и не стихи (а какая-то новая словесная формация). Строению словесного материала дано такое своеобразие, которое заставит писать целые главы исследовательского порядка. Пьеса замечательна и как вещь сценическая». Она, предсказывал Мейерхольд, «займет особенное место не только в репертуаре нашего театра, но и вообще в современном репертуаре»[[87]](#footnote-88).

Маяковского в эту пору сближало с Мейерхольдом общее — в принципе — понимание задач нового, советского искусства. Интересуясь театром лишь постольку, поскольку театр способен послужить делу, которому поэт отдал всю свою жизнь, Маяковский считал, что только в опытах Мейерхольда нащупываются пути к подлинно действенному, мобилизующему искусству. Но поэту часто казалось, что и Мейерхольд движется в нужном направлении медленно, петляя и отступая.

А потому Маяковский критиковал Мейерхольда всегда «слева». Когда обсуждались «Зори», он возмущался тем, что «актер два часа говорил о каких-то химерах. В текущем моменте эта химера не участвует… Мы разрушили столько вещей, что же нам церемониться с такой маленькой вещью, как “Зори” Верхарна?» О «Лесе» высказался резко: «Это не новое искусство, а воскрешение покойников». Мейерхольдовского «Ревизора» хвалил, но заметил, что вообще-то «Ревизора» «ставить не надо», и т. д. и т. п.

Во всех этих — и других — высказываниях вполне внятно звучит один постоянный и важнейший для Маяковского мотив: театр должен прямо и активно служить сегодняшнему дню — ставить новые пьесы, быть боевым оружием партии.

{198} Мейерхольдовские возвраты к классике Маяковский рассматривал как отступления, вызванные и вынужденные отсутствием новых пьес, а переделки классики на современный лад были, с его точки зрения, компромиссами — либо ненужными («Лес»), либо относительно приемлемыми («Ревизор»).

Сегодняшнего читателя, привыкшего воспринимать Маяковского как классика, могут удивить раздраженные и кислые отзывы критиков на премьеру «Клопа». Но «Баня» была принята еще более холодно. Объясняется это прежде всего тем, что к концу 20‑х годов акции «левого искусства» и двух его признанных вождей — Маяковского и Мейерхольда — сильно упали в общественном мнении.

В начале 20‑х годов Маяковский и Мейерхольд были в полном смысле слова «властителями дум» и кумирами молодежи. В конце 20‑х годов их слава несколько поблекла.

Тому было много причин. Но главная из них — несомненно, тяга к психологизму, к искусству, сосредоточенному на анализе внутреннего мира человека, жажда конкретности, бытовой и эмоциональной достоверности, которая стала знамением времени. Чрезвычайно наивно (хотя это доныне порою делается) взваливать всю вину за возникшие у поэта сложности во взаимоотношениях с широкой аудиторией на «злонамеренных» критиков и «неверных друзей» поэта.

По поводу «Бани» один журналист твердо пишет: «Постановщики, в том числе Мейерхольд, не поняли пьесы, не сумели раскрыть ее содержание… Что касается прессы, вернее, критиков, делавших эту прессу, то они весь огонь сосредоточили не на недостатках и ошибках постановки, неумелой или неверной интерпретации “Бани” на сцене, а на самой пьесе и ее авторе».

После нескольких подобных пассажей говорится о «неудачной постановке “Бани”» так, словно это — неоспоримый факт. Но вот беда: сам В. В. Маяковский 19 марта 1930 года писал Лиле Брик: «Третьего дня была премьера “Бани”. Мне, за исключением деталей, понравилась, по-моему, первая поставленная моя вещь»[[88]](#footnote-89). И другая беда: Маяковский участвовал в работе над «Баней» в качестве ассистента Мейерхольда. Так что {199} если пьеса «не была понята», содержание ее «не было раскрыто» то, значит, первый не понял «Баню» сам Маяковский…

М. Бочаров, автор рецензии на мою книгу «Режиссер Мейерхольд», опубликованной в журнале «Молодая гвардия», возражает против утверждения, что никем не зафиксированы хотя бы незначительные разногласия режиссера и автора, что они во всех вопросах обнаруживали полнейшее согласие и единодушие. М. Бочаров приводит — в противовес моим словам — слова самого Маяковского: «Я знаю — и думаю, что Мейерхольд это знает, — что если бы мы сделали сцену по точным авторским ремаркам, мы достигли бы большего театрального эффекта»[[89]](#footnote-90).

Эти слова взяты из невыправленной Маяковским стенограммы его выступления на диспуте о «Бане» в Доме печати 27 марта 1930 года — за две с небольшим недели до самоубийства поэта.

В той же стенограмме читаем:

«Мне было бы очень легко сказать, что моя вещь была прекрасна, но ее испортили постановкой. Это был бы чрезвычайно легкий путь, от которого я отказываюсь. Я принимаю на себя целиком ответственность за недостатки и достоинства этой вещи»[[90]](#footnote-91).

Через сорок лет после гибели поэта не стоит навязывать ему тот самый «легкий путь», от которого он с достоинством отказался.

Далее, важно было бы понять, о какой именно сцене идет речь, какие ремарки Маяковского не были выполнены в спектакле. Скорее всего, имеется в виду последнее действие «Бани». Маяковский хотел сперва, чтобы пьеса кончалась феерическим взлетом машины времени. По техническим обстоятельствам плохо оснащенный Театр Мейерхольда такую феерию изобразить не мог. Маяковскому пришлось отказаться от этой идеи, и в ремарках опубликованного, канонического текста «Бани» появилась «невидимая машина». Вместо эффектного взлета, о котором мечтали и режиссер и поэт, персонажи, как пишет актриса М. Суханова, на которую ссылается и М. Бочаров, «все куда-то шли вверх по конструкции с {200} чемоданами, саквояжами, и зрителю было непонятно, неясно, что же происходит. Это было большое упущение»[[91]](#footnote-92).

Итак, не все в спектакле удовлетворяло Маяковского. Мне легко было бы привести цитаты, показывающие, что не все в спектакле удовлетворяло и Мейерхольда. Но это никак не означает, что между Маяковским и Мейерхольдом были разногласия, вызванные работой над «Баней». Во всяком случае, М. Бочаров не привел фактов, которые свидетельствовали бы о разногласиях. Можно другое сказать. Можно сказать, что в 1928 – 1930 годах, оказавшихся для Маяковского трагически трудными, *никто* не поддержал поэта так мощно и так реально, как Мейерхольд, вдохновенно и восхищенно ставивший его пьесы.

Нас, однако, пытаются уверить, что этот творческий союз был внутренне противоречив и едва ли не губителен для Маяковского. С этой целью привлекается авторитет А. Фадеева. Фадеев, по словам М. Бочарова, отметил, что «в Театре Мейерхольда есть постановки, которые при условности формы достигают реалистического звучания». Кроме того, Фадеев указал, что «Театр Мейерхольда, к сожалению, тоже частенько доводит условность до трюкачества, выхолащивая живую жизнь». И, в довершение всей искомой антиномии, Фадеев еще «подчеркивал», что «наибольших реалистических побед достиг в условной форме Маяковский, нередко прибегавший к ней в своих стихах».

М. Бочаров, по-видимому, считает, что коль скоро он процитировал Фадеева, то вопрос уже сам собою решился и думать больше не о чем. Дальше он уже «своими словами» резюмирует: «… у Маяковского условность не переходила той границы, за которой теряется ощущение реалистического изображения жизни. У Мейерхольда же, напротив, условность формы иногда становилась самоцелью, вводилась исключительно для того, чтобы сцена не походила на жизнь»[[92]](#footnote-93).

Противопоставление условности реализму и жизненности, которое здесь высказано, теоретически несостоятельно. Кстати, и сам А. Фадеев незадолго до смерти по этому поводу писал: «… Жизнь нашу и завтрашний {201} день наш можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, то есть на бытовой основе, и в форме, родственной “Фаусту” или “Демону”, то есть в форме романтической или сказочной или условной, — в общем, в любой форме, позволяющей сказать правду»[[93]](#footnote-94).

Хотелось бы знать, когда Маяковский не прибегал к «условной форме»? Какие постановки Мейерхольда «при условности формы достигают реалистического звучания», а какие — не достигают? Где условность «выхолащивает живую жизнь»? Ответа на эти вопросы нет, и попытка обнаружить принципиальные эстетические разногласия между поэтом и режиссером остается безуспешной.

Суть же дела состоит в том, что когда ставились «Клоп» и «Баня», Маяковский — Маяковский, а не Мейерхольд! — был реальным идейным и эстетическим диктатором в Государственном театре имени Мейерхольда. Мейерхольд полностью подчинялся поэту. А поэт свою задачу определял так: «Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач»[[94]](#footnote-95).

Такая формулировка целей и задач театрального искусства на грани кончавшихся 20‑х и начинавшихся 30‑х годов была уже устаревшей. Она исключала психологизм, и Маяковский прямо говорил: «Вместо психологического театра мы выставляем зрелищный театр»[[95]](#footnote-96).

Тут — в этих формулах — проступает ясная сегодняшнему исследователю коллизия эстетического конфликта со временем, в которой оказался Маяковский. Ведь и после гибели поэта интерес к его драматургии продолжал неуклонно падать. Ни «Клоп», ни «Баня» не удержались надолго в Театре имени Мейерхольда. В 30‑е годы другие театры этими пьесами больше не интересовались. А в 1934 году на Первом съезде советских писателей в посвященном драматургии докладе В. Кирпотина театру Маяковского было уделено всего несколько слов. Вот они: «Произвольная рационалистическая, отвлеченная форма, сегодня повторяющая творческую практику (в свое время исторически оправданную) Маяковского в {202} драме и Мейерхольда в театра, не может дать в дальнейшем значительных результатов в советском искусстве»[[96]](#footnote-97).

Быть может, так думал только докладчик? Но в прениях по вопросам драматургии выступали многие писатели. Никто из них докладчику не возразил, никто даже имени Маяковского не произнес. Конечно, в дискуссии о поэзии это имя повторялось неоднократно. Однако и тут прозвучала — в содокладе Н. Тихонова — мысль о том, что Маяковский отстал от жизни. «Маяковский, — говорил Тихонов, — не знал, чем дальше держать огромный материал и как отвечать на новые величайшие запросы эпохи, смотревшей на него, и правильно, как на первого поэта, с затаенным ожиданием». Тихонов говорил далее о «недейственной, выродившейся уже образности» позднего Маяковского. Иллюстрацией к этим словам о «выродившейся образности» послужила, как ни странно, одна из сильнейших метафор Маяковского: «… подползают поезда лизать поэзии мозолистые руки»[[97]](#footnote-98).

Не прошло и года, и В. Кирпотин дал еще более развернутую критику театра Маяковского: «Типический образ у Маяковского обеднен, сведен к одной черте, до отвлеченной маски качества, отвлеченного социального положения… Поэтому так рационалистически-схематично выглядят картины будущего у Маяковского. В “Мистерии-буфф” они еще согреты неподдельным подъемом. В “Клопе” и “Бане” их скучная бедность уж вовсе непривлекательна… Агитационное воздействие пьес Маяковского направлено к тем, кто уже знает то, о чем хочет рассказать Маяковский, кто уже убежден в том, в чем он хочет убедить… Все это весьма красноречиво свидетельствует об отвлеченности и познавательной ограниченности приемов театра Маяковского»[[98]](#footnote-99). Интерес к Маяковскому угасал до тех пор, пока И. В. Сталин не назвал Маяковского лучшим и талантливейшим. Но и эта фраза, сразу изменившая посмертную судьбу поэта, не возвратила на сцену его комедии. Театры увлекала в эту пору вообще не сатирическая комедия, а психологическая драма. Повсеместно ставились пьесы Горького, {203} возродился интерес к Толстому, Чехову, к классике вообще.

Речь идет, значит, не об ошибочности тех или иных высказываний. Нет смысла упрекать критиков или поэтов за то, что они писали, говорили и думали 35 лет назад. Суть не в отдельных фразах. Суть — в общем восприятии Маяковского как поэта и драматурга, ставшего вдруг — в ощущении конца 20‑х – начала 30‑х годов — архаичным, несовременным и несвоевременным.

Неприязненное восприятие большинством критиков «-Клопа», а затем и «Бани» было лишь одним из симптомов общего охлаждения к Маяковскому, поэту и драматургу. Критики тех лет, кстати сказать, не отделяли Маяковского от Мейерхольда, напротив, чаше всего указывали на их единство и общность. И в 1929 – 1930 годах Маяковский и Мейерхольд твердо стояли рядом, вместе встречали атаки критики и вместе ответили на них постановкой «Бани».

Новая комедия Маяковского восхитила Мейерхольда еще больше, чем только что выпушенный «Клоп». На совещании в театре 23 сентября 1929 года Мейерхольд говорил: «… Театральная фантасмагория, которая так легко дается Маяковскому, делает его драматургом — не сочинителем агиток, а драматургом подлинной народной комедии, причем он говорит языком крайне доступным. Он подает остроты, которые вызывают улыбку у непосредственного зрителя, у любого рабочего. Эти его остроты будут действительно задевать и волновать… Такая легкость, с которой написана эта пьеса, была доступна в истории прошлого театра единственному драматургу — Мольеру… Если бы меня спросили: что эта пьеса — событие или не событие? — я бы сказал, подчеркивая: это крупнейшее событие в истории русского театра, это величайшее событие, и нужно прежде всего приветствовать поэта Маяковского, который ухитрился дать нам образец прозы, сделанный с таким же мастерством, как и стихи. Так создать, так нагромоздить словесный материал, как это сделал Маяковский! Я слушаю его прозу, которая касается наших дней, — каким языком она написана!»[[99]](#footnote-100). Тут же Мейерхольд упомянул еще и Пушкина и Гоголя. Он — в отличие от многих современников — {204} был твердо убежден, что, работая с Маяковским, работает с гением.

После серии постановок русских классических пьес Мейерхольд воспринимал комедии Маяковского как непосредственное развитие великих литературных и театральных традиций. Емкость сатирических образов, широта обобщений, выразительная чеканка речи — все это в глазах Мейерхольда придавало комедиям Маяковского мировое значение. Они представлялись режиссеру прямым продолжением — на новом современном материале — тех творческих идей, которые были опробованы в его «Ревизоре» и «Горе уму». Всякие мысли о возможных исправлениях или доделках «Бани» Мейерхольд отвергал с испугом и негодованием: «Предложить т. Маяковскому эту вещь переделать, это равносильно тому, что плюнуть в колодезь благовонной замечательной влаги. Я с ужасом думаю, что мне в качестве режиссера придется коснуться этой вещи… В этой вещи ничего вы не поправите… Эта пьеса должна идти так, как она написана».

Восхищение Мейерхольда «Баней» усугублялось еще и тем, что в комедии этой дана была гневная сатирическая отповедь его и Маяковского общим противникам в искусстве. Маяковский в «Бане» взял на себя защиту театральных идей Мейерхольда в весьма критический для режиссера период и провел эту защиту с блеском, для самого Мейерхольда немыслимым и недосягаемым. «Баня» была своего рода эстетическим манифестом, под которым Мейерхольд твердой рукой поставил и свою подпись.

Значение принципиальной совместной декларации Маяковского и Мейерхольда имела прежде всего программная сцена в театре (третье действие «Бани»). В этой сцене были сатирически представлены, сознательно оглуплены, выставлены на осмеяние и поругание те самые претензии, которыми давно уже допекали Мейерхольда: «ненатурально, нежизненно, непохоже», те требования, которые настырно предъявлялись ему: «Это надо переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить… Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить, ваше дело ласкать глаз, а не будоражить. Да, да, ласкать…»

«Ну, конечно, — говорила Мезальянсова, — искусство должно отображать красивую жизнь, красивых живых людей». Ей вторил Иван Иванович: «Да, да! Сделайте {205} нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво. Вы были на “Красном маке”? Я был на “Красном маке”. Удивительно интересно! Везде с цветами порхают, поют, танцуют разные эльфы и… сифилиды». Заодно с Большим театром, где «делают красиво», высмеивался и Художественный. «Да, да, да. Вы видали “Вишневую квадратуру”? А я был на “Дяде Турбиных” Удивительно интересно». Маяковский иронично расставлял знаки равенства между «Вишневым садом» и «Квадратурой круга», между «Дядей Ваней» и «Днями Турбиных». Он хотел тем самым сказать, что время идет, а Художественный театр не меняется, остается театром чеховских интонаций.

Тут, в этом пункте, он был неправ — скорее, можно было бы говорить — и об этом говорили, — что от жизни отстали и давно уже вступили в противоречие с ней формы агитационного театра, наиболее активно выдвинутые в свое время Маяковским и Мейерхольдом.

Но большая сцена в театре содержала не только осмеяние тех театров, где «делают красиво». В ней была и развернутая пародия на агитку. Режиссер (персонаж «Бани») командовал: «Свободный мужской персонал — на сцену! Станьте на одно колено и согнитесь с порабощенным видом. Сбивайте невидимой киркой уголь. Лица, лица мрачнее… Темные силы вас злобно гнетут… Станьте сюда, товарищ капитал. Танцуйте над всеми с видом классового господства».

Вся эта вампука прямо, без обиняков, говорила, что «агитка» выродилась в халтуру, что на смену благородной наивности и пафосу агиток времен гражданской войны часто является приспособленчество, по сути — тоже мещанское, воодушевляемое все тем же лозунгом «Сделайте нам красиво». У Маяковского никаких иллюзий на этот счет не оставалось. Его пародия завершалась так: «Увивайте воображаемыми гирляндами работников вселенской великой армии труда, символизируя цветы счастья, расцветшие при социализме. Хорошо! Извольте! Готово!».

Маяковский написал к спектаклю «Баня» лозунги в духе знаменитых «Окон РОСТА». Снова в лозунгах этих поносилось «слюнявое психоложество», искусство, изображающее «квартиры-клетки», снова предлагалось «массовым действием» заменять «МХАТы».

Маяковский предавал анафеме и Художественный, и {206} Большой, и Камерный театры, требовал «вытряхнуть индивидуумов из жреческих риз». Громогласная словесность лозунгов слишком напоминала терминологию и пафос безвозвратно ушедших времен «Театрального Октября».

«Все так же, как и много лет назад, — меланхолически заметил Б. Алперс, — Мейерхольд борется с “аками” — балетными и оперными — и с МХАТом, спуская со своих колосников в “Бане” огромные плакаты с отравленными, но запоздалыми стрелами эпиграмм и гневных лозунгов»[[100]](#footnote-101).

Сам собою возникал вопрос: если и Художественный, и Большой, и Камерный, и все вообще театры, где «делают красиво» — плохи, если «психоложество» индивидуумов, живущих в «квартирах-клетках», никому не нужно, а «массовое действо», которое восхваляется в лозунгах и пародируется в самой «Бане», выродилось до вампуки, то куда, в каком направлении предлагает устремиться театр Маяковского и Мейерхольда?

Ответ предлагало одно из четверостиший:

«Ставь прожектора,
 чтоб рампа не померкла.
Крути,
 чтоб действие
 мчало, а не текло.
Театр
 не отображающее зеркало,
а —
 увеличивающее стекло».

Строки эти стали хрестоматийными, замызганы многократным цитированием. Тем не менее легко представить себе, как восхитила Мейерхольда звонкая формула, которая как бы конденсировала в себе многолетний опыт его режиссерской работы. Маяковский говорил в те дни: «Театр забыл, что он зрелище. Мы не знаем, как это зрелище использовать для нашей агитации. Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы». И добавлял: «Поэтому я дал “Баню” самому действенному, самому публицистическому Мейерхольду»[[101]](#footnote-102).

{207} Сравнивая «Клопа» и «Баню» хоти бы с «Мистерией-буфф», мы легко обнаруживаем в новых комедиях Маяковского новые средства выразительности. Агитация понимается по-иному, и с «трибуны» иное говорится. На смену социальным маскам «Мистерии-буфф», ее аллегориям и условно обозначенным персонажам являются монументальные, масштабные социальные типы — Присыпкин, Баян, Победоносиков, Оптимистенко и прочие, подробно охарактеризованные, взятые во всей их жизненной конкретности и — как верно выразился один из самых злых тогдашних противников поэта, В. Ермилов, — «увеликаненные». Сатирическая гипербола в этих новых комедиях Маяковского имела дело с наиконкретнейшим материалом тогдашней действительности. Под «увеличивающее стекло» попадали фигуры, знакомые каждому.

Поэт выволакивал их на сцену вместе с их окружением, бытом, высмеивал их нравы, повадки, разработанную ими систему демагогического приспособленчества к жизни нового общества.

Другими словами, открещиваясь от выродившейся агитки времен военного коммунизма, Маяковский и Мейерхольд искали новые формы современного политического и агитационного театра. Восстановив связи с традициями сатиры Грибоедова, Гоголя, Щедрина, они выдвинули в «Клопе» и в «Бане», взамен принципа социальной маски, принцип обстоятельной и всесторонней сатирической атаки социальных сил, враждебных нравственным нормам и идеалам нового общества. «Увеликанивая» эти силы, пользуясь всеми средствами сценической выразительности, чтобы указать социальное зло, они оба меньше всего склонны были утверждать, что опасность, ими увиденная, легко преодолима. Тот факт, что и в «Клопе» и в «Бане» избавление от Присыпкиных и Победоносиковых связано с надеждой на людей далекого будущего, с темой фантастики и социальной утопии, весьма знаменателен. Фантастический прием перемещения в будущее позволял выносить «за скобки» современности оптимистический прогноз, давал возможность условного снятия противоречий — вместо их разрешения в сегодняшней драматической борьбе. Маяковский с успехом использовал такой прием, когда писал комедию мещанства — «Клоп». Он снова применил этот прием в «Бане», комедии бюрократизма.

{208} Сейчас достоинства сатирических комедий Маяковского очевидны. В самом начале 30‑х годов ни эти достоинства, ни принципиальные новшества театральных сатир Маяковского большого впечатления не произвели. Время тогда диктовало иные интересы и иные формы. Вновь возникал жгучий интерес к Чехову и к Горькому. Почти во всех театрах ставили Шекспира. Наибольших успехов добивались те советские драматурги, которые вовсе не торопились сказать сразу, «кто сволочь», а, напротив, выводили на сцену людей многозначных, сложных, духовно богатых и старались — вместе со своими героями — разобраться в самых запутанных жизненных проблемах и коллизиях, чтобы понять, какие конкретные решения подсказывают в каждом конкретном случае новая мораль и новая этика. «Чудак» и «Страх» Афиногенова, «Хлеб» Киршона, «Платон Кречет» Корнейчука, «Мой друг» Погодина и «Оптимистическая трагедия» Вишневского — вот какие произведения «делали погоду» на театре. Фигуры, подобные Присыпкину или Оптимистенко, Победоносикову или Баяну, фигуры, ясные сразу же, в таких пьесах могли появиться только в эпизодах. Жизненность этих типов под сомнение не ставилась. А ставились под сомнение их содержательность, их занимательность.

Бюрократа не рассматривали как проблему, его рассматривали как очевидное и подлежащее искоренению зло — и с этим все были согласны, никого не надо было ни уговаривать, ни агитировать, ни звать на борьбу с бюрократизмом. Точно так же ни для кого не был проблемой наглый, одержимый манией стяжательства и утопающий в собственническом свинстве мещанин. Типы, подобные Присыпкину или Победоносикову, воспринимались как отмирающие, доживающие последние свои дни.

Интересовало, волновало другое. Вправе ли честный, самоотверженный, мужественный человек, как, например, Гай в «Моем друге», лукавить ради осуществления великих целей? Оправдывает ли прекрасная цель весьма вольные по отношению к принятым в обществе нормам комбинации прекрасного человека? Можно ли оправдать сложную политическую игру, которую ведет — пусть опять-таки во имя самой благородной цели — Комиссар в «Оптимистической трагедии»? Как относиться к интеллигентности, например, — как к пороку, как {209} к прискорбному наследию прошлого или как к достоинству? Еще недавно все было ясно: «человек с портфелем» — плохой человек. Теперь и Волгин («Чудак»), и Бородин («Страх»), и Платон Кречет побуждали по-новому, другими глазами, посмотреть на людей, причастных к знаниям и культуре. Еще недавно дискутировался вопрос, что такое любовь: простая физиологическая потребность, буржуазный предрассудок или чувство, достойное уважения? Теперь театр стал обращаться к Чехову или Шекспиру, чтобы попытаться «поговорить о странностях любви», воспеть ее, проникнуть в ее капризы и тайны. Красная свадьба Присыпкина или семейная жизнь Победоносикова с этих вершин выглядели комично, однако менее интересно, чем, например, любовная кутерьма в катаевской «Квадратуре круга» или в «Чудесном сплаве» Киршона.

Однако прошло время — трудное и длительное, напряженное и великое, — и сатирические пьесы Маяковского ожили заново.

## 3

Когда в декабре 1953 года совместными усилиями Н. Петрова, В. Плучека и С. Юткевича была впервые представлена «Баня» Маяковского в Театре сатиры, все прошлое, настоящее и будущее этого коллектива сразу предстало в ином свете. Впервые в длительной истории театра его спектакль стал самым заметным событием московского сезона, не очередной премьерой, а новым словом развития сценического искусства. Самое «качество успеха» было для Театра сатиры необычайным. Едва ли не все газеты и журналы отозвались на премьеру «Бани».

Ныне существует уже целая литература о спектаклях Театра сатиры «Баня», «Клоп», «Мистерия-буфф». Конечно, более чем увлекательно было бы снова их просмаковать, заново пережить вместе с читателем острое чувство упоения их напряженным ритмом, как бы приложить руку к сильному и уверенному пульсу победоносно веселого искусства. Более чем соблазнительно заново рассказать о режиссерской партитуре этих произведений, о динамичной мажорности их пространственных и декоративных решений. Проходит перед глазами целая вереница персонажей, сыгранных энергично, дерзко и радостно, {210} «с порывом». О них, однако, уже писали хорошо и увлеченно многие критики. Следует, видимо, не повторять вполне заслуженные похвалы, а вспомнить лишь самое важное и попытаться понять, в чем был секрет громового успеха этих спектаклей.

Главное, что должно быть подчеркнуто, — это угаданный и подхваченный театром оптимизм сатиры. Сатира Маяковского резка, жестока, груба и безжалостна. «Что касается прямого указания, кто преступник, кто нет, — говорил сам Маяковский по этому поводу, — у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтоб этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь»[[102]](#footnote-103). Он это и говорит, не стесняясь выражениями.

Грубость, четкость и прямота Маяковского на этот раз — в спектаклях Театра сатиры — были восприняты с радостью и радостью отозвались. Актуальность сатирических обличений Маяковского ныне в значительной мере предопределена «потребительским подходом к социализму», который особенно отчетливо обнаруживается в условиях возрастающего материального благополучия. «Основой потребительского подхода, — писал недавно журнал “Коммунист”, — является провозглашение эгоистически понятого личного материального благополучия, а также, если это возможно, то и паразитического способа его достижения. Общество и социализм в таком представлении выглядят как открытые для публики золотые прииски, где успех сопутствует тому, кто придет первым и урвет то, что можно урвать. Люди, которые смогли это сделать, пользуются у себе подобных большим авторитетом. Из общественного добра они весьма прилежно строят себе своеобразный индивидуальный садик, в который никого не пускают. Они ведут себя всюду по-разному: на работе не так, как дома, дома не так, как в кругу друзей, в кругу друзей не так, как в личной жизни, в личной жизни не так, как в общественной жизни, они думают одно, а говорят другое. Эти люди всегда готовы подстроиться к обстоятельствам»[[103]](#footnote-104).

В этом изложении программа нынешних преемников Присыпкина и Победоносикова сформулирована с абсолютной ясностью.

{211} Веселость, которая бушевала в спектаклях Театра сатиры, воодушевлялась прежде всего сознанием, что каждый сатирический удар попадает в цель, что современные Победоносиковы и Оптимистенки, Присыпкины и Баяны получают по ходу представления вполне чувствительные оплеухи.

Если Присыпкин начала 50‑х годов «интересовался» уже не зеркальным шкафом, а холодильником, телевизором, автомобилем «Волга» и собственной дачей, то это означало только, что его возможности увеличились. Духовно он ничуть не изменился. Победоносиков по-прежнему монументально возвышался над своим послушным аппаратом, по-прежнему кичился своей «партийностью», «диалектически лавировал», мог произносить речи на любые темы — от пуска новой трамвайной или троллейбусной линии до юбилея Льва Толстого, а главное, сохранял удивительную способность давать указания всем: ученым и врачам, колхозникам и строителям электростанций, ну и, конечно, людям искусства — это ведь проще всего… Он по-прежнему советовал «переделать, смягчить, опоэтизировать, округлить»… Он по-прежнему говорил: «Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже». Кстати сказать, эту последнюю привилегию — указывать художникам и их поучать — у Победоносикова можно отнять только вместе с самой жизнью. Даже выйдя на пенсию, он не перестанет твердить — убежденно и вдохновенно — все те же слова: «опоэтизировать», «округлить»…

И будет писать соответствующие письма во все редакции.

В Театре сатиры долго царила склонность к юмору, а сатиру тут старательно «округляли», прилизывали, приглаживали, смягчали и ограничивали в масштабах, разбавляли сдобным юморком и посыпали солью мещанских острот.

Обратившись к Маяковскому, режиссеры Театра сатиры вполне доверились поэту, его мужественной прямоте, его необходимой грубости, его издевательской жестокости.

Тут без промедления указывают на подлеца — стоит вспомнить надутую физиономию Победоносикова — А. Ячницкого в «Бане», хамский чванный вид Присыпкина — В. Лепко и фальшиво-медовые интонации Баяна — Г. Менглета в первой же картине «Клопа», чтобы {212} понять, что этим персонажам пощады не будет. Действительно, они «высмеиваются вдрызг», бой идет на уничтожение. И предчувствие победы сквозит в игре актеров, в режиссерском рисунке спектаклей.

Дуэт Победоносикова — А. Ячницкого и Оптимистенко — В. Лепко в «Бане» приобретал подчас клоунскую развязность и бойкость. В партитуры обеих ролей вводились грубые цирковые моменты. Оптимистенко, возмущенный нахальством Велосипедкина, захлебывался чаем (на репетициях он даже заглатывал чайную ложечку!). Победоносиков, прорывавшийся к Фосфорической женщине, получал пинок под зад, а когда Мезальянсова швыряла Оптимистенко ключи от кабинета главначпупса, тот ловил ключи на лету с ловкостью дрессированной обезьяны… Эти клоунские штуки то и дело проскальзывали в мизансценическом рисунке и в актерской игре спектаклей «Клоп» и «Баня».

Что же они означали? Были ли это просто лацци — «шутки, свойственные театру»? Да, конечно. Но в этих шутках обнаруживалось и презрение. То самое презрение, которым испокон веку окружены на Руси люди, никакого реального, действительного дела не делающие, очень занятые чиновники, вечно «согласовывающие», «увязывающие», не обладающие храбростью разрешать, но всегда достаточно храбрые для того, чтобы запрещать и отказывать.

Что сатира «Бани» против них обращена — об этом говорили, кричали надписи, испещрявшие сцену. Огромная вывеска: «Главный начальник управления согласованием (главначпупс) тов. Победоносиков. Приема нет. Без доклада не входить. Кончил дело — уходи. Не беспокой занятого человека». Ну и, конечно же: «Не шуметь. Не сорить. Не плевать. Не курить».

Оформление С. Юткевича воспроизводило сущий рай, каким он видится бюрократу. Возникала стерильно-бюрократическая среда, в которой всякий человек с каким бы то ни было мало-мальски реальным делом выглядит заведомым нарушителем регламента, чуть ли не хулиганом.

Да и вообще всякая реальность воспринималась тут как абсурд. Царство бюрократической абстракции, таинство деятельности почти мистического «аппарата» рисовалось с издевательской фамильярностью. О нет, в спектакле Театра сатиры не было и тени кафкианского страха перед всесильной мощью бюрократической машины, {213} перед ее таинственным, непознаваемым ходом, перед ее способностью ломать и перекручивать человеческие судьбы.

Бюрократия была явлена зрителям как лень, трусость и шарлатанство.

Лучше всего шарлатанскую, нахальную природу ее обнаруживал В. Лепко в роли Оптимистенко. Его заспанное, опухшее рыло, его измятая, под пузом подпоясанная украинская сорочка, пузырящиеся на ногах галифе, смазные сапоги — все говорило о вальяжной сытости хама, всякому отвечающего одной резолюцией: «Отказать…» Когда появлялась Фосфорическая женщина, Оптимистенко, торопясь выслужиться перед ней, босой и всклокоченный, в нижней рубашке, в спущенных, болтающихся подтяжках, бежал по лестнице, прыгая козликом через ступеньку, с умильным выражением на смятой физиономии, потом вдруг начинал непроизвольно и автоматически маршировать гусиным шагом перед «вышестоящим начальством». Отдавал честь, прикладывая руку к голой лысине. И вдруг из горла его вырывалось хриплое пение: «Вышли мы все из народа». Дабы ясно было, как далеко он от этого самого народа ушел, Оптимистенко одновременно — за спиной — грозил револьвером «просителям», желающим тоже поговорить с фосфорической посланницей будущего.

Этот момент бурной активности был едва ли не единственным у Лепко. На протяжении всей роли он играл полусонного и тупого флегматика, ленивого подхалима, вялого лодыря.

Победоносиков — А. Ячницкий был, напротив, сама энергия. В нем бурлила деятельность, в нем бушевало «титаническое самоуважение», он все время упивался своим величием, вслушивался в рокотание собственного голоса, восхищался своей гениальностью, был искренне убежден, что каждое слово, слетевшее с его уст, безошибочно и непререкаемо. Он торжественно надувался, поучая художников и путаясь в «луях», изрекая заведомые глупости, беспрестанно позировал, рисовался, кокетничал…

В отличие от Оптимистенко Победоносиков был одет в добротный, хорошо пошитый костюм, носил солидные роговые очки, важно засовывал руки в карманы брюк, выпячивая вперед округлый и солидный начальственный живот. На животе топорщилась, сверкая пуговицами, {214} аккуратная жилетка. По всему видно было, что человек этот умеет жить в свое удовольствие, что он ощущает свое исключительное значение и постоянно испытывает радость от сознания собственной незаменимости. Это был сытый, опрятный и важный, более того — величественный паразит. Для пущей торжественности он говорил: «рэволюционный», «всэлэнная», «пэро».

Причем у Победоносикова был свой пафос, свой энтузиазм. Перед зрителями красовался и гарцевал фанатик бюрократизма и вдохновенный поэт собственной выгоды. Довольно распространенной идее неизбежности бюрократической ржавчины во всяком государственном устройстве Маяковский противопоставил простую, как день, и доказанную, как дважды два — четыре, мысль о том, что бюрократия нужна прежде всего самим бюрократам. Победоносиков — Ячницкий важной сановной походкой отправлялся в свои адюльтерные странствия. Он пробирался по лестнице с медлительностью осторожного кота, знающего толк в чужой сметане. Победоносиков — Ячницкий рьяно и горячо, с пылкой убежденностью требовал, чтобы ему выдали суточные из расчета «столетней служебной командировки».

Фигура эта в те дни, когда она снова появилась на театральной сцене, была хорошо знакома всякому зрителю. Гиперболы поэта и театра, при всей их неумеренной и яростной энергии, только способствовали злой радости узнавания. Сочувствие зрителей все время сопутствовало веселой и азартной борьбе против Победоносикова, которую, не унывая, вел Велосипедкин — Б. Рунге. И громовой хохот зрительного зала отвечал в финале фразе Победоносикова: «Пускай попробуют, поплавают без вождя и без ветрил!»

Спектакль завершался эффектной и стремительной сменой кинокадров. «Машина времени» пущена в ход, она мчится из 1929 года в год 1953‑й, и на экране возникают первые тракторы, ползущие по колхозным полям, первые станции Московского метро, палатки челюскинцев на арктической льдине, шлюзы Беломорканала, пропускающие первые суда, первые военные залпы «катюш» и радостный фейерверк салютов, восстановленный Днепрогэс, момент открытия Волго-Донского канала, новое здание МГУ… Потом летят новые и новые даты, и, наконец, возникает огромный портрет лобастого, мрачного Маяковского, который сверху с презрением и усмешкой смотрит {215} на своего Победоносикова. Гигант глядит на пигмей, а пигмей пока еще жив…

Если «Баня» в 1953 году ставилась так, словно действие «происходит в наши дни»; если театр не делал никаких попыток переадресовать сатиру в прошлое, пусть недавнее, а, напротив, настаивал на ее современности, сегодняшней актуальности — и не ошибся в этом расчете, то взаимоотношения «Клопа», написанного в 1929 году, с современностью 1955 года были несколько более сложными. Первая часть этой комедии Маяковского была довольно прочно прикреплена к бытовой конкретности того времени, когда комедия сочинялась.

Режиссеры В. Плучек и С. Юткевич не соблазнились возможностью грубой модернизации и воспроизвели обозначенные Маяковским приметы времени с великим удовольствием. Хотя критики в один голос писали о «злой сатиричности» самого начала спектакля, мне хочется им возразить: оно было нежным, ласковым, почти умиленным. Под разбитной веселенький мотивчик знаменитых в годы нэпа «Бубликов» («Купите бублики, гоните рублики…») движущаяся лента протянутого вдоль переднего края сцены транспортера проносила перед зрителями безобидные, трогательные даже, фигурки торговцев-лотошников, надсадными, сиплыми, хриплыми голосами безнадежно и монотонно рекламировавших свои никому не нужные товары — все эти «бюстгальтеры на меху», «абажуры… голубые для уюта, красные для сладострастии», «республиканские селедки», «шары-колбаски», пуговицы… Н. Калитин писал, что это страшный, «безлицый парад обывателей», что это «мерзость и пакость, вылезшая вслед за воскресшим мещанином-обывателем из узких и грязных щелей»[[104]](#footnote-105). Мне трудно было бы согласиться с таким восприятием начальной сцены спектакля (хотя я всегда высоко ценил дарование критика Н. Калитина). Вся картина была припорошена нежным голубоватым снежком, освещена снисходительной и добродушной улыбкой. Никакого гнева или возмущения она не вызывала. С тем же успехом можно было бы гневаться на забавную игрушечную извозчичью лошадку, которая, перебирая дряблыми ножками в такт все той же бойкой мелодии, вывозила на сцену свадебный кортеж.

{216} Сатира получала слово только после того, как экипаж останавливался, Присыпкин — В. Лепко выпрастывал грузную ногу из-под меховой полости и произносил свою первую фразу: «Какие аристократические чепчики!» Сатира вырывалась на простор в момент, когда чарующей походкой выступал вперед Баян — Г. Менглет.

Если в «Бане» дуэт Победоносикова и Оптимистенко задавал тон всему спектаклю, то в «Клопе», разумеется, ту же функцию выполнял дуэт Присыпкина и Баяна. Назначение В. Лепко, артиста, комизм которого всегда скрывал в себе сочувственную теплоту и душевность, на роль Присыпкина вызывало сомнения. Обаяние В. Лепко, неизбежно проступавшее в каждой роли, тут, в роли Присыпкина, казалось совершенно излишним, даже неуместным. Думалось, что оно, это подкупающее и коварное обаяние, как раз и помешает резкости обличений.

Рецензенты упрекали артиста в том, что он‑де «остается целиком в пределах бытового мещанства, очень мало раскрывая его философию». Менглету ставили на вид, напротив, излишнюю остроту сатиры в роли Баяна: он‑де в первых картинах «оттесняет Присыпкина на задний план»[[105]](#footnote-106). Кроме того, довольно широко было распространено мнение, будто в «Клопе» театр повторял некоторые приемы «Бани», а буйная «режиссерская фантазия становилась временами назойливой».

Однако мнимая «назойливость» фантазии не помешала спектаклю продержаться в репертуаре пятнадцать лет (эти строки пишутся в 1972 году, «Клоп» поныне идете огромным успехом). Значит, в режиссерской композиции пьесы и в актерском исполнении найдено было нечто если не вечное, то, во всяком случае, — очень прочное.

Думаю, что «обаятельная» наивность, едва уловимая теплота, которую вносил В. Лепко в роль Присыпкина, пришлись очень и очень кстати. В его стяжательстве, чванстве, пафосе приобретательства и кичливого самоутверждения был оттенок природной, детской, если хотите, естественности. Эту нотку сохранили и донесли до наших дней другие исполнители, сменившие В. Лепко в роли Присыпкина, — особенно внятно и увлекательно звучит она в игре А. Миронова. Когда Присыпкин в спектакле «Клоп» говорит, что дом у него «должен быть полной {217} чашей», то и сам он тут ничего дурного не видит, и мещане новейшей формации, чинно рассевшиеся рядом с другими зрителями, ничего предосудительного в этих словах не находят. Конечно же, дом должен быть полной чашей! Идем мы к изобилию или не идем? Правда, очередь на «Волгу» что-то медленно продвигается… Ну, ничего, зато собаку хорошую купили, что ни говори, доберман-пинчер, порода надежная… Портрет Хемингуэя повесили… Камин в квартире построили… Мебель павловскую купили… Гарднеровский фарфор собираем… Иконы тоже приобрели: теперь на иконы мода… Бедняга Присыпкин, который по ограниченности своей «интересовался» только зеркальным шкафом, путал чепчики с лифчиками, опасался, что гости «оттопчут ножки моей рояли», рядом с сегодняшними энергичными приобретателями, организующими далекие экспедиции за старинными рушниками и ходиками, коллекционирующими картины и опустошающими старенькие деревенские храмы в поисках икон и церковной утвари, выглядит застенчивым дилетантом. Если бы знал чудак Присыпкин, что через каких-нибудь тридцать лет его вожделенный зеркальный шкаф ни одного из уважающих себя рыцарей «дома — полной чаши» не заинтересует! Что его, Присыпкина, сменят подлинные фанатики и вдохновенные мастера, герои собственных интерьеров, которые все чердаки перевернут в поисках красного дерева…

При сопоставлении с этой — вчерашней и сегодняшней — новой генерацией мещанства Присыпкин выглядит наивным. Обворожительная наивность Лепко именно поэтому пригодилась и понравилась. Прав был Баян: «Какими капитальными шагами мы идем вперед по пути нашего семейного строительства!»

И тем не менее при всей своей простодушной нетребовательности Присыпкин — В. Лепко был, конечно, агрессивным и тупым хамом. Себя, свое, собственный свой интерес он защищал нагло, грубо, злобно. В нем чувствовался энергичный нахрап, почти звериный хватательный инстинкт. Что касается «философии» — то вряд ли она была в данном случае потребна. Когда этот Присыпкин, оказавшись в прекрасном будущем, настырно и убежденно требовал, чтобы его «обратно заморозили», когда он — запертый в клетку — к ужасу жителей грядущего века втыкал в рот зажженную папироску, с наслаждением затягивался, {218} а, завидев «фигуристую» девушку, подманивал ее наглым и недвусмысленным жестом, когда он умилялся, изловив живого и родного клопика, — тогда вся «философия», какая только тут возможна, сама собой мобилизовывалась и становилась видимой всем и каждому.

Что же касается Г. Менглета, игравшего роль Баяна с комическим остервенением и — по удачному выражению Ю. Ханютина — с «яростной грациозностью», то именно Менглету удалось вдохновенно и темпераментно выразить главную эмоциональную стихию всего спектакля — стихию разбушевавшегося увлечения «красивой жизнью». Уроки танцев, которые давал Баян — Менглет Присыпкину — Лепко, напоминали гоголевские слова о тех минутах, когда «издерживается вся жизнь». Баян тут величествен и горделив — он священнодействует. Он не жалеет себя: снова и снова с горячечной галантностью кидается он к Присыпкину, ввергая его в томительно-сладкую красивость фокстрота, долгим гипнотизирующим взглядом глядит на замершую от восторга случайную зрительницу — девушку из общежития, манерно и страстно целует ей руку, потом снова кидается к Присыпкину и, беснуясь, сгорая, экстатически содрогаясь, ворочает неловкую тушу своего ученика под завывания гармони… Он в эти мгновения — поэт, пророк, самозабвенный гений пошлости.

Режиссура тут не только не сдерживает актера, напротив, она требует от него излишества, неумеренности, отваги преувеличений — и выигрывает. Выигрывает одну из самых трудных, бедную по тексту, далеко не идеально Маяковским написанную сцену.

Точно такова же природа режиссерского успеха в знаменитой сцене «красной свадьбы», хотя эта сцена, напротив, одна из лучших у Маяковского. И тут режиссура — оптимистична, смела и азартна.

Это — пиршество смеха, вызванного злобой сатирических обличений и, кроме того, сознательной взвинченностью ритма. Смех подстегивается хлесткими, уверенными ударами все нарастающих мизансценических эффектов. Режиссура насквозь сатирична — она не просто «раскрывает» сатирическое произведение с помощью актерского искусства, а пользуется — щедро и смачно — своими, чисто режиссерскими средствами сатирической выразительности. Режиссура сама «сгущает», сама смело идет на {219} преувеличения, отыскивая в ритмическом и пластическом рисунке новые поводы и возможности развить и усилить энергию обличений.

«Хочу раскатов
 пушечного
 смеха!»

писал Маяковский. Вот этого-то «пушечного» смеха добивается режиссура в «красной свадьбе».

Оргия пошлости, вакханалия хамства, собственнического свинства, чванства и холуйства изображена жирно, грубыми мазками. Вот дама в зеленом, в юбке с большим разрезом, томная и изломанная, с каменно-неподвижным зазывным и тупым выражением лица переходит из рук в руки, из объятия в объятие и оказывается, наконец, на столе в паре с Баяном. На несколько мгновений она в центре сцены и в центре внимания, именно тут, согласно режиссерской партитуре, ее «слово», кульминация роли. Баян неспешным, привычным движением вынимает у нее изо рта папиросу и, широко раскрыв рот, облизнувшись, впивается в губы зеленой дамы демоническим поцелуем. Нога сидящей дамы тотчас фиксирует это прикосновение — разрез юбки раскрывается, нога вздрагивает, поднимается, замирает в воздухе, потом поднимается еще выше, снова останавливается, снова поднимается — до отказа. В этом движении — точнее, в этих внезапных его перерывах, в его намеренных «замираниях» — с удивительной простотой и отчетливостью выражен привычный автоматизм дрессированной, профессиональной чувственности. И когда Баян, так сказать, закончив сеанс, «завершив» поцелуй, тем же неспешным движением возвращает папиросу в распухший рот дамы, нога ее вяло опускается, а в зале раздается «раскат пушечного смеха».

Таких деталей тут множество — они рассеяны во всех ролях, в движении всех персонажей, и ни одна от внимания зрителей не ускользает.

Звероподобный шафер, которого играет А. Папанов, бурно одержим желанием затеять драку и то и дело вносит смятение в общее веселье страшным рыком: «Кто сказал “мать”?.. Кто сказал “сукин сын”?!. Кто сказал “писсуар”? Прошу при новобрачных…» Мертвецки пьяный отец невесты с тяжелым грохотом снова и снова падает со стола…

{220} Трясущийся от страха, щупленький, плюгавый гость в потертом сером костюмчике (Г. Тусузов) нервозно вскакивает, вытягивается в струнку, руки по швам при всяком устрашительном шуме или вдруг принимается аплодировать каждому «идейному» слову, но все не вовремя и некстати, и тотчас стыдливо съеживается.

Зверского вида парикмахер втыкает вилку в прическу одной из дам.

Бухгалтер Ерыкалов, в восторге от собственного остроумия, запихивает селедку в корсаж невесты. Сама невеста — Г. Степанова — медлительно движущееся, сонное, пышное создание, словно оживший кремовый торт, беспрерывно улыбается бессмысленно-счастливой, ленивой, приторно-сладкой улыбкой. Бюст ее вздымается взбитой белковой волной — и она, заламывая холеные, пухлые руки, вся млеет в блаженстве.

Бешено работает барабанными палочками осатаневший, словно взнузданный ритмом фокстрота ударник.

Чванно куражится многозначительный, монументальный хам Присыпкин.

И всей этой мещанской оргией управляет, дирижирует, упивается и наслаждается вдохновенный мастер пошлости, ее идеолог и артист, ее поэт и ее живое воплощение — эластичный, гибкий, ликующий и гарцующий вокруг свадебного стола Баян…

И в «Клопе» и в «Бане» есть сцены и эпизоды, где оптимистическое восприятие жизни высказано откровенно, наглядно и декларативно: достаточно напомнить летящие один за другим кадры кинохроники, обозначающие в «Бане» движение машины времени, или зоопарк в «Клопе», где очаровательно застенчивые жирафы С. Юткевича стыдливо отворачиваются от Присыпкина, и т. д. и т. п.

В «красной свадьбе» оптимизм сатиры выражен более сложно, он таится в сокровенных глубинах актерского физического самочувствия, в общем тоне и строе режиссерской партитуры, в ее неистощимой изобретательности, в самом этом сокрушительном натиске комизма, кажется, не знающего меры. «Мера», конечно, существует, но в том-то и дело, что для сатиры она очень велика. Задача состоит не столько в соблюдении меры, сколько в точной организации стремительного действия.

Когда гоголевский городничий видит вокруг себя «одни свиные рылы», когда Хлестаков завирается «до {221} фельдмаршала», когда Подколесин прыгает в окно, когда съедают фаршированную голову щедринского градоначальника, когда обыватель у Маяковского хочет, «чтоб был мир огромной замочной скважиной», когда в «Прозаседавшихся» сидят «людей половины», — то преувеличения здесь явно чрезмерны, но в том-то и сила! Важна не «мера», а точность сатирического прицела. В этом смысле и «Баня» и «Клоп» безупречны — оба спектакля бьют точно в цель.

«Мистерию-буфф» ставил Валентин Плучек. Если два предыдущих триумфа театра — «Баня» и «Клоп» — были подготовлены в содружестве сперва троих (Н. Петров, В. Плучек, С. Юткевич), а потом двоих (В. Плучек и С. Юткевич) режиссеров, то в «Мистерии-буфф» Плучек выступал, как единственный создатель спектакля. Нет, однако, никакого сомнения в том, что к постановке «Мистерии-буфф» Валентин Плучек в 1957 году подходил хотя и в одиночестве, но во всеоружии опыта, выработанного в поисках сценических форм «Бани» и «Клопа».

В спектакле были сцены и целые картины, которые сами по себе могли служить великолепными примерами режиссерской находчивости. Прекрасен был «Рай». Тут В. Плучек создал такое невыносимо пресное «благолепие», такую постную мещанскую идиллию, такую тонкую ироническую пародию на «царствие небесное», какой еще не знал театр.

Песнопения святого Гавриила, ангела с гитарой и тошнотворного, приторно-елейного чудотворца с контрабасом, детское сюсюканье остальных ангелочков, скучнейшая и глупейшая кротость Мафусаила — и все это в толще пухлых, белых облаков — давали замечательный комедийный эффект.

Отлично решен был и «Ад» — ад одряхлевший, «упадочный», где черти в черных трико пикантно отплясывают рок‑н‑ролл, где старый, совсем нестрашный, какой-то заброшенный и забытый пенсионер Вельзевул бродит в растоптанных подшитых валенках.

Пожалуй, всего удивительнее то обстоятельство, что «Мистерия-буфф» стала в значительной мере спектаклем актерским, что небольшие, порой даже просто «мимолетные» роли этой пьесы в постановке Театра сатиры обрели четкую человеческую конкретность, одни — сатирическую отточенность, другие — звонкую поэтичность. Хлипкий, елейный попик, которого так ядовито и нежно играл {222} В. Лепко, воинственный солдафон Немец — Г. Менглет, гибкая, как лиана, Австралийка — В. Токарская, хищная и жеманная Дама-истеричка — Н. Слонова, Интеллигент — Р. Холодов — все это были сатирические образы в полном и емком смысле слова.

Силой и верой в будущее наделил Б. Тенин «Человека просто», которого некогда играл сам Маяковский.

Итак, режиссер нашел точное решение пьесы и сумел реализовать свой замысел в живой, щедрой, богатой оттенками актерской игре. Режиссер нашел великолепного союзника в лице А. Тышлера, предложившего чрезвычайно простое и вместе с тем эффектное оформление спектакля.

Стремление к известному самоограничению сказывалось, однако, и в режиссуре спектакля и в работе художника и композитора. В данном случае это вовсе не представляется похвальным. Свои собственные находки В. Плучек порой не попользовал полностью. Он старался быть сдержанным в сцене «Избрание царя», и потому эта сцена проигрывала рядом со следующей — размашистой, искрящейся юмором пародией на демократическую республику. Пародию эту венчали две превосходно поставленные песни: сперва «чистые», сгрудившись, исподтишка поют «Марсельезу», а потом вместе с «нечистыми», лузгая семечки, лихо распевают кабацкие куплеты: «Девочка Надя, чего тебе надо?»

Так вот, до поводу этой сцены и этой песни… Тут-то бы и дать полную волю смеху, тут-то бы и подбавить сатирического жару — ведь сцена решена, и решена превосходно! Но режиссер вдруг словно выключал напряжение: стоп, довольно, дальше! — как бы говорил он актерам. А здесь бы посмеяться «вдрызг», как смеялись мы на «красной свадьбе» в «Клопе», здесь бы дать простор темпераменту, песне, пляске! Но нет, В. Плучек и тут себя явно сдерживал.

По этому поводу можно бы напомнить слова Вл. И. Немировича-Данченко: «Ничего “слишком” не бывает на сцене, если найдена верная линия».

«Верная линия» в постановке «Мистерии-буфф» была найдена — это бесспорно.

И все же спектакль, радостно встреченный рецензентами, сравнительно скоро перестал привлекать зрителей. Объяснялось это до чрезвычайности просто: в пьесе не было темы, реально и остро соприкасавшейся с современностью. {223} Конечно, публика искренне и восторженно аплодировала в финале, когда вокруг земного шара, выстроенного А. Тышлером, шаловливо попискивая, проносился красненький спутник. Этот финальный эффект был своевременным. Но сатирическое политобозрение 1918 – 1921 годов, естественно, к 1957 году свою актуальность утратило. Если Маяковский в 1921 году, работая над второй редакцией «Мистерии», весьма основательно переделал пьесу, то через сорок лет ее, пользуясь разрешением и даже требованием самого поэта, следовало переделать еще более радикально и насытить новым злободневнейшим политическим материалом. Более того — предусмотреть возможность быстрых импровизационных вставок в текст и в режиссерскую партитуру спектакля. Надо было заранее «привязать» все «героическое, эпическое и сатирическое изображение *нашей* эпохи» к сегодняшнему и завтрашнему газетному листу. Такому решению помешал, видимо, понятный пиетет перед Маяковским, который воспринимался уже как классик и в текст которого никто не осмеливался вставлять новые слова, репризы, сценки… Но классик просил: ставящие «Мистерию-буфф» — «меняйте содержание — делайте содержание ее современным, сегодняшним, сиюминутным…» К этой просьбе не прислушались.

В результате «Баня» и «Клоп» прозвучали как спектакли сегодняшние, сиюминутные — их образы и темы поныне обладают и новизной и остротой. А «Мистерия-буфф» стала героическим, эпическим и сатирическим изображением *минувшей* эпохи. Тем самым и была предопределена недолговечность ее сценической жизни.

## 4

В природе сатиры, в ее сердцевине гнездится чувство гражданственности, стремление искоренить, уничтожить те или иные общественные пороки. Это объясняет своеобразную «запальчивость», активность, горячность, свойственную всем лучшим сатирическим произведениям литературы и театра. И «Недоросль», и «Горе от ума», и «Ревизор», и «Дело» Сухово-Кобылина, и «Тени» Щедрина были воодушевлены яростью авторов, их стремлением расчистить дорогу общественному прогрессу.

Маяковский, который хотел, «чтоб к штыку приравняли перо», больше всего дорожил конкретной целеустремленностью {224} своей работы. Он всякую тему ощущал как тему политическую.

«Клоп» — комедия мещанства. «Я, — говорил Маяковский, — не могу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни. Дело не в вещах, которыми окружает себя мещанин, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство»[[106]](#footnote-107). Так ставилась проблема в «Клопе».

В «Бане», по словам самого Маяковского, его волновала «борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом, за героизм, за темп, за социалистические перспективы»[[107]](#footnote-108).

То есть и здесь — чисто политическая характеристика своих художественных целей.

Вера Маяковского в будущее была победоносна. Она-то и придавала его комедиям чрезвычайную целеустремленность.

Он выбирал противника, которого собирался выволочь на театральную сцену, с особой тщательностью, продуманно и дальновидно.

Стихотворение могло быть написано о конкурсе на лучшую комнату в общежитии («Дела вузные…»), о пользе гимнастики («Мускул свой, дыхание и тело…»), о комсомольских субботниках («Понедельник — субботник») и т. д. и т. п., но темы обеих комедий — и «Бани» и «Клопа» — вызревали в многолетних поэтических циклах, постепенно определялись в повседневной работе Маяковского как центральные, важнейшие и — уже словно бы силой собственной значительности — выносились на сцену. Так что «злободневность» их — понятие в высшей степени относительное. В них схвачена не сиюминутная злоба дня — в них выявлены характерные болезни времени, общественные пороки, которые обнаружили тенденцию рецидивировать, вновь и вновь возрождаться на разных этапах нашей жизни.

Тема «Клопа» вполне внятно определилась еще в известном стихотворении «О дряни». Тема «Бани» — в «Прозаседавшихся». Когда Маяковский писал «Баню», он вовсе не думал, что бюрократизм вот‑вот исчезнет. Напротив, среди лозунгов к спектаклю «Баня» был и такой:

{225} «Сразу
 не выпарить
 бюрократов рой.
Не хватит
 ни бань,
 ни мыла вам».

Его не пугала пожизненность задачи. Напротив, его воодушевляло сознание цепкости, въедливости, изворотливости врага.

Весело и смело поэт звал к борьбе с тем, что, по словам Герцена, «отжило и еще держится бог знает на чем, важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых».

Казалось бы, такой подход к искусству неминуемо должен замкнуть его в пределах политической «злобы дня», ограничить его действенность более или менее коротким промежутком времени. Казалось бы, средства художественной выразительности, примененные в конкретных целях политической агитации, должны скоро потерять свою силу, померкнуть, полинять.

Но, как это часто случалось в истории литературы, злободневность оказалась гарантией долговечности.

Агитатор ныне воспринимается нами как классик.

Почему?

Ведь сплошь да рядом мы видим, как скоропостижно угасают, вянут, теряют всякую привлекательность пьесы, написанные с самым искренним желанием поспеть за быстро летящим временем. Только вчера мы читали в газете о таких вот явлениях, теперь они предстают перед нами в сценическом действии. И, как ни странно, сразу же лишаются волнующей остроты. Тема, которая взволновала читателя газеты, не волнует зрителя. Напоминая такие пьесы, еще до премьеры теряющие свою свежесть, я вовсе не имею в виду одни только ремесленные поделки, халтуру, драматургическое приспособленчество.

Речь идет и о вещах, сработанных честно, и даже о произведениях внешне правдивых. В пьесах «на злобу дня» нет фальши, но в них нет и силы. Их актуальность на поверку оказывается мнимой, обманчивой, их сценический век — короток.

Когда сравниваешь такие пьесы с пьесами Маяковского, тотчас становится ясно, в чем дело, почему эти {226} внешне «самоновейшие» сочинения так безжизненны и недолговечны. В них есть настоящее, но нет предощущения будущего. Жизнь схватывается по принципу моментальной фотографии: все точно, все именно так, можно даже дать волю своей фантазии и представить себе, как все это будет выглядеть через час или через день. Но более далекие полеты воображения в этом случае уже произвольны, беспочвенны, пьеса их не поощряет, не подсказывает.

В произведении не выражен общественный идеал. И, следовательно, при всей своей внешней похожести на жизнь пьеса отлучена от сегодняшней жизни, не сообщается с ней.

Добролюбов говорил о Гоголе: «Он изобразил всю пошлость жизни современного общества; но его изображения были свежи, молоды, восторженны, может быть, более чем самые задушевные песни Пушкина…»

«Восторженны!» Откуда же она берется, эта восторженность сатиры, чем питается, на чем основывается? Ведь вот «Игроки» — ни одного честного человека на сцене, самый отъявленный мошенник — и тот жалуется, что непременно «тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует!» В «Ревизоре» жулик на жулике сидит и жуликом погоняет! А радость — буйная гоголевская радость — так и брызжет в каждой сценке, в каждом слове, в каждом движении. Все дело в том, что бич сатиры держит рука человека, который верит в добро. Удары бича жестоки, болезненны.

Всякая пошлость и мерзость корчится и прячется от громоподобного смеха; перед смехом, говорил Гоголь, «виновный, как связанный заяц».

Но тот, кто смеется, знает, что победит.

# **{****227}** Булгаков

Пьесы Булгакова одна за другой включаются в театральный репертуар. Иные постановки близки к совершенству, иные — весьма посредственны, но публика этого словно не замечает. Зрительные залы полны везде: и в Театре киноактера, где идет комедия «Иван Васильевич», и в Театре имени Ленинского комсомола, где поставлен «Мольер», и в Театре имени Ермоловой, где исполняется «Бег», и в Московском Художественном, где опять, как в былые времена, но в новой постановке, даются «Дни Турбиных».

Это объясняют по-разному.

Кто говорит, что все дело в долгой разлуке театров с Булгаковым: много лет кряду пьесы его не шли или почти не шли.

Кто говорит, что внимание к Булгакову-драматургу объясняется популярностью, которая пришла теперь к Булгакову-прозаику.

Отсюда, мол, повышенный интерес к каждой строке Булгакова, в том числе и к пьесам его.

Все эти объяснения по-своему резонны. Тем не менее опытные люди театра знают, что сценические успехи, как правило, такими косвенными соображениями не определяются.

Мы много раз убеждались в том, что популярность, завоеванная прозаиком, нисколько не помогает ему, когда он оказывается автором драмы, что громкое и прославленное имя романиста превращается в пустой и слабый звук, если сама по себе пьеса его не в состоянии завоевать любовь зрителей. Столь же часто видели мы, как спектакль, родившийся в атмосфере сенсации, возбуждавший величайшие страсти, столкновения мнений и распри и в обстановке борьбы звучавший до крайности {228} остро, вдруг словно прокисает, как только страсти улеглись, а признание завоевано.

У постановок пьес Булгакова — иная судьба. Споры стихают, а спектакли продолжают сценическую жизнь. Интенсивность ее не одними аншлагами доказывается — она ощутима в особой остроте восприятия каждой реплики, в той напряженной, вопросительно застывшей тишине ожидания, которая охватывает публику в моменты драматических кризисов, в счастливом смехе, сопровождающем внезапные повороты действия или неожиданные откровения текста; в какой-то трудно объяснимой обновленности лиц зрителей, выходящих из зала.

Теперь кажется, что довольно долгая пауза, отделившая время издания пьес Булгакова от времени их появления на московских сценах, была вызвана не только робостью театральных и внетеатральных деятелей, обдумывавших репертуарные планы, не только инерцией пугливого отношения к писателю, который, по словам А. А. Фадеева, «не все видел так, как оно было на самом деле», но и другими причинами. Некоторое время для нашего театра очень уж большое значение имела торопливая злободневность. Даже классика привлекалась для служения целям утилитарно срочным. В этих обстоятельствах, применительно к таким потребностям, Булгаков казался — а некоторым режиссерам и сейчас еще кажется — писателем не очень удобным. С одной стороны, пьесы его не сегодня написаны, с другой — написаны не настолько давно, чтобы можно было их вольно и своевольно перетолковывать на свой лад, менять их строй и ритм, переводить из жанра в жанр и так далее. Те же соображения, изложенные нелепым, но, к сожалению, распространенным языком бюрократических рубрик, выглядели еще проще.

По рубрике «классика» — рядом с Шекспиром или Гоголем — не проходит. По рубрике «современная советская» — тоже не получается. По рубрике «советская классика» — вроде бы рано…

И все же логика привычных репертуарных расчетов оказалась сломлена. Более того, пьесы Булгакова переносятся на экран, становятся достоянием многомиллионной аудитории. Уже популярен кинофильм «Бег», появилась экранизация комедии «Иван Васильевич»… Главные темы искусства Булгакова в наши дни заново обрели актуальность.

{229} У Пастернака есть замечательные строки:

 «… Жалко,
Что прошлое смеется и грустит,
А злоба дня размахивает палкой».

У Михаила Булгакова прошлое, которое «смеется и грустит», становится злобой нового, нынешнего дня, но палкой не размахивает. Оно никому не угрожает. Бурлящая в драмах Булгакова страсть, передаваясь публике, приглашает публику к размышлению. В фокусе внимания оказываются две очень острые и насущно важные темы: интеллигенция и революция, общество и талант.

## 1

Три произведения Булгакова посвящены гибели белой гвардии. Когда молодой врач Булгаков, в годы гражданской войны немало поколесивший по России, взялся за перо, судьба белого движения была уже решена. Всякий, кто обращался к этой теме, должен был отдавать себе отчет, что пишет о явлении законченном, о движении, которое бесславно себя исчерпало, об идеях, вышедших из употребления, о людях, проигравших игру. Бесспорно, понимал это и Булгаков. Но вслед за романом «Белая гвардия» (1925) была написана пьеса «Дни Турбиных» (1926), а за ней — пьеса «Бег» (1927). Столь последовательное пристрастие к избранной проблематике не объяснишь одной только потребностью поделиться впечатлениями, пусть даже потрясающе сильными. Надо думать, Булгаков пристально вглядывался в судьбы белой гвардии по гораздо более важным и значительным соображениям.

В сфере этой темы лежала единственная для Булгакова возможность осознать революцию. Мыслящий человек не мог жить в послереволюционной России, не определив своего отношения к историческому перевороту, разрушившему все прежние устои русской жизни.

Понимание революции пришло к Булгакову в процессе художественного исследования тех сил, которые революции противостояли. Это «доказательство от противного» было вполне естественно для человека, сложившегося в среде старой русской интеллигенции, стоявшего в годы гражданской войны «в стороне от схватки» и тогда еще не отдававшего себе отчета в социальной природе событий, {230} очевидцем которых он оказался. Побежденных Булгаков знал лучше, чем победителей.

От произведения к произведению он все более мужественно, все более решительно добирался до истины. Он был правдив и в «Белой гвардии», и в «Днях Турбиных», и в «Беге». Но то, что в «Белой гвардии» угадывалось, проступало в смутном движении колеблющихся очертаний торопливой, задыхающейся прозы, в «Днях Турбиных» предстало уже в освещении четкой мысли, а в «Беге» приобрело форму острых, беспощадных в своей окончательности решений.

Удивительная на первый взгляд особенность «Белой гвардии» — юмор, казалось бы, столь неуместный в данном случае. Юмор нервный, залихватский, юмор, в принципе не признающий ничего окончательного, ничего совершенно решенного. Роковые минуты и дни «Белой гвардии», рисуемые автором, прельщают его своей внешней остротой, своей необычайностью, редкой прихотливостью сюжета, созданного и запутанного самой жизнью. Все, что он изображает, мгновенно, переменчиво, неустойчиво. В событиях бурных, головоломно нелепых, то трагических, то смешных, а чаще всего и трагических и смешных сразу, нет ощущения исторического масштаба происходящего. Страницы романа блещут искрометным, свежим талантом, перо словно пляшет от радости, что оно способно все это мимолетное, беглое, сумбурное, движущееся закрепить, зафиксировать, передать! Книга Булгакова — редкое свидетельство восхищения перед возможностями, открывшимися автору, увлекательная проба пера, таланта, изобразительных возможностей.

События, которым Булгаков был очевидцем, поразили его своей необычностью, исключительностью, грозной красотой. Киев 1918 года жил, по его словам, «странной, неестественной жизнью, которая, очень возможно, уже не повторится в XX столетии». Характерные эпитеты: жизнь — «странная», «неестественная». Булгаков как бы прямо говорит, что он и не осмеливается до конца осознать эту жизнь, он захлебывается в водовороте событий, мир кажется ему завьюженным — все в снегу, все запорошено его хлопьями, все странно и неестественно, но вместе с тем все ярко, необычно, все заслуживает изображения — и как хорошо, что изображение удается!

В этой щедрой изобразительности — неувядающая прелесть ранней булгаковской прозы. Чего бы ни коснулось {231} перо Булгакова, все оживает, все дышит свежестью и неповторимой точностью сравнений. Взгляд его падает на книжный шкаф, и он мимоходом замечает: «… мощным строем стоял золото-черный конногвардеец — Брокгауз — Ефрон».

Он видит «яблоки в сверкающих изломах ваз», он слышит, как «тоненький звоночек затрепетал, наполнив всю квартиру», он замечает «на столе чашки с нежными цветами снаружи и золотые внутри, особенные, в виде фигурных колонною». Он все видит, все ему интересно, и многое он восхищенно приукрашивает. Рыжая голова Елены Тальберг напоминает ему «вычищенную театральную корону».

Описывая события грозные и волнующие, он замечает уже на первых страницах романа: «Но, несмотря на все эти события, в столовой, в сущности говоря, прекрасно. Жарко, уютно, кремовые шторы задернуты…» Ах, эти кремовые шторы! Сколько раз их «вменяли в вину» Булгакову, уверяя, что он спрятался за кремовыми шторами от революции… Действительно, в романе, особенно в первой его части, настойчиво звучит тоска по ушедшему уюту и покою. «О, елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?» — восклицает Булгаков вместе с Турбиными. Он охотно задерживается взглядом на оставшихся реликвиях только что разрушенной жизни. «Под тенью гортензий тарелочка с синими узорами, несколько ломтиков колбасы, масло в прозрачной масленке, в сухарнице пила-фраже и белый продолговатый хлеб» — заботливо сервированный, хоть и бедный стол, старинные часы, милые старые вещи — все это трогательно, как трогательны кремовые шторы Турбиных.

Но Булгаков понимает уже, что прежняя жизнь держалась на гнилых устоях, он видит и «черное, потрескавшееся небо», и «знамена синего дыма», и блевотину пьяных, и кровь, и повешенных…

Сожаление о прекрасном (в его восприятии) прошлом болезненно остро сливается у Булгакова с отвращением к тому, что тем же самым прошлым порождено. Его зрение обострено, нервы напряжены. Бронепоезд с немцами покидает Киев. Вот как описывает это Булгаков:

«В час ночи с пятого пути из тьмы, забитой кладбищами порожних товарных вагонов, с места взяв большую {232} грохочущую скорость, пыша красным жаром поддувала, ушел серый, как жаба, бронепоезд и дико завыл».

Так и слышишь этот дикий, раздирающий душу, замирающий вопль и грохот, так и видишь, как насторожились, беспокойно взглянули друг на друга — и промолчали! — Турбины…

При всей красочной пестроте описания оно тревожно, при всей размашистости и беспорядочности картины она дышит бесспорной правдой. И хотя, повторяю, по всей видимости, Булгаков тут меньше всего задается целью социального анализа, редко пытается осмыслить виденное, все же факты, выхваченные непосредственно из жизни, приобретают под его пером силу неожиданных обобщений.

«“Белая гвардия”, — писал критик журнала “На литературном посту”, — глубоко антисоциальна». Этот роман, утверждал он, — «попытка представить большие, значительные события в виде фарса», «великое представить малым и смешным»[[108]](#footnote-109). С этим, однако, трудно согласиться даже тогда, когда читаешь сухое перечисление тех, кто бежал из Петрограда и Москвы — от большевиков — в Киев. Булгаков пишет:

«Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников в Москве… домовладельцы, покинувшие дома верным тайным приказчикам, промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские и петербургские, продажные, алчные и трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы с накрашенными карминовыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь на Город».

В этом почти протокольном перечне только глухой не расслышит брезгливую интонацию. Так начинается в творчестве Булгакова знаменательная тема «бега», и коротенькое упоминание о том, что беглецы «просачивались в щель», уже содержит в себе намек на их тараканью судьбу.

{233} Смерть белой гвардии связана в ощущении Булгакова с гневом народа: «Да‑с, смерть не замедлила, — пишет Булгаков. — Она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самое ее не было видно, но, явственно видимый, предшествовал ей некий корявый *мужичонков гнев*».

Как общий эмоциональный итог произведения бесспорно приходит утверждение высшей справедливости революции — и не только потому, что «все, что ни происходит, всегда так, как нужно и только к лучшему», а потому, что «белое дело» — внутренне гнило, потому, что Турбины «просантиментальничали свою жизнь» и сами навлекли на себя беспощадный «мужичонков гнев».

Эти мысли, уже проступавшие сквозь пеструю ткань прозы «Белой гвардии», Булгакову предстояло с полной отчетливостью выразить в драме «Дни Турбиных».

Написанные в романе «Белая гвардия» не без снисходительного юмора, полковник Малышев и врач-венеролог Алексей Турбин объединились в драме в образ полковника Алексея Турбина, человека кристальной чистоты, безусловной верности долгу, решительного, умного, волевого. Этот прекрасный человек погибал в пьесе, как настоящий герой. Казалось бы, так изображенная гибель белогвардейца необходимо должна была служить прославлению белой гвардии и «белого движения».

Но Алексей Турбин проходит в пьесе мучительный путь разочарований.

До конца понять Алексея Турбина можно только тогда, когда читатель или зритель почувствует атмосферу, в которой живет этот человек, увидит фон, на котором вырисовывается образ. Булгаков — мастер симфонической драмы, создающейся не только прямым, обнаженным и резким столкновением характеров, целей и человеческих воль, но и нервным ритмом всей сценической жизни, «чеховским» драматизмом случайных, казалось бы, деталей, пустяшных, казалось бы, слов, мелких и внешне беспричинных поступков. В пьесах Булгакова все в движении, все захвачено порывом борьбы, все многозначно и переменчиво до тех пор, пока не выкристаллизуется в этом волнении и кипении жизни основная мысль, пока не свершится главный, решающий поступок. Всякая обыденная и непосредственная жизненная зарисовка у него проникнута действием и насыщена борьбой.

{234} Другими словами, драматизм Булгакова не в стремлении вырвать из повседневного течения жизни события, заключающие в себе драму, а в стремлении насытить драматизмом повседневное течение жизни, внести драму во все ее мелочи, во все ее оттенки, во все ее, казалось бы, ничего не значащие движения, колебания, шероховатости и причуды. Драматический нерв пронизывает все клеточки живой ткани произведения.

Именно так написаны «Дни Турбиных». Пьеса начинается пустяковым, казалось бы, разговором, начинается в спокойной, безмятежной обстановке, в мягком вечернем освещении. В камине уютно горит огонь. Часы бьют и нежно играют менуэт Боккерини. Николка беспечно поет шутливую песенку собственного сочинения:

«Хуже слухи каждый час.
Петлюра идет на нас!..»

Кажется, его ничуть не тревожат ни эти слухи, ни сам Петлюра. Но через несколько мгновений все вдруг меняется.

Только что пламя камина придавало уют столовой Турбиных, но вот погасло электричество, отсветы пламени беспокойно заметались по стенам, вошла Елена со свечой, и длинные тени упали на пол, на скатерть… Так у Булгакова работает свет.

Только что часы нежно играли менуэт, и Николка, весело тренькая на гитаре, напевал какую-то безмятежную ерунду о дачницах, бутылочках и фасонных сапогах, но вот раздалась из-за окна горестно-забубенная солдатская песня, послышался мерный, тяжелый стук шагов, раздался пушечный удар… Так у Булгакова работает звук.

Так создается ощущение тревоги, сразу охватывающее сцену.

Алексей Турбин становится главным героем произведения по праву дальновидности. В первой картине третьего действия, то есть в последней картине жизни Алексея Турбина, когда он совершает свой главный поступок, когда происходит центральное событие драмы, — Турбин совершенно спокоен, собран, решителен, целеустремлен. Тут он полностью владеет собой и драматической ситуацией в целом. Ощущения его обрели ясность, эмоции подчинились жестокой силе разума — он пришел к трагическому пониманию неотвратимости поражения.

{235} Гибель *такого человека* — сильнейший аргумент в развитии всей идейной концепции драмы. Если человек столь самоотверженный, человек с таким чувством воинского долга, с таким ощущением ответственности за вверенные ему жизни распускает дивизион и заявляет, что белому движению конец, то можно не сомневаться: белому движению действительно конец. Если полковник Турбин, *геройски погибая*, говорит брату: «Унтер-офицер Турбин, брось геройство к чертям!» — и смолкает навеки, то больше уж геройствовать действительно некому и незачем.

После смерти Алексея Турбина еще могут тянуться бои, еще могут греметь пушки, еще может продолжаться «балаган» белогвардейщины. Но идея белой гвардии умирает в пьесе вместе с Алексеем Турбиным.

Романом Булгакова заинтересовался Московский Художественный театр. Театр не смутила брань, которой встретили появление романа журналы и газеты. Сама по себе чрезвычайно сложная проблема осознания исторической закономерности и справедливости революции для русских художников вязалась в один узел с другой, тоже очень сложной проблемой — проблемой развития в новых, послереволюционных условиях великих традиций русского искусства, верность которым была знаменем и для прославленного Художественного театра и для начинающего писателя Булгакова.

Когда Художественным театром были поставлены «Дни Турбиных», Маяковский, гневно выступавший против психологизма МХТ, на одном из диспутов вполне резонно возражал против мнения, будто пьеса Булгакова является случайностью в репертуаре Художественного театра. «Я думаю, — говорил поэт, — что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”»[[109]](#footnote-110).

Маяковский чутко уловил связь между чеховскими спектаклями МХТ и постановкой булгаковских «Дней Турбиных». Но если в годы гражданской войны чеховские мелодии Художественного театра вызывали вполне законное раздражение поэта, зло смеявшегося над «тетями Манями и дядями Ванями» в прологе к «Мистерии-буфф», то в 1926 году, после перехода к мирному строительству, этот гнев уже мог бы и остыть.

{236} Позади осталась эпоха «агиток», обобщений космического масштаба, символики и громовой патетики. Внимание художников было приковано к событиям свершившейся революции и гражданской войны.

Настало время сказать свое слово и Художественному театру, глава которого К. С. Станиславский, был убежден, что «мало показать на сцене революцию через толпы народа, идущие с флагами, надо показать революцию через душу человека»[[110]](#footnote-111). Нужна была пьеса, ее искали.

Художественный театр как некое целостное явление нашего искусства — подобно Булгакову и многим другим представителям старой интеллигенции — переживал в это время сложный и трудный процесс внутреннего осознания и признания революции. Булгаков увлек театр не только своим талантом, Булгаков увлек театр и как идеолог, способный с наибольшей силой и правдой выявить взгляд Художественного театра на русскую современность. Именно поэтому в театре после долгих лет творческого застоя, нервных метаний, раздоров и споров вдруг возникла в работе над пьесой «Дни Турбиных» атмосфера радостного возбуждения, подъема, атмосфера творческого единства. Пьеса Булгакова совершила чудо: коллектив, который не мог сплотиться ни в работе над возобновлением старых своих спектаклей («Царь Федор», «На всякого мудреца», «Смерть Пазухина», «Дядя Ваня»)[[111]](#footnote-112), ни в поисках монументальной трагедии (репетировался «Прометей» Эсхила, была сыграна без особого успеха «Пугачевщина» Тренева), внезапно словно заново родился и воскрес в едином порыве. «Турбины» для нового поколения Художественного театра стали новой «Чайкой», — писал В. Г. Сахновский, и он не преувеличивал. «Все, кто работал с Булгаковым над “Днями Турбиных”, — утверждал П. Марков, — всегда вспоминают это время как время очень большого, по-настоящему творческого горения»[[112]](#footnote-113).

Такое горение, такая вспышка творческих сил не могут быть объяснены только тем, что молодых артистов {237} увлек писательский талант Булгакова. Тут было нечто большее, нечто особенно значительное: рождался первый после революции современный спектакль Художественного театра.

Воспринят он был с возбуждением, которое ныне кажется странным, но объясняется все же достаточно просто. Когда «Дни Турбиных» впервые были даны на сцене, со времени окончания гражданской войны не прошло и семи лет. Ожесточение боев и ненависть к врагу еще не угасли в сердцах тех, кто сражался за власть Советов. Само по себе появление на подмостках белых офицеров в военной форме с погонами вызывало гнев. Свойственное же Художественному театру стремление к раскрытию внутренней «душевной правды» жизни персонажей, к выяснению сокровенных их побуждений, настроений, ко всей той, чеховской по природе своей, объективности, которая исключает преждевременную поспешность приговоров, — стремление это было в 1926 году очень многими понято как желание автора и театра оправдать «белую гвардию».

Критик О. Литовский безапелляционно писал: «“Белая гвардия” — “Вишневый сад” белого движения. Какое дело советскому зрителю до страданий помещицы Раневской, у которой безжалостно вырубают вишневый сад? Какое дело советскому зрителю до страданий внутренних и внешних эмигрантов о безвременно погибшем белом движении? Ровным счетом никакого. Нам этого не нужно»[[113]](#footnote-114).

В передовой статье журнала «Новый зритель» спектаклю давалась уничтожающая политическая характеристика: «Грубо-циничное извращение исторической обстановки гражданской войны, идеализация наиболее непримиримых белогвардейцев-офицеров, затушевывание их социальной природы и классовых целей их контрреволюционной борьбы под всеспасающей маской “добросовестного” патриотизма — все это на сером фоне мещанской пошлой обыденщины имеет лишь один политический смысл: призыв к советскому зрителю примириться с белой гвардией, ныне — белой эмиграцией, и объявить борьбу классов (в том числе и вооруженную) тяжелым и удручающим недоразумением»[[114]](#footnote-115). В том же {238} журнале сказано было кратко и вразумительно, что «Дни Турбиных» — «циничная попытка идеализировать белогвардейщину»[[115]](#footnote-116).

Таких откликов сразу же после премьеры было великое множество. Вокруг «Турбиных» завязалась напряженная борьба. П. А. Марков несколько раз, выступая от имени театра, разъяснял намерения автора, режиссера И. Я. Судакова и артистов, говорил «о той внутренней линии, которая более всего интересна в этой пьесе и которая занимала театр, когда он над этой пьесой работал», о стремлении М. Булгакова и театра изнутри раскрыть неизбежность гибели белого движения, «показать силу, которая приходит на смену Турбиным»[[116]](#footnote-117).

К. С. Станиславский, который принимал самое непосредственное и живое участие и в работе над пьесой и в подготовке спектакля, защищал пьесу М. Булгакова и постановку И. Судакова в обстоятельных и взволнованных письмах к А. В. Луначарскому, А. С. Енукидзе и другим.

Несколько раз спектакль снимали с репертуара и опять возобновляли его. С каждым таким возобновлением успех «Дней Турбиных» все нарастал. В 1932 году, после очередного перерыва, «Дни Турбиных» наконец прочно утвердились в репертуаре Художественного театра. О том, какие чувства он испытывал во время первого представления в 1932 году, рассказал в одном из своих писем той поры сам М. Булгаков:

«Пьеса эта была показана 18‑го февраля. От Тверской до Театра стояли мужские фигуры и бормотали механически: “Нет ли лишнего билетика?” То же было и со стороны Дмитровки.

В зале я не был. Я был за кулисами, и актеры волновались так, что заразили меня. Я стал перемещаться с места на место, опустели руки и ноги. Во всех концах звонки, то свет ударит в софитах, то вдруг, как в шахте, тьма, и загораются фонарики помощников, и кажется, что спектакль идет с вертящей голову быстротой. Только что тоскливо пели петлюровцы, а потом взрыв света, и в темноте вижу, как выбежал Топорков и стоит на деревянной лестнице и дышит, дышит… Стоит тень 18‑го года, вымотавшаяся в беготне по лестницам гимназии, {239} и ослабевшими руками расстегивает ворот шинели. Потом вдруг тень ожила, спрятала папаху, вынула револьвер и опять скрылась в гимназии. (Топорков играет Мышлаевского первоклассно.)

Актеры волновались так, что бледнели под гримом, тело их покрывалось потом, а глаза были настороженные, выспрашивающие.

Когда возбужденные до предела петлюровцы погнали Николку, помощник выстрелил у моего уха из револьвера и этим мгновенно привел меня в себя.

На кругу стало просторно, появилось пианино, и мальчик-баритон запел эпиталаму.

Тут появился гонец в виде прекрасной женщины. У меня в последнее время отточилась до последней степени способность, с которой очень тяжело жить. Способность заранее знать, что хочет от меня человек, подходящий ко мне…

Я только глянул на напряженно улыбающийся рот, и уже знал — будет просить не выходить…

Гонец сказал, что Ка-Эс звонил и спрашивает, где я и как я себя чувствую?

Я просил благодарить — чувствую себя хорошо, а нахожусь за кулисами и на вызовы не пойду.

О, как сиял гонец! И сказал, что Ка-Эс полагает, что это мудрое решение.

Особенной мудрости в этом решении нет. Это очень простое решение. Мне не хочется ни поклонов, ни вызовов…

Занавес давали двадцать раз. Потом актеры и знакомые истязали меня вопросами — зачем не вышел?»[[117]](#footnote-118)

С тех пор — вплоть до 1941 года, когда декорации спектакля погибли в Минске в первые дни Великой Отечественной войны, — «Дни Турбиных» шли со все нараставшим успехом и выдержали около тысячи представлений. Чем дальше отходило в прошлое время, запечатленное пьесой, тем более горячо и восторженно воспринимали зрители творение автора и театра. Критик Н. Зоркая писала: «Люди нашего поколения смотрели “Дни Турбиных” подростками… Тогда уж, конечно, и не вспоминались былые страсти вокруг пьесы… Для {240} нас спектакль был дорогим и особым миром. Конечно, всегда чувствовалась его связь с классическими постановками на той же мхатовской сцене. Но впечатление от “Дней Турбиных” было иным, наверно, более интимным, задушевным и легким, чем щемящая грусть после прекрасного, но уже чуть хрестоматийного “Вишневого сада” или потрясение, вызванное несколько позднее просветленными “Тремя сестрами”.

“Дни Турбиных” с их меньшей от нас исторической отдаленностью, казалось, соединили в себе классику и современность…

И “Дни Турбиных” остались воспоминанием о том МХАТ, который был для нас учителем жизни»[[118]](#footnote-119).

За одно только десятилетие — с конца 20‑х годов до конца 30‑х — спектакль, который вызвал поначалу взрыв полемических страстей, превратился в безоговорочную «сердечную привязанность» нового поколения зрителей, сблизился в их восприятии с классикой.

Ныне, когда в Московском Художественном театре заново поставлены «Дни Турбиных», тот первый спектакль — с его резким драматизмом и удивительной «легкостью», о которой точно сказала Н. Зоркая, — стал уже своего рода театральной легендой.

«Дни Турбиных» шли тогда только в Москве и только в Художественном театре, спектакль этот, который Константину Сергеевичу Станиславскому и его сподвижникам удалось — после трудной борьбы — отстоять и сохранить, был законной гордостью и славой театральной Москвы.

Мхатовские «Дни Турбиных» пользовались совершенно особенной любовью. Это было чувство глубокое, сокровенное, чисто московское… Нет поэтому ничего удивительного в том, что сейчас «воспоминания нахлынули толпой», что в антрактах со всех сторон доносятся имена Хмелева, Добронравова, Яншина, Кудрявцева, Прудкина, Соколовой, Тарасовой.

Сопоставления неизбежны, но напрасны. Не только потому, что сопоставления эти невыгодны для исполнителей нынешнего спектакля, но и потому, что сценическое прочтение «Дней Турбиных», которое предложил в 1968 году режиссер Л. В. Варпаховский, — прочтение новое.

{241} Спектакль — другой. Почти все роли толкуются режиссером соответственно новой интерпретации произведения, и звучать они должны по-иному.

Для тех, кто все же старательно ищет аналогий между прежним спектаклем и нынешним, для тех, кто сожалеет, что режиссер избрал некий новый принцип решения драмы и не дает нам возможности с приятностью вспоминать сцены классических любимых «Турбиных», напомним, что Л. Варпаховский приступал к своей работе в резко изменившихся обстоятельствах времени и, в сущности, в совсем другом театре.

Н. Абалкин сетует, например, что «даже самый зоркий зритель лишен возможности в глубине и темноте сцены рельефно выделить, взять в фокус отдаленную от него фигуру Алексея Турбина. Зрителю не дано взглянуть в его глаза, прочесть в них все то, что происходит в это трагическое мгновение жизни»… Верно, не дано. И слава богу, ибо Алексея Турбина играет не Хмелев, а Л. Топчиев.

Он проводит всю роль серьезно, старательно, твердо, но выразить чисто актерскими средствами, «крупным планом» трагедию старшего из Турбиных артист пока еще не в состоянии. Это доказано, кстати, в начале спектакля, в эпизоде, который Н. Абалкин расхваливает, на мой взгляд, совершенно неосновательно. Алексей Турбин, пишет Абалкин, «сидит в кресле у камина, словно отрешенный от всего мира, и долго молчит, напряженно, сосредоточенно и горько думая о чем-то»[[119]](#footnote-120). Я могу согласиться только с тем, что Алексей и правда сидит в кресле именно у камина — а не в другом каком-нибудь кресле и долго молчит.

Эпизод пуст. Молчание пустое.

Почти всегда в те мгновения, когда Л. Варпаховский позволяет зрителям «взглянуть в глаза» актерам, глаза их немногое говорят.

Новое поколение артистов, сложившееся в трудные для МХАТ годы, оказывается не в состоянии уловить и выразить движения душ булгаковских героев.

«Дни Турбиных», когда они ставились И. Судаковым впервые, были жгуче современной пьесой. Сейчас — это историческая драма русской интеллигенции, застигнутой великими и грозными событиями гражданской войны, {242} стремящейся в этих событиях разобраться, угадать судьбы, предстоящие России. Л. Варпаховский смотрит в жизнь Турбиных, как в далекое и памятное прошлое. Поэтому, например, сцена у гетмана «Всея Украины», которая в старом спектакле была откровенно фарсовой, здесь остается комической, но комизм ее — уже иного свойства. Сквозь фарсовость ситуации постыдного бегства гетмана проглядывает горький трагизм положения тех, кого он предает, оставляет на произвол судьбы и Петлюры. Достигается это не только безукоризненным изяществом, остроумием и меланхолической иронией игры П. Массальского в роли гетмана, не только властно звучащей у В. Белокурова в роли немецкого генерала фон Шратта темой жестокого, циничного равнодушия, даже презрения к России, но и горестным величием все понимающего камер-лакея Федора, которого А. Грибов представил монументальным, мрачным, невозмутимым человеком, печально и безнадежно, в упор разглядывающим тех, кто спасает только свою шкуру.

Ответственность перед историей или безответственность перед ее суровым лицом — вот главный критерий, которым руководствуется постановщик спектакля, когда резко акцентирует самовлюбленную трусость Тальберга (роль эта сыграна В. Давыдовым умно и едко) или, по контрасту, твердое мужество офицера Студзинского (С. Сафонов).

С этой точки зрения самое пристальное внимание привлекает, естественно, Алексей Турбин.

Вся режиссерская партитура роли продумана особенно тщательно. Не претендуя раскрыть трагедию крушения идеалов (эту задачу в свое время блистательно выполнял Хмелев), режиссер в данном случае делает Алексея Турбина центральной фигурой большой динамической картины смятения и раздора в стане противников революции.

Знаменитая сцена в гимназии решена порывистыми, почти конвульсивными движениями воинской массы по двум высоким маршам лестницы. Алексей Турбин, волевой, твердый фронтовой офицер, ввергнут в напряженный поединок с этой вышедшей из повиновения и накатывающейся на него разъяренной массой. Будто удары нагайки, повторяясь и повторяясь, звучат его резкие повелительные возгласы: «Молчать! Смирно!..» Выигрывая этот поединок, как дважды два доказывая юнкерам, что их {243} борьба потеряла всякий смысл, что кровавая комедия белого движения кончена, Алексей Турбин одновременно выносит смертный приговор самому себе. Гибель его становится неотвратима, его последняя фраза, обращенная к брату: «Унтер-офицер Турбин, брось геройство к чертям!» — подводит итог не одной только жизни, но жизни и борьбе всех Турбиных, их друзей, их единомышленников.

Драматизм, с которым сопряжено сознание правды, героизм, который потребен для того, чтобы высказать и внушить эту горькую правду боевым товарищам, все еще готовым погибать за уже изжившую себя и не имеющую никакого будущего идею, — вот содержание сцены в гимназии, как она поставлена Варпаховским. Тут разыгрывается идейный, эмоциональный и исторический финал белого движения.

Этого так и не поймет самоотверженный, но ограниченный Студзинский. Это очень скоро станет ясно штабс-капитану Мышлаевскому, быть может потому, что он — в обаятельном и добродушном наполнении М. Зимина — приносит с собой запах мучительной окопной и казарменной жизни, он ближе к простым солдатам, их тяготам и бедам. Жаль только, что в финале, когда Мышлаевский понял уже — «Народ не с нами. Народ против нас», — трагизм осознания этой страшной истины затуманивается у актера некоей поволокой довольства и самоуверенности.

Как шампанское, пенится в «Днях Турбиных» легкомысленная, пьянящая тема недопустимой, как пир во время чумы, любви Шервинского к Елене. Взгляните на эту любовь глазами строгого моралиста: черт знает что такое! Шервинский — ловелас, бабник, враль, почти что мародер — присвоил же он золотой портсигар бежавшего гетмана! — и эта женщина, которая знает, что он ловелас и враль, которая целуется с ним спьяну, бесшабашно говоря: «Ах, пропади все пропадом!» И еще выходит за него замуж! Это ли не доказательство полного морального падения Елены Турбиной, а заодно, может быть, и вообще Турбиных?

Но нет, Булгаков вовсе не шутя утверждает, что любовь Шервинского и Елены победоносно-прекрасна, чиста, как горный родник, более того, Булгаков это доказывает, хуже того, ему блестяще удается это доказать.

{244} Вся суть отношений Елены с мужем полностью выявлена в сцене бегства Тальберга — сцене, написанной Булгаковым с тонким и холодным сарказмом. Вот он вошел, наконец, Тальберг, которого Елена, волнуясь, ждала весь день, и заботливо остановил ее: «Не целуй меня, я с холоду, ты можешь простудиться». Внимательный муж! Через минуту, однако, становится ясно, что он бежит в Германию и бросает жену на произвол судьбы. Тут-то и влетает Шервинский, красивый, шумный, веселый, увлеченный ее красотой, Шервинский с его «гвардейскими комплиментами» и неутомимой говорливостью, с его руладами и с громадным букетом…

Теперь уже его не собьешь: противостоять его натиску трудно, почти невозможно — «к несчастью», Шервинский очень нравится Елене, и он это чувствует. К счастью же, этим увлечением, этой минутной слабостью обиженной женщины, жаждущей хотя бы мимолетной радости, начинается любовь.

Даже сквозь пышную, цветистую и пошловатую словесность «гвардейских комплиментов» Шервинского пробивается чувство. Он, вероятно, не первый раз говорит эти слова, он, возможно, уже не одну женщину называл богиней, но никогда еще он не был так искренен в своем стремительном порыве, никогда еще сам не верил до такой степени каждому своему слову.

Прелесть его пошловатого ухаживания заключается в том, что, полностью владея ситуацией, Шервинский совершенно не владеет самим собой, ничего не умеет и не пытается скрыть.

И хотя Булгаков вовсе не пытается изобразить Шервинского ни особенно проницательным, ни хотя бы просто тонким, возвышенным человеком, тем не менее Шервинский подкупает нас, ибо он способен поступать — и поступает — «рассудку вопреки».

Тут он — прямая противоположность благопристойному Тальбергу, который по-своему тоже ведь любит Елену, но который повинуется всегда эгоистичному, сухому и трезвому расчету.

С этой точки зрения становится до конца понятна исполненная энергии стремительного движения роль Елены Тальберг. Весь путь Елены — это путь от повиновения рассудку и правилам «благопристойного поведения» к жизни по законам сердца и чувства, от терпеливого смирения — к радостной победе над всем, что {245} означал в ее жизни Тальберг. В душе Елены происходит своя, миниатюрная с точки зрения истории и огромная с точки зрения ее собственной судьбы, «революция» — Елена разрывает узы прежних представлений, связывавшие ее с нелюбимым человеком, страшная некогда опасность «бросить тень на фамилию Тальберг» становится для нее смешной, ничего не значащей фразой — вместо фраз, прописей и установлений, потерявших свою силу, Елена обретает веселое счастье. Для Елены в этом мире, где все так зыбко и неустойчиво, где муж оказывается предателем и трусом, а братья и друзья с болью видят, как горько они обманывались, — для Елены крупица подлинности, истинности, которую приносит с собой любовь легкомысленного поручика, становится вдруг спасительной точкой опоры. В. Калинина в роли Елены Тальберг благородна, строга. Тем драматичнее звучит у актрисы надрывная сцена, когда Елена узнает о гибели старшего брата, тем лиричнее проводит она финал спектакля.

Молоденький «кузен из Житомира» Лариосик тоже, разумеется, влюблен в Елену Васильевну. Лариосик незадачлив, как чеховский Епиходов, и благороден, как молодой Вертер. Сочетание заведомо комическое, но А. Борзунов избегает чересчур резких красок и прямого комизма.

Ой играет, я бы сказал, нежно и очень хорош, пока его Лариосик робок, трезв и смущен. Артист, к сожалению, менее уверен и менее убедителен в те мгновения, когда подвыпивший Ларион вдруг начинает говорить с торжественным пафосом.

Стремясь передать суровое дыхание и тяжелую поступь истории, Л. Варпаховский деликатно и бережно раздвинул рамки пьесы. Художник Д. Боровский окружил ее интерьеры мягкими темно-коричневыми сукнами, за которыми, однако, все время чувствуется грозовая атмосфера совершающихся событий.

В режиссерской композиции повторяется простой и лаконичный прием: каждая картина начинается в полнейшей темноте, только одно-два актерских лица высвечены по бокам сцены.

Впотьмах, очень, очень медленно, будто это сама история движется, вращается круг и затем уже освещается декорация Д. Боровского — точная, скупая, немногословная…

{246} Можно заметить, что в новом прочтении пьесы некоторые эпизодические роли решительно выдвинулись вперед — например, сыгранная В. Топорковым роль гимназического сторожа, — а другие роли, например роль Николки, неожиданно стали эпизодическими… Но это не столь уж существенно.

## 2

Основные мотивы романа «Белая гвардия» и пьесы «Дни Турбиных» были затем развиты и продолжены М. Булгаковым в «Беге».

Выдвинутая «Бегом» проблема самоотверженного, отчаянного служения человека идее, себя полностью изжившей, морально скомпрометированной, может быть еще и расширена. По мысли Булгакова, нужда в насильниках и вешателях для защиты идеи — знак обреченности идеи.

Судьба Хлудова, проницательно выхваченная Булгаковым из подвижного дымного хаоса гражданской войны, становится решительным и твердым доказательством справедливости этого суждения.

Хлудов написан Булгаковым с неотразимой точностью последовательного психологизма. Каждое слово исторгается из глубины души и глубину ее, бездонность эту открывает. Перед нами в полном смысле слова реалистический человеческий портрет, выполненный с рембрандтовским богатством светотени, с жестокой и даже мучительной объективностью изображения, со множеством снайперски метких подробностей, которыми пренебречь нельзя. Прав критик Б. Емельянов, который писал о развитии в «Беге» чеховских традиций реализма и чеховских тем, в частности темы тоски по утраченному смыслу собственной жизни. Тот же критик утверждал, что «Бег» — это «чеховская “пьеса настроения”… перенесенная в революционную ситуацию гражданской войны». И тут же добавлял, что «по своему жанру “Бег” — гоголевская фантасмагория или, если угодно, чеховский трагифарс, до конца развязанный»[[120]](#footnote-121).

В этих, с виду неожиданных сближениях (либо чеховская пьеса настроения, либо гоголевская фантасмагория, одно из двух?) есть, однако, своя правда. Биография {247} драматурга Булгакова началась в Художественном театре, в театре Чехова.

С другой стороны, известно, что «левые» театральные эксперименты Булгакову вовсе не нравились и что «Великодушный рогоносец» Мейерхольда вызвал саркастические его комментарии. Тем не менее «Бег» доказывает, что опыт сценических исканий Мейерхольда и Вахтангова либо многое открыл Булгакову, либо — еще вероятнее — совпадал с его собственными исканиями. Искусство Булгакова, непосредственно идущее от Чехова, находит себе опору и в далеком прошлом — у Гоголя, Достоевского, отчасти у Салтыкова-Щедрина — и в театре, Булгакову современном, прежде всего, по-моему, в «Гамлете» Михаила Чехова и в «Ревизоре» Мейерхольда.

Об этом говорит, в частности, и композиция «Бега», изменяющая традиционному делению пьесы на три-четыре «жизненных» акта, а взамен декларативно выдвигающая принцип ирреальности: «восемь снов». Принцип этот позволяет Булгакову, сохраняя неумолимую настойчивость и проницательность психологизма, производить в пьесе внезапные жанровые сдвиги.

Трагедия валится в фарс, драма пересекается водевилем, пьеса настроения действительно оборачивается фантасмагорией, но, несмотря на все эти — пользуясь выражением М. Бахтина — жанровые мезальянсы, человеческая психология сохраняет суровую логичность развития.

Логичность эта была, без сомнения, наиболее привлекательна и даже спасительна для режиссера Андрея Гончарова, который известен как один из давних сторонников психологически насыщенного театра. Верный ученик и последователь А. М. Лобанова, Гончаров чувствует себя уверенно только тогда, когда встречается с характерами многозначными и динамичными. Плакатная одноцветность и внутренняя статичность фигур, пусть даже вовлеченных в бурные перипетии внешней интриги, противопоказаны ему. Его режиссерские партитуры выверены по компасу реальности меняющихся отношений меняющихся людей. Все это означает, что в принципе А. Гончаров — режиссер для Булгакова желательный, все это объясняет и успех его постановки «Бега» в Театре имени Ермоловой (1967) и некоторые частные неудачи спектакля.

{248} Вся пьеса — в неверном пламени, вся пьеса — в том ощущении странности, почти нереальности происходящего, которое сразу же, едва открывается занавес, высказывает Голубков: «В сущности, как странно все это! Вы знаете, временами мне начинает казаться, что я вижу сон, честное слово!.. Чем дальше, тем непонятнее становится кругом…»

Булгаков все время настойчиво ведет действие как бы по краю реальности, постоянно рискуя сорваться в какую-то фантастику, мистику, чертовщину и тем не менее никогда не забывая вполне реальных мотивировок происходящего. Его ремарки удивительно точны и выразительны — Булгаков вообще непревзойденный мастер лаконичной ремарки, вдруг вспыхивающей и все освещающей коротким, ярким светом. В «Беге» это искусство доведено до небывалого совершенства. Монах Паисий «появляется бесшумно, *черен*, испуган», а потом «исчезает так, что кажется, будто он *проваливается сквозь землю*». Все звуки доносятся мягко, глухо, словно тонут в вате: прозвучал «*мягкий* пушечный удар», «вдруг *мягко* ударил колокол», «за окном послышалась *глухая* команда, и все стихло, *как бы ничего и не было*».

Не желая расставаться с нервной и красивой прозой булгаковских ремарок, Гончаров захотел, чтобы они прозвучали в спектакле. В подобных случаях театр обыкновенно выпускает на сцену «ведущего» — актера, читающего текст «от автора». Режиссер принял другое, более интересное решение: текст ремарок отдан был исполнителю роли Голубкова артисту В. Андрееву. Тем самым достигался двойной эффект: «озвучиваясь», проза Булгакова прочно связывала между собой эпизоды спектакля и давала всему действию общий ритмический камертон, а роль Голубкова, сравнительно скромная, увеличивалась и обогащалась. Но одновременно она и сдвигалась со своего места в пьесе: у Булгакова Голубков — один из персонажей, унесенных ветром гражданской войны вдаль от родины, у Гончарова — он почти Булгаков: мы видим его, Голубкова, сны, мы смотрим на события его глазами…

К счастью, В. Андреев не употребил во зло огромные возможности, предоставленные его герою. Артист провел всю роль простосердечно и скромно. Застенчивая, кроткая, но неуступчивая интеллигентность — вот с чего он начинает. С точки зрения фронтового вояки {249} полковника де Бризара, Голубков — просто «гусеница в штатском». С очаровательной обстоятельностью, совершенно не думая, что может быть тотчас же расстрелян, Голубков возражает: «Я не гусеница, простите… Я сын знаменитого профессора-идеалиста Голубкова и сам приват-доцент, бегу из Петербурга к вам, к белым, потому что в Петербурге работать невозможно». В тоне Андреева тут звучит такая святая, такая детская простота…

Бег его начался — это сразу становится ясно — совершенно случайно. Там, где война и гибель, ему не за что воевать и не за что погибать, хотя смерть все время ходит за ним по пятам. Но очень скоро и его бег обретает смысл: в жизнь Голубкова, странную, почти нереальную, управляемую капризами военной судьбы, входит любовь. Амплуа простака, волею случая оказавшегося в самом центре непостижимых для него событий, В. Андреев меняет на амплуа романтического героя, неотступно идущего туда, куда его посылает любовь.

Ему предстоят страшные испытания, и не все эти испытания Голубков в силах выдержать. Согласно пьесе, он в контрразведке, под угрозой пытки, дает ложные показания против Серафимы, против своей любимой. Театр тут не решился последовать за автором, и Голубкову заботливо предложили упасть в обморок. Он в спектакле ничего не пишет и — боже упаси — ничего не подписывает, он теряет сознание, а следователи, пораженные непреклонностью молодого человека, нагло сочиняют за Голубкова необходимый им текст. Но для изготовления такой фальшивки присутствие Голубкова вообще необязательно. И, значит, у сцены этой остается один смысл: вместо того чтобы демонстрировать слабость Голубкова (слишком понятную: кто не дрогнет перед раскаленной иглой?), она показывает его силу, его геройство, неведомо откуда взявшееся. Функция — излишняя, необдуманность принятого решения доказывается впоследствии самим исполнителем роли Голубкова: Андреев нисколько не претендует на героическую позу, никакой силы ни в нем, ни за ним нет. Есть в нем другое — благородная и симпатичная красота слабости, детской преданности, с которой он влачится за Серафимой…

Все волевые резервы, все краски твердости, мужества отданы автором совсем необаятельному, напротив, {250} тяжелому, мрачному и мучительному Роману Хлудову. Булгаков ставит перед актером, которому отдана эта роль, задачи сложнейшие, причем решение этих задач нельзя откладывать, характеристику нельзя растягивать на весь спектакль. Как только Хлудов появляется — в «сне втором», — сразу и тотчас надо дать емкий и полный сценический портрет. Показать человека, одновременно мерзкого в своей жестокости и поражающего своей самоотверженностью, безгранично храброго и устрашающе фанатичного, умнейшего, проницательного и тут же — самодура… Конечно, не от рождения он таков, свойства эти и обусловлены и обострены близящейся катастрофой белого движения, которую Хлудов уже предчувствует, но которую он пока еще пытается предотвратить.

«Сон второй» — самая сильная и самая трудная картина пьесы, роль Хлудова — самая сильная и самая трудная ее роль. Обе эти главные трудности произведения Булгакова воодушевили режиссера и актера Гончаров поставил всю картину станции, где разместился штаб Хлудова, с истинно трагическим темпераментом. И. Соловьев сыграл Хлудова в прекрасной хмелевской традиции: жестоко и правдиво, сдержанно и резко.

Булгаков писал Хлудова почти с натуры. Перед ним были две книжки знаменитого генерала А. Я. Слащова-Крымского: одна, изданная в 1921 году в Константинополе, под громким названием «Требую суда общества и гласности», другая, опубликованная в Москве в 1924 году с предисловием Д. Фурманова и названная уже совсем скромно и деловито «Крым в 1920 году». В этих двух книгах Слащов, который отчаянно оборонял Крым от натиска армий Фрунзе, привел довольно многочисленные документы, материалы, факты. Он дважды пытался оправдаться перед историей. В первой, эмигрантской книге он доказывал — злобно и раздраженно, — что в поражении повинны все, кроме него: Врангель, Деникин, штабные генералы, тыловые крысы. Во второй книге, изданной уже в Советской России, куда Слащов вернулся с повинной головой, главная задача была иная — убедить читателей, что зверства, ему приписываемые, либо свершались без его ведома, либо были вынужденными, что он воевал честно, по-рыцарски, и потерпел поражение в благородном {251} поединке с более сильным противником. А если и была лишняя кровь, если и была жестокость, то — «на войне как на войне».

Для Булгакова, напряженно стремившегося доискаться «до оснований, до корней, до сердцевины» того фанатизма, с которым последние участники белого движения защищали совершенно обреченное дело, эти две небольшие книжицы были истинным кладом. Собственно, из них он и извлек всю ситуацию «Бега» — пьесы, которая начинается как трагедия, а в конце срывается в откровенный фарс. Все дело тут в том, что трагедия изнутри начинена фарсом, что быстрое и точное движение пьесы этот фарс выводит из потаенности наружу, из глубин второго плана — на авансцену.

Заслуживает особого внимания и анализа интереснейший процесс работы Булгакова над историческими документами. Сейчас скажу только, что сквозь сухую и мрачную словесную дерюгу военных сводок, сквозь уклончивую и запутанную вязь воспоминаний Слащова, слишком похожих на самозащитительные речи, сквозь тексты угрожающих приказов и панических телеграмм Булгаков напряженно вглядывался в сложнейшую идейно-психологическую коллизию, созданную жизнью, так сказать, в последние минуты гражданской войны. Сильный характер в ситуации полнейшего бессилия и совершенной беспомощности — вот что открылось ему.

В «Беге» ни люди, стоящие выше Хлудова, ни его подчиненные не отличаются хлудовской последовательностью, хлудовской одержимостью. Идея же, во имя которой Хлудов сражался, рисковал собой и «два раза ранен», во имя которой он убивал в бою и казнил в тылу, реально, физически существует только и единственно в обличье тех самых «тыловых гнид», которых он, Хлудов, так яростно ненавидит. Положение двусмысленное, жуткое — даже Хлудов, которому в бою страх неведом, страшится осознать смысл происходящего, а в то же время мучительно хочет доискаться до истины.

Самое главное и наитруднейшее удалось передать И. Соловьеву: ощущение крайности, предельности, отчаянности положения Хлудова. Роль начинается именно на краю «бездны мрачной», но, вопреки поэту, никакого «упоения» Хлудов не испытывает. Скорее, он в эти минуты, пытаясь спасти положение, все делая, чтобы {252} его спасти, больше всего и острее всего жаждет понять, почему же ничего спасти невозможно — ни Крым, ни «белое дело», ни себя, наконец? Остановившийся мрачный взгляд, не все и не всех замечающий, но иногда внезапно обретающий орлиную остроту и настороженную пытливость, отрывистая, прерывистая, злобно срезающая собеседника речь, офицерская подтянутость, сухость, твердость — и вдруг моменты больной нахохленности, сумрачности, оцепенения… Дыхание смерти овевает этого человека. Его не один Соловьев играет — Гончаров верно понял подсказки булгаковских ремарок, — Хлудова играют все. Особенно хорош, мне кажется, И. Беспалов в эпизодической роли начальника станции.

Перепуганного человека этого выталкивают на середину сцены. Он смотрит на Хлудова растерянно и жалко. Он, точно так, как написано в ремарке Булгакова, «говорит и движется, но уже сутки человек мертвый» — движения ватные, голос белый, без тембра. «Мне почему-то кажется, — очень серьезно, без тени улыбки, жутко и спокойно шутит Хлудов — Соловьев, — что вы хорошо относитесь к большевикам. Вы не бойтесь, поговорите со мной откровенно. У каждого человека есть свои убеждения, и скрывать их он не должен. Хитрец!»

В ответ на эти шуточки, которые издают острый, бьющий в нос запах неотвратимой гибели, начальник станции, понятно, «говорит вздор» — что-то мутное о Родзянко, о детишках и заодно о государе императоре… Все равно — смерть, смерть, никуда не денешься, вот и приговор слышен: «А начальника станции повесить на семафоре…» В поисках спасения начальник станции приволакивает к Хлудову дочку свою, маленькую Ольку: «Олечка, ребенок… — говорит он, — способная девочка. Служу двадцать лет и двое суток не спал». Он думает, глупый железнодорожник, что все это можно понять, что существуют какие-то всем людям свойственные слабости, постижимые даже для Хлудова: усталость, бессонница, ребенок… — Зачем ребенок? — странно, будто издалека спрашивает Хлудов. Он протягивает девочке карамельку. А девочка вдруг отшатывается, плачет, кричит…

По счастью, внимание Хлудова отвлекает в этот момент вдруг появившийся коммерсант и «товарищ министра {253} торговли» Корзухин. В. Лекарев играл Корзухина сытно, вальяжно. Само присутствие Корзухина на этой обреченной станции выглядит невозможным, но вот же он стоит перед Хлудовым, перед окаменевшим бешенством его, совершенно не понимая, с кем имеет дело, — дородный господин в хорошей шубе с бобровым воротником, спрашивает о положении на фронте, о судьбе арестованных, о вагонах с мехами. Холодная тишина застывает вокруг Корзухина. Хлудов — И. Соловьев пристально вглядывается в него. Так вот кого он, Хлудов, защищает?!

В этот момент стало ясно, что геройство Хлудова соприкасается с позором, что положение его — гиблое, дело — тухлое. Глаза Соловьева померкли, потускнели, раздраженно и бессильно дернулась рука.

Оскорбленный и перепуганный насмерть Корзухин ушел, сохраняя некую видимость достоинства и превосходства.

Трагикомедия состоит в том, что этот подлец, проходимец, хапуга и ворюга — в своем праве, он-то знает, что Хлудов сражается за его барыши!

А Хлудов, бескорыстный, фанатичный, озверевший от геройства и от палачества, воображает, будто кровь льется за правду, будто виселицы стоят вдоль дороги, ведущей к истине…

Под громкие звуки медленного вальса к станции подошла конница бравого генерала Чарноты.

Чарнота увидел повешенных на перроне — увидел и ужаснулся.

Бесстрашно — по праву старого боевого товарища — он подошел к Хлудову и произнес несколько слов:

— Ваше превосходительство! Что же это вы делаете? Рома! Ты генерального штаба! Что же ты делаешь? Рома, прекрати!

К сожалению, Л. Галлис, заранее предвкушая комедийные радости роли Чарноты, отчеканивает эти слова с гвардейской лихостью, словно не понимая, какое огромное содержание в них заключено. Чарнота начинает реплику на «вы», официально, соблюдая армейский ритуал… Потом сдергивает папаху и переходит на «ты» — он хочет говорить с Хлудовым, как с другом. Быть может, Чарнота — единственный на свете человек, который может с Хлудовым *так* разговаривать, ибо за ним, за Чарнотой, не только право старинной дружбы, но {254} еще и право солдатской храбрости, доказанной в боях. Но Хлудов исступленно кричит: «Молчать!» — и Чарнота надевает папаху…

Очень скоро правда в образе растрепанной тифозной Серафимы — С. Павловой вновь атакует Хлудова. Согласно режиссерской партитуре Гончарова, Хлудов, который начал картину в состоянии одновременно взвинченном и угнетенном, в бешенстве и в отчаянии, постепенно словно успокаивается. И. Соловьев, резко и внезапно менявший ритмы, вдруг переходивший от брезгливой инертности и машинальности распоряжений к ошеломляюще смелым приказам неоспоримо талантливого полководца, как бы стихает, смиряется, вслушиваясь в голос судьбы. Ибо это судьба говорит с ним прерывистыми голосами начальника станции и Серафимы, Голубкова и Чарноты, ибо это судьба смеется над ним, выглядывая из-под наглых чудовищных масок предприимчивого Корзухина, Главнокомандующего, архиепископа Африкана.

Вот почему к разговору с отчаявшимся и решившимся все до конца высказать, почти обезумевшим от собственной отваги «красноречивым вестовым» Крапилиным Хлудов — И. Соловьев заранее подготовлен. С. Зайцев в роли Крапилина сумел передать всю остроту того мучительного мгновения, когда вестовой, «заносясь в гибельные выси», переступил через собственный страх, и весь позор другого мучительного мгновения, когда страх вновь завладел Крапилиным и бросил его на колени… Для Хлудова же разговор с солдатом — своего рода итог, финал целой полосы жизни, самой главной и самой насыщенной ее полосы. С неподдельным интересом и с готовностью услышать свой приговор Хлудов — Соловьев требует, чтобы Крапилин продолжал: «В его речи, — замечает он сосредоточенно и спокойно, — проскальзывают здравые мысли насчет войны». Когда Крапилин упрекает Хлудова в трусости, тот трезво и задумчиво дает фактическую справку: «Ты ошибаешься, солдат, я на Чонгарскую Гать ходил с музыкой, и на Гати два раза ранен».

Справку эту Хлудов сообщает, чтобы солдат не отклонился в сторону от истины, ему самому, Хлудову, необходимой. Но истина оказывается слишком страшна. «Все губернии плюют на твою музыку!» Значит, и храбрость не имеет никакой цены? Возможно, Хлудов {255} смирился бы и с этим. Хотя трудно, ох как трудно человеку признать, что он дважды ставил свою — не чужую! — жизнь на карту, дважды был ранен, и все это зря, и все это не дает ему никакого права распоряжаться чужими жизнями! Но тут у Булгакова точнейший, единственный из возможных, короткий и решительный ход — Крапилин в это самое мгновение струсил, ноги у него подкосились, он упал перед Хлудовым на пол.

Конечно, теперь ему одна дорога — на виселицу. А Хлудов остается, скукожившись, сжавшись на своей табуретке, в состоянии странного оцепенения. С этой минуты начинается и его, Хлудова, бег.

До сих пор все бежали к Хлудову, под его крыло. Теперь бежит сам Хлудов — трагедия раскололась, расплылась «снами», стала свиваться в гротески, падать в ямы наглого фарса…

Расплывчатость «снов», сдвинутость их очертаний, их размытость сохранены и в режиссерской партитуре Гончарова и в оформлении И. Сумбаташвили. Образ красной конницы, летящей — клинки наперевес — по экрану в глубине сцены, воспринимается как образ истории, преследующей беглецов. Сознательной сдвинутости, переменчивости, зыбкости всей внешности спектакля противостоит строгая логичность развития всех человеческих судеб. У каждого — свой «бег», своя линия жизни. Серафима — С. Павлова и Голубков — В. Андреев в тяжких испытаниях эмигрантского жития вполне естественно приходят к общей мысли, что бег их был ошибкой, недоразумением, нелепостью. Путь Чарноты прослежен менее внимательно. У него отнята поначалу поэзия войны («И помню, какой славный бой был под Киевом, прелестный бой!»). Кроме того, в спектакле оказался совершенно смазанным и аляповато ориентальным прекрасный «сон пятый» — картина тараканьих бегов в Константинополе, для роли Чарноты весьма существенная. Поэтому Л. Галлис, небрежно пропустивший драматические возможности роли, с подлинным блеском исполнил только фарсовую сцену игры в карты с Корзухиным. Вообще же спектакль оказался богат интересными актерскими работами. Не потому ли, что постановщик его проявил максимальное доверие к автору, стремление сохранить полифоничность булгаковского письма, с предельно возможной точностью реализовать намерения драматурга?

{256} В какой-то мере свидетельствуют о значении этого успеха и споры, которые вызвала постановка «Бега». Как только в «Известиях» была помещена моя коротенькая рецензия на спектакль, со страниц «Советской культуры» донеслись возражения А. Дьяконова.

Слова о том, что готовность Хлудова в финале вернуться в Советскую Россию и предстать перед революционным судом воспринимается как запоздалое, вынужденное ходом истории признание правоты и победы революции, повергли рецензента «Советской культуры» в «крайнее изумление». Он вопрошал: «Да что же это все-таки происходит?! … Хлудов признает правоту революции… О ком это? … Но ведь ничего этого Михаил Афанасьевич не писал, он видел судьбы своих героев и трезвее, и исторически сложнее, как они и складывались в жизни. Рудницкий явно отождествляет Хлудова и Слащова, иными словами, прообраз и образ. Но Хлудов не Слащов, он именно Роман Хлудов, и Булгаков был достаточно проницательным и глубоким художником, чтобы придавать частной, пусть и чрезвычайно показательной, судьбе широту образного обобщения».

Дважды А. Дьяконов повторяет, что Булгаков «не прощает» своего героя.

Хорошо, пусть не прощает, в конце концов, драма — не ссора автора и героя, никто никого прощать не обязан. И все-таки: если Хлудов не осознал правоту и победу революции, то отчего же он едет в Россию? Единственная фраза в большой статье Дьяконова, которая — по собственной его рекомендации — заключает в себе якобы и «диалектику» и «философию» образа Хлудова, должна быть процитирована:

«Так заведенный на века безупречный механизм, будучи нацелен неверно, слепо работает вхолостую, а то и еще хуже, ломая и круша все около себя, и потому история ломает и выбрасывает на свою свалку его самого…»[[121]](#footnote-122).

Честно говоря, никакой ни диалектики, ни философии тут нет, и А. Дьяконов напрасно упрекает артиста И. Соловьева в том, что он эту премудрость не постиг. Дьяконов понимает Хлудова — и то весьма приблизительно — только до конца второго действия пьесы. Третье действие рецензента не устраивает, а потому он его и {257} понять не пытается. Хлудов сам себе выносит смертный приговор, причем в высшей степени примечательно, что человек этот самоубийству предпочитает расстрел. Значит, он считает, что кто-то имеет право его расстрелять? Значит, чувствует свою вину — перед историей, перед Россией? Более того, осознание своей вины приносит: Хлудову чувство, что наконец обретена истина. Не капризом актерской игры Соловьева, а текстом Булгакова твердо обозначено «просветление», которое Дьяконов считает ошибкой исполнителя. Это у Булгакова Хлудов подводит итог белому движению: «Разгром. Проиграли и выброшены». Это у Булгакова Хлудов «улыбается» мысли о предстоящем ему расстреле.

Хлудов не вправе сам расстаться со своей жизнью — это был бы слишком легкий конец, слишком малая плата. Такая кара не соответствовала бы его трагической вине.

Нет, у Булгакова приготовлен более серьезный, более крупный счет Хлудову, он не даст ему спасительной пули и легкой смерти. Из картины в картину следует за Хлудовым неумолимая, жестокая тень вестового Крапилина — от нее он бежит и убежать не может. Он уже мертвец, он духовно погиб, живой труп, а не человек. Хлудов носит в себе свою казнь, его пытают, душат и терзают собственные мысли. Ни минуты покоя, ни минуты просветления! «Итак, *все это* я сделал напрасно».

Стоит только представить себе «все это», и жгучая болезненность мысли Хлудова становится ясна. Окончательное решение его поразительно, совершенно неожиданно и вместе с тем совершенно логично. Он едет в Россию. Россия была его верой, иконой и знаменем. Теперь она, Россия, должна дать Хлудову «ситцевую рубашку» и избавительную пулю.

Только после того как Хлудов решается на этот шаг, призрак Крапилина «ушел и стал вдали». Его бремя «тает», он «выздоравливает» — возмездие свершится полной мерой, он будет судим теми, перед кем виновен.

Да, Хлудов не Слащов. Слащов возвращался на родину, зная, что ему гарантирована советским правительством не только амнистия, но и хорошо оплачиваемая преподавательская деятельность в высшем военном учебном заведении. Дзержинский лично встречал Слащова в Севастополе и в своем вагоне привез его в Москву. Пуля {258} мстителя настигла Слащова уже через два года после того, как был написан «Бег».

Тем не менее Хлудов, как и Слащов, понял свою вину. Хлудов, как и Слащов, понял глубинные закономерности краха белого движения. Его слова: «Итак, все это я сделал напрасно» — не просто «терзание душевных мук», но признание трагического поражения. Дальше уже без всякого вмешательства «диалектики» или «философии» действует суровая историческая логика. Тот, кто признает свое поражение, тем самым признает победу противника. В этом и весь смысл финала пьесы «Бег». Повторяю: готовность Хлудова вернуться в Советскую Россию и в «ситцевой рубашке» стать к стенке воспринимается как запоздалое, вынужденное ходом истории признание правоты и победы революции. Трагизм этого признания, не только перечеркивающего всю прожитую жизнь, но и превращающего все ее доблести в подлости, заставляющего мечтать о пуле, по-моему, очень сильно и горько выражен И. Соловьевым, который сыграл Хлудова безукоризненно верно.

## 3

В 1965 году состоялась постановка комедии «Иван Васильевич» в московском Театре киноактера. Режиссер Дмитрий Вурос, приступая к этой работе, вероятно, отдавал себе отчет в том, что взялся он за вещь легкую, шаловливую, безмятежную. И, правда, комедия эта, надо полагать, была для Булгакова, когда он писал ее, как бы веселой паузой. Она бестревожна. В ней нет характерной и прекрасной булгаковской нервности, нет этих несравненных срывающихся вдруг куда-то вниз, будто падающих в колодец фраз, нет и взлетов надменно-победительного, готового все сокрушить ритма нежданной уверенности, ритма торжествующей человечности, гордой и непреклонной. Тут все напоено беспечным легкомыслием.

Темы, для Булгакова очень даже важные — миссия ученого, взаимоотношения истории и современности, — поданы с обаятельной беззаботностью, в тональности резвого водевиля.

Если уж гениальный ученый Тимофеев изобрел машину времени, то почему бы с помощью этой машины не затащить в заурядную московскую коммунальную квартиру {259} Ивана Грозного? Разве это не смешно: всемогущий царь всея Руси во всем своем пышном облачении ввергнут в неустроенный, тесный и непостижимый для него московский быт середины 30‑х годов? С другой стороны, почему бы не отправить в XVI век, например, московского вора и московского управдома? Тоже ведь множество забавных происшествий мерещится при одной только мысли о том, как они будут встречены при дворе Иоанна IV!

Замысел открывал безграничные возможности комедийного баловства. Но Булгаков понимал, что такой прельстительный соблазн опасен, что размашистое и безоглядное фантазирование повлечет за собой размазанность и неорганизованность формы, а значит, гибель всего творения. Мастер, он знал, что легкомыслие требует точности, а шалость — строжайшей экономии комических эффектов. Строгая организованность формы «Ивана Васильевича» придает этой комедии, при всей ее близости к водевилю, обаяние и особенный шарм. Литературная и театральная палитра Булгакова многоцветна, богата. Но среди тех средств выразительности, которыми пользуется Булгаков, никогда не бывает грубости. Булгаков — писатель утонченный. Я это говорю не для того, чтобы осудить грубость в принципе — грубость на театре иногда бывает прекрасна, это доказано хотя бы Маяковским и Брехтом. Я просто стараюсь доискаться до причин постигшей режиссера Д. Вуроса неудачи.

Причины, по-моему, две, причем они взаимосвязаны. Вурос позволяет себе вольно и храбро фантазировать на булгаковские темы, далеко уходя от автора и придумывая разнообразные подробности, которые, конечно, Булгакову бы и в голову не пришли. Эти режиссерские вариации разрушают и разламывают строгую, изящную форму комедии. Кроме того, они элементарны, однозначны, и булгаковская утонченность в спектакле Вуроса вдруг заменяется плакатной карикатурностью. У Булгакова взволнованный изобретатель Тимофеев угощает взволнованного Ивана Грозного:

— Вы водку пьете?

— О, горе мне!.. — говорит Иоанн. — Анисовую.

— Нет анисовой у меня. Выпейте горного дубнячку, вы подкрепитесь и придете в себя. Я тоже.

На закуску Тимофеев предлагает царю ветчину и кильки. Легко вообразить, с каким изумлением грозный государь взглянет на консервную банку. Предчувствуя {260} комедийный эффект, Булгаков обходится тут без всяких ремарок. Он доверяет режиссеру. А зря! Потому что напористый Вурос заставляет царя без колебаний и без всякого недоумения жезлом вскрывать банку килек… Более того, в погоне за комизмом совсем уже иного свойства режиссер подсовывает Грозному початок кукурузы. Великий государь, надкусывая «королеву полей», немедленно вовлекается в «борьбу с перегибами»…

В третьем акте, когда управдом Бунша в роли царя Иоанна хватил лишнего, он, согласно режиссерской партитуре, отплясывает с царицей летку-енку вместо обозначенной у Булгакова румбы. Казалось бы, какая разница? Но разница есть, и очень существенная. Вурос сбивает с толку и машину времени и зрителей, без надобности запутывает комедийную игру. Булгаковская румба приносила с собой аромат 30‑х годов, летка-енка выскакивает из наших дней и грубо вторгается в реальность того времени, когда написана пьеса, — времени, которому во всех почти остальных случаях режиссер вынужденно остается верен. Эта самая «летка», кукурузный початок, да еще название водки — «Московская», которое, к радости многих зрителей, со смаком зачитывает царь Иоанн, как будто ничего особенного собой не представляют, просто шуточки, хотите смейтесь, хотите — нет. На самом же деле такие маленькие подробности расстраивают всю музыку комедии.

Беда — не в активности режиссерской фантазии, она-то как раз допустима и желательна. Беда в том, что фантазия эта все время прицепляется к мелким и случайным поводам и игнорирует конструкцию пьесы. Форма, предложенная Булгаковым, постепенно размалывается, а новая форма не возникает. Зрелище обретает характер довольно банального эстрадного обозрения, в котором есть более или менее удачные номера.

Многое в судьбе спектакля зависело от А. Толбузина, который играл Ивана Васильевича — управдома и царя. Но богатыми возможностями одаренного актера (который хорошо начинал спектакль и в первом действии — пока еще машина времени не ввергла управдома в пучину неожиданностей — был и выразителен и остер) режиссер распорядился не наилучшим образом. Царь, попавший в московскую квартиру, подается с напрасным покровительственным юморком — дескать, мы с вами понимаем, что все это не всерьез, так, шалости. А в результате — {261} много заигрывания с публикой, много выпрашивания улыбок по тем или иным частным поводам и… полный проигрыш *по существу* всей комедийной сцены. Одна из тех ситуаций, во имя которых задумывалась пьеса — Иван Грозный в Москве XX века, — осталась не сыгранной и отвергнутой. Ибо это не Иван Грозный перед нами — режиссер, булгаковскую выдумку всерьез принять не отважился, — а просто, как полагает в пьесе халтурщик Якин, — «типаж» с кинофабрики… Точно так же не принята полностью и до конца на веру ситуация управдома, оказавшегося в XVI веке на царском троне. И она была подана с ухмылкой, полушутя… Выпивши, Бунша даже начинает грассировать, как Барон из горьковского «На дне».

Конечно, и это забавно.

Но лампочка комедии светит вполнакала. Успех может быть достигнут только при условии *святой веры* в совершенную реальность обеих главных ситуаций, при условии их смелого и безоговорочного воплощения.

Словно бы вопреки расшатанному движению спектакля М. Глузский в роли жулика Жоржа Милославского избрал такой именно путь. Заигрыванию с публикой и неорганизованной резвости эстрадных трюков Глузский противопоставил точную конкретность характера, тщательную отделанность пластического рисунка и самозабвенную, детскую веру в полнейшую реальность всех событий пьесы. Средства, которыми пользуется актер, экономны, скупы, но неотразимо точны. Вся роль выверена по булгаковскому камертону, сыграна с тонким, затаенным комизмом, с блеском и лоском уверенного мастерства.

Одно необходимое попутное замечание. Такая уверенность мастерства — обязательное требование, которое предъявляет Булгаков актеру, вступающему во всякую его пьесу. Булгаков предвидит и ожидает актера, безупречно владеющего своим телом, своим голосом, своей мимикой. Как сказали бы сегодня, высокая степень актерского профессионализма и прочная закрепленность всего рисунка роли «запрограммированы» в пьесах Булгакова. Взволнованный и даже восторженный дилетантизм тут бессилен. Нужны элегантность и благородная строгость формы.

М. Глузский играет самого обыкновенного вора, но играет именно элегантно. Короткая сцена ограбления {262} квартиры Шпака проводится актером с кошачьей мягкостью и кошачьей же ладностью, быстротой, внятностью каждого движения. Доминирующей эмоциональной темой сценки становится приятное ощущение удачи: «Это я удачно зашел…» Усилия мастерства направлены к одной четко обозначенной цели: дать Милославскому профессиональную характеристику. Можете не сомневаться, — это вор, причем вор, который любит и понимает свое дело. Если бы мы могли с такой же уверенностью утверждать, что Тимофеев — изобретатель, Якин — кинорежиссер, а дьяк — дьяк…

И еще одно примечательно и принципиально: М. Глузский легче всех актеров этого спектакля перемещается во времени, — в XVI веке он чувствует себя столь же непринужденно, как в 30‑х годах XX века. Но ни одного шагу в наши 60‑е годы Милославский — Глузский не делает. Актер сохраняет строжайшую верность условиям, которые предлагает автор и к которым небрежно относится режиссер. Среди множества трюков и приемов, Глузским придуманных или принятых, нет ни одного, враждебного духу и стилю пьесы. Самая легкомысленная роль комедии играется наиболее ответственно. Милославский — не просто вор, он вор незабвенной поры «торгсина» и «инснаба». Конечно, его профессия требует умения быстро ориентироваться в самых неожиданных обстоятельствах. Потому-то Милославский не теряется ни тогда, когда управдом Бунша проявляет чрезмерный интерес к его краденому костюму и краденому патефону (Глузский отвечает ему с раздражением умного человека, вынужденного терпеть расспросы заведомого дурака), ни тогда, когда он вместе с Буншей вдруг оказывается в царских палатах Ивана Грозного в давно прошедшие времена. Конечно, даже и он сперва несколько озадачен буйством опричников, но тотчас полностью овладевает ситуацией и начинает с энергией храброго авантюриста бойко решать государственные проблемы, перед которыми стояла в XVI веке Русь. Кемскую волость он с легким сердцем отдает шведам, опричников отправляет на Изюмский шлях воевать крымского хана… Все эти заботы для Милославского непривычны. И потому в паузе между государственными делами Жорж вместе с Буншей — Грозным устраивают перекур. Это — хорошая выдумка, тут фантазия режиссера не подвела. Жулик в боярском зеленом с золотым шитьем кафтане и управдом в царской {263} мантии вынимают папироски, закуривают. Один развалился на троне, другой вальяжно облокотился на трон. Клубы дыма витают над ними. Тишина, покой, минута заслуженного отдыха, восторженный хохот и аплодисменты в зрительном зале…

Такие минуты истинно булгаковского комизма напоминают, как много потеряно из-за недоверия к автору, из-за пренебрежения им продиктованной формой.

## 4

Судьба Мольера и его сочинений волновала Булгакова на протяжении многих лет. «Можно сказать, — заметил В. Каверин, — что он был “потрясен” любовью к Мольеру, подобно Меджнуну, потрясенному любовью к Лейли».

Булгакова, конечно, увлекла сложнейшая драматическая коллизия, явственно выступившая в борьбе за разрешение «Тартюфа».

Гениальный писатель и дерзкий комедиант вел — Булгаков видел это сквозь туманную завесу прошедших столетий — опаснейшую игру с огнем. Мольер то ловко лавировал, то словно бы лез на рожон — ради чего же? Ради славы? Но в ту пору, когда он писал «Тартюфа», он был уже самым популярным театральным автором и самым знаменитым комическим актером Франции. Писатель, который никогда не испытывал недостатка ни в сюжетах, ни в темах, вполне мог бы сочинить еще несколько веселых и колких комедий, и они, без сомнения, еще увеличили бы его популярность — причем он не рисковал бы ни своим положением, ни жизнью. А «Тартюф» предвещал бурю, риск был слишком уж очевиден, борьба за эту пьесу требовала исключительной личной храбрости.

Между тем, изучая биографию Мольера, вникая во все мало-мальски достоверные подробности его жизни, Булгаков убеждался, что Мольер был вовсе не храбрый человек, отнюдь не герой. И, надо полагать, перспектива взойти на костер ему совсем не улыбалась. Когда он прочел злобный памфлет священника церкви св. Варфоломея Пьера Руле, угрожавший ему застенком и аутодафе, Мольер, вероятно, провел не одну бессонную ночь. Он боялся не только пыток и не только костра. Булгаков понимал, что Мольер страшился утратить расположение {264} и покровительство Людовика XIV. От милости Людовика, от его требований, вкусов и капризов зависело все.

В свои сорок с лишним лет Мольер был искушенным политиком, в совершенстве изучившим нравы двора и почти безошибочно улавливавшим малейшие перемены в настроениях Людовика. Почему же, почему все-таки он решился сочинить комедию о Тартюфе, по меньшей мере озадачившую и поставившую в тупик самого короля? Почему, наконец, Мольер после того, как «Тартюф» был написан, сыгран, запрещен и вызвал бурю негодования, почему тогда этот ловкий, политичный и вовсе не склонный к геройским подвигам, боявшийся опалы придворный комедиант не уничтожил свою рукопись, не спрятал ее на худой конец куда-нибудь подальше, а продолжал настаивать на постановке пьесы, писал королю довольно дерзкие и резкие письма, пытался заручиться поддержкой некоторых влиятельных особ и вообще — никак не унимался? Что за странный прилив храбрости? Откуда вдруг пришла эта внезапная готовность балансировать на краю опасности, рисковать всем — и труппой, и прекрасным положением, и собственной жизнью, наконец?

Тут было над чем подумать, и Булгаков все дальше углублялся в изучение удивительной жизни королевского комедианта. В 1932 году пьеса о Мольере была в основном закончена. Но остановиться Булгаков уже не мог. Жизнь его как бы раздвоилась — он одновременно пребывал и в Москве 30‑х годов XX века и в Париже в середине века XVII. «Уж не помню, который год, — писал он тогда, — … я живу в призрачном и сказочном Париже XVII века». Листая старинные, переплетенные в потемневшую кожу фолианты, он входил в мир Мольера, вникал во все обстоятельства его биографии, пытаясь догадаться, о чем умалчивают сохранившиеся документы и свидетельства современных Мольеру мемуаристов. Он читал и перечитывал комедии самого Мольера. Более того, стремясь сблизить своих современников с современниками Мольера и передать русским читателям и зрителям все обаяние и всю колкость мольеровского стиля, он перевел на русский язык одну из гениальнейших комедий Мольера, «Скупой». Перевод Булгакова был опубликован в первом советском полном издании сочинений Мольера в 1939 году. Тогда же, в начале 30‑х годов, Булгаков написал по мотивам мольеровских {265} сюжетов и ситуаций шаловливую комедию «Полоумный Журден». Это была попытка — остроумная и оригинальная — воскресить и собрать воедино, в одном сочинении, самые прочные, быть может, вечные комедийные приемы, которыми пользовался гениальный Мольер, а заодно и воскресить атмосферу спектакля мольеровских времен. Лет через сорок после того, как «Полоумный Журден» был написан, эту пьесу поставили в Красноярском тюзе. Оказалось, что замысел Булгакова, не реализованный в театре 30‑х годов, был в высшей степени удачен, что его расчет полностью оправдался — легкая, живая, изящная комедия шла в Красноярске с неизменным успехом, и сибиряки весело хохотали над злоключениями мольеровского Журдена.

Но перевод «Скупого» и комедия о Журдене были существенны для Булгакова лишь постольку, поскольку они сближали его с Мольером, помогали ему проникнуть внутрь мольеровских пьес, понять их механику, на первый взгляд до удивления простую и тем не менее таинственную, как таинственно все гениальное. В «неслыханной простоте» комических приемов Мольера скрывается одна из самых сложных загадок, которую до сих пор не объяснили толком ни психологи, ни философы — загадка смеха. Конечно, и Мольер не знал, чем объясняется самый феномен смеха, но он по крайней мере безошибочно умел заставлять людей смеяться. Что же касается Булгакова, то и он не покушался раскрыть тайны комического. Он хотел лишь постичь приемы непринужденного и вольного мольеровского мастерства. А кроме того, он хотел понять судьбу Мольера, в особенности же драму, расколовшую жизнь Мольера после того, как был написан «Тартюф», его предсмертную борьбу и самую его смерть…

Пьеса о Мольере, повторяю, была уже закончена, в конце этой пьесы Мольер умирал, но Булгаков вдруг все начал сызнова. Роман Булгакова «Жизнь господина де Мольера» открывается эпизодом рождения «младенца мужского пола», и этот младенец — Мольер. Вся биография комедиографа и комедианта — от рождения и до смерти — изложена Булгаковым стремительно, легко и точно. Конечно, точность эта относительна — многие подробности, само собой разумеется, возникли в фантазии Булгакова, ибо там, где история молчала, он должен был угадывать, как в действительности развивались события. {266} Но к этой поре и на этой стадии своей работы Булгаков уже до такой степени сжился и сроднился с Мольером, до такой степени освоился с ним и его эпохой, что решался даже порой возражать современникам Мольера. Пересказав тот или иной эпизод и сославшись на авторитетного автора, Булгаков вдруг категорически замечал: «По-моему, все это неверно…» Далее он предлагал уже свою версию. Надо сказать, что почти во всех случаях предположения Булгакова более убедительны, нежели свидетельства мемуаристов, которые он храбро оспаривает.

Книга Булгакова о Мольере проникнута всепоглощающей любовью к театру. Известно, что Булгакову принадлежит горькая и умная пьеса о гибели Пушкина, что Булгаков инсценировал «Мертвые души» Гоголя и «Дон-Кихота» Сервантеса, намеревался переложить для сцены «Войну и мир» Толстого. Все эти свершения и намерения были для Булгакова глубоко органичны. Великая культура прошлого воспринималась им как неотъемлемая и важнейшая часть духовной культуры современного человека. Русский интеллигент в полном смысле слова, он ощущал себя причастным к искусству и Сервантеса, и Мольера, и Пушкина, и Гоголя, к нравственным борениям Толстого и Достоевского. Однако ни Гоголь, ни Пушкин, ни Сервантес, ни Толстой не занимали его так долго и так неотвязно, как Мольер — гений театра и мученик сцены. В одной из статей, посвященных Булгакову, было справедливо замечено, что его роман о Мольере «походит скорее на театральный сценарий, искусно разыгранный спектакль в костюмах и с мизансценами XVII столетия»[[122]](#footnote-123). Да, роман театрален, и его театральность принципиальна. Театр здесь не только тема — театр здесь форма существования, единственно возможная для Мольера и потому обязательная для его биографа.

Интересно, однако, что самый драматический момент жизни Мольера — вся мучительная и критическая ситуация с «Тартюфом» — в этом романе занимает относительно скромное место. Она подана как один из эпизодов, друг друга дополняющих и развивающих. Она не рассматривается как высший взлет мольеровского гения и {267} как главное сражение всей жизни Мольера. Книга «Жизнь господина де Мольера», написанная *после* пьесы «Кабала святош», выглядит как бы предисловием к этой пьесе. Вся жизнь господина де Мольера дается как длинная и стремительная экспозиция трагедии, в которой тема сгущается, концентрируется и сразу сдвигается к катастрофе.

Отношения Мольера с Людовиком в книге изложены подробно и иронично. Однако, если в романе основная драматическая коллизия — отношения Мольера и короля, то в пьесе эта коллизия усложняется, в нее вступает третья и тоже могущественная сила — сила церкви. Маркиз де Шаррон, архиепископ города Парижа (мы легко узнаем в нем реально существовавшего архиепископа Ардуина, который запретил всей своей пастве под страхом отлучения от церкви смотреть, слушать или читать «Тартюфа»), выходит на подмостки в освещении тревожном и мрачном. Общество святых даров называется в пьесе Кабалой Священного писания. Памфлетист Пьер Руле является в виде проповедника отца Варфоломея, приведенного к королю Шарроном. Этот юродивый без лишних слов сообщает Людовику: «У тебя в государстве появился антихрист. Безбожник, ядовитый червь, грызущий подножие твоего трона, носит имя Жан-Батист Мольер. Сожги его вместе с его богомерзким творением “Тартюф” на площади». Когда король, разгневанный непочтительным тоном бродяги, небрежно сбрасывает эту обнаглевшую пешку с доски, в игру вступает сам архиепископ. Людовик спрашивает его: «Архиепископ, вы находите этого Мольера опасным?» Архиепископ твердо отвечает: «Государь, это сатана». Тонкость, которую обнаруживает здесь Булгаков, состоит в том, что Шаррон на протяжении всей пьесы не столько с Мольером борется, сколько с королем. Только победив и убедив короля, он может уничтожить Мольера. А Мольер, знающий, откуда ему грозит опасность, в свою очередь — то униженно, то ожесточенно, не стесняясь в средствах, ибо речь идет о жизни и смерти, — старается сохранить расположение и покровительство короля и протащить на сцену «Тартюфа».

И снова возникает все тот же главный, самый существенный вопрос: во имя чего? Что мешает Мольеру — ведь в пьесе он уже измучен и слаб, «очень постарел, лицо больное, серое», — что мешает ему с честью отступить {268} и отступиться от «Тартюфа»? На этот вопрос Булгаков отвечает вполне внятно. Бывают ситуации, когда творение сильнее творца. Единожды возникнув, «Тартюф» уже неодолим. Сам Мольер ничего с ним поделать не может. А «Тартюф» совершает чудеса, а «Тартюф» преображает Мольера, заставляет этого осторожного и усталого человека совершать чудеса храбрости, побуждает Мольера превозмогать собственную слабость и собственную трусость. Более того, даже собственное достоинство Мольера приносится в жертву его сочинению. Сочинение обретает роковую мощь и роковую власть, ибо оно, сочинение это, — гениально…

Пусть автор немощен, слова, им написанные, полны неотразимой силы. Они сильнее всемогущей «кабалы святош», сильнее величественного самодержца, сильнее времени. Все пройдет, все уйдет — и Людовик и Мольер, а «Тартюф» останется жить и всегда будет вызывать бессильную ненависть грядущих Шарронов.

В этом трагическом противостоянии творца и его творения — самая сокровенная, глубоко скрытая тема написанной Булгаковым пьесы. Она, эта тема, все определяет в поразительно емком и психологически безупречно правдивом образе самого Мольера. Его слабости Булгаков смело и резко выдвигает на первый план. Мощь же его духа открывается постепенно, выступает в подробностях, внешне незначительных, но неотразимо метких.

Мольер велик постольку, поскольку он жалкий и беспомощный раб своего гения. Он в рабстве у своего «Тартюфа», и никто не в силах его вызволить из этой неволи, ни друг, ни враг, ни король, ни архиепископ.

Горький, прочитавший пьесу Булгакова в рукописи, сразу оценил ее по достоинству. Его отзыв был краток, но красноречив. Булгаков, считал Горький, «отлично написал портрет Мольера на склоне его дней. Мольера, уставшего и от неурядиц его личной жизни и от тяжести славы. Так же хорошо, смело и — я бы сказал — красиво дан Король-Солнце, да и вообще все роли хороши. … Отличная пьеса»[[123]](#footnote-124).

Московский Художественный театр принял пьесу Булгакова к постановке. Репетиции, которые вел режиссер {269} Н. М. Горчаков, тянулись уже несколько лет, уже Москвин отказался от роли Мольера, а Хмелев от роли Людовика, когда в работу над пьесой включился К. С. Станиславский.

Коль скоро пьеса называется «Мольер», считал Станиславский, она прежде всего должна продемонстрировать величие писательского гения Мольера. «Для меня, — вспоминал недавно М. М. Яншин, — Константин Сергеевич остается великим человеком, но чрезмерное увлечение своими замыслами — это у него было. Мольер — значит, чувство ответственности перед французской нацией, спектакль о великом человеке!»[[124]](#footnote-125) Будущий же герой спектакля выглядел в пьесе, по мнению Станиславского, слишком непривлекательным.

Булгаков, говорил Станиславский, «не дает ничего положительного. Мольер — трус, эгоист, капризничает, — словом, все отрицательное… У Булгакова герой дается в ультранатуралистических тонах. Ведь тут только два‑три пятна светлых, остальное все черное…». Особенно удручало Станиславского то обстоятельство, что Мольер в пьесе был как-то на писателя непохож.

«То, что он сделал в литературе, — это здесь ничем не проявляется. Значит, на чем же нам строить героя?»[[125]](#footnote-126) Несколько раз Станиславский пытался уговорить Булгакова что-то в этом смысле дописать. Булгаков отказывался, деликатно ссылался на крайнюю свою усталость: прямо возражать семидесятилетнему Станиславскому никто не решался. Булгаков же действительно был утомлен до предела.

Между тем Станиславский с завидной энергией фантазировал и импровизировал. Для него не существовало ни сроков, ни текста. Со смешанным чувством восхищения и раздражения следил Булгаков за тем, как гениально смело и глубоко Станиславский разрабатывает одни эпизоды и как он же мимоходом разрушает и сокрушает другие, не менее важные. Импровизации Станиславского нередко ставили в тупик автора. Подавленный Булга ков в конце концов перестал посещать репетиции в Леонтьевском переулке.

{270} Перечитывая сейчас сохранившиеся, к счастью, стенограммы репетиций Станиславского, убеждаешься, что роль архиепископа Шаррона, например, он интерпретировал очень проницательно, с неотразимой жизненностью.

Дабы вывести на сцену умного, дальновидного и как бы излучающего святость отца церкви, Станиславский предлагал артисту Н. Соснину, игравшему роль Шаррона, безукоризненно благородную линию поведения. Когда Шаррон доносит Людовику «Ваше величество, Мольер запятнал себя преступлением», он, по мысли Станиславского, должен произносить эти слова «как добрый пастырь говорит о своем близком». … Мольер, подсказывал Станиславский актеру, «запятнал себя, и вы об этом очень скорбите. Вы хотите его простить… Ведите сейчас эту сцену на защите, а не на обличении»[[126]](#footnote-127).

Однако весьма существенная для Булгакова тема «кабалы святош» обретала в толковании Станиславского оттенок неожиданной и неестественной театральности.

Во время одной из репетиций Станиславский полностью переиначил сцену заседания «кабалы святош». Мало того, что его фантазия создала совершенно непредвиденную Булгаковым обстановку всей картины, — Станиславский как бы между прочим придумал еще две враждующие группировки церковников и нафантазировал даже бурные и разнообразные столкновения между ними.

Булгакову была послана выписка из протокола этой репетиции. Предполагалось, что драматург покорно переделает всю сцену согласно указаниям Станиславского. Ответ Булгакова последовал незамедлительно и был бескомпромиссен. «… Я вынужден, — писал он Станиславскому, — категорически отказаться от переделок моей пьесы “Мольер”, так как намеченные в протоколе изменения по сцене Кабалы, а также и ранее намеченные текстовые изменения по другим сценам окончательно, как я убедился, нарушают мой художественный замысел и ведут к сочинению какой-то новой пьесы, которую я писать не могу, так как в корне с нею не согласен. Если Художественному театру “Мольер” не подходит в том виде, как он есть, хотя театр и принимал его {271} именно в этом виде и репетировал в течение нескольким лет, я прошу Вас “Мольера” снять и вернуть мне»[[127]](#footnote-128).

Станиславский вынужден был уступить, текст Булгакова остался без изменений. Все же противоречия между постановщиками и драматургом не могли не повлиять на конечный результат их работы. Пьеса Булгакова была сдвинута театром в план исторической мелодрамы. Об этом свидетельствуют заметки Вл. И. Немировича-Данченко, незадолго до премьеры перенявшего руководство репетициями. «… На “Мольера”, — писал Немирович-Данченко, — было истрачено 290 репетиций. Я работал в последние одиннадцать. Мне спектакль был показан, так сказать, накануне сдачи публике… О какой-нибудь глубокой переработке всего стиля представления не могло быть и речи. Характер постановки клонился в сторону “исторической мелодрамы”. Так и надо было рассматривать этот спектакль. То есть хорошая идея — в данном случае, травля Мольера духовенством за “Тартюфа” и “Дон Жуана” — в несколько приподнятом тоне, на фоне частью подлинных, а частью легендарных и даже вымышленных событий и исторических фигур. В работы Художественного театра не раз врывалась мысль — как современному актеру нашей реальной школы играть мелодраму? И на этот раз режиссура и группа исполнителей, очевидно, увлеклись этой задачей — найти художественное сближение живых чувств и живой речи с известной “театральностью” в кавычках»[[128]](#footnote-129). Но «театральность» в кавычках предполагала пышность декораций П. Вильямса, и блеск дорогой парчи, шелка, тяжесть бархата костюмов Н. Ульянова, и торжественную важность мизансцен… В спектакле, впервые сыгранном 15 февраля 1936 года, пьеса Булгакова, поданная репрезентативно и утопленная в роскоши декораций и костюмов, прозвучала глухо. Было проведено почти 300 репетиций пьесы, а спектакль сыграли всего 7 раз…

Весь этот грустный эпизод в истории МХАТ и биографии Булгакова, быть может, сейчас не стоило и вспоминать, если бы впоследствии пьеса о Мольере была поставлена так, как она написана, и образы, возникшие {272} в воображении писателя, вызванные силой его таланта из мглы прошлого, ожили бы на театральной сцене. «Мольера» ставили, и не однажды. Но замысел Булгакова до сих пор так и не воплощен во всей его трагедийной красоте, с той обжигающей болью, которая в пьесе слышна. В этом смысле, мне кажется, не достигла цели и постановка А. Эфроса, осуществленная в 1966 году.

Первому действию драмы «Мольер» Булгаков предпослал подробнейшее описание театра «Пале-Рояль», каким он желал бы его представить. Из ремарки видно, что больше всего писателю хотелось передать дыхание того, другого зрительного зала, перед которым играл Мольер. Его «таинственную, насторожившуюся синь». Его «взрывы смеха», «раскаты хохота». В зале, заботливо отмечал Булгаков, «грянул аплодисмент», «прошел смех». Когда зал восторженным ревом приветствует короля и в реве этом «прорываются ломаные сигналы гвардейских труб», тогда, писал Булгаков, «пламя свечей ложится». Эти указания, сделанные тридцать с лишним лет назад, трудно выполнимы и при современной технике сцены. Если же иметь в виду сцену Московского театра имени Ленинского комсомола, на планшете которой выстраивал свой спектакль Анатолий Эфрос, то ремарки Булгакова применительно к ней могут восприниматься только как отрывки из фантастического романа. Сцена бедна. Сцена тесна.

Предусмотренные Булгаковым обстоятельства действия тут воспроизвести невозможно. Быть может, поэтому режиссер благословил попытки художников В. Дургина и А. Черновой начинить тесное пространство сцены разнообразными аллегорическими изображениями. Тускло блестящие трубы органа создают фон для большого распятия, водруженного в центре. Поникшую голову Христа закрывает белая театральная маска. Слева и справа от Христа «распяты» театральные костюмы. Над ними надпись: «Комедианты господина…».

Вся эта начинка сцены выглядит многозначительно. Значит, не комедианты короля, а комедианты господа бога? Значит, и Христос только актер, только комедиант? Значит, — и это, вероятно, самая смелая и самая гордая мысль декораторов — художник, подобно Христу, принимает муки за человечество? Очень внушительная и очень подробно рассказанная, многими аксессуарами аргументированная {273} идея. Один только вопрос возникает сразу же и так и остается висеть в воздухе до самого конца спектакля.

Если именно это хочет сказать постановщик, то стоит ли с самого начала заранее объявлять финальную, итоговую мысль всего представления?

Искусство театрального художника состоит, в частности, и в том, чтобы не сказать слишком много. Чрезмерная литературность сценических изображений, их навязчивая «пояснительность», озабоченность тем, чтобы зрители «читали» оформление сцены, как читают уличные объявления, — признак недоверия, быть может, подсознательного, к возможностям того самого театра, который художника пригласил.

Отнюдь не снимая с Эфроса ответственность за внешность его спектакля — он режиссер, он и хозяин, — хочу сразу же сказать, что представление «Мольера» началось с конфликта между менторским, лекторским тоном художников и робким, вопросительным, неуверенным тоном артистов.

Артисты входили в текст Булгакова осторожно и боязливо. Они чувствовали, какой заряд нервной энергии содержит в себе каждая фраза. Они осваивались в непривычном мире слишком точных и слишком быстрых слов постепенно, будто дожидаясь, когда к ним придет — сам собою, откуда-то изнутри фразы — авторский ритм и авторский взволнованно-срывающийся тон. Разряженная, загроможденная вещами обстановка им явно мешала. Костюмы, театральные сверх всякой мыслимой меры, гримасничающие маски, развешанные над порталом сцены, — все это многословие золотой и серебряной мишуры, вся эта так называемая «праздничная театральность», в других обстоятельствах вполне мыслимая и для другой пьесы вполне терпимая, воспринималась как серия препятствий, трудно одолимых прежде всего из-за их многочисленности.

Помогала же артистам естественность, простота и точность мизансценических решений Эфроса.

Мизансцена Эфроса в последнее время обрела редкую выразительность. Он распоряжается сценическим пространством непринужденно и легко, актерские фигуры в его динамичных партитурах с житейской, домашней правдоподобностью иногда вдруг вступают во взаимоотношения метафорические, пластика насыщается вторым, {274} внежйтейским смыслом. И метафора обычно не бывает слишком груба, слишком проста, в ней нет ни указания, ни приказания воображению зрителя, в ней — только сигнал для фантазии, которая остается вольной. Избегая аллегорий и грубых символов, Эфрос дает сценическому движению довольно большую амплитуду смысловых колебаний. Впрочем, он многозначен только в частностях, в подробностях, в оттенках. Но настолько же строг и жесток в главных смысловых акцентах. Тут его режиссерская рука сразу становится сильной и властной, тут он не допускает разночтений, прямо говорит только то, что хочет сказать. В моменты узловые и решающие — с точки зрения общей режиссерской концепции вещи — он однозначен.

Можно не соглашаться с тем, что он говорит, но нельзя его не понять.

Применительно к Булгакову эта жесткая манера дает порой довольно неожиданные результаты. Автор все заранее срежиссировал и в тщательных своих ремарках все нюансы воплощения заранее предусмотрел. Автор написал не просто роли, он приготовил для будущих исполнителей и пластическую и звуковую партитуру, он предопределил заранее каждую интонацию. Его указания конкретны, они сопровождают почти каждую реплику: например, первые реплики пьесы «Мольер» все, без исключения, снабжены ремарками: «сбрасывая шлем, переводя дух», «подает стакан», «пьет, прислушивается с испуганными глазами», «вытирает лоб, волнуется», «у занавеса крестится» и так далее. Эфрос принимает одни булгаковские ремарки, не выполняет другие — это его право. Тем более что иногда булгаковские указания невыполнимы, и не только по условиям техники сцены. Вот, например, указание исполнителю роли Мольера: «Богатство его интонаций, гримас и движений неисчерпаемо. Улыбка его легко заражает». Шутка сказать! Булгаков просит актера быть гениальным. Москвин, для которого предназначалась роль Мольера, возможно, сумел бы выполнить это пожелание. У А. Пелевина не было ни таких возможностей, ни таких претензий. Впрочем, и режиссер избавлял его от обязанностей, возложенных автором. Эфросу тут, в первом акте, другое важно и другое нужно. Он педалировал тему усталости таланта, и этот мотив звучал у Пелевина с неподдельной болью.

Мольер, каким его играл Пелевин, не в состоянии {275} пройти «кошачьей походкой к рампе». Шаги его тяжелы, движения плавны, но грузны. Тучный человек в растрепанном белом парике, он медленно опускается в кресло, прижимая руку к груди. Сдвигает парик набок. Слуга Бутон, иронически усмехаясь, кладет на лоб Мольеру холодный компресс.

То обстоятельство, что в зале раздаются аплодисменты короля, — обстоятельство для булгаковского героя важнейшее и внезапно-событийное — пелевинским героем воспринималось, как событие, конечно, значительное, существенное, но, конечно же, случившееся не впервые. Этому Мольеру король аплодировал много раз, и много раз Мольер вот так же устало, выполняя неизбежную придворную обязанность, повинуясь ритуалу и превозмогая усталость, вставал, снова напяливал свой дурацкий парик и склонялся в почтительнейшем реверансе перед всемогущим повелителем. Да и весь свой монолог — монолог, в котором он искусно восхваляет короля, — Мольер в спектакле Эфроса произносит тоже заученно, словно бы в сотый раз. Неисчерпаемое богатство интонаций и гримас ему тут просто не нужно. Он знает, этот Мольер, что достаточно самой простой и элементарно грубой лести. Изощряться незачем. Он и не изощряется, он повторяется. Только слова о том, что Людовик — «Солнце Франции», произносятся впервые. Они придуманы для этого раза, они выкрикнуты, ну и довольно. В следующий раз Мольер придумает еще что-нибудь и на выдумке снова повысит голос. Этого достаточно. Людовик будет доволен, много ли ему надо, Людовику…

Значит, вся тема отношений Мольера и Людовика сразу, еще до появления короля, упрощена, эти отношения заранее выяснены. Зато мотив любви Мольера к Арманде Бежар представляется с самого начала куда более важным. Средняя актрисочка, в которую влюбился старый комедиант, согласно режиссерской партитуре Эфроса, едва начинается спектакль, возникает перед Мольером «как мимолетное виденье», кружась в эффектном и зазывном танце. Старик влюбленным взглядом провожает ее. После этого ему сообщают об аплодисментах короля. Что же король? Король всякий день аплодирует… А вот Арманда… В ней, а не в искусстве, вся проблема.

Поныне не умолкают голоса, которые упрекают Булгакова в том, что вся коллизия Мольер — Мадлена — Арманда, во-первых, исторически не вполне достоверна, {276} а во-вторых, чересчур пикантна. Спорить с такого рода предубеждениями трудно, да и ни к чему, — можно только заметить, что мучительная сложность любовной ситуации, в которой, как в клетке, мечется булгаковский Мольер, многое дает нам не только для понимания духа блестящего и порочного времени его реальной жизни, но и для ощущения своеволия натуры гениальной, неподвластной нормам обыденной морали.

Любовь Мольера к Арманде, быть может, его дочери, вводится Булгаковым в драму сочувственно и — с вызовом. Булгаков пишет об этом так, как Пушкин писал о Байроне: «Толпа… в подлости своей радуется унижению высокого, слабости могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. *Он мал, как мы, он мерзок, как мы*! Врете, подлецы: он мал и мерзок — не так, как вы, — иначе»[[129]](#footnote-130). А то, что он, Мольер, «мал и мерзок» *иначе*, — как раз и доказывается гораздо более важной, более существенной коллизией Мольер — Людовик. С королем борется гений, в любви к Арманде страдает и сдается человек. Гениальность оправдывает и защищает эту любовь, освещает ее новым смыслом, сообщает ей свою «несоразмерность», свою несовместимость с пригодными для других масштабами и правилами…

Как только умаляется и меркнет фигура Людовика и вся сопутствующая ей тема власти, столь же несоразмерной и величественной, сколь велик мольеровский гений, как только монарх теряет свою завораживающую таинственность и холодную монументальность, все в пьесе сдвигается со своих мест, все освещается тусклым светом непривлекательной греховности. Тут обозначаются первые пункты полемики режиссера с Булгаковым. В этой полемике Эфрос последователен. Людовик его спектакля в грациозном и полном шарма исполнении А. Ширвиндта — вовсе не «король-солнце», не всевластный, сильный и умный человек, каким он написан в пьесе. Нет, он прежде всего и больше всего — изысканный и галантный кавалер, олицетворение изящества, светскости… Эта фигура, будто сошедшая с полотна Ватто, очень привлекательна, конечно. Но если искать прообраз ее в истории, перед нами — Людовик XV, а не Людовик XIV, и мы вправе, вспомнив грубое словцо Маяковского, упрекнуть театр в том, что «луёв» — перепутали. {277} А путаница эта влечет за собой неизбежные смысловые перемены.

По отношению к тому Людовику, которого играет Ширвиндт, слова Мольера: «Он меня давит! Идол!.. Тиран!..» — слова эти лишены смысла.

Ибо в спектакле Людовик — не идол и не тиран. И вообще судьба Мольера не от него зависит.

Гораздо более существенная смысловая нагрузка ложится на плечи «святош». Тема церковников отдана Эфросом двум художникам (они постарались напугать зрителей зловещими капюшонами, балахонами и сутанами) и одному актеру — В. Соловьеву. Соловьев сделал что мог: сыграл Шаррона серьезно, мрачно, тяжело, дал почувствовать и его фанатизм и его поистине государственный ум. Государственный…

В пьесе, где действует король, который сказал: «Государство — это я», — все расчеты и размышления Шаррона ведут к Людовику. Он не столько с Мольером борется, сколько с королем, и, победив короля, тем самым побеждает наглого, неуемного королевского комедианта.

В спектакле задачи Шаррона облегчены, он что хочет, то и делает, ибо такой Людовик, без сомнения, примет любую рекомендацию «кабалы святош». И правда, на приеме у короля Шаррон — В. Соловьев говорил о Мольере тоном жесткого диктата и только ради простой вежливости, вернее даже — согласно этикету — добавлял: «Впрочем, как будет угодно судить вашему величеству». В пьесе Булгакова эта фраза вопросительна и тревожна, ибо булгаковский Людовик явно расположен к Мольеру и не симпатизирует Шаррону.

В пьесе Людовик умен и загадочен, как он себя поведет — предсказать трудно.

В спектакле же Людовик без колебаний — он ведь человек светский, пустой, легкомысленный, ко всем и ко всему равнодушный, а потому послушный — тотчас расправлялся с Мольером…

Режиссер шутит и кокетничает с Людовиком: придворные исполняют вокруг короля иронический менуэт, шут — Справедливый сапожник — валяется в его опочивальне, маркиз де Лессак (Л. Каневский), отважившийся играть с королем краплеными картами, совсем не пугается, когда его шулерство разоблачено… Тут — все не всерьез, хочет заверить нас режиссер, тут все игра, и двор этот — эфемерен, и власть эта — слабая.

{278} Булгаков же всеми мыслимыми средствами сценической выразительности добивается совершенно другого эффекта — хочет показать всемогущество Людовика, видит в нем тирана, акцентирует тиранство. И сцена, когда король играет в карты с маркизом («Множество огней повсюду. Белая лестница, уходящая неизвестно куда… Сидит один Людовик, все остальные стоят»), именно и призвана показать почти мистическую безграничность власти… Когда шулерство выяснилось, придворные «оцепенели», в оцепенении они пребывают довольно длительное время. Король, как ясно из текста, может сейчас просто убить маркиза на месте. Труп бесшумно вынесут, и жизнь пойдет своим чередом. Если на этот раз Людовик вздумал быть милостивым, если у него такой сегодня каприз — не казнить, а прощать, — то зрителям должно быть ясно, на что он способен во гневе. Так у Булгакова. Булгаков тут использует классический прием эмоционального контраста: неожиданная доброта «проявляет» обыденную жестокость и жесткость. У Эфроса поступок этот вполне зауряден для Людовика — такой Людовик всякого простит или всякого казнит, в зависимости от того, что ему подскажут. Беспечный властелин, он шаловливо играет своей властью. Он безопасен. К нему всякий может, ничем не рискуя, приблизиться.

Людовик написан в пьесе Булгакова блистательно — другого слова не подберу. Блистательна комедийная сцена игры в карты, когда какой-то обнищавший маркиз решается на шулерство в игре с королем. Блистательна сцена королевского ужина с обеспокоенным, взволнованным Мольером. Блистательна сцена разговора короля с доносчиком, предателем Мольера Муарроном… Что хочет сказать нам Булгаков этими сценами? Все они так или иначе оттеняют почти божественное величие короля, но преследуют не только эту одну цель. В них с силой выступают ум, изысканность, такт и даже благородство Людовика — Булгаков вовсе не скрывает достоинств и преимуществ главного врага Мольера. О нет, это человек незаурядный, это человек сильный, это человек, имеющий основания гордиться собой. Он умнее и проницательнее любого из придворных, он всему знает настоящую цену. Нескрываемо брезгливы интонации короля в разговоре с Захарией Муарроном:

— Господин де Мольер вас усыновил?

Это означает: вы написали донос на своего отца?

{279} — Актерскому искусству он вас учил?

Это означает: вы написали донос на своего учителя?

Каждое слово короля обнажает низость Муаррона: «Его жена изменила ему со мной», — говорит Муаррон. — «Это не обязательно сообщать на допросе, — замечает Людовик. — Можно сказать так: по интимным причинам».

Это означает: мерзавец, чем ты хвастаешься?

Людовик презирает Муаррона. Более того, он издевается над ним и в ответ на просьбу Муаррона принять его в королевскую труппу предлагает ему поступить в сыскную полицию. «Подайте на имя короля заявление. Оно будет удовлетворено».

Благородный, умный король, не правда ли? Да, король умен и благороден. И тем не менее он ужасен, тем не менее — он деспот и тиран. Почему? По одной-единственной причине: потому что он сам и все его окружающие считают его волю волей Франции. Он сам мнит себя земным божеством и действует, как земной бог. И все относятся к нему, как к непогрешимому божеству.

По-человечески Людовик презирает Муаррона и предлагает ему стать профессиональным шпионом. Говоря же «от имени Франции», он сообщает Муаррону: «Объявляю вам благоприятное известие. Донос ваш подтвержден следствием…» И на основании этого доноса уничтожает Мольера.

Как человек Людовик выше своего окружения, свободен от многих предрассудков эпохи. Как носитель абсолютной, ничем не ограниченной власти, Людовик воплощает в себе все предрассудки века. Неограниченная власть делает властителя ограниченным человеком, превращает его личные достоинства в простое прикрытие его несправедливости: какое значение имеет чувство гадливости, которое испытывает Людовик-человек, беседуя с доносчиком Муарроном, если Людовик-король руководствуется доносом Муаррона, действуя от имени государства? Какое значение имеют неприязнь Людовика к Шаррону и симпатия Людовика к Мольеру, если Шаррон торжествует, а Мольер раздавлен?

Казалось бы, Мольер все сделал для того, чтобы заслужить милость Людовика и спасти от запрета свои произведения. Он унижался, он славил короля, он пресмыкался перед королем. Но в этом-то и была трагедия: обожествляя короля, Мольер лишь торопил свою гибель. Ведь боги не люди — они лишены человеческих чувств. {280} То, что может вызвать чувство гадливости у Людовика — умного человека, воспринимается как естественное и законное действие Людовиком — земным богом. «Тиран, тиран… — говорит Мольер, стараясь осмыслить происходящее. — Всю жизнь я ему лизал шпоры и думал только одно: не раздави! И вот все-таки — раздавил!»

«Лизать шпоры» — занятие пустое, напрасное. Оно не спасает.

В то время как его современники поклонялись Людовику, Мольер его «покупал», он сознательно обманывал короля, он лицемерно льстил королю — ради «Тартюфа», ради искусства, ради единственного счастья, которое доступно художнику, — счастья обнародовать свои творения. Но между гением и теми, чьи мысли выражал этот гений, стояло пышное, грозное и величественное государство Людовика XIV.

В спектакле Эфроса Мольер — усталый комедиант, Людовик — слабый и безмятежный властелин. Борьба между ними, составляющая главную тему драмы Булгакова, не может быть ни напряженной, ни содержательной, ни длительной. Эфрос, превращая по нынешней моде четыре действия в два длинных акта, одновременно так спрессовывает события пьесы, чтобы казалось, будто все они происходят в течение одного дня. Коллизия обозначена сразу, и в развитии она не нуждается, а потому Эфрос останавливает время. Взгляд режиссера на эту коллизию полон пессимизма. У Мольера нет сил бороться, да и не с кем бороться и незачем. Впрочем, и это еще не самое главное. Ему не за что бороться! Кажется, Лагранж прав, когда говорит ему: «Вы, учитель, не человек, не человек. Вы — тряпка, которой моют полы!» Один только Бутон, слуга Мольера, которого горячо и даже запальчиво играет Л. Дуров, отдает себе отчет в том, что гибнет искусство, что искусство это поважнее всякой политики, что надо его защищать… Сам Мольер всецело поглощен «любовью, не делами…».

«В этой теме, и личной, и мелкой, перепетой не раз и не пять», режиссер Эфрос и актер Пелевин обнаружили и открыли горькую драму, написанную, конечно, Булгаковым, но в булгаковской композиции отодвинутую на второй план.

Для Михаила Булгакова вся тема Мольер — Мадлена — Арманда — Муаррон, тема последней любви, нежной и суеверной, разъеденной предательством, загрязненной {281} изменами, — только фон к трагедии художника. К финалу трагедии, к четвертому акту, эта сопутствующая, фоновая тема исчерпывается, уходит из пьесы. Именно в этот момент Эфрос, который делал на нее ставку, разрабатывал ее особенно тщательно и увлеченно, оказывается в самом трудном положении. Остались позади самые поэтичные минуты игры Пелевина, вдруг молодевшего при появлении Арманды, вдруг забывавшего свою усталость и с детской нежностью улыбавшегося этому воплощению жизни, надежды, возможной еще, оказывается, радости. Отыграна — с отменным правдоподобием и с точно найденной пикантной грязнотцой — сцена обольщения Арманды Муарроном. Особенно хорош был в этой сцене В. Смирнитский: мальчишеская смелость, возбужденная почти профессиональными ухватками Арманды, и — детская робость, застенчивая подлость, наивная жестокость плутовства…

Беда Мольера — Пелевина, на горе себе застигшего влюбленных: что теперь делать и зачем жить?..

А впереди еще целый акт, и его надо чем-то заполнить.

Само собой разумеется, тут звучат, согласно тексту Булгакова, саркастические выпады против короля и святош. Но зрители прекрасно понимают, что ни Людовик, ни Шаррон не повинны в измене Арманды. Когда в финале актеры Эфроса снова начинают разговаривать на языке аллегорий и как бы распинают, пригвождая палками к стене, мантию короля, сутану Шаррона и платье Арманды, намекая, что Мольера погубили власть, духовенство и предательство любимой, то хочется немедленно вступиться, по крайней мере за Людовика. Помилуйте, он-то при чем?

На протяжении всего спектакля Людовик был спокойно равнодушен к Мольеру, ни разу не выказал ни симпатии, ни неприязни к нему. Шаррон, которого Мольер высмеял и превратил в Тартюфа, защищался, как мог, — ион в своем праве. Вот Арманда, она действительно подвела, предала — ее и распинайте, если другого способа подвести эмоциональный итог всем событиям пьесы вы не нашли.

Постановка «Мольера» была во многих отношениях примечательна. Интересный и значительный спектакль явился результатом столкновения двух, в сущности, несовместимых принципов: неизменного для Булгакова полифонизма, {282} стремления вести разом, по сложным законам театрального контрапункта, несколько драматических мотивов, то их сближая, то отдаляя друг от друга, то сливая в одном общем трагедийном звучании, то перебивая их шаловливыми скерцо, и той монохромности, однотемности, однозначности, которая, по-моему, довольно долго сковывала дарование Эфроса. Эфрос шел сквозь пьесу, как сквозь непроглядную ночь, к одной только издали ему маячившей цели. Он шагал с героической твердостью, упрямо, не сбиваясь с намеченного пути, не замечая, что местность, по которой он идет, имеет все же свои «ручейки и пригорки». Энергия режиссерской целеустремленности увлекательна и достаточна для того, чтобы спектакль жил, волновал, задевал за живое.

Но эта энергия не может осветить всю пьесу. Свет заливает отдельные ее эпизоды, уголки, выхватывает из темноты то целующуюся парочку, то жалкого, сломленного беднягу-комедианта, то красавчика короля…

Многое остается во мраке. И это досадно.

Мольер в драме Булгакова умирает на сцене, «в халате и колпаке, в гриме с карикатурным носом», умирает среди чудовищно смешных персонажей, созданных его воображением. Его смерть словно окружена его бессмертием, той реальностью неуступчивого искусства, которая прочнее и сильнее уступчивой и усталой человеческой плоти.

В драме «Пушкин» («Последние дни») в принципе та же проблема обозначена еще более решительно, причем отказ от попытки дать сценический портрет гения объявлен почти декларативно. Ибо в этой пьесе зрители не видят Пушкина. Он все время где-то близко, рядом, по соседству, иногда кажется, вот‑вот войдет, ощущение его присутствия достигнуто с мастерством редким и виртуозным. Тем не менее он не входит.

Это обстоятельство не без оснований тревожило Л. М. Леонидова, и во время обсуждения пьесы он говорил: «Я думаю, что, если хотя бы в одном третьем акте, на одно мгновение Пушкин не покажется, пьеса от этого очень пострадает… Я еще больше скажу: пронесите его, раненого, через сцену, даже без слов. Первый акт я еще могу ждать, второй акт я потерплю без него, но, наконец, в третьем акте — дайте мне его! Нет сил! Чем больше мне о нем говорят, тем больше мне хочется {283} на него посмотреть, туда в его кабинет пойти. Это закон. И отсутствие Пушкина будет очень вредить»[[130]](#footnote-131). Руководитель постановки Вл. И. Немирович-Данченко думал иначе, его, как и Н. П. Хмелева, И. М. Москвина, В. Я. Станицына, Н. М. Горчакова, М. Н. Кедрова, П. А. Маркова, отсутствие на сцене «живого» и говорящего Пушкина, видимо, не смущало. «О чем пьеса? — опрашивал Немирович-Данченко. — *Трагедия Пушкина*. Вот о чем»[[131]](#footnote-132).

Если Мольер выступает как прямой антагонист Людовика и всей придворной клики, то герои «Последних дней» борются против Пушкина и за него, сам же он — только невидимый объект борьбы.

Каждого из персонажей пьесы Булгаков словно бы спрашивает: «А ты понимаешь Пушкина?»

И вот как они отвечают на этот вопрос.

«Пушкина. Я никогда не слушаю стихов».

«Николай. Я ему не верю. У него сердца нет».

«Долгоруков. Презираю… Плюю на бездарные вирши».

«Кукольник. У Пушкина было дарованье. Но он растратил, разменял его! Он угасил свой малый светильник!»

В высшей степени выразительные «интервью»! … Жена поэта, самый близкий к нему человек, «никогда не слушает стихов»!

Царь Николай I, бессердечный из бессердечных, укоризненно говорит о Пушкине, что «у него сердца нет». Высокопарный, трескучий, пустозвонный драматург Кукольник осмеливается рассуждать о судьбе «поверхностного» дарования величайшего русского поэта. Все это выглядит злой иронией, и все это придает трагедии Пушкина болезненную остроту. Правда, стихами Пушкина восторгаются Жуковский и Воронцова и младшая Гончарова — Александра. Правда, гений Пушкина пронзил жалкое продажное сердечко сыщика Биткова. Но могут ли эти немногочисленные доброжелатели спасти поэта от заговора, от мощной, тщательно организованной интриги, в которой объединяются Николай, Бенкендорф и Дубельт, и авантюрист Дантес, которому сочувствует блестящий {284} петербургский Свет, и озлобленные личные враги, запомнившие на всю жизнь огонь пушкинских эпиграмм?..

«Ах, как жаль, — говорит Воронцова, — что лишь немногим дано понимать превосходство перед собой необыкновенных людей… Как чудесно в Пушкине соединяются гений и просвещение. Но, увы, у него много завистников и врагов!»

Их много, они сильны. Булгаков показывает нам их одного за другим — ростовщиков, донимающих поэта, сыщиков, обнюхивающих все углы его квартиры, Дантеса, позирующего перед Пушкиной, завистливых «пустых и неестественных» литераторов, самого царя, флиртующего с Пушкиной…

Сегодня мы знаем о дуэли и смерти Пушкина гораздо больше, чем знал Булгаков сорок лет назад. Многие данные, которые воспринимались Булгаковым как бесспорные, могут быть ныне подвергнуты сомнению или вовсе отброшены. Тем не менее даже с позиций современного пушкиноведения Булгакову нельзя отказать ни в безупречно точном понимании смысла трагедии поэта, ни в необыкновенно проницательном восприятии всей атмосферы травли и интриги, душившей Пушкина.

Особенность и оригинальность булгаковского восприятия заговора против поэта состоит в том, что никто ни с кем впрямую ни о чем не уславливается, сложно разработанная интрига развивается, казалось бы, по воле случая, без всякой взаимной осведомленности заинтересованных лиц.

Они действуют, словно по уговору, но не уговариваясь и не договариваясь. Они понимают друг друга с полуслова или даже вовсе без слов.

Кажется, будто невидимая рука таинственного режиссера организует события и подтасовывает случайности, подводя поэта под пулю циничного дуэлянта.

Против таких сил и таких методов, очевидно, бессильны те немногие люди, которым Пушкин дорог, которые хотят спасти его. Бессилен Жуковский, пытающийся примирить царя с поэтом и поэта с царем. И уж вовсе бессильны дворовые люди, вроде Никиты, стоящие вне пределов того мира, где сама собой плетется интрига.

Неотвратимость гибели поэта пронизывает пьесу и движет ее. Это движение скорбно и элегично. В пьесе о Пушкине, в сущности, нет того страстного напряжения, {285} той мощи темперамента, которая бунтует в пьесе о Мольере.

Драма Мольера разыгрывается под хохот комедиантов, драма Пушкина свершается в холодных дворцовых залах и казенных кабинетах, сопровождаемая незначительной светской болтовней и деловитыми разговорами аккуратных царедворцев. Однако обе пьесы сходятся в одном: в уверенном пророчестве неизбежного — пусть даже посмертного — торжества правды, вырванной художником из преходящей, переменчивой жизни и возвращенной в жизнь навечно.

# **{****286}** Уроки Брехта

## 1

Брехт долго оставался для русских театров нерешенной и, казалось, даже неразрешимой проблемой. Сердечность и чувствительность, свойственные русской актерской школе, противились строгому рационализму и жесткой логичности построения брехтовских драм. Внимание к отдельной, конкретной личности, к индивидууму, к тому, что Станиславский называл «жизнью человеческого духа», спорило с присущей Брехту сосредоточенностью в кругу социальных проблем, с его чересчур жесткой идеей социальной детерминированности человека. Брехта долго интересовал не человек как таковой, не тот или иной неповторимый мир человеческой личности, духа, эмоций, — его интересовала только предуказанная и твердо регламентированная обществом повторность, схожесть, однотипность этих миров. Поведение одного было интересно лишь постольку, поскольку другой вынужден будет вести себя точно так же. Человек для Брехта — не этот, а именно всякий человек, запертый в одной из социальных клеток. Брехтовский человек пожизненно заключен в социальную тюрьму и вынужден повиноваться ее режиму до тех пор, пока он тюрьму не разрушит. К разрушению Брехт и зовет. Проникнутый духом революции, политический театр Брехта настойчиво, повторно, анализируя различные ситуации, доказывает, что выход возможен только один, что только разрушение буржуазного строя может дать человеку право на индивидуальность, способность чувствовать по-своему, поступать по-своему, быть этим, а не всяким.

Быть может, наиболее отчетливо доказывается эта истина на примере мамаши Кураж. Мамаша Кураж, как и всякая мать, живет только во имя счастья своих детей. Ради них торгует. Как всякая торговка, она заинтересована {287} в прибыли. Прибыль во время войны увеличивается. Война приносит мамаше Кураж барыши. Но война же и отнимает у нее детей, ради благополучия которых она хлопотала и торговала. Радея о детях, наживаясь для них, мамаша Кураж сама их убивает. Не потому, что она плохой человек. Не имеет никакого значения, какой она человек. Всякая мать находится в неминуемом конфликте со всякой войной и, значит, со всякой военной наживой. Логика социальной мысли Брехта душит его героиню. Соединив в одном лице мать и маркитантку, Брехт уже указал на трагическую закономерность, которая затем была лишь логически прослежена и доведена до точки в его драме.

Сколь непривычен был самый этот метод для русской сцены, стало ясно из отзывов на первую постановку пьесы Брехта в Москве. Один известный режиссер назвал свою статью о спектакле так: «Если бы матери всего мира…» — будто приглашая других матерей следовать примеру мамаши Кураж. Увы, Брехт совсем не это имел в виду. А известный критик писал: «Кураж бессмертна, как бессмертен народ»[[132]](#footnote-133).

В твердых и неумолимо логичных конструкциях брехтовских пьес русские режиссеры долго чувствовали себя неуютно и неуверенно. Их, в частности, смущало и то, что сам Брехт настойчиво возражал против принципа актерского «переживания» роли. Он, напротив, стремился снять с актера «бремя полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. В игру актера, — писал Брехт, — нужно было как-то ввести некоторую отдаленность от изображаемого им персонажа. Актер должен был получить возможность критиковать его»[[133]](#footnote-134).

Принципы эти противоречили давно укоренившейся у нас традиции не играть отношение к образу. А так как режиссерские принципы Брехта вполне последовательно были закреплены и в текстах его пьес или — вернее сказать — из брехтовской драматургии проистекали, то нет ничего удивительного в широко распространившейся у нас легенде о «несценичности» Брехта. Сейчас уже мало кто помнит эту легенду. Само существование ее кажется едва ли не выдумкой. Однако факт остается фактом: у {288} нас ни в 40‑е годы, ни в начале 50‑х годов Брехта не ставили, хотя авторитет его в Советской стране всегда был велик, хотя его идейные и политические позиции ни малейшему сомнению не подвергались, хотя даже в эстетические споры с ним (а это было бы вполне естественно и возможно) никто не вступал.

Гастроли «Берлинского ансамбля» в Москве в 1957 году произвели огромное и неизгладимое впечатление. Радость соприкосновения с новой — и по-своему прекрасной — системой театральной образности была одновременно и велика и загадочна. На сцене возник — и прошел перед нами — совершенно небывалый мир возвышенного и очищенного, а в то же самое время земного и грубого искусства. Его внятный язык обладал метафорической красотой и непривычной отчужденностью от повседневного быта. Казалось, нет и не может быть никаких связей между этим искусством — спокойно упорядоченным и неожиданно нервным, то рационально-размеренным, то вдруг атакующим сознание резкой болью неразрешимых противоречий, — и возможностями нашего искусства, прекрасными по-иному, искусства, всегда извлекающего мысль из эмоционального столкновения, — не иначе.

Тем не менее поиски связей начались. Первый замечательный результат был достигнут Вольдемаром Пансо, поставившим в 1958 году пьесу «Господин Пунтилла и его слуга Матти» в эстонском Театре имени Кингисеппа. Но всеми признанный успех спектакля Пансо (о котором я скажу впоследствии) сам по себе еще почти ничего не доказывал по той простой причине, что национальные традиции эстонского сценического искусства, по общему мнению, включали в себя и «нордический холодок». Ирония, с которой Пансо поставил пьесу-притчу Брехта, воспринималась не столько как режиссерский принцип данного спектакля, сколько как неизбежная будто бы для эстонской сцены некоторая сдержанность в игре артистов, как проявление их национального темперамента.

Мне лично эта точка зрения представляется несуразной — я видел в Эстонии спектакли, раскаленные огромным темпераментом артистов. Но существенно сейчас напомнить о том, что такая точка зрения долгое время доминировала.

Затем были одна за другой две попытки Брехта «размягчить» и как бы «перевести» на язык русской сценичности. Наделить его эмоциональным богатством, вдохнуть {289} в его пьесы лиризм и трогательную сердечность, преодолеть его «рационализм». Такие попытки сделали М. Штраух, поставивший в Московском театре драмы имени Маяковского пьесу «Мамаша Кураж и ее дети», и Р. Суслович, который осуществил в Ленинградском театре драмы имени Пушкина спектакль «Добрый человек из Сезуана». М. Строева подробно и убедительно проанализировала оба названных спектакля, выяснила и раскрыла причины постигших режиссеров неудач. Тех, кого эти опыты интересуют, я отсылаю к ее статье «На подступах к Брехту» («Вопросы театра», 1965, стр. 82 – 102). Столь же обстоятельно и аргументированно М. Строева рассказала о спектакле «Карьера Артуро Уи», поставленном польским режиссером Эрвином Аксером на сцене Ленинградского Большого драматического театра. Но ленинградский спектакль Аксера был вариацией его собственной, на мой взгляд, более удачной постановки, осуществленной в Варшаве, в Театре Вспулчесны («Современный театр»). Варшавский спектакль Аксера мне посчастливилось увидеть, и своими впечатлениями о нем я бы хотел поделиться. Ибо работа Аксера открывала некоторые общие — и важные для сценического воплощения Брехта — закономерности.

На вопрос, что меня особенно поразило и увлекло в этом спектакле, я бы ответил коротко: быстрота. Стремительность, четкость, легкость всего хода спектакля. Действие было так организовано режиссерской партитурой Аксера, что возникало — невольно, может, даже подсознательно — ощущение жуткой легкости всей феноменальной карьеры Артуро Уи. Историческая ассоциация напрашивалась сама собой, да она и запрограммирована пьесой Брехта — взлет Гитлера к власти тоже был стремительно легким. Почему же это оказалось возможным? Почему карьера Артуро Уи удалась?

Этот вопрос все время сверлил мозг зрителей. И спектакль на этот вопрос отвечал очень четко. Дело не только в том, что Артуро Уи, каким его играл Тадеуш Ломницкий, совершенно освобожден от всех нормальных человеческих черт. Дело не в том, что сам он неспособен испытывать любовь, жалость, стыд, сострадание или хотя бы снисхождение к другому человеку. Дело в том, что «свободный от чувств» Артуро прежде всего как раз чувствами спекулирует, на чувствах играет, чувства имитирует и чувствами же торгует.

{290} Основной закон политики Артуро Уи и его приспешников, главный принцип его карьеры состоит в том, что все люди подвержены тем или иным чувствам и, значит, тем или иным слабостям, которыми надо уметь воспользоваться. Чувство есть слабость. Соответственно, бесчувственность есть сила. Раздувая, разжигая любое чувство — любовь к родине, к женщине, к близким, товарищество, жалость, доброту и т. д. и т. п., — бесчувственный холодный подлец создает среду, сквозь которую он может двигаться в любом выгодном ему направлении. Каждый, кто поддался какому угодно чувству — пусть даже чувству воровской, бандитской солидарности, — обречен, лицо его будет измазано белилами (таков в спектакле Аксера знак смерти, неотвратимой и уже близящейся), он погибнет. Артуро перешагнет через его труп. Способность чувствовать в обществе, где все продается и все покупается, гибельна, равнозначна смерти.

Хорошо известно, что Брехт хотел противопоставить развязанности мещанских эмоций, возбужденности инстинктов, стадной и скотской одержимости толп, одурманенных гитлеровской пропагандой, трезвую силу холодного, аналитического разума. Цинизму, возбуждающему чувства, дабы властвовать над массой, Брехт хотел ответить ясным рационализмом, всей мощью дисциплинированного ума. Отсюда, из этого общего и исходного принципа театра Брехта, и выводятся вполне логичные его возражения против переживания (всегда в какой-то мере бесконтрольного), против чувствительности на театре. Логика ясного интеллекта была противопоставлена возбужденной стихии массовых эмоций — прежде всего чувству ложного патриотизма, непременно перерождающемуся в шовинизм, в ощущение превосходства над людьми других наций, в расизм.

В пьесе «Карьера Артуро Уи» ненавистная Брехту механика возбуждения массовых, стадных эмоций и спекуляции на этих эмоциях толпы как раз и стала предметом изображения. Поэтому «Карьера Артуро Уи» — одна из самых «принципиальных» пьес Брехта, из брехтовских — брехтовская.

По той же причине вопрос о том, как играл Тадеуш Ломницкий своего Артуро Уи, — очень сложный вопрос. Можно правдиво и достоверно играть лжеца и демагога? Конечно. Но правдивое — до конца — переживание требует раскрытия субъективной правоты, «своей правды» {291} кровавого шарлатана и политического убийцы. У Артуро Уи, каким его играл Ломницкий, «своей правды» нет. Артист правдиво показывал методы, приемы, уловки, пакости и подлейшие преображения Артуро, но отказался от раскрытия его внутреннего мира. По совести говоря, не было оснований подумать, что Артуро охвачен маниакальной жаждой власти. Артуро — Ломницкий не маньяк и не властолюбец. Никакой, даже подлейшей, целеустремленности в нем не было. Мне он не показался страшным. Думаю, ни режиссер, ни актер не хотели, чтобы Артуро был страшен. Это не игрок, это пешка в игре. Пешка, которая силой исторической ситуации неминуемо должна пройти в ферзи. Почему же именно эта пешка? Почему не другая какая-нибудь? Не Джузеппе Гивола (то есть Геббельс), которого играл Эдвард Дзевонский, — ловкий, точный, элегантный, опасный, умный, с грустными глазами священника, вынужденного служить панихиду по невинно убиенным, хотя он сам же и отправил их на тот свет? Почему не жирный, тучный и потный Эмануэль Гири (то есть Геринг), отпетый бандит в исполнения Александра Бардини? Ведь на этой-то жирной роже виднелась откровенная жажда власти, ведь этот пошло-самодовольный тип готов был всякого удавить своими лапами в черных перчатках? Все приспешники Артуро Уи выглядели сильнее его, и не только выглядели: они в самом деле были сильнее. Отчего же он, трусливый, жалкий, изношенный, дряблый, беспрерывно тискающий свою измятую шляпу или нелепо нахлобучивающий ее на голову, не знающий, куда девать свои руки, отчего этот вороватый человечишка с бегающими глазками, пигмей, ублюдок, — отчего он всех побеждал?! Почему это его карьера?

Они-то, другие, по крайней мере знали, чего хотят. А этот мчался к безграничной власти помимо своей воли, трусливо и травленно озираясь, поджав хвост, боком, сбивчивой, неверной трусцой бешеной собаки…

Кто его гонит на вершину? История, уверенно отвечает Брехт, — для самого грязного и самого похабного дела истории нужна самая грязная, самая похабная фигурка. Именно такая власть неотвратима, именно такой властитель должен быть, именно его величие предстоит миру. Оно безжалостно детерминировано.

«Своей правде» тут места нет и быть не может. Перевоплощаться некуда, не во что. Ибо Артуро поставлен {292} Брехтом на ту грань, где все человеческое кончается. А перевоплощение предполагает, как известно, «жизнь человеческого духа». Артуро Уи можно показать. Слиться с ним, стать им, вобрать в себя его жизнь нельзя. Ломницкий это понимал, он вел роль уверенно и ясно. Он показывал экзальтацию, сам в экзальтацию не впадая. Он, актер, был спокоен, и в его спокойствии ощущалась волевая сосредоточенность хирурга. Да, мы словно бы присутствовали при вскрытии политического трупа… Блеск невидимого ланцета освещал весь спектакль…

Когда Аксер в 1963 году повторил свою постановку в Ленинграде, многое в ней померкло, хотя Евгений Лебедев играл Артуро, пожалуй, острее, насмешливее, злее, чем Ломницкий. Лебедева тянуло к фарсу, к бурлеску, в привычные сферы комического. И — одновременно — это стремление к веселой комедийности уводило актера от Брехта, от многозначительной ничтожности брехтовского персонажа.

Вообще внешне ленинградский спектакль Аксера был гораздо более красочным и ярким, чем варшавский. В Варшаве все было в серо-белых, блеклых тонах: серость тюремных стен, какая-то специфическая неприятная чистота тех помещений, где пахнет карболкой. Ленинградская постановка, сохраняя почти полностью весь рисунок мизансцен, обрела неожиданную пестроту, интенсивность, даже крикливость красок. Та же чуть-чуть натужная яркость и чуть-чуть чрезмерная театральность чувствовались в игре актеров. С их помощью Аксер чересчур старательно втолковывал русским зрителям Брехта. Очевидно, такая необходимость еще существовала. Очевидно, помесь привычной комедийности с непривычной прямолинейностью политического театра тогда, на том этапе наших взаимоотношений с Брехтом, была нужна. Брехт от этого не выигрывал. Он становился приемлем, понятен, пожалуй, даже интересен. Но великим мастером театра он еще не выглядел.

Новый этап приближения к Брехту наступил тогда, когда на службу современным целям искусства были мобилизованы традиции искусства Мейерхольда. Вся система политического театра Брехта, без сомнения, связана с русской мейерхольдовской традицией, с опытом и исканиями Мейерхольда. А потому «возвращение» Брехта к Мейерхольду заранее сулило много заманчивого. Тем более что речь шла не о простой реставрации мейерхольдовских {293} приемов, а о новом их осмыслении в советском театре, уже хорошо усвоившем режиссерские уроки Станиславского.

Много лет подряд имена Станиславского и Мейерхольда воспринимались словно девизы двух враждебных друг другу театральных направлений. Считалось, что театр, каким желает видеть его Станиславский, прежде всего обязан добиваться иллюзии подлинной жизни, якобы протекающей перед глазами зрителей, что актеры Станиславского вовсе не заинтересованы в том, чтобы публика любовалась их мастерством, напротив, они стремятся к тому, чтобы зрители забыли, что находятся в театре, чтобы зрители считали, что они «пришли в гости» к чеховским сестрам Прозоровым, например, и воспринимали события пьесы как события самой действительности.

Предполагалось, далее, что актеру, воспитанному школой Станиславского, вовсе не нужна ни выразительная, звучная речь (ведь в жизни люди далеко не всегда говорят звучно и красиво), ни изощренная пластическая выразительность (ведь в жизни многие люди — неуклюжи, неловки, лишены изящества), ни всесторонняя физическая натренированность. Важно только одно: способность к внутреннему перевоплощению, чрезвычайная мобильность эмоциональной сферы, позволяющая актеру мгновенно войти в чужой внутренний мир, зажить на глазах у зрителей жизнью Тригорина из «Чайки» или Раневской из «Вишневого сада». Допускалось далее, что обретенная актером «правда жизни человеческого духа» сама собой «пригласит» и гарантирует правду внешних подробностей поведения: вслед за правдой переживания явится и правда интонаций и правда пластического рисунка роли. Общая схема выглядела так: от внутреннего — к внешнему, от души — к телу, от чувства — к выразительности.

Как и всякая схема, эта схема была груба и давала только самое приблизительное представление о требованиях Станиславского, о том идеальном театре, к которому он всю жизнь стремился.

С другой стороны, принято было думать, что Мейерхольда достоверность воспроизведения быта и правда актерского переживания не интересовали вовсе. Он сам дал много оснований для такого рода легенд, ибо неоднократно и настойчиво выступал против театра, подглядывающего за жизнью как бы «сквозь замочную скважину», {294} против «психоложества» актеров, натуралистически имитирующих чужие эмоции. Мейерхольд проповедовал и славил культ мастерства — прежде всего мастерства пластического, интонационного, ритмического. Он хотел воспитать актеров, способных на глазах у зрителей выполнять любые технические задачи, вплоть до задач цирковой, акробатической сложности. Он мечтал о «всемогущих» актерах, которым в равной мере подвластны и стих и проза, об актерах, управляющих своим телом, как послушным инструментом. Его актер, выходя на сцену, не должен был превращаться в Штокмана или Астрова, он обязан был оставаться самим собой, актером, мастером, не скрывающим своего мастерства, напротив, демонстрирующим его радостно и весело, поглядывающим на своего героя вместе со зрителями и как бы со стороны. Телесная выразительность и выразительность речи, восприимчивость к музыке, ритмичность, способность устанавливать прямые, непосредственные контакты со зрительным залом, втягивать зрителей в сценическое действие — вот чего добивался от своих актеров Мейерхольд.

Театр Станиславского давал «картину жизни». Действие замыкалось на сцене, отделенной от зрительного зала воображаемой «четвертой стеной». В затемненном зале царила глубокая, сосредоточенная тишина. Аплодисменты во время действия не допускались: они разрушали иллюзию доподлинности происходящего. Широко пропагандировалась идея, что театр — это «храм», в котором творится великое таинство скрупулезного воссоздания жизненной правды.

Театр Мейерхольда, напротив, все время перебрасывался через границу рампы в зрительный зал, искал сочувствия и соучастия публики. Занавес, как правило, отменялся, часто в зрительном зале давался полный свет. Представление разыгрывалось не только на сценической площадке: сплошь да рядом актеры выходили на сцену из зала или спускались в зрительный зал, некоторые фрагменты спектакля переносились в ложи или в оркестровую яму.

Нередко актеры обращались прямо к зрителям, апеллируя к их симпатиям, приглашая их принять участие в драматической борьбе, иногда их высмеивая или откровенно развлекая.

Следовательно, при всем схематизме грубых противопоставлений Станиславского Мейерхольду была в этих {295} противопоставлениях и своя правда и своя реальность. Долгое время казалось, что две эти театральные системы, может быть, наиболее сильные и наиболее значительные во всем сценическом искусстве XX века, не имеют никаких точек соприкосновения, что они принципиально несовместимы и по всем пунктам друг другу враждебны. При жизни Станиславского и Мейерхольда лишь очень немногие, самые проницательные их современники угадывали возможность некоего синтеза двух различных и противоборствующих концепций, а порой даже указывали на их неожиданную близость.

Всего интереснее о взаимоотношениях театральных систем Станиславского и Мейерхольда говорил Сергей Эйзенштейн. Он утверждал, что «крупные артистические дарования», воспитанные и Станиславским и Мейерхольдом, «одинаково успешны по результатам, независимо от того, с какого бока они пришли к своему достижению. Мастер театра Станиславский — на одном уровне с мастером театра Мейерхольдом. Актер Мейерхольд столь же блистателен, как и актер Станиславский».

«В чем тут дело? — продолжал Эйзенштейн. — В том ли, что талантливый одиночка талантлив вне школы и все равно будет талантлив? Вовсе нет. Весь секрет в том, что высокоодаренные представители обеих школ, систем, направлений — *не* односторонни. Пропагандируя свою систему, базируясь на своем методе (особенно теоретически), они включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления»[[134]](#footnote-135).

Есть серьезные основания полагать, что оба гениальных режиссера лучше понимали друг друга, нежели их ортодоксальные последователи и наивные поклонники. Во всяком случае, достоверно известно, что Мейерхольд, не признававший никаких театральных авторитетов и на протяжении своей бурной жизни споривший со всеми своими современниками, всегда сохранял глубочайшее сыновнее уважение к учителю — Станиславскому. С другой стороны, в последние годы жизни Станиславский на вопрос, кого он считает лучшим советским режиссером, ответил: «Единственный режиссер, которого я знаю, — это Мейерхольд». И после закрытия Театра Мейерхольда пригласил его к себе для совместной работы. Вскоре затем {296} Станиславский умер, так что о том, каковы могли бы быть результаты их совместных усилий, можно только гадать.

Современность внесла весьма существенные коррективы в установившуюся было — казалось даже, что навсегда — привычку отделять традицию Станиславского от традиции Мейерхольда глухой стеной. Новое поколение советских режиссеров, вышедших на сцену после второй мировой войны, обнаружило самый живой интерес ко всем исканиям и находкам своих предшественников. Рельефно обозначились тенденции, проистекающие из театральной системы Станиславского, и столь же отчетливо выступили тенденции, восходящие к театру Мейерхольда.

Синтез этих традиций ощутим в работах Московского театра на Таганке. Артисты театра — питомцы вахтанговской театральной школы, а отершая их прогремевшая по Москве работа была брехтовской: Юрий Любимов поставил «Доброго человека из Сезуана». Юные вахтанговцы в 1964 году играли Брехта, а зрители говорили не только о Брехте и не только о Вахтангове, но и о Мейерхольде.

В этом, впрочем, не было ничего удивительного: сильнейшее влияние Мейерхольда испытывал сам Вахтангов — ученик Станиславского! — что же касается политического театра Брехта, то, как уже замечено выше, его основные эстетические принципы, без сомнения, восходят к мейерхольдовской традиции.

Удивительным было другое — необычайная свежесть и самостоятельность любимовской режиссуры, конечно, опиравшейся на традиции, основательно забытые другими мастерами, но в то же время бесконечно изобретательной, смелой, находчивой.

Как некогда во многих спектаклях Мейерхольда, сцена была открыта во всю глубину, до голой кирпичной стены здания. На этой пустой сцене самыми скупыми условными средствами обозначались быстро сменявшиеся места действия. Художник Борис Бланк поставил на планшете сцены только обыкновенные черные студенческие столы да по краям проложил от авансцены в глубину две чуть приподнятые площадки-дорожки. Студенческие столы служили самым разнообразным целям. Составленные так или иначе, они могут «изображать» (только условно, разумеется) что хотите: хотите — табачную {297} лавку, хотите — фабрику или суд. Сцена нейтральна, и декорации нет.

И оформление и костюмы обретают осмысленность, содержательность только тогда, когда в них начинают действовать актеры. Серая ширма справа была просто ширмой. Когда же над ней появилась растрепанная головка Шен Те, ширма вдруг стала ее «домом». Как только та же Шен Те начала среди расставленных прямоугольников черных столов вести себя соответственно положению хозяйки табачной лавки, перед нами возникла «табачная лавка». Никаких особенных усилий воображения для этого не потребовалось. Чаще всего любимовские актеры обходились вообще без бутафории и реквизита. Если по сцене торопливым шагом идут прохожие, значит, и гадать нечего, сцена «изображает» собой улицу. Ради «уточнения» восприятия актеры шли по одной геометрически прямой линии, и зрители тотчас догадывались, что линия эта — тротуар.

Театр ни одного мгновения не скрывал, что он — театр, не притворялся самой жизнью. Актеры обращались к зрителям с вопросами, с большими страстными монологами, прерывали действие «зонгами», шутили с публикой… Тем не менее действие было чрезвычайно драматичным и серьезным.

Первая актриса театра Зинаида Славина — с ее пронзительным, чуть хрипловатым голосом, с ее резкой и графически четкой пластикой, с ее тоненькой фигуркой гимнастки в черных брюках или в черной юбке и с ее огненным темпераментом — вела весь спектакль на высокой ноте. Поучительную, дидактическую брехтовскую притчу о Шен Те и Шуи Та актриса восприняла и сыграла с трагедийностью душераздирающей. Это слово — *душераздирающая* трагедия — я хотел бы особенно сильно подчеркнуть. Душа раздиралась надвое между стремлением жить по-человечески: любить, творить добро, дать жизнь ребенку — и необходимостью ради всего этого быть жестокой, бесчеловечной.

В порыве к добру, любви Славина экстатически вдохновенна. Она отдается надежде и радости с самозабвением. Вся она — словно стремительный полет к счастью. К счастью летит ее низкий, порывистый, трепетный и властный голос. Счастье обещает ее уверенная, точная, легкая, летящая пластика. Но как все меняется, когда Шен Те настигает очередная беда! Те же руки, которые {298} только что взлетали, как крылья, свободно и широко, теперь становятся ломкими, усталыми. Гибкое тело стягивается горем в мучительный узел, валяется, обессилевшее, на полу… Голос начинает метаться, отчаянно вибрировать. Перевоплощение неизбежно, добро должно стать злом, Шен Те обязана принять облик Шуи Та. Котелок, черные очки, брюки, тросточка — вот и все, что для этого требуется. Но пластика актрисы теперь надменна, все движения сухи и резки, жесты повелительны. Голос звучит холодно и безучастно. В нем нет ни одной нотки сострадания. Таковы две — кажется, несовместимые — половинки одной души. Но высшее торжество Славиной в том и состоит, что она доказывает их взаимную связанность, их органическую и неизбежную слитность.

Добро там, где живет Шен Те, может защищаться только согласно законам этого мира — жестокостью. Добро — опасность и слабость, добро граничит с гибелью. Чтобы спасти себя, добро может только изменить себе и стать злом…

Если Елена Вайгель в роли мамаши Кураж в знаменитом спектакле «Берлинского ансамбля» и Тадеуш Ломницкий в роли Артуро Уи продемонстрировали сценическую реальность выработанных Брехтом принципов актерской игры и играли Брехта в полном смысле слова по-брехтовски, то молодая Зинаида Славина в Москве впервые убедительно доказала возможность иного подхода к Брехту и к его ролям. В спектакль Юрия Любимова по широкому руслу беспечной, «дворовой», самой непритязательной театральности, без всякого презрения прибегающей к таким дешевым приемам, как передразнивание, как самое грубое и даже приблизительное изображение всех обстоятельств и персонажей простейшего сценария, влилось щемящее, до боли острое сострадание к трагической судьбе вот этой, не всякой, не другой, а этой самой Шен Те. Доброе, прекрасное, слабое и женственное в своей героине Славина играла с предельной искренностью самовыражения. Она лирически беззаветно отдавалась трагедии, она — вопреки всем предостережениям Брехта — совершенно сливалась со своей героиней. В рационально выстроенной брехтовской драме актриса как бы совершила свою революцию — революцию сердца, восставшего против рассудка, против уравнивающей логики понятий.

{299} «Славина, — писал В. Гаевский, — играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти исступленные крики, эта взвинченная патетика, эта нещадная растрата нервной энергии… Лучшие минуты у Славиной — когда она, вырываясь из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, бросает в зрительный зал свои звеняще-рыдающие фразы…». Критик очень точно характеризует «хриплый, удавленный, в неимоверном усилии напрягшийся голос» артистки, ее пластику — бесшумную и живописную. «В искусстве Славиной сплелись два простых, но не всем данных умения — умение жалеть людей, попавших в беду, и умение отстаивать свои собственные права, человеческие и женские».

Я должен с завистью процитировать еще одну безукоризненно точную фразу В. Гаевского: «Но все-таки это Брехт; цветаевскую, женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жесткого сарказма»[[135]](#footnote-136). Только с самыми последними словами не соглашусь: сарказма в игре Славиной нет. Когда, растратив все силы души в облике «ангела предместий» Шен Те, она вдруг превращается в «собаку» Шуи Та, актриса не ищет ни иронии, ни саркастических интонаций. Тут — по отношению к «противнику» — у нее холодок чисто брехтовской деловитости. Ни малейшего желания актерскими средствами унизить Шуи Та. Напротив, злому и холодному Шуи Та отдается вся грациозность славинской пластики, вся легкость и ловкость актрисы, оттеняющей своеобразный блеск и внутреннюю уверенность делового человека. Никаких лишних усилий, никакого пота, никакого нерва. Пока Славина играет вторую половинку роли — половинку Шуи Та, — она отдыхает. Тут нет места ни самозабвенному исступлению, ни огню страстей, ни даже азарту борьбы. Тут — экономия усилий, лаконичность и сдержанность наблюдательности, проверенность и уверенность поведения во всех обстоятельствах жизни. Для Шен Те каждый поступок — проблема, требующая решения и затраты душевных сил. Для Шуи Та нет проблем: известно, очень даже хорошо известно, как в таких-то случаях надлежит поступать… Этот новый, и такой прямой, за сердце берущий подход к Брехту, естественно, мог возникнуть {300} только в очертаниях спектакля, Любимовым поставленного.

Трагизму Славиной, ее неизбывной боли в спектакле эмоционально как бы возражала комедийная, даже фарсовая тема богов.

Боги в измятых современных костюмах, неглаженых брюках, потертых пиджаках — обычные служащие в командировке, благодушные формалисты с потертыми портфельчиками — вынимали из пухлого небесного облачка стандартные магазинные бутылки кефира на завтрак. Боги увлеченно играли в домино, как пенсионеры в московских дворах, боги были воплощенные обыватели, неспособные ни понять, ни облегчить драму мучительной раздвоенности между губительной для человека добротой и спасительной для человека подлостью. Охватывающая всю брехтовскую пьесу широкая метафора показывала, что там, где счастье зависит от денег и деньгами защищается, добрые и благородные поступки несут человеку беду, а зло, фальшь и жестокость дают ему возможность жить.

Эта метафора в режиссерской партитуре Юрия Любимова развертывалась с чисто мейерхольдовской свободой фантазии, с характерным для Мейерхольда использованием приемов площадного, народного театра-балагана, но — неизменно оригинально и самобытно. Чтобы изобразить фабричный цех, Любимову достаточно было посадить актеров в ряд и заставить их в такт бить в ладоши. Этого оказалось довольно: фабрика работала! Более того, стало ясно и какова эта работа: тупая, механическая, рабски-покорная. В длительности иллюзии режиссер не был заинтересован. Одно властное движение его руки, и вот те же актеры повернулись лицом к зрителям, точно так же они бьют в ладоши, отбивая такт, но теперь они уже отбивают такт саркастической и мрачной песни, которую поют хором:

«Идут бараны в ряд.
Бьют барабаны.
Кожу на них дают
Сами бараны».

Кроме брехтовских «зонгов» в спектакль вводились и новые вокальные номера — старинный «жестокий романс» в сцене неудавшейся свадьбы, горькая песня на слова Марины Цветаевой, суровый марш на слова Бориса Слуцкого. Как некогда у Мейерхольда, спектакль насыщен {301} был музыкой, пантомимическими сценами, танцевальными номерами — представление возникало в полном смысле слова синтетическое.

## 2

Хорст Хавеман, молодой немецкий режиссер, который поставил в Москве комедию «Господин Пунтилла и его слуга Матти», явно не пожелал воспользоваться опытом русских вариаций на темы Брехта. После таганского эксперимента к Брехту у нас начали относиться довольно свободно. Воодушевленные опытом Ю. Любимова, режиссеры непринужденно развертывали его обычно скупые ремарки в целые оживленные пантомимические сцены, превращали брехтовские зонги в развеселые куплеты, насыщали действие бравурными плясками, сопровождали его показом кинодокументов, придавали брехтовским ролям либо гротесковую взвинченность, либо щедрую эмоциональность. Все эти пробы были по-своему законны, иные из них увенчались успехом. Так что возражать против режиссерских экспериментов не стоит.

С другой стороны, можно понять и Хавемана, пожелавшего показать москвичам Брехта в строгом соответствии с авторским замыслом, старательно и точно соблюдая все ремарки, нигде и ни в чем не отступая от авторских указаний. Пафос неумолимой строгости ощущался в спектакле, поставленном на малой сцене Центрального театра Советской Армии. Брехт воспринимался режиссером как классик, в творении которого каждая запятая должна быть понята и прочувствована, каждая подробность — значительна, всякое лыко — в строку.

А потому Хорст Хавеман вместе с художником И. Сумбаташвили подал комедию Брехта без всякой внешней эффектности, без веселых бубенцов театральности — спокойно, суховато, почти «документально». И в 1966 году артисты ЦТСА разыграли ее точно, трезво и ясно.

Но из тех же соображений верности Брехту Хорст Хавеман без колебаний ставил, как написано, например, сценку «Ноктюрн». Написано же вот что: «Двор поместья. Ночь. Пунтилла и Матти вышли оправиться». Других режиссеров сцена эта смущала. Они боялись, что артист будет шокирован, и попросту ее пропускали. Хавеман строил эпизод на авансцене. Всем ясно, чем заняты Пунтилла и Матти, разговаривая у забора. И кое-кто шокирован, {302} конечно. Но подавляющая часть публики хохочет. Мы аплодируем смелой строгости Хавемана.

Однако нередко строгость эта выглядит бедностью. Большая и важная картина «Пунтилла обручает свою дочку с настоящим человеком» оказывается почему-то не очень интересной и не очень смешной. Да и вообще смех раздается в зале сравнительно редко. Спектакль ровно, спокойно и мерно катится по тексту, как по рельсам, вроде бы никуда не сворачивая. Но в нем то и дело возникают какие-то странные паузы. Какие-то моменты немоты. Хотя все в порядке? Да, все в порядке.

Может быть, даже слишком в порядке. Может быть, слишком все правильно. Настолько правильно, что в конце концов возникает желание поспорить с молодым режиссером.

В том, что Брехт — классик, великий писатель нашего века, мы не сомневаемся. Что Брехт хотел, чтобы театр его был поучительным, — знаем. Но мы хотели бы напомнить Хюрсту Хавеману слова Брехта, обращенные ко всем людям театра: их задачей, говорил Брехт, является «развлечение эмоциональное и веселое». Вероятно, к комедии эти слова имеют самое непосредственное касательство. И с этой точки зрения комедия «Господин Пунтилла и его слуга Матти» особенно интересна.

Во всех комментариях к пьесе вы найдете указание на то, что сюжет ее заимствован Брехтом из рассказов финской писательницы Хеллы Вуолийоки. Любопытно, однако, что ни один из советских авторов, писавших о Брехте, не обратил внимания на другой, казалось бы, сразу бросающийся в глаза «источник» комедии. Основа ее сюжета, главная ситуация заимствована у Чаплина. В фильме Чаплина «Огни большого города» неоднократно и весело обыгрываются странные превращения миллионера, который, когда бывает пьян, считает Чарли лучшим другом, готов отдать ему все свое состояние, а когда становится трезвым — просто не узнает Чарли.

Заимствуя ситуацию из фильма, который в 1940 году, когда писалась комедия о Пунтилле, пользовался уже всемирной известностью, Брехт обнаружил поразительную смелость. Для того чтобы взять сюжет у Чаплина, надо было доказать свое право так поступить. Доказательство же могло быть только одно: совершенно новое — до неузнаваемости — переосмысление заимствованного сюжета.

{303} Чаплиновское решение ситуации — при всей его заведомой и признанной гениальности — совсем не устраивало Брехта.

Одной только констатацией несбыточности иллюзий маленького человека, одним только утверждением, что буржуазное общество бессмысленно, алогично, беззаконно, Брехт удовлетвориться не мог.

Система политического театра, которую создал Брехт, требовала четкости конкретного социального анализа и ясности политических выводов. Анализ любой ситуации в театре Брехта должен был дать в итоге, в конечном счете, в своем результате — прямое поучение, прямой политический лозунг.

Пьяный миллионер — добр, а трезвый — жесток. В этом забавном явлении Брехт увидел некую социальную закономерность и со свойственной ему четкостью политической мысли эту закономерность открыл, обнажил. Так возникла комедия «Господин Пунтилла и его слуга Матти».

С какой же целью Брехт показывает нам «раздвоение личности» Пунтиллы?

Мы не получили ясного ответа на этот вопрос, когда смотрели великолепный в своем роде, изящный и тонкий спектакль Вольдемара Пансо, поставившего «Господина Пунтиллу и его слугу Матти» в таллинском театре имени Кингисеппа. Безукоризненная с точки зрения художественной цельности, изысканная и пряная сценическая интерпретация Пансо придавала Брехту возможную, но вовсе необязательную для этого писателя поэтичность.

Художница спектакля Мари-Лийз Кюла расставляла на фоне тоненьких белых вырезных березок маленькие, будто игрушечные разноцветные домики, развешивала на сцене — на откровенных и трогательных веревочках — пухлые белые облака. Весь пейзаж спектакля был как бы нарисован детской рукой. Это впечатление детскости, игрушечности подчеркивалось и тем, что толстый Пунтилла шустро разъезжал на игрушечном маленьком блестящем я ярком автомобильчике. Нам ясно давали понять, что пьеса не берется всерьез, что режиссер настроен весело. И в этой атмосфере веселого детского сада вполне логично и резко вперед выступали отношения между шофером Матти и господской дочерью Евой. Эти отношения трактовались — по контрасту со всей младенчески чистой обстановкой спектакля — далеко не целомудренно. Напротив, {304} роман молодой госпожи и шофера выглядел очень пикантным и рискованным. Азарт любовной игры, охватывавший обоих, воспринимался как прямой и дерзкий вызов Пунтилле, как бесстыдная издевка над его властью — вроде бы всемогущей, но перед этой вот ситуацией, увы, совершенно бессильной.

Что же касается самого Пунтиллы — он все же отступал на второй план. Его «странности» становились лишь удобным условием для развития темы «любви свысока», любви, которая, вопреки социальному неравенству, влекла красавицу Еву, дочь помещика, к простому шоферу. В том, что Матти отказывался от этой любви, в том, что простой шофер стойко выдерживал натиск расхрабрившейся чувственной Евы, конечно, была своя комедия, не лишенная ни остроты, ни фривольного юмора, — ее-то и разыграл Пансо. Успех таллинского спектакля был вполне заслуженным и вполне убедительным.

Но пьеса была прочитана в Таллине не до конца, вот что Хорст Хавеман доказал. Трезвый Пунтилла — жесток, бессердечен, циничен, а пьяный Пунтилла — добр, «демократичен» и жизнерадостен. Из этого обстоятельства режиссер уверенно извлек важнейшее для Брехта поучение.

Оно таково. В принципе любой «денежный мешок» — помещик ли, фабрикант или коммерсант — доступен, разумеется, человеческим чувствам. Ибо и капиталист — тоже человек. Но если помещик или буржуа способен любить, быть к кому-то нежным, добрым, приветливым, кого-то обласкать, а кому-то помочь, то из этого еще не следует, что ему можно довериться. Опьянение чувств пройдет, сменится трезвостью, и в конечном счете деловой расчет — жестокий закон денежного интереса — восторжествует. Он-то, денежный интерес, рано или поздно продиктует поступки, которые окажутся решающими, подавят и заглушат побуждения, вызванные приливом обыкновенных человеческих чувств.

Короче говоря, опьянение Пунтиллы есть своего рода метафора, способ обобщения всех видов чувствительности, которые могут нахлынуть на человека, управляемого собственным капиталом. Пьяный Пунтилла — человек. Трезвый Пунтилла — собственник. А поскольку никто не может быть пьян всегда, Пунтилла человеком остается недолго. Трезвость Пунтиллы — неизбежное и неминуемое торжество власти денег, которое, по мысли Брехта, {305} всегда, во всех без исключения случаях, рано или поздно наступает и берет верх над всяким чувством, сколь бы сильным и бурным чувство это ни казалось.

Вот тут, именно в этой обобщающей мысли, — брехтовское решение ситуации и брехтовское поучение.

Б. Ситко с комедийным азартом и крутым темпераментом играл Пунтиллу пьяного. Его Пунтилла, когда пьян, — умен, сообразителен, энергичен, находчив. Полный жизни и чванства, пьяный Пунтилла готов сокрушить все социальные преграды. Но вот наступает протрезвление. Злые глаза вдруг отупевшего Пунтиллы враждебно смотрят из-под насупленных бровей. Голос звучит властно, резко, отрывисто и глупо. Куда только девалась пьяная доброта, сообразительность, человечность! Перед нами — волевой идиот, полуавтомат, который управляем не разумом и не чувствами, а своим социальным положением — высоким и важным, своим капиталом — большим, своей жадностью — ненасытной.

На всем протяжении спектакля Матти — В. Сошальский с легким презрением изучает своего хозяина. Его занимает этот любопытнейший феномен. Сперва Пунтилла кажется ему забавным, необычным, быть может, даже вызывает поначалу и симпатию и доверие. Но Матти — это актер сразу дает нам понять — вовсе не прост, он паренек себе на уме. Скоро он раскрывает всю хитрую механику Пунтиллы и некоторое время с успехом пользуется «раздвоением личности» самодура, натравливает пьяного Пунтиллу на Пунтиллу трезвого, добивается иной раз поблажек для простого трудового люда. Веселая, но опасная игра! То и дело трезвеющий Пунтилла грозит Матти тюрьмой, и ясно, что ему ничего не стоит привести свои угрозы в исполнение…

По этой опасной грани между смешным и страшным, забавным и пугающе уродливым все время ведется комедия. Однако именно опасности-то и не чувствует режиссер. Он предлагает умному Матти — Сошальскому постоянную позицию твердой уверенности в себе. Матти всегда спокоен. Он словно бы ничем не рискует. Заранее знает, как оно будет.

С точки зрения поучительности режиссер тут ничего не теряет. С точки же зрения эмоциональности и веселья, наконец, простой занимательности — теряет многое.

А кроме того, режиссер оказывается вдруг не в состоянии довести до конца и то самое поучение, которое он в {306} комедии обнаружил. Роль, которая в спектакле Пансо была лучшей и ключевой — роль Евы, — мне кажется, Хавеманом не понята. М. Скуратова — явно выполняя режиссерское задание, — начисто лишает Еву внутренних противоречий. Ее Ева однозначна. Она цинична, холодна, трезва и манерна. Сыграно это прекрасно. Но, мне кажется, это далеко не все, что здесь следовало сыграть.

В роли Евы, в сущности, повторяется и варьируется основная ситуация пьесы — ситуация самого Пунтиллы. Влюбляясь в Матти, опьяняясь Матти, Ева на короткое время становится «нормальной женщиной», способной испытывать отвращение к глупому выродку-атташе, которого ей прочат в женихи, способной не думать о расчетах, связанных с этим браком. Ее влюбленность (как и опьянение Пунтиллы) есть опять же метафора, в которой концентрируются все человеческие возможности Евы. Любовь делает ее нормальной женщиной, человеком. Более того, в момент, когда совпадают оба опьянения — опьянение отца и опьянение дочери, — атташе решительно выгоняют из дому (к ужасу и недоумению гостей), и возбужденная Ева соглашается даже подвергнуться суровому экзамену «на звание простой женщины», экзамену, который Матти устраивает себе и окружающим на потеху. Почти все испытания Ева выдержала — и сапоги с «мужа» сняла, и проклятия «богачам-эксплуататорам» произнесла, одного только не выдержала — обыкновенного шлепка по заду. Тут она сперва онемела от возмущения, а потом взвилась и гневно завопила: «Не смейте!»

Конечно, это всего лишь шалость Брехта, момент веселого разрешения ситуации (момент, кстати, прелестный и в спектакле). В этой юмористической разрядке есть свой смысл: Брехт показывает, что всякому опьянению господ приходит предел, что под всяким опьянением есть твердая почва трезвости: сознание своей власти, своего могущества, гордости «высшей касты». Как Пунтилла, сколько бы он ни пил и сколько бы ни говорил об этом, не раздаст свои богатства, так и Ева, как бы ни возбуждена была ее чувственность, никогда не забудет своего положения, своего места в обществе — может, и переспит с простым шофером Матти, но никогда не поравняется с ним.

М. Скуратова, увы, вовсе не верит в увлечение Евы шофером. Ее героиня никогда не теряет контроля над {307} собой. Актриса не видит «раздвоения» помещичьей дочки, которой по-настоящему понравилась «живая игрушка» и которая страстно хочет этой игрушкой завладеть, а потом разумно спохватывается.

Брехт же, мне кажется, настаивает именно на таком решении.

В «Добром человеке из Сезуана» есть такие слова Шен Те:

«Ах, почему там коршуны кружат?
Там на свиданье женщина идет!»

То есть чувство, которому повинуется женщина, идущая на свидание, грозит ей смертью. Стоит только поддаться чувству, и над тобой уже коршуны кружат. Для бедного человека всякая попытка жить согласно велениям сердца — опасна, гибельна, это доказано всем опытом Шен Те, всеми ее вынужденными метаморфозами, всеми ее метаниями между добром и злом, между ролью «ангела предместий» и ролью «собаки» Шуи Та.

Но ведь Пунтилла и дочь его Ева — хоть они и богатые люди — повинуются тому же закону. Стоит Пунтилле или Еве послушаться своих чувств, и они тотчас уравняются с Матти или с Шен Те. Водка Пунтиллы и вспыхивающая вдруг женственность Евы грозят их благополучию, их состоянию, их существованию. Как только Пунтилла или Ева дадут волю своим страстям, они тотчас превратятся в тех же «ангелов предместий». Надо ли говорить, что они этого боятся как огня? Вот почему они находятся в состоянии перманентной борьбы с самими собой — только этим они и интересны… Отнявши у Евы искренность и пылкость ее увлечения Матти, Хорст Хавеман лишил ее роль всякого самостоятельного смысла. Ева превратилась в одну из дорогих вещей, которыми владеет Пунтилла. Она бездушна, как вещь, и холодна, как вещь. Такое понимание роли возможно, но оно не выглядит ни особенно увлекательным, ни содержательным.

Вот и получается, что, следуя букве Брехта, Хавеман кое-где теряет его дух, его умение поучать развлекая, богатство его мотивов и щедрость брехтовского комедийного озорства. А заодно теряет острое чувство ритма, присущее Брехту. Интересный спектакль, в котором почти все артисты хорошо играют, то и дело замирает в каком-то оцепенении.

{308} Поучение в спектакле часто оказывается слишком обстоятельным, слишком серьезным. Порой забываешь, что смотришь комедию.

А не хотелось бы об этом забывать.

## 3

Следующая — после «Доброго человека из Сезуана» — брехтовская постановка Юрия Любимова состоялась через несколько лет. За эти годы в Театре на Таганке произошли многие важные события. Коллектив, возглавляемый Юрием Любимовым, создал новую для нашей сцены форму поэтических представлений. Тут ставили стихи. Не пьесы, не драмы, а именно стихи — начали с Андрея Вознесенского, а после обратились к Есенину, Маяковскому.

Путь от Брехта к Маяковскому или Вознесенскому был естественным не только потому, что сам Брехт — поэт, не только потому, что во многие его драмы на равных правах с прозой вступают «зонги» и стихи. Но и потому, что сценическая система, которую утверждали Мейерхольд и Маяковский, а затем Брехт и которую развивает Любимов, есть система условного, метафорического театра, в принципе тяготеющая к поэзии. Напомню, что Мейерхольд ставил поэтов — Лермонтова, Блока, Маяковского и других — и именно в этой сфере чувствовал себя наиболее уверенно. Далее, именно в театре Мейерхольда сложилась та форма спектаклей-обозрений, распадающихся на отдельные эпизоды, которая была очень привлекательна и для Брехта (например, «Страх и отчаяние в Третьей империи») и которая была по-новому организована Юрием Любимовым. Так что органические для данной театральной системы пути ее развития здесь отчетливо видны.

Юрий Любимов принадлежит к тому поколению, жизнь которого война пересекла и духовную зрелость которого война предопределила. В спектакли Любимова, войне посвященные, вошел самый суровый и важный жизненный опыт. В этих военных спектаклях были по-новому осмыслены брехтовские театральные формы. Что же касается спектаклей Любимова, составленных из стихотворений и поэм, то в них существенны не только формообразующие усилия режиссера, но и характерное для него восприятие поэзии как неопровержимо точного {309} документа эпохи, как лирического дневника времени, воспроизвести которое он стремится в своей композиции.

В спектакле Юрия Любимова «Павшие и живые» (1965) читаются стихи Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Всеволода Багрицкого. Все трое погибли в боях. Все трое — разные поэты, но как бы один человек. Различия в ритмике, в лексике, в поэтическом дыхании. Общность огромна. Общее восприятие мира, общая вера, общая цель.

Это люди моего поколения, мои сверстники. Я никого из них не знал, хотя мы жили в одном городе, одной жизнью, ходили где-то рядом и, вероятно, Кульчицкий и Коган вместе со мной были на премьере спектакля арбузовской студии «Город на заре», в котором Багрицкий играл. Возможно, в тесноте этого маленького клубного зала в Каретном ряду, на углу Лихова переулка, был и Юрий Любимов.

Всезнающие театралы упрекают режиссера Любимова в театральных реминисценциях. Все это было, говорят они. Вот это — у Мейерхольда. Вот это — у Таирова. Вот это — в театре Пролеткульта, а вот — «живая газета», а вот — «Синяя блуза». Такие замечания, по-моему, ничего не доказывают. Сами по себе, отдельно взятые средства выразительности, примененные или изобретенные режиссером, просто не существуют: они становятся той или иной эстетической и эмоциональной реальностью только в целостности всего спектакля и в контексте определенного времени. Если уж говорить о реминисценциях, скажу, что «Павшие и живые» всей атмосферой спектакля напомнили мне «Город на заре», поставленный Валентином Плучеком в 1940 году. И хорошо, что напомнили.

«Город на заре» был спектаклем нашего поколения. «Павшие и живые» — спектакль о нашем поколении. Тут соприкосновения неизбежны. Они, эти соприкосновения, усугубляют чувство боли, которое вызывает спектакль Любимова. Боль возникает при мысли, что мы с Кульчицким и Коганом вместе встречали челюскинцев на улице Горького, вместе вглядывались в изменения линии фронта у Толедо, вместе были на генеральной репетиции «Трех сестер» в Художественном театре, вместе просиживали долгие вечера в читальном зале Ленинской библиотеки при свете ламп, которые и сейчас горят под теми же овальными зелеными абажурами. У нас {310} множество общих знакомых. Когда началась война, эти трое — Коган, Кульчицкий, Багрицкий — перешагивали рубеж двадцатилетия. Они сказали то, что другие их сверстники сказать не сумели. Они говорили за всех, значит, и за меня.

Их словами говорит о себе наша юность.

Первое, что я замечаю: она была невнимательна к своему быту.

По Когану, Кульчицкому, Багрицкому, по стихам других поэтов того же возраста и той же судьбы невозможно воссоздать картину обыденной жизни и быта 30‑х годов. Их поэзия искала импульсы вдохновения в прошлом и с любопытством поглядывала в будущее. Павел Коган восславил пиратскую бригантину. Все московские студенты, которые стали солдатами, на всех фронтах пели эту песню и пили

«за яростных и непохожих,
за презревших грошовой уют».

Но об этом самом «грошовом» уюте Павел Коган не написал ни слова. Кажется, и не было уюта. Ведь были же, однако, — я помню! — абажуры, трамваи, квартиры, магазины. Была Москва, где все мы жили. Пафос индустриализации нас завораживал и восхищал. Мы гордились Чкаловым, Громовым, Папаниным, О. Ю. Шмидтом. А Коган и Кульчицкий писали о Щорсе и о Котовском. А Николай Майоров писал и о Гоголе и о князе Олеге. А москвичи, разыгравшие «Город на заре», приглашали зрителей в путешествие на Дальний Восток. Самое главное слово тут было — «дальний». Кто хотел вернуться в Москву, тот выглядел в спектакле предателем.

Юношеская жажда романтики? Да, конечно. Романтику пришпоривала боязнь прожить свою жизнь, «как черви слепые живут…». Боязнь обывательского благополучия, сытости, покоя.

У Николая Майорова есть трогательные стихи:

«Неужто мы разучимся любить
И в праздники, раскинувши диваны,
Начнем встречать гостей и церемонно пить
Холодные кавказские нарзаны?»

Пружинные диваны, стандартная мебель 30‑х годов, тут «раскидываются», как ковры. Как шатры. Нарзан {311} пьют церемонно, будто ликер. Дальше прямо высказан страх забвения. «Без жалости нас время истребит. Забудут нас», — грозит Майоров. За что же? Вот и ответ:

«За то, что мы росли и чахли
в архивах, в мгле библиотек,
лекарством руки наши пахли
и были бледны кромки век».

Старшие чувствовали несколько по-иному. Осип Мандельштам смаковал все запахи, звуки, краски бытия. Запах керосина. Вкус орехового пирога. Молодости свойственно смотреть вперед, она этих подробностей не замечала или презрительно их отталкивала. Ее шокировали запах лекарства, и мгла библиотек, и вообще всякие мелкие подробности и потребности.

Артист Б. Хмельницкий читает в «Павших и живых» стихотворение Павла Когана «Гроза». Как все артисты спектакля, Хмельницкий вовсе не играет «роль» данного поэта. Режиссер Любимов дал актерам другое задание: стихи читаются, как сочиняются. Будто вот сейчас, сию минуту, они родились, и, произнося строку, актер-поэт не знает еще ни строки, с которой она срифмуется, ни смысла, который возникнет в итоге. Тем острее зависть и тревога, возникающие в зрительном зале.

Завидуешь радости творить. Окрыляющее, самозабвенное вдохновение — вот что сумели передать молодые актеры Таганки. Самое начало спектакля в этом смысле — программа и декларация. Где попало, как попало расположились на сцене актеры — одни сидят, другие стоят, третьи ходят, у всех в руках книжки, и все эти юноши и девушки, упоенно, перебивая друг друга, читают разные стихи: кто Асеева, кто Маяковского, кто Твардовского, кто Светлова. Вдруг в одной фразе они сталкиваются, сливаются, будто вспыхивают сразу и — трижды:

«— Обожаю всяческую жизнь!
— Обожаю всяческую жизнь!
— Обожаю всяческую жизнь!»

Это правда, конечно. Про юность вообще. Про юных поэтов нашего поколения — в частности. Все они были веселые ребята, не знавшие внутреннего разлада. Личная жизнь могла складываться так или иначе, но мировоззрение было в большом порядке. Мы были поколением {312} оптимистов. Нытиков не любили. Неприкаянных я не помню. Будущего не страшились и ждали опасности с нетерпением. Последние строчки «Грозы» Павла Когана звучат вызовом тишине и покою:

«И снова тишь.
И снова мир.
Как равнодушье, как овал.
Я с детства не любил овал!
Я с детства угол рисовал!»

Ему отвечал Кульчицкий:

«Самое страшное в мире —
это быть успокоенным».

«Он, — вспоминает о Когане один из его друзей, — отчаянно любил веселых, честных и смелых людей». «Казалось, — говорит о Кульчицком его подруга, — он может пройти сквозь огонь, воду и медные трубы и выйти целым и невредимым». «Определяющим свойством этого поколения, — пишет Д. Самойлов, — была цельность. Цельность и полнота мироощущения».

Все это так, без сомнения, так. Но гроза уже темнела на горизонте. Поэзия моего поколения втекала прямо в войну. Предощущение гибели пронизывает стихи Когана, Кульчицкого, Майорова и Багрицкого. Поэты готовились пожертвовать собой.

«Нам лечь, где лечь,
И там не встать, где лечь», —

писал Коган.

Кульчицкий внушал себе самому:

«Необходимо падать юным».

Сын поэта, а сам, вероятно, вовсе и не поэт, просто мальчик, писавший мальчишеские стихи, Всеволод Багрицкий готов был заранее

«Ликовать, что жил на свете меньше
Двадцати…»

Недавно Александр Володин, тоже наш сверстник, рассказал: в первый же день войны до него докатились {313} слухи, что Буденный уже взял Варшаву, Ворошилов подступает к Берлину. «Война! Это значит — далекие дороги, поля, незнакомые страны, это значит — отчаянность, смелость, свобода и, наконец, после победы — домой!» Так думали многие, если не все.

В победу юные поэты верили, как все, даже больше всех. Они были патриотами. Кульчицкий предрекал:

«Только советская нация будет!
И только советской расы люди!»

Павел Коган писал:

«Я патриот. Я воздух русский,
Я землю русскую люблю.
И где еще найдешь такие
Березы, как в моем краю?
Я б сдох, как пес, от ностальгии
В любом кокосовом раю».

Оптимисты и патриоты, молодые поэты чувствовали свою новизну в поэзии предвоенных лет. Их оптимизм был безмерен — за это радостное восхищение жизнью они и готовились сложить свои головы. Их преданность Родине была такова, что готовность погибнуть за Родину казалась сама собой разумеющейся. Они скромно готовили себя — и сверстников — к неизбежности подвига. Скромно. Молодые поэты понимали, что облик их поколения исказит неизбежное приукрашивание. Павел Коган заранее усмехался:

«Они нас выдумают мудрых,
Мы будем строги и прямы,
Они прикрасят и припудрят».

Николай Майоров предупреждал:

«Солгут портреты,
где нашей жизни ход изображен».

Павла Когана уже тогда занимала неизбежная для искусства обязанность рано или поздно произнести единственные слова правды:

«Когда-нибудь в пятидесятых
Художники от мук сопреют,
Пока они изобразят их,
Погибших возле речки Шпрее».

{314} Пятидесятые прошли и шестидесятые кончились, а художники по-прежнему страдают и мучаются, стирая пудру и краску с их лиц, помогая им пробиться к нам.

Этим и занят Любимов на Таганке.

В начале спектакля Ведущий приглашает зрителей почтить память павших минутой молчания.

Зрители неуверенно встают.

Пламя вспыхивает на краю сцены.

Война смотрит в зал.

И вдруг радостно, упоенно, раскованно В. Золотухин читает стихи Самойлова:

«Сороковые, роковые,
Военные и фронтовые…»

В этих стихах помянуты погорельцы, беды, похоронные извещения. Но общая интонация и у поэта, и у актера — восторженная, ликующая:

«А это я на полустанке
В своей замурзанной ушанке,
Где звездочка не уставная,
А вырезанная из банки.

Да, это я на белом свете,
Худой, веселый и задорный,
А у меня табак в кисете,
А у меня мундштук наборный.
И я с девчонкой балагурю,
И больше нужного хромаю,
И пайку надвое ломаю,
И все на свете понимаю!»

Так произнесена главная правда о нашем поколении на войне. Снимая все противоречия, война становилась жизненной реальностью, данной нам в ощущении долга. На войне возникало спасительное и неповторимое чувство слияния жизни отдельной и жизни общей. Громкое слово «народ» наполнялось конкретностью солдатской судьбы, общностью во всем: в беде, в опасности, в усталости, в голоде и сытости, в радости ночлега и перекура, в преодолении страха.

«Как это было! Как совпало —
Война, беда, мечта и юность!»

На войне мы чувствовали себя среди своих. Люди, которые готовились овладеть «интеллигентными профессиями» — {315} стать врачами, Инженерами, лингвистами, экономистами или учителями, даже театроведами, люди, которые уже этими профессиями овладели, и вчерашние колхозники, токари, шоферы, фрезеровщики, сварщики, электрики — все были заодно.

Поэты высказывали чувства всего народа, в годы войны совершенно слитные. Для призывных пунктов решающим фактом был год рождения. Целое поколение было мобилизовано — и голос его звучит сейчас со сцены на Таганке. Поэты говорят о себе и о нас, о том, как испытывалась в боях наша судьба.

Война была порой нашей духовной зрелости.

Нет, это не значит, что мы не знали ее крови, грязи ее прозы. Всё знали и меньше всего склонны были поэтизировать войну. Киплинговская надменная интонация в стихах поэтов нашего поколения не слышна, и гордое офицерское мужество славили другие поэты.

«Над черным носом нашей субмарины
Взошла Венера, ранняя звезда…»

Господи, какая субмарина, какая Венера? Звездного неба над войной не помню. Были вошебойки, были сопревшие портянки, потертые ноги, тошнотворный сладкий запах тления, горьковатый запах горелого железа, лошади с распоротыми животами на всех дорогах, отвратительный скрежет шестиствольного немецкого миномета, почему-то получившего у солдат имя «Иван» («Вот сейчас Иван даст…»), были промозглые ночи, страх, вдавливавший человеческое — такое живое, такое беззащитное! — тело в придорожную канаву, в окоп, в жидкую грязь. Были минуты веселые, счастливые, когда мы победителями входили в только что брошенные гитлеровцами деревни, села, городки и большие города, когда нам навстречу робко и неуверенно выглядывала уцелевшая жизнь или вдруг кидалась прямо на грудь какая-нибудь отчаянная крестьянка: — Хлопчики… Бачьте! Хлопчики! Ось воны!..

Были редкие часы, когда фронт затихал, замолкал.

И потому, конечно же, В. Высоцкий прав, когда читает стихи Кульчицкого о трудной работе войны, о чавкающей глине, о вспотевшей пехоте голосом гордым и возвышенным. Заложенная в юношах сила сопротивляемости трудностям оказалась беспредельной. Уже после войны я перечитывал книгу Ремарка «На западном фронте без перемен». В ней сконцентрированы все ужасы {316} предыдущей войны. Война, которая нам досталась, была куда страшнее. Но это была наша война, и мы ее выполнили.

Голос фронта гулко звучит в небольшом цикле стихотворений Гудзенко. С великолепной лихостью, чеканя слова, по-гвардейски, я бы сказал, читает их В. Соболев:

«Мы пред нашим комбатом
как пред господом богом чисты…»

Вместе с Семеном Гудзенко я встречал новый, 1943 год. Вместе с Гудзенко мы в 1944 году провели несколько весенних дней на Дунае. Через Дунай по дряблому апрельскому льду переправлялись танки. В Гудзенко вовсе не было лихости, звучащей в его стихах, напротив, он казался немного рохлей, большим симпатичным увальнем. Добрые черные глаза смотрели на мир с любопытством — чуточку ленивым — и с удовольствием нескрываемым. Он был храбр и вольготно чувствовал себя на войне, и потому Гудзенко дано было право говорить от имени войны.

Вскоре после войны он умер, словно выполняя собственное предсказание:

«Мы не от старости умрем,
От старых ран умрем…»

О смерти его хорошо сказал Эренбург: поэта будто догнал осколок, долетевший с войны. Казалось, что и жизнь и талант Гудзенко были полностью исчерпаны фронтом. Послевоенная жизнь Гудзенко была эпилогом биографии, закончившейся в 1945 году.

Павел Коган погиб в 1942 году под Новороссийском.

Николай Майоров — в 1942 году под Смоленском.

Всеволод Багрицкий — в 1942 году в Ленинградской области.

Михаил Кульчицкий — в 1943 году под Сталинградом.

Стихи, посвященные памяти павших, звучат в спектакле Любимова. Стихи Бориса Слуцкого и Давида Самойлова.

Слуцкий и Самойлов «начинали жить стихом» вместе с Коганом и Кульчицким. Перешагнув рубеж войны, они — вместе со многими другими сверстниками и погодками — продолжают теперь исповедь нашего поколения.

{317} Их голоса раздались в конце сороковых. В стихах Бориса Слуцкого слышен был неотвратимый ход войны. Их ритмы были тяжкими, слова — точными, настоятельными, повторными. Он всегда знал, что хочет сказать, и договаривал до конца. За пределами его стихотворения не остается ничего. В стихотворении нет подтекста, нет смутностей и неясностей, которые заманивают воображение читателя в сферы, только предугадываемые поэтом. Все сказано. Можно спорить, плохо это или хорошо. В годы, когда заговорил Слуцкий, это было необходимо.

Суровая трезвость Слуцкого несет с собой страсть к прочной и точной, будто из камня вытесанной — сегодня и на века — поэтической формуле. «Каша с вами, а души с нами» — вдруг произносит он. Стоит только услышать такую строчку, чтобы понять, что она впитала в себя и выразила — немногословно, скупо, ясно — итог твоих собственных, долгих и недодуманных размышлений.

Стихи памяти Кульчицкого, которые читает В. Смехов, звучат медью. Они — как погребальный звон.

«Одни верны России
 потому-то,
Другие же верны ей
 оттого-то,
А он не думал — как и почему.
Она — его поденная работа.
Она — его счастливая минута.
Она была отечеством ему».

Это о Кульчицком, конечно. Но это и о себе. И о нас. Духовная история нашего поколения, его лучшие и его худшие времена — вот, в сущности, единственная тема Слуцкого. Поэзия Слуцкого вся современна, и до 1917 года история для него не существует. Он, вероятно, мог бы всю жизнь писать об одной только войне и сам сказал об этом с горькой откровенностью:

«Вслед за собой война меня влачила
И выучила лишь себе самой,
А больше ничему не научила».

Но, коль скоро речь идет о целом поколении, отмечу одну его способность, раньше других и лучше других выраженную Слуцким: готовность безбоязненно глядеть в прошлое, не накладывая на него слащавую ретушь.

Слуцкий заметил:

{318} «Есть кони для войны
 и для парада.
В литературе
 тоже есть породы».

Так вот, наши кони были для войны. Вслед за Слуцким в брешь, пробитую его тяжелым стихом, ворвались более молодые поэты. Раскрепощенные, захлебывающиеся от сознания возможностей почти неограниченных, смелые и щедрые. Ораторы, они вышли на край эстрады и были встречены восторженным гулом такой же молодой, как они сами, студенческой аудитории.

И все же во всем этом задорном и темпераментном многоголосии был отчетливо слышен задумчивый, ясный и светлый стих Д. Самойлова. Среди своих современников он выделяется неприязнью к ораторской интонации, склонностью к элегии. Природа, которая у Слуцкого молчит, у Самойлова полна жизни, движения, какой-нибудь красный лист, вкравшийся в зелень, тотчас зажигает для него осенним костром весь лес, и вдруг вспыхивает

«такой большой закат,
Какого видеть мне не приходилось.
Как будто вся земля переродилась,
И я по ней шагаю наугад».

Если Слуцкий ступает тяжелым шагом солдата — и знает куда, — то Самойлов бредет задумчиво, неторопливо. Он идет наугад, потому что все в мире — неожиданность и новость для него. В каждом стихотворении Самойлов будто рождается заново и с детским изумлением видит нечто невиданное. Ему равно интересны Меншиков и Державин, Пушкин и Пестель. Самойлов серьезно и настойчиво устанавливает заново разорванные нити преемственности между нашим поколением и теми поколениями, которые свершили свой путь задолго до нас. Он смотрит на своих сверстников — на павших и живых — с более высокой, достигнутой только теперь вершины опыта и познания. «Перебирая наши даты», он и в лицо нашего поколения вглядывается все так же заинтересованно, будто видит всех нас — и себя — впервые.

Что же пришло с Самойловым?

Понимание связи своей собственной судьбы с судьбами {319} наших погибших сверстников, пронизывающее каждую самойловскую строчку:

«Я сам теперь от них завишу,
Того порою не желая».

Стихи Самойлова звучат в начале спектакля, стихи Слуцкого завершают его. И на этот раз — к финалу — находится у Слуцкого чеканная формула тоста:

«За наши судьбы (личные),
За нашу славу (общую),
За ту строку отличную,
Что мы искали ощупью,
За то, что не испортили
Ни песню мы, ни стих…»

В сценический реквием павшим вступают многие другие голоса, в нем звучат слова Пастернака, Светлова, Асеева, Твардовского, Ольги Берггольц, Суркова, Симонова, Межирова, Всеволода Иванова, Эммануила Казакевича. Слова, которые нам сопутствовали, песни, которые мы пели.

Вся эта большая сюита бесхитростно и незамысловато составлена из отдельных эпизодов, даже, если угодно, из отдельных эстрадных номеров. Только что звучали стихи Симонова о дорогах Смоленщины, и тотчас, без всякой видимой логики, артисты разыгрывают «новеллу о четырех солдатах» — маленькую документальную притчу, прославляющую солдатское братство и героическую силу духа, побеждающую немощи тела… Вслед за эскизными, беглыми, но поданными ударно и сильно образами Джалиля, Фучика, Карбышева — опять-таки безо всякой точно означенной связи — возникает на самом краю сцены в неистово резком рисунке З. Славиной внезапный сгусток трагедии блокадного Ленинграда. Горя бездонного и непреклонного.

Беды безмерной, но неуступчивой.

Можно, конечно, спорить, нужны ли некоторые сценки, обязательны ли некоторые тексты. Но все это, в конце концов, не существенно. Важно понять другое: как сливается в одно монолитное целое вся эта смесь разнородных отрывков — поэтических и прозаических, пантомимических и песенных. Как возникает уникальная в своем роде атмосфера спектакля, как рождается основная щемяще-чистая, пронзительно-высокая нота, которая звучит {320} от начала его и до конца, которая охватывает весь зал общим волнением, сжимает каждое сердце. Почему слезы на глазах. Почему боль пронизывает душу. Почему такая тишина. Почему, когда выходишь после спектакля на улицу, в шумный московский круговорот, вся жизнь города кажется вдруг по новому осмысленной, устремленной к лучшему?

Только ли потому, что каждый из молодых любимовских артистов чувствует ответственность трагической темы, весь напряжен, как струна, и как бы говорит со зрительным залом от имени павших, принимая на себя — лично на себя — обязанность продлить их прерванную жизнь, донести ее дыхание до сегодняшнего вечера, до этого зрительного зала?

Только ли потому, что Ю. Любимов твердо обороняет спектакль от всякого проникновения сентиментальности и одновременно не допускает ни малейшего оттенка ложной значительности, позерства?

Да, конечно, поэтому. И все-таки решает другое. Для всей формы спектакля, откровенно открытой, для всей его непринужденной, свободной и даже иногда, к сожалению, небрежной композиции решающем оказывается один, вовсе не формальный и тем не менее главный структурный элемент.

Он очень прост. Постановщик строит спектакль, заранее вводя эмоции зрителей в режиссерскую партитуру. Его расчет оправдывается ежевечерне.

Молодая сегодняшняя Москва живет в этом спектакле Любимова, отдавая часть своей души его героям, его актерам, его поэтам.

Наше поколение встречается с новыми поколениями, и они, совсем еще зеленые, оказываются способны понять подвиг наших товарищей.

Нам большего и не нужно.

## 4

Принципы, так удачно опробованные в «Добром человеке из Сезуана», которым молодой театр на Таганке начал свой путь, получили развитие в постановке «Десять дней, которые потрясли мир». Сюжетной основой спектакля послужили известные репортажи Джона Рида, очевидца событий 1917 года. По канве этого сюжета Любимов сотворил неожиданное, необычайное зрелище. Начиналось {321} оно уже у входа в театр, где обычных билетеров сменили суровые красноармейцы, проверявшие билеты у зрителей так, как в годы гражданской войны проверяли пропуска — билет накалывался на штык винтовки. В фойе бушевала удалая группа солдат и матросов, — они, к изумлению зрителей, пели вызывающие куплеты и частушки, плясали, балагурили в толпе. Самый спектакль представлял собой политическое ревю, в котором танцевально-пантомимические номера перемежались с эстрадными песенками, патетическим чтением стихов, гротескными сатирическими сценками, героическими пламенными монологами. Вне всякого сомнения, прообразом этого спектакля были политические спектакли-обозрения Мейерхольда — такие, как «Земля дыбом» и «Даешь Европу». Но, как и в «Добром человеке из Сезуана», Любимов демонстрировал тут неисчерпаемое богатство собственных театральных новшеств.

Было чему подивиться, о чем поспорить. В смелых композициях Любимова на равных правах смыкались возвышенная поэзия и простонародная забава, патетика и шутовство, дворцовая элегантность пантомим и дворовая неряшливость балагана. Он пользовался любыми эффектами — музыкальными, световыми, пластическими. Но все доступные театру возможности всякий раз жестко подчинялись цели, избранной в данном спектакле.

Актеры Любимова выполняли сложнейшие задания своего руководителя, неизменно добиваясь самого острого контакта со зрителями. Их связь с нами — с публикой — построена по законам соучастия и сообщничества. Вот почему актеры Любимова могут быть и патетическими ораторами и ехидными пародистами, могут позволить себе и веселую эксцентриаду и мрачный гротеск. Они умеют вполне слиться с персонажем и тотчас — вполне откровенно — с ним разлучиться, поглядывая на героя со стороны, с сегодняшней — с галерки или из партера — точки зрения. В конечном счете они всегда остаются самими собой. Наши современники, которые хотят как умеют поговорить с нами о том, что действительно волнует нас в зале, а их — на сцене. Тут не произносят прописные истины. Театр прорывается к подлинно актуальным, то есть нерешенным, проблемам истории и современности. Разговор ведется настолько существенный и широкий, что острая и неожиданная форма сценических обозрений, распадающихся на отдельные «номера», {322} оказывается иногда просто-напросто наиболее естественной.

«Все виды искусств служат самому величайшему из искусств — искусству жить на земле». Эти слова Брехта могли бы стать девизом Театра на Таганке, который с Брехта начал свою историю и который затем снова в 1966 году пришел к Брехту.

Была поставлена «Жизнь Галилея». Тем самым была поставлена проблема «позорного благоразумия» (формула Маяковского) и «безумства храбрых» (формула Горького).

Таковы теза и антитеза, а возможен ли синтез и что он дает? Капитуляцию, компромисс, крушение человеческой личности?

Судьбой Галилея проблема эта связана с прогрессом науки. Но Брехт, который строил пьесу о Галилее как долгую поучительную притчу, меньше всего, вероятно, хотел учить ученых. Он видел тут, в судьбе Галилея, смысл всеобщий. Новое почти всегда пробивает себе дорогу с трудом, оно вынуждено бывает идти войной против уже сложившихся и привычных, устойчивых взглядов, оно выглядит порой экстравагантно, а то и абсурдно. Самые же большие перевороты новое совершает в жизни того человека, который прежде других с новым соприкоснулся, его постиг, совершил открытие. Всякое открытие, в сущности, есть драма: обретенная истина требует утверждения, и тот, кому истина явилась, обязан вручить ее людям, как бы ни относились они к этому дару. Данная ситуация типична. Брехт, как обычно, анализирует ее в классически ясных обстоятельствах: против Галилея и его открытия — общество, давно и привычно подчиненное строжайшему регламенту католической церкви.

Справа от портала сцены, в уголке, Любимов поместил хор мальчиков. Бледные детские рожицы, чистые глаза, ангельские, нездешние голоса. Белые кружева воротничков. Этому хору отдана тема надежды, наивной и безграничной веры в добро. Все ясно мальчикам. Правда победит, новое пробьется, добро утвердится везде.

Слева от сцены, в другом уголке — хор монахов. Рявкающие, зычные и грубые голоса. Серые сутаны. Мрачные физиономии тюремных надзирателей. Этим долдонам тоже все ясно. Правда беспомощна и никому не нужна. Добро — какая глупость! Новое заведомо бессильно. Все будет, как было, ведь как-нибудь да было. Только в {323} одном сила — в здравом смысле. «В этом мире все в порядке, ничего не происходит…» — басят монахи.

Таковы указанные с общедоступной наглядностью полюсы исследуемой проблемы. К сожалению, к такой простоте свести ее невозможно. Между этими полюсами — на сцене — ситуация компромисса, которая изучается с брехтовской диалектичностью и обстоятельностью. Торжественная желто-белая пупырчатая стена, построенная вдоль авансцены художником Энаром Стенбергом, дает актерским фигурам выразительный фон. Человек на этом фоне выглядит рельефно, выпукло, каждое движение становится значительным. Потом стена распадается надвое, и перед нами уже не стена, а улица, комната, ворота, дворцовый зал — все, что угодно драматургу и режиссеру. С изумлением догадываешься вдруг, что вся эта универсальная и массивная конструкция сделана из самых обыкновенных рифленых картонок с углублениями, которые служат для перевозки и продажи яиц. Неожиданный «строительный материал», примененный художником, обладает еще и тем достоинством, что, освещенный сзади, из глубины сцены, он обретает внезапно новое качество и другую выразительность: становится то багряно-тревожным, то зловеще-серым, то обнадеживающе-розовым… Главное же — он так естественно сочетается с современными портфелями, современными сигаретами и некоторыми другими вполне сегодняшними деталями, которые Любимов изредка непринужденно раздает своим актерам, как бы призывая их не очень углубляться в историю, во всяком случае — не забывать о ее нынешнем смысле. Они не забывают.

В. Высоцкий играет Галилея обдуманно и последовательно. Действие пьесы тянется — по Брехту — более тридцати лет. Но Галилей у Высоцкого не стареет. Актер не хочет оправдывать — или хотя бы объяснять — драму Галилея грузом прожитых лет, сомнительной умудренностью возраста или старческой слабостью. Он отказывается от обозначенного в пьесе конфликта между могучей силой духа Галилея и требовательной, жадной слабостью его плоти. Поэтому появляется перед нами голый до пояса, мускулистый парень — делает гимнастику, даже становится на голову, потом плещется в кадке с водой и растирает спину грубым полотенцем.

Здоровый парень, он своим телом владеет, плоть ему повинуется. У Любимова нет ничего подобного великолепной {324} и длительной сцене трапезы Галилея, который сладостно обсасывает гусиные косточки в спектакле брехтовского «Берлинского ансамбля». Галилей — Высоцкий ест своего гуся привычно, без особенного энтузиазма и без особенного аппетита, машинально запивая еду вином. Трапеза не превращается в маленький спектакль — еда есть еда, только и всего. Любимова другое интересует. Галилей на Таганке идет на компромисс не потому, что повинуется велениям своей плоти, а потому, что знает: истина, им добытая, уже никуда не денется, она утвердится в науке и в сознании людей, даже если его собственное имя будет предано позору или забвению. В конце концов, он, Галилей, свое дело сделал.

Сегодняшний поэт Евгений Евтушенко пошутил: «Он знал, что вертится земля, но у него была семья».

В пьесе Брехта и в спектакле Любимова Галилей к семье равнодушен. Высоцкий грубовато и насмешливо похлопывает по заду свою сожительницу, без всякого волнения воспринимает любовную драму дочери — бог с ней, пусть теряет обожаемого жениха, эко дело!.. А вот известие о том, что на папский престол взойдет математик, ученый, что теперь «уже не сжигают» еретиков и скоро наступят, значит, совсем либеральные времена, — это известие приводит Галилея — Высоцкого в состояние экстаза и восторга.

Тут он попадается в ловушку.

Он трезвый, здоровый, хитрый мужик, этот Галилей. Настоящий человек Возрождения — земной, напористый, политичный и реалистичный. Он знает, что почем. В его собственном реализме, в его практичности — главная опасность для идеалов, которые Галилей так долго и так настойчиво, так умно и так уклончиво, так гибко и ловко отстаивает.

Нет, он не восстает против авторитета церкви, не бунтует.

У него метод иной: он обманывает, изворачивается, ищет и находит окольные пути, любой ценой, пусть даже ценой маленькой лжи, утверждая и отдавая людям свою великую истину.

Да, он может провести, охмурить тех или иных церковников, лжеученых, придворных. Может. Падуанский куратор, которого так остроумно и комично изобразил В. Смехов, одурачен Галилеем. Целая камарилья монахов, с великолепным сарказмом высмеянная Любимовым, {325} спасовала перед энергией и настойчивостью великого ума, перед аргументами, неотразимость которых вынужден был признать главный астроном Ватикана. Все так.

Ночью он торжествует: совершилось великое открытие. Охваченный радостным экстазом, он бегает по сцене в развевающемся халате и ликует: «Нет опоры в небесах! Нет опоры во вселенной!» Утром, припадая грудью к столу, сочиняет раболепную челобитную. Он хочет протащить свое открытие в жизнь, к людям, — протащить, хотя бы «ползком на брюхе». Текст его покорнейшего письма, однако, не может заставить придворных хотя бы взглянуть в телескоп. Никто не желает прикасаться к еретической, ненавистной трубе. Хор мальчиков молит: «Люди добрые, посмотрите!..» Но хор монахов угрожающе гнусит: «Воздержитесь, чада!..» И чада воздерживаются.

«Церемонная шеренга черных мантий ученых и черно-белых придворных дам не дрогнет. Никто не выйдет из ряда, не унизится до того, чтобы подняться к ненавистной “трубе”. Только шаг вперед — и обратно, в ряд. Их фигурам доступен только ход пешки на одну клетку. Новые звезды “не могут существовать” просто потому, что они “не нужны”, ибо грозят разрушить стройность системы. Кажется, ясно?»[[136]](#footnote-137). Так раскрывает М. Строева одну из мизансцен-метафор Любимова.

То там, то здесь Галилей все же прорывает оборону. Но чем выше он подымается, тем более изощренное сопротивление встречает его. Он хитер, но церковь — она хитрее. Ведь церкви ни много ни мало — полторы тысячи лет, а открытию Галилея — считанные дни! Пятнадцать веков спрессованы в гибкую стальную броню — сразу ее не пробить. А кроме авторитета религии есть еще и авторитет «божественного Аристотеля», который объяснил раз и навсегда, как устроена вселенная. Когда же Галилей осторожно замечает, что у Аристотеля-де не было подзорной трубы, его тотчас упрекают в кощунстве. «Если здесь будут втаптывать в грязь Аристотеля!..» — эта визгливая фраза завершает дискуссию, больше никто с Галилеем и разговаривать не желает. И он понимает, что все аргументы напрасны. Конечно, истина все равно восторжествует — но после, после… {326} «Тронешь камень — обрушишь гору… — важно поют монахи. — Тронешь веру — обрушишь мир». Два кардинала в красных мантиях, в кокетливых масках ягненка и голубя приветливо и мило беседуют с Галилеем, и в этом диалоге, тихом, изысканном, он впервые вынужден отступить. Нет, не потому, что кардиналы умнее Галилея.

А потому, что против грубых (ибо прямых!) доводов разума они выдвигают эластичные, как резина, уклончивые (но обязательные!) соображения престижа.

Мальчик Медичи, которого точно и экспрессивно, резко и стремительно сыграла Зинаида Славина, может, конечно, интересоваться подзорной трубой Галилея. Но когда мальчик станет герцогом, он холодно и надменно пройдет мимо Галилея и небрежно распорядится отдать великого ученого в руки инквизиторов — на дыбу, под пытку… Вновь избранный папа, тот самый математик и либерал, он, как человек, сочувствует Галилею. Пока не одет. Пока перед нами голый жирненький мужчина в цвете лет, который, вальяжно расположившись на троне, рассуждает о значении наук. Степень сочувствия, однако, умаляется прямо у нас на глазах, по ходу гениально задуманного Брехтом процесса облачения папы. Когда тело святейшего отца закрыли блистающие ризы, когда умную голову его украсила величественная тиара, когда Любимов одним неотразимо точным движением приподнял повыше папский престол вместе с актером В. Соболевым, — о, тогда, с этой высоты, сочувствие еретику уже невозможно. Папа соглашается: пусть Галилею покажут — только покажут! — орудия пытки. Этого будет достаточно, кивает головой кардинал-инквизитор, господин Галилей ведь разбирается в орудиях.

Сквозь весь спектакль режиссер ведет тему жизненной заинтересованности простонародья в открытиях Галилея. Быть может, народ способен защитить творца? Высший взлет этой темы — буйная, экстатическая, полная огня и вдохновения сцена уличного карнавала. Беснующаяся, взбудораженная толпа расшатывает и раздвигает стены, которые тщетно пытаются удержать монахи. Такая простая и наглядная метафора вполне соответствует всему вольному духу спектакля Любимова — и вот уже на сцене неудержимая вакханалия оборванцев, внезапно завладевших площадью, городом, а значит, всем сценическим пространством. Толпа яростных девок в драных, {327} развевающихся юбках; пляшущих парней с дубинами, каких-то нищих и уродов окружает группу уличных лицедеев. Тащат и возносят над толпой куклу из рогожи, изображающую Галилея, радостно секут другую куклу — голого кардинала, хромой пляшет на костылях, горбун раскачивается в исступленном танце. И вот уже — метафора продолжается и развивается — стены начинают ходить ходуном, стены тоже пляшут!..

Ликованию толпы точно и хмуро противопоставлено холодное раздражение священнослужителей. Монахи с портфелями бесшумно и деловито скользят по коридорам. Канцелярия — вот образ, который возникает как бы в противовес образу площади. Беснующаяся площадь и бесшумная канцелярия. Здесь тихо, только поскрипывание дверей напоминает о том, что всякая мысль должна идти своим крестным путем из кабинета в кабинет, от инквизитора к инквизитору, от секретаря к секретарю… Наконец, оба эти образа сталкиваются и сливаются воедино: канцелярия выходит на площадь, новый папа римский из высоко приподнятого над сценой и над миром окна благословляет толпу, благословляет народ, площадь. Эта только что бесновавшаяся толпа — сама тишина и сама кротость. Все как один молитвенно склоняют головы. Все покорены силой тайны, чуда и авторитета. Никто не бунтует, никто не пляшет!.. Тишь да гладь. И вот уже монахи ведут — мимо всей этой кроткой толпы, — ведут на допрос Галилея. Никто не поднимет голос в его защиту. Никто не проводит его хотя бы сочувственным взглядом. Никто не заметит его. Народ безмолвствует! Только хор мальчиков — маленьких мальчиков-ангелов, знающих истину и наивно верящих в ее торжество, — с горестной надеждой стонет: «В этот день, в этот час Галилей не покинет нас…»

Перенести пытку способны только герои. А вот ожидание пытки, знание и предощущение ее? Ученики и сподвижники Галилея, романтики и фанатики, вроде маленького монаха, которого В. Золотухин наделил хрупкостью тела и возбужденностью духа, — такие, вероятно, могли бы пройти камеры пыток и взойти на костер. Но костер не для них, им костер не по чину, они этого пламени недостойны. А реалист Галилей действительно разбирается в орудиях. Ему достаточно взглянуть на инструменты.

И вот он приходит, день отречения — постыдный, но {328} неизбежный. Напрасно хор мальчиков взывает: «Пусть лучше его сожгут, уста его не солгут!» Нет уж, думает Галилей, пусть лучше эти уста солгут. Бьет колокол, и голос Высоцкого, усиленный динамиком, со всех сторон врывается в зал: «Я, Галилео Галилей, учитель математики и физики во Флоренции, отрекаюсь от того, что я утверждал…» «Отрекаюсь!» — подхватывает другой голос. «… От того, что я утверждал!..» — звучит третий голос, четвертый. Все голоса повторяют формулу отречения, эхо перекатывает ее со сцены в зал и из зала на сцену, и в этот сплошной гул своего позора тяжело входит Галилей. Да, он, оказывается, способен и на это.

Галилей отрекается, Галилей выбирает компромисс, и с этого момента — на века — всякому дано право судить великого Галилея.

Тема истины, уже явившейся ученому и прокладывающей себе — независимо от чьей бы то ни было воли и власти — дорогу в мир, открывается в пылких диспутах Галилея с церковниками и в его вдохновенных беседах с учениками. Наконец, актуальность этой темы все время бьет в зал — прямым лучом света сквозь подзорную трубу Галилея, которая, как прожектор, шарит по рядам зрителей.

Тем строже, тем решительнее, значит, будет осуждение отступника?

Но нет, театр и тут обнаруживает свойственную ему и Брехту приверженность к диалектике мысли. Два написанные Брехтом в разное время финала исполняются один за другим, подряд. Сперва констатируется крушение личности. Потом устанавливается способность человека возвыситься над своим собственным позором. Театр заявляет — мужественно и твердо, — что верит в человека и после его падения.

Галилей — Высоцкий стоит посреди сцены в отвесном луче света, опустив глаза, с лицом отрешенным и полным внутренней силы. Только что мы видели его другим — оцепеневшим, душевно немым. Теперь он словно вышел из прошлого, перешагнул века и встал перед нами, готовый принять приговор истории. Не смывая с его лица позор отречения и компромисса, Любимов говорит, что тем, кто был унижен временем, предстоит еще жить на земле — сегодня и в будущем. Ведь земля — все-таки она вертится!

Мальчики из хора, обыкновенные мальчики «из нашего {329} интерната», в советской школьной форме, веселой стайкой выбегают на сцену, и маленькие глобусы быстро вращаются в их руках — вращаются так, как установлено Галилеем.

## 5

Годы войны, о которых напомнил спектакль «Павшие и живые», отошли в далекое прошлое. Тем не менее Театр на Таганке, оставив позади опыт работы над Брехтом, Есениным («Пугачев»), Маяковским («Послушайте…»), Горьким («Мать»), Мольером («Тартюф»), вновь оглянулся в героическую даль и в мужественную быль войны. Скромная проза Бориса Васильева, опубликованная в журнале «Юность» под названием «А зори здесь тихие…», дала имя, тему и сюжет новому спектаклю, поставленному в 1970 году. Если в «Павших и живых» стихи военных лет вступали в сценическое действие на правах бесспорных документов времени и должны были принести с собой его опаляющее дыхание, то в спектакле «А зори здесь тихие…» поэзия стала методом режиссера, методом построения принципиально иной, новой структуры спектакля. В каком-то очень важном смысле «Зори» для Юрия Любимова и его труппы — спектакль итоговый и одновременно спектакль начальный. «Зорями» кончается молодость этого театра и «Зорями» же начинается его трудная зрелость.

Кроме того, «Зори», на мой взгляд, сызнова связывают Таганку с Брехтом. Не потому только, что война, ее смысл, ее законы, ее специфический юмор, ее трагедии — одна из главных тем театра Брехта. А еще и потому, что, пройдя жестокую выучку в брехтовской школе, вобравши в себя брехтовское эпическое и глубинно социальное ощущение истории, ее потаенной логики и ее внешне алогичных подчас поворотов, Любимов смог создать такой спектакль.

В любимовских «Зорях», как, к примеру, и в брехтовской «Мамаше Кураж» или в брехтовском «Кавказском меловом круге», героев спектакля несет с собой неостановимый поток войны. Но в «Зорях» от каждого зависит все же главное: сумеет ли он выполнить волю истории, будет ли достоин своей судьбы.

Герой и героини этого спектакля, в соответствии с правдой истории, выдержали испытание. Они, как и брехтовские персонажи, не какие-нибудь возвышенные {330} сверхчеловеки, они — самые обыкновенные люди. Только в отличие от брехтовских солдат — что того, что этого — они ведут войну справедливую, праведную, и праведность их воинского долга — в душе каждого.

Говоря о связи этой работы Любимова с театром Брехта, я не хотел бы быть понятым чересчур прямолинейно: мол всякий, прежде, чем подступиться к теме войны, должен сперва учиться у Брехта, ставить Брехта и т. п. Возможны, разумеется, и совсем другие пути. Я хотел сказать только, что Любимову опыт его работы над Брехтом в «Зорях» пригодился, что опыт этот в данном-то случае оказался как нельзя кстати.

С точки зрения осуществляемой нынешней сценой «связи времен» постановка «Зорь» вполне естественно продолжила тему исторической памяти, одну из важнейших для Театра на Таганке. М. Туровская верно писала, что «следы великих войн невидимо живут в поколениях; и те, кто помнит еще “это”, плачут навзрыд в тесном зале Театра на Таганке, а те, кто не знает, кто помнит наследственной и скрытной памятью поколений, сидят притихшие и распахнуто смотрят на сцену, где совершается действие сначала смешное — не бог весть каким высоколобым юмором, — а потом трогательно высокое и страшное»[[137]](#footnote-138).

Действительно, в спектакле последовательно даны и комедия войны и трагедия войны. Действительно, даны они — и комедия и трагедия — без всяких претензий на высоколобую философичность, напротив, я бы сказал, намеренно наивно и просто. Сюжет повести ясен и незатейлив. Опытный фронтовик старшина Федот Евграфович Басков неожиданно получил под свою команду отряд девушек-зенитчиц. Единственный мужчина оказался среди девчат, «в малиннике» — вот вам и вся комическая коллизия, как выясняется впоследствии, достаточно богатая и достаточно веселая. А после Васкову пришлось углубиться с пятью девушками в леса, в погоню за вооруженными до зубов диверсантами, все пять девушек погибли, и это — трагедия, простая, но особенно мучительная оттого, что она с комедии началась.

Сюжет представления, в сущности, исчерпывается сказанным. Сюжет, но не содержание. Обыденный — в суровом контексте военных лет — «боевой эпизод» дает {331} основу и опору поэтическому движению страстной и взволнованной режиссерской композиции. В ней выражены влюбленность в жизнь и клокочущая ненависть к смерти.

Средства же выразительности применены самые различные, казалось бы, даже несовместные, не то что в единстве, а даже и в соседстве невозможные. И тем не менее явленные в органической и естественной слитности. Всё вместе и всё рядом: откровеннейшая натуральность подробностей и смелая, вольная игра неожиданных метафор, мимолетные, но точные зарисовки военного быта и эпизоды, выполненные средствами чисто балетными, мгновения, когда действие быстро и агрессивно бросается в зрительный зал, используя и центральный проход партера, и узкую полоску вдоль фронта сцены, и даже потолок зрительного зала, с другой же стороны — мгновения, когда и сцена оказывается для Любимова чересчур велика и он вырезает из ее пространства только маленькие ломтики, нужные действию… Линия рампы то стирается вовсе, то прочерчивается строго и четко. Куски игры неторопливой, плавной, допускающей обстоятельный разговор, большой повествовательный монолог — и внезапно донельзя ускоренные куски молниеносных поступков, взвинченных убыстрений, динамические сгустки военной правды и военной крови. Причем во всех этих случаях, требующих совершенно различных способов актерской работы, то выразительности самой тихой и будничной, то отчаянной, мучительно экспрессивной, актеры Любимова без промаха бьют в самое яблочко истины.

Широчайшая амплитуда «раскачивания» этого спектакля от бытовой достоверности до метафорической обобщенности, от прямого правдоподобия до резчайшей условности явлена уже в удивительных метаморфозах оформления Д. Боровского. Когда в фойе раздается вопль сирены и зрители наполняют зал, они видят на пустой освещенной сцене дощатый кузов грузовика, кузов обычной «полуторки» военных лет, даже номер означен на борту — «ИХ‑16‑06», а по краям сцены висят полотнища брезента, грубого брезента войны со следами машинного масла, с осколочными пробоинами… Таким куском брезента завешен и вход в зал — когда вы входите, вы физически прикасаетесь к его знакомой, жесткой фактуре, к фактуре самой войны.

{332} Грузовик Боровского сперва «играет» как грузовик. В этой полуторке девушки с песней едут к месту назначения. Потом, когда они прибыли к старшине Васкову, кузов грузовика легко «играет» роль сарая, где девушки разместились. Стоит откинуть борта во все стороны, и перед нами будет лужок, где девушки загорают. Стоит снова собрать и слегка приподнять над планшетом сцены эти борта, и перед нами будет баня, где обнаженные девушки моются. А затем настанет момент, когда гитлеровские десантники раздерут кузов грузовика на отдельные доски, и эти семь досок, вертикально подвешенных, по-новому освещенных, вдруг станут стволами деревьев, превратятся в лес, то дружественный, дающий защиту и подмогу, то полный опасностей. Потом доски наклонятся, зашатаются и окажутся хлябями чавкающего болота, через которое шагают девушки и старшина, потом замрут в прочном наклонном положении — и будут окопами, укрытиями, из-за которых стреляют, еще раз вытянутся кверху и повернутся тыльной своей стороной и явят нам — как бы наплывами воспоминаний — стены комнат, где жили девушки до войны. А в конце, в конце эти доски закружатся в траурном вальсе, прощаясь с павшими и обещая всегда о них помнить…

Непринужденность, с которой Любимов устраивает все эти превращения, очень легка. Дистанцию, отделяющую бытовые зарисовки, сделанные с безупречной точностью, от условности более чем откровенной, он проскакивает одним прыжком.

Вот, например, старшина Васков обучает девушек наматывать портянки «в три приема», и делается это быстро и ладно, так что любой сверхсрочник позавидует. А вот уже — и минуты не прошло, — ухватившись за подвес, из-под колосников сцены, раскорячив ноги, спускаются десантники-парашютисты.

Только внезапный мрачный музыкальный аккорд, ухнувший и тягостным звоном расплывшийся над залом, предупредил нас о том, что предстоят перемены, и тотчас же вся система наших восприятий мгновенно подчинилась воле режиссера. Десантники начинают свой мерный, зловещий балет среди стволов деревьев. Они отделены от нас пеленой светового занавеса, их лица едва различимы, их движения тверды, синхронны, машинальны — появились из-за стволов, исчезли за стволами, снова появились, снова исчезли.

{333} Что же произошло? Что изменилось во всем движении спектакля? В спектакль, как в симфонию, вошла тема смерти. И, согласно законам контрапункта, она с этой минуты будет возникать вновь и вновь, повторяясь, развиваясь, накапливаясь, все быстрее сталкивая действие в трагедию. Мрачный трагический мотив все время усиливается средствами условными и метафорическими, а мотив жизни, которой он возражает, с которой он спорит и которую хочет сломать, жаждет именно жизненной конкретности и обозначает себя то веселым визгом девушек в бане, то обстоятельными и комическими наставлениями Васкова, то его диалогами с каждой из девушек — диалогами прозаическими и именно прозаичностью своей прекрасными.

Точно по тому же закону соотнесены в спектакле, например, очень сильно, целомудренно и радостно звучащая тема девичьей наготы и ей отвечающая, ей угрожающая, воющая, когда падают бомбы, лязгающая, когда заряжаются автоматы, тема смертоносного металла. Нагая жизнь, теплая, нежная плоть — и холод, металл, скрежет смерти. После того как мы увидели девушек в бане, сожительница Васкова, домовитая Мария Никифоровна, неодобрительно и ревниво замечает, что у девушек «груди колесом». Васков отвечает хмуро: «А ежели в эти груди осколком изуродованным?.. Они же — матеря будущие».

Любимов хочет, чтобы мы запомнили эту фразу, она для всей концепции спектакля важная, одна из ключевых. И потому в строгую черно-белую гамму представления вводит этот живой, возникающий неоднократно цвет наготы — беззащитной, девической, обещающей материнство, которому, увы, не быть никогда.

Стоит особо сказать, как используется в режиссерской партитуре Любимова песня. Сперва чисто иллюстративно: девушки в грузовике звонко и тоненько запевают «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля…» и грузовик уносится вдаль, причем его движение передается прежде всего и больше всего тем, что песня слышится все слабее — вот и совсем исчезла… Потом песня дается будто мимоходом, для лирической характеристики солдатского быта девчат — они болтают, мечтают, сплетничают, а Васков старательно выводит на своей сопелке незатейливый популярный мотивчик («На позиции девушка провожала бойца…»), и кто-то шутит: «Концерт {334} по заявкам», и вот уже песенку эту поет одна из девушек: просто минута отдыха после утомительного труда войны, после очередного возгласа «Воздух!», когда театральные «пистолеты» превратились в прожектора зенитчиц, когда они шарили по потолку зала и вертящийся вентилятор мгновенно «сыграл» роль самолета, идущего бреющим полетом, когда грохотали орудия, рвались снаряды и выли бомбы. Их удары вспышками света тревожно озаряли весь зал. В финале же тихие, протяжные народные песни звучат в повторяющихся, совершенно внебытовых и как бы отдельно вставленных в неумолимый ход действия реквиемах. Вдруг вспоминается и обретает новый смысл старинное слово — отпевание. Глядя сквозь световой занавес прямо в зал, спиной прижавшись к доскам, песни эти поют старшина Басков и девушки, причем те, которые уже погибли, и те, которые еще живы, — тут все уравнены, поют живые и павшие, оплакиваемые и оплакивающие, ибо для зрителей, для тех, которые сегодня из зала смотрят на них, все они воскрешены и объединены силой поэзии.

В. Силюнас, рецензируя этот спектакль, своевременно напомнил, что Борис Пастернак называл метафоры «мгновенными и сразу понятными озарениями». Критик продолжал: «Спектакли Театра на Таганке фрагментарны: взрыв не может длиться долго. Вспыхивают и гаснут эпизоды-озарения, словно мы читаем четверостишья, напечатанные ослепительными буквами на черной бумаге. Режиссер пишет белым по черному, он скуп на свет, потому что превосходно его чувствует, подобно настоящему живописцу, которому свет не дается даром, — он должен его тщательно и вдохновенно выписывать. Зато творческая активность, вложенная в его создание, зря не пропадает: свет действительно оказывается пронизанным лирическим или трагедийным настроением»[[138]](#footnote-139).

Тут все, на мой взгляд, сказано верно и точно, с одной только оговоркой: именно в «Зорях» фрагментарность преодолена, спектакль льется потоком неостановимым и плавным — при всей его комической экспозиции и трагической концовке, при всей его кипящей страстности. В движении спектакля есть эпическая неудержимость, будто одна волна истории как покатилась с первого его момента, {335} так и докатилась — без единого антракта и без единой паузы — до самого финала.

Итак, эпос и лирика, проза и поэзия, зловещий балет и скорбная песня, сиюминутная реальность и наплывы воспоминаний, пантомима и мелочная достоверность, отделенность от публики, обозначенная световой стеной занавеса, и прямая общность со зрителями, среди которых, рядом с которыми, чеканя шаг, проходят и строятся в шеренгу девушки, — все это сошлось и запросто, без всяких видимых «швов» связалось в режиссерской партитуре одного спектакля, выстроилось и собралось в некое целое — будто воплощение давней мечты о «синтетическом театре».

Однако если прежде пути к синтезу всех искусств на практике означали только более или менее механистическое соединение в спектакле их разнообразных возможностей, если каждое из искусств заявляло о себе по отдельности и вступало в спектакль со своим собственным голосом, то у Любимова нет этого «многоголосия» искусств, пусть даже идеально организованного и превосходно согласованного. Выразительные средства живописи или музыки, балета или пантомимы, здесь театром не «использованы», а прямо присвоены, разобраны на составные части, как разобран по элементам грузовик Боровского, и уже в этом новом качестве — в качестве собственно театральных приемов — пущены в ход и в дело. Из этих живых разрозненных клеток других искусств заново творится волшебство театра. Музыка перестает быть музыкой — в звуковой партитуре громкое чавканье болота и вой бомб существуют наравне с мелодией песни и с внезапными мрачными, траурными звучаниями, которым никаких житейских аналогий не подберешь и не сыщешь. Живопись перестает быть живописью, декорация — никакая не декорация. Азбука театра изменилась и расширилась. Все силы, все выразительные способности звука, цвета, фактуры, все ухищрения сценической техники играют в спектакле Любимова заодно и вместе с его актерами.

Кстати же, скажем о его актерах. Одно из главных возражений, которыми был встречен Театр на Таганке в пору его возникновения и первых его спектаклей, формулировалось так: актеры Любимова не самостоятельны, это — пешки в руках режиссера, это послушные гибкие фигурки, которые он расставляет то так, то этак в своих {336} вольных композициях, они, эти фигурки, годятся для сценического плаката, для эффектного полуэстрадного представления, но раскрыть внутренний мир персонажа они не умеют, «переживать» не обучены и вникнуть в жизнь человеческого духа им не дано.

Сейчас хвалят Юрия Любимова за то, что он якобы отказался от прежних методов и наконец обратился к опыту школы Станиславского. Выше я говорил о том, что опыт и Станиславского и Мейерхольда ощущался в искусстве Любимова с первого же спектакля. И речь идет не только о том, как, например, З. Славина играла Шен Те. Речь идет о том, что вереница отдельных актерских «номеров», из которых складывались самые разнообразные любимовские спектакли, не просто развязывала самостоятельность его актеров, но и обязывала каждого из них предъявить свою индивидуальность, открыть свое лицо, распахнуть душу.

«Номер», как бы он ни был короток, любого статиста превращает в солиста, «номер» властно диктует: покажи себя, яви свой облик! История Театра на Таганке коротка, но неповторимые облики З. Славиной, А. Демидовой, В. Высоцкого, Р. Джабраилова, В. Золотухина, Г. Ронинсона, В. Смехова, В. Соболева, Б. Хмельницкого всем знакомы.

В «Зорях» этот принцип доведен до абсолютной требовательности. Сквозь сложную канву режиссерской партитуры, пронизывая ее, прошивая ее кровавыми нитями, идут роли. Роли, которые сыграны так, что и Станиславский и Мейерхольд, надо думать, были бы довольны актерами, имена которых — почти все имена! — мы узнали впервые.

И не в том, вовсе не в том дело, что актеры играют органично, естественно — хотя они играют и органично, и естественно, и правдиво, — но кто нынче этого не умеет? Естественному поведению «в предлагаемых обстоятельствах» научить можно. Почти во всякой телевизионной передаче, почти в каждом фильме мы видим актеров, которые держатся непринужденно, жизнеподобно, не вызывая никаких сомнений и нареканий. Все правильно, все «похоже», только вот неинтересно и непонятно, зачем похоже. В «Зорях» роли сыграны, как судьбы, и в трагическом их единении есть высокий смысл, не пресловутая «органичность», а великая правда человеческого подвига.

{337} Старшина Басков, которого играет В. Шаповалов… Вот здесь слово «играет» кажется невозможным, какие эпитеты к нему ни добавляй, — «правдиво», «натурально», «безыскусно». Шаповалов проживает на протяжении спектакля всю судьбу своего героя — человека недалекого, но душевно прочного, внешне грубоватого, знающего назубок и устав и неписаную главную грамоту войны, неотесанного, но сохранившего в сердце огромные и нетронутые резервы силы, доброты, тепла. Трагедия обнажит, откроет эти запасы спасительной энергии, они выйдут наружу, прорвутся отчаянной болью, гневом, горячностью подлинной страсти. Конечно, поначалу он забавен, смешон, этот мужиковатый кряжистый Басков в застиранной своей гимнастерке, изрядно смущенный дерзкими и веселыми девчонками, их стирками, их лифчиками, их наготой — разлеглись загорать, грубые сапоги торчат рядом с нежными телами, — их совершенно непредусмотренными уставом требованиями и нуждами. Но какая же чистая деликатность сквозит за его уверенной сноровкой, за его смущенной и напускной грубостью, за его окриками: «Отставить смехи!» И как рано задумывается он о том, что же это такое происходит, какая же это война, если девушки, «будущие матеря», должны выйти на линию ее смертоносного огня! И какие девушки — образованные, культурные: не чета ему, Васкову. Он еще не знает, однако, что ему самому придется вести их в огонь. Когда же судьба ставит его перед этим трагическим испытанием, когда война приговаривает старшину и пять девушек-бойцов к неминуемой обязанности подвига, он, сильный мужчина, который должен вести их, слабых, нуждающихся в защите, сквозь смерть и на смерть, оказывается способен возвыситься над всей этой трагической ситуацией и спросить себя, да и нас тоже: потом, потом «будет ли это понятно?» Тогда, в те дни, само собой разумелось, иначе быть не могло, — а потом, то есть сегодня, через двадцать пять, через тридцать лет после войны — будет ли понятно? Вероятно, каждый человек в зрительном зале испытывает в этот момент острую потребность обнять Васкова, уверить его, что будет, будет понятно! Ибо его судьба, сливаясь с судьбами гибнущих девушек, становится и нашей судьбой. Не в том дело, что актер сливается с Васковым, а в том дело, что мы с ним сливаемся. Вместе с ним мы проходим {338} дистанцию, которая сперва обозначена уставным обращением «товарищи бойцы», а потом родственным, интимным — «сестренки». Да, маленький боевой отряд сроднился, он им брат, они ему сестры, да, он каждую из них принял в сердце, с каждой вместе погиб, каждую отпел и каждую воскресил своей простонародной жалостью и своим поистине народным величием.

Лиза Бричкина, девка простая, наивная, открытая в своей созревшей и торопливой женственности, жаждущая любви, льнущая к старшине откровенно и грубо, для Васкова — самая понятная, самая близкая, тоже, как и Васков, в лесу выросла. И он, может, лучше нас с вами видит в этой грубости — простоту, в откровенности — чистоту, видит сразу цельность характера и неуклонность линии судьбы, которую так последовательно и твердо прочерчивает артистка М. Полицеймако. Гибель Лизы дана мгновенным экспрессивным штрихом: высоко в луче света затрепетали ее руки, белые пальцы, пытающиеся схватиться за ускользающую жизнь…

Соня Гурвич, сыгранная Н. Сайко, субтильная, в отличие от крепкой, ширококостной, полной Лизы, городская, интеллигентная, со своим томиком Блока, в своих круглых очках, со своим «незаконченным высшим» — для Васкова сперва почти загадочна. Когда Соня упоминает о родителях, оставшихся в Минске, Васков спрашивает: «Родители — еврейской нации?» Соня отвечает: «Естественно». Но Васков иначе думает. «Было бы естественно, я бы не спрашивал», — хмуро возражает он. Для него неестественно сознавать, что родители этой вот девушки, с которой он ест из одного котелка, непременно должны погибнуть, наверняка уже погибли. Смерть для него неестественна — вот что, в сущности, он говорит, а смерть вокруг него ходит, уносит Лизу, уносит Соню, потом уносит Галю Четвертак, ту самую Галю, для которой Васков, верный жестокому закону войны, стянул с ног убитой Сони сапоги. Как ужасалась его поступку слабенькая, тщедушная, неудачливая и робкая Галя! Но Васков сделал вид, что не понимает ее ужаса и буркнул только: «Боец — необутый!» Зато когда Галя сплоховала в первом бою и разгневанные подружки потребовали собрания и осуждения, не кто иной, как Васков, фронтовик, суровый начальник, пояснил, что трусость Гали была не {339} трусость, а просто растерянность и что за это не осуждают. И в огромных глазах маленькой Гали — Т. Жуковой промелькнула великая, трогательная благодарность. Тут он ее спас, а от гибели спасти не мог. Их всего шестеро в этом лесу, смерть прячется за стволами деревьев, с шестнадцатью автоматами, от нее не уйдешь, ее не обманешь.

Хотя они и пытаются ее обмануть. Женя Комелькова — Н. Шацкая стремится сыграть для вооруженных десантников эпизод мирной жизни, внушить врагам, что они наткнулись на большую толпу лесорубов — только бы диверсанты поверили и направились бы другим, кружным путем. Златоволосая красавица Женя, нагая, завернувшись в полотенце и во все горло распевая «Катюшу», мелькает среди деревьев. Вот она появилась, стройная, дерзкая, вызывающая, вот исчезла, и тотчас мелодию «Катюши» перебила грозная музыка, и из-за тех же стволов кошмаром ночи вышли — шаг вперед, шаг влево, шаг назад — и снова растворились в лесу гитлеровцы. Снова Женя, снова гитлеровцы. Игра со смертью показана здесь прямо и наглядно — именно как игра, но именно со смертью. А ведь Женя Комелькова — не какая-нибудь аллегорическая фигура, ведь мы проживаем, во всей знакомой конкретности, и ее судьбу. Это ее, Женю, провели с позором через весь зал, ибо Женя жила с неким полковником Лужиным, это ее, Женю, девушки сразу приняли как родную, не задумываясь особенно о прегрешениях против морали, но тотчас оценив красоту. И Женя оправдала их доверие, их привязанность, сумела не только поиграть со смертью, но и геройски погибнуть.

Таковы все они, разные, каждая сама по себе, каждая с собственной «предыдущей», довоенной биографией, со своим характером: основательная Бричкина и хрупкая Гурвич, робкая, невезучая Четвертак и смелая, победоносная Комелькова, таковы они все — героини. И те, кого смерть подкосила неожиданно, внезапным ударом ножа, и те, кто встретился с ней лицом к лицу, посмотрел в ее пустые глазницы.

Рита Осянина — старшая, главная, первая помощница Васкову. З. Славина наделила ее скупой отрывистой речью, твердым взглядом, сухими губами, высокой сознательностью и горестной опаленностью души. Осянина — вдова, муж ее, пограничник, погиб в первые {340} же часы войны. Осянина — не «будущая матерь», у нее ведь остался сын, и мы вправе думать, что он, тридцатилетний мужчина, сидит где-то здесь, в зрительном зале. Осянина и характером и биографией будто предназначена к подвигу, но Славина умно оттеняет и слабое, детское, женственно нежное в этой сильной душе. Ибо важно и нужно противопоставить смерти, неизбежному накоплению трагического ужаса не твердость камня, а трепетность жизни, неистощимую веру в ее торжество.

Девушки погибают, и гибель каждой тотчас отзывается в партитуре спектакля коротким, резким воспоминанием. Изба лесника, где росла Лиза Бричкина, ее отец, их городской гость, сама Лиза на лестнице, слушает витиеватый, совсем не простой разговор про волков и зайцев. Соня Гурвич, ее мать, ее отец, врач, который никогда не носил сапог и не знал, где у них ушки… Для Риты Осяниной посмертное о ней воспоминание — ее собственная квартирка с красным патефоном, новинкой и роскошью 30‑х годов, пластинка, с которой срывается вальс той поры — «Я услышал мелодию вальса и сюда заглянул на часок…» Какое детское тут лицо у Риты Осяниной, да и муж ее — просто мальчик в военной форме, и жизнь ведь едва начинается, вся еще впереди! А мы знаем, что она уже кончилась.

Ненависть к смерти, которая душит и корежит Васкова, уже оставшегося в одиночестве, которая дает ему, единственному мужчине и единственному живому, невероятную отвагу и внезапную яростную силу, способную отомстить за павших девушек, ненависть эта тотчас и сразу же сменяется аккордом заливающей сцену любви к жизни, аккордом вальса-воспоминания. Этот вальс опять возвращает на подмостки погибших девушек, они кружатся в вальсе вместе с теми досками, среди которых прожили до конца свои короткие жизни, потом навсегда исчезают, и в вальсе кружатся уже одни только доски. Тут нет никакой метафоры, это происходит сейчас, и только это и происходит: в вальсе кружатся доски, будто сама театральная сцена прощается с павшими героинями.

Зал медленно, постепенно освещается: финал наступает как рассвет. В темном фойе на лестнице горят факелы.

### **{****341}** \* \* \*

У Брехта есть маленькое программное сочинение, которое называется «Вопросы о работе режиссера». Отношение Брехта к современной интерпретации классики выражено тут со свойственной ему категоричностью и четкостью:

«Может ли история, возникшая в другую эпоху, быть поставлена полностью в духе ее автора?

— Нет. Режиссер выбирает такой способ прочтения, который может быть интересен его времени»[[139]](#footnote-140).

Брехт прав, конечно. Нельзя поставить комедию Островского «полностью в духе ее автора»: способ прочтения, который продиктует всякому режиссеру его время, так или иначе отразится на произведении, эмоционально его окрасит, выдвинет вперед одни, более актуальные мотивы, приглушит другие, в данный момент менее значительные. Мы видели, как менялись во времени Грибоедов и Островский, Достоевский и Чехов, как менялся в разные годы на нашей сцене и сам Брехт, хотя многие его «истории» сравнительно недавно написаны.

Тем не менее важно сказать и о другой стороне занимающей нас проблемы. Да, режиссер выбирает такой способ прочтения пьесы, «который может быть интересен его времени». Но дух ее автора пронизывает и предопределяет всякий «способ прочтения» и всякий спектакль. «Добрый человек из Сезуана» и «Жизнь Галилея» — очень разные, внешне совсем не схожие спектакли Любимова, но это спектакли брехтовские. Более того, даже самые вольные, самые непочтительные по отношению к классическим пьесам, воспринимавшимся лишь как «повод» для режиссерской работы, как отправная точка самостоятельного построения, — постановки Эйзенштейна («На всякого мудреца довольно простоты») или Мейерхольда («Лес», «Ревизор») все же несли с собой «дух» автора, его стихию.

В напряженных наэлектризованных столкновениях прошлого и нынешнего, классической пьесы и современной режиссуры возникают творения искусства, в которых выражен и дух автора и дух нового времени. Есть, однако, и еще один, тоже существенный аспект {342} всей этой проблематики, который редко принимается во внимание. Я пытался показать, сколь плодотворны оказались для Юрия Любимова уроки Брехта, какую пользу они принесли дважды, когда режиссер обращался к теме Великой Отечественной войны. Можно было бы привести и многие другие подобные примеры. Прямые нити ведут от чеховских спектаклей к многим постановкам пьес Арбузова, от постановок Островского — к постановкам Розова. Иными словами, классика не только непосредственно, сама по себе, участвует в диалоге поколений, связывая прошлое с настоящим, но и воздействует — косвенно, исподволь, однако сильно и властно — на восприятие и воплощение современности или недавней истории сегодняшними драматургами и режиссерами. Дух авторов, чьи имена — от Эсхила до Брехта — звучат как имена классиков, чьи творения человечество сохранит навсегда, подчас многое определяет в исканиях и свершениях писателей, постановщиков, артистов наших дней. Преемственность торжествует и в таких подчас ускользающих от внимания формах и обнаруживает себя Как знак целостности духовной культуры, связующей и объединяющей поколения.

1. В. К. Гурский, «Ревизор» Станиславского и Гоголя, М., 1922, стр. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-2)
2. Юрий Завадский, О театре и о себе. — «Театр», 1967, № 10, стр. 46. [↑](#footnote-ref-3)
3. Павел Антокольский, Подлинность. — «Комсомольская правда», 1969, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-4)
4. Павел Антокольский, Подлинность. — «Комсомольская правда», 1969, 16 ноября. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Театр», 1970, № 3, стр. 28. [↑](#footnote-ref-6)
6. «Вечерняя Москва», 1969, 3 декабря. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Советская Россия», 1969, 18 декабря. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Литературное наследство», т. 83, М., 1971, стр. 608. [↑](#footnote-ref-9)
9. Н. Крымова, «… Иль перечти “Женитьбу Фигаро”». — «Театр», 1970, № 3, стр. 43 – 47. [↑](#footnote-ref-10)
10. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, М., 1961, стр. 137 – 138. [↑](#footnote-ref-11)
11. П. Марков, Правда театра, М., 1965, стр. 161. [↑](#footnote-ref-12)
12. М. Туровская, Пути обновления классики. — «Литературная газета», 1967, 5 апреля, стр. 8. [↑](#footnote-ref-13)
13. И. Вишневская, Жадов и другие. — «Вечерняя Москва», 1967, 11 сентября. [↑](#footnote-ref-14)
14. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, М., 1952, стр. 321. [↑](#footnote-ref-15)
15. М. Горький, Собрание сочинений в 30‑ти томах, т. 26, стр. 422. [↑](#footnote-ref-16)
16. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. I, стр. 319. [↑](#footnote-ref-17)
17. «М. Горький и А. Чехов». Сборник статей и материалов, М., 1951, стр. 138. [↑](#footnote-ref-18)
18. М. Горький, Собрание сочинений, в 30‑ти томах, т. 28, стр. 46. [↑](#footnote-ref-19)
19. «М. Горький и А. Чехов», стр. 139. [↑](#footnote-ref-20)
20. «М. Горький и А. Чехов», стр. 138. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Вестник театра», 1919, № 45, стр. 4. [↑](#footnote-ref-22)
22. ЦГАОР, ф. 1306, оп. 24, д. 24, л. 30. [↑](#footnote-ref-23)
23. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., 1958, стр. 764. [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 8, стр. 29. [↑](#footnote-ref-25)
25. Ю. Соболев, Театр Чехова. — «Советское искусство», 1925 № 9, стр. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-26)
26. А. Кугель, Чехов теперь. — «Жизнь искусства», Л., 1924, № 29, стр. 9. [↑](#footnote-ref-27)
27. А. В. Луначарский, 30 лет Художественного театра. — «Красная панорама», 1928, № 44, стр. 1. [↑](#footnote-ref-28)
28. Адр. Пиотровский, Чехов и театральная современность. — «Жизнь искусства», 1929, № 28, стр. 2. [↑](#footnote-ref-29)
29. См. «Репертуарный указатель ГРК», М., 1929, стр. 4, 122. [↑](#footnote-ref-30)
30. А. Роскин, Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте, М., 1959, стр. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-31)
31. Михаил Кольцов, О некоторых фокусах с Чеховым. — «Чудак», 1929, № 25, стр. 2. [↑](#footnote-ref-32)
32. М. Горький, Собрание сочинений, в 30‑ти томах, т. 26, стр. 422. [↑](#footnote-ref-33)
33. И. Раков, Сезон в Нижнем Новгороде. — «Жизнь искусства», Л., 1929, № 22, стр. 10. [↑](#footnote-ref-34)
34. А. Лобанов, Сценическое воплощение Чехова. — «Советское искусство», 1933, 14 апреля. [↑](#footnote-ref-35)
35. Ю. Юзовский, Спектакли и пьесы, М., 1935, стр. 302 – 306. [↑](#footnote-ref-36)
36. Эм. Бескин, Воронежский театр. — «Советский театр», 1935, № 7, стр. 4. [↑](#footnote-ref-37)
37. Н. Оружейников, Судьба молодых, «Театр и драматургия», 1935, № 6, стр. 28. [↑](#footnote-ref-38)
38. И. Крути, «Красный факел». — «Советский театр», 1935, № 7, стр. 8. [↑](#footnote-ref-39)
39. Н. Модзелевская, Рыцари вечного разлада. Письмо из Варшавы. — «Новый мир», 1960, № 1, стр. 248. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию». «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года, М., 1965, стр. 149, 159, 189. [↑](#footnote-ref-41)
41. Прекрасное описание этого спектакля дал А. Роскин в книге «“Три сестры” на сцене МХАТ» (Л.‑М., 1946). [↑](#footnote-ref-42)
42. В. А. Симов, Моя работа с режиссерами. Рукопись. Музей МХАТ, № 5132, стр. 120. [↑](#footnote-ref-43)
43. А. Роскин, Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте, М., 1959, стр. 188. [↑](#footnote-ref-44)
44. А. Роскин, Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте, стр. 198, 199, 213. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Театр», 1960, № 1, стр. 46. [↑](#footnote-ref-46)
46. М. Строева, Чехов и Художественный театр, М., 1955, стр. 302 – 303. [↑](#footnote-ref-47)
47. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, М., 1954, стр. 447. [↑](#footnote-ref-48)
48. А. Фадеев, За тридцать лет, М., 1957, стр. 857 – 861. [↑](#footnote-ref-49)
49. А. Фадеев, За тридцать лет, стр. 860. [↑](#footnote-ref-50)
50. А. Я. Таиров, О театре, М., 1970, стр. 394 – 399. [↑](#footnote-ref-51)
51. Ю. Завадский, Об искусстве театра, М., изд. ВТО, 1965, сто, 179 – 180. [↑](#footnote-ref-52)
52. В. Ермилов, Пьеса о таланте. — «Театр», 1945, № 1, стр. 23 – 27. [↑](#footnote-ref-53)
53. Н. Вирта, «Дядя Ваня» на сцене Тамбова. — «Тамбовская правда», 1952, 23 июля. [↑](#footnote-ref-54)
54. М. Строева, Б. Г. Добронравов, М., 1950, стр. 58, 59, 61. [↑](#footnote-ref-55)
55. Ю. Юзовский, Заметки критика. — «Советское искусство», 1947, 11 июля. [↑](#footnote-ref-56)
56. Г. Бояджиев, Войницкий и Астров. — «Театр», 1947, № 8, стр. 26 – 28. [↑](#footnote-ref-57)
57. «Театр», 1960, № 8, стр. 124. [↑](#footnote-ref-58)
58. В. Ермилов, Драматургия Чехова, М., 1954, стр. 184, 198. [↑](#footnote-ref-59)
59. В. Ермилов, Драматургия Чехова, стр. 163, 169, 174. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же, стр. 237. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, стр. 242 – 243. [↑](#footnote-ref-62)
62. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 2, М., 1954, стр. 110. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Театр», 1960, № 8, стр. 136. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Театр», 1960, № 8, стр. 136 – 137. [↑](#footnote-ref-65)
65. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 198. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Театр», 1960, № 8, стр. 130. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Театр», 1960, № 5. [↑](#footnote-ref-68)
68. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 531. [↑](#footnote-ref-69)
69. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 273. [↑](#footnote-ref-70)
70. Н. Игнатова, Два Чехова… — «Театральная жизнь», 1965, № 17, стр. 8 – 11. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Театр», 1966, № 8, стр. 39. [↑](#footnote-ref-72)
72. Н. Берковский, Статьи о литературе, М.‑Л., 1962, стр. 440 – 441. [↑](#footnote-ref-73)
73. Виктор Шкловский, Вера в новую реальность. — «Театр», 1969, № 5, стр. 24. [↑](#footnote-ref-74)
74. Андрей Иванов, «Чайка» продолжает полет. — «Литературная Россия». 1969, 31 января. [↑](#footnote-ref-75)
75. К. Щербаков, «Чайка» этого года. — «Комсомольская правда», 1970, 5 июля. [↑](#footnote-ref-76)
76. К. Щербаков, «Чайка» этого года. — «Комсомольская правда», 1970, 5 июля. [↑](#footnote-ref-77)
77. Т. Шах-Азизова, Дом Войницких, — «Неделя», 1970, № 9, стр. 8. [↑](#footnote-ref-78)
78. Т. Шах-Азизова, Дом Войницких. — «Неделя», 1970, № 9, стр. 8. [↑](#footnote-ref-79)
79. Т. Шах-Азизова, Дом Войницких. — «Неделя», 1970, № 9, стр. 8. [↑](#footnote-ref-80)
80. В. Маяковский, Театр и кино, т. 2, М., 1954, стр. 395. [↑](#footnote-ref-81)
81. В. Маяковский, Театр и кино, т. 2, стр. 394. [↑](#footnote-ref-82)
82. Л. Тамашин, Советская драматургия в годы гражданской войны, М., 1961, стр. 68. [↑](#footnote-ref-83)
83. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. I, М., 1958, стр. 382. [↑](#footnote-ref-84)
84. О. Мандельштам, Буря и натиск. — «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 11. [↑](#footnote-ref-85)
85. О. Мандельштам, Буря и натиск. — «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 11. [↑](#footnote-ref-86)
86. В. Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2. М., 1968, стр. 360. [↑](#footnote-ref-87)
87. ЦГАЛИ, ф. 963, ед. хр. 46, лл. 19 – 20. Слова, взятые в скобки, вычеркнуты из стенограммы рукой Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 172. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Молодая гвардия», 1970. № 6, стр. 301. [↑](#footnote-ref-90)
90. В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1959, стр. 438. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Маяковский в воспоминаниях современников», М., 1963, стр. 313. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Молодая гвардия», 1970, № 6, стр. 301. [↑](#footnote-ref-93)
93. А. Фадеев. Собрание сочинений, т. 5, М., 1961, стр. 60. [↑](#footnote-ref-94)
94. В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 316. [↑](#footnote-ref-95)
95. Там же, стр. 317. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, М., 1934, стр. 379. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же, стр. 506. [↑](#footnote-ref-98)
98. В. Кирпотин, Проза, драматургия и театр, М., 1935, стр. 232 – 234. [↑](#footnote-ref-99)
99. В. Э. Мейерхольд, Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, М., 1965, стр. 216 – 217 (уточнено по стенограмме. — *К. Р*.). [↑](#footnote-ref-100)
100. Б. Алперс, Театр социальной маски, М.‑Л., 1931, стр. 96. [↑](#footnote-ref-101)
101. В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12, М., 1959, стр. 199 – 200. [↑](#footnote-ref-102)
102. В. Маяковский, Театр и кино, т. 2, стр. 453. [↑](#footnote-ref-103)
103. «Коммунист», 1972, № 4, стр. 112. [↑](#footnote-ref-104)
104. «Спектакли этих лет», М., 1957, стр. 125. [↑](#footnote-ref-105)
105. Ю. Ханютин, Маяковский издевается. — «Литературная газета», 1955, 17 мая. [↑](#footnote-ref-106)
106. В. Маяковский, Театр и кино, т. 2, стр. 476. [↑](#footnote-ref-107)
107. Там же, стр. 460. [↑](#footnote-ref-108)
108. «На литературном посту», 1927, № 3, стр. 46 – 47. [↑](#footnote-ref-109)
109. «Новое о Маяковском», М., 1958, стр. 40. [↑](#footnote-ref-110)
110. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 6. М., 1959, стр. 10. [↑](#footnote-ref-111)
111. Историк театра замечал: «Слияние труппы в этих случаях происходило механически, и разрыв между молодежью и мастерами театра давал себя знать при каждом возобновлении» («МХАТ в иллюстрациях и документах», М., 1938, стр. 30). [↑](#footnote-ref-112)
112. П. Марков, Правда театра, М., 1965, стр. 226. [↑](#footnote-ref-113)
113. «Комсомольская правда», 1926, 10 октября. [↑](#footnote-ref-114)
114. «Новый зритель», 1926. 26 октября, стр. 2. [↑](#footnote-ref-115)
115. «Новый зритель», 1927, 22 февраля, стр. 1. [↑](#footnote-ref-116)
116. ЦГАЛИ, ф. 2335, оп. 1, ед. хр. 5. [↑](#footnote-ref-117)
117. «Советские писатели. Автобиографии», т. III, М., 1966, стр. 97 – 98 (уточнено по оригиналу. — *К. Р*.). «Ка-Эс» — К. С. Станиславский. [↑](#footnote-ref-118)
118. Н. Зоркая, «Дни Турбиных». — «Театр», 1967, № 2, стр. 14 – 21. [↑](#footnote-ref-119)
119. Н. Абалкин, Сорок лет спустя. — «Правда», 1968, 8 февраля. [↑](#footnote-ref-120)
120. «Театр», 1967, № 8, стр. 37. [↑](#footnote-ref-121)
121. А. Дьяконов, «Бег» как он есть. — «Советская культура», 1967, 27 апреля. [↑](#footnote-ref-122)
122. В. Лакшин, Две биографии. — «Новый мир», 1963, № 3, стр. 252. [↑](#footnote-ref-123)
123. Цит. по кн.: М. Булгаков. Драмы и комедии, М., 1965, стр. 589. [↑](#footnote-ref-124)
124. Стенограмма выступления М. М. Яншина на вечере памяти М. А. Булгакова 4 июня 1971 г. Центр, театр, музей им. А. А. Бахрушина. [↑](#footnote-ref-125)
125. Стенограмма замечаний К. С. Станиславского на репетициях пьесы «Мольер» 5 мая 1935 г. Музей МХАТ, архив КС, № 3209. [↑](#footnote-ref-126)
126. Репетиция 4 мая 1935 г. [↑](#footnote-ref-127)
127. Музей МХАТ, архив КС, № 7418. [↑](#footnote-ref-128)
128. Режиссерский материал по пьесе «Мольер». Музей МХАТ, архив Н-Д, № 8. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Пушкин-критик», М., 1950, стр. 107. [↑](#footnote-ref-130)
130. Стенограмма заседания художественного совета МХАТ 24 октября 1939 г. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-131)
131. Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, М., 1952, стр. 329. [↑](#footnote-ref-132)
132. Цит. по ст.: М. Строева. На подступах к Брехту. — «Вопросы театра», 1965, стр. 84. [↑](#footnote-ref-133)
133. Бертольт Брехт, Театр, т. 5, кн. 2, М., 1965, стр. 133. [↑](#footnote-ref-134)
134. Сергей Эйзенштейн, Избранные произведения, т. 4, М., 1966, стр. 433. [↑](#footnote-ref-135)
135. В. Гаевский, Славина. — «Театр», 1967, № 2, стр. 75 – 78. [↑](#footnote-ref-136)
136. М. Строева, Жизнь или смерть Галилея. — «Театр», 1966, № 9, стр. 13. [↑](#footnote-ref-137)
137. М. Туровская, «Зори» на Таганке. — «Юность», 1971, № 4. [↑](#footnote-ref-138)
138. В. Силюнас, «А зори здесь тихие…». — «Театр», 1971, № 6. [↑](#footnote-ref-139)
139. Бертольт Брехт, Театр, т. 5/2, М., 1965, стр. 271. [↑](#footnote-ref-140)