**Театральные страницы: 1969** / Сост. и редакц. Б. И. Зингермана. М.: Искусство, 1969. 540 с.

*Ю. Завадский, Я. Ратнер*. Служить народу — призвание советского театра 3 [Читать](#_Toc401744424)

**Статьи и исследования**

*Н. Берковский*. Станиславский и эстетика театра 25 [Читать](#_Toc401744426)

*Е. Полякова*. Станиславский — Добужинский — Бенуа 152 [Читать](#_Toc401744427)

*А. Мацкин*. Пять чеховских ролей 218 [Читать](#_Toc401744428)

*Н. Велехова*. Говоря с Мейерхольдом 242 [Читать](#_Toc401744429)

*В. Турова*. Театр и Петров-Водкин 300 [Читать](#_Toc401744430)

*М. Сокольский*. Новое в старом 307 [Читать](#_Toc401744431)

*Б. Зингерман*. Шекспир глазами Тышлера 315 [Читать](#_Toc401744432)

*Е. Шамович*. Театр начинается с «Гамлета» 328 [Читать](#_Toc401744433)

**Публикации. Стихи. Рассказы. Пьесы**

*М. И. Калинин*. «… Место религии заступит театр». Из доклада на открытии 5‑го Всероссийского съезда работников искусств. 25 мая 1925 года 347 [Читать](#_Toc401744435)

*Евг. Вахтангов*. Из записной тетради. (Всехсвятский санаторий, 26 марта 1921 г.) 354 [Читать](#_Toc401744436)

*Л. Зорин*. Варшавская мелодия. *Лирическая драма в двух частях* 360

*Жан Ануйль*. Жил‑был каторжник. *(Перевод А. Мацкина)* 403 [Читать](#_Toc401744437)

*Б. Брехт*. Мещанская свадьба. *(Перевод Евг. Лепко)* 499 [Читать](#_Toc401744438)

*Б. Брехт*. Чудовище. *(Перевод Евг. Лепко)* 529 [Читать](#_Toc401744439)

*Б. Брехт*. Три стихотворения. *(Перевод Евг. Лепко)*

Garden in Progress 535 [Читать](#_Toc401744440)

Письмо артисту Чарлзу Лафтону по поводу работы над пьесой «Жизнь Галилея» (1945) 538 [Читать](#_Toc401744441)

Совет артистке К. Н.  538 [Читать](#_Toc401744442)

## **{****3}** Ю. Завадский, Я. РатнерСлужить народу — призвание советского театра

Сорок два дня шел спектакль, и сорок два раза в финале зрительный зал поднимался и пел «Интернационал». В огненном девятнадцатом в Киеве Котэ Марджанов, талантливый режиссер и большой человек, ставил пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». События в далекой средневековой испанской деревушке со странным названием «Овечий источник» были близкими и понятными красногвардейцам и рабочим, совершавшим великую революцию двадцатого века. Происходило то совпадение сценических обстоятельств с обстоятельствами историческими, которое объединяло «чувство, мысль и волю масс», подымая их *(В. И. Ленин)*.

Совпадение это не было и не могло быть случайным. Оно было подготовлено как психологией зрительного зала, энтузиазмом революционных масс, так и спецификой восприятия театрального искусства с его возможностями могучего идейно-эмоционального воздействия.

Преемственность традиций — основа существования и развития советского театра. Прочтение современной жизни, раскрытие современного характера не могут не требовать учета позиций, уже завоеванных с точки зрения целостного характера общественно активной личности — строителя коммунистического общества. Такова классовая установка, такова историческая задача, стоящая перед нашим театром. Они обусловливают сопричастность «вчера» и «завтра» современному и своевременному «сегодня».

{4} 25 октября 1917 года началось вооруженное восстание. А уже 26 октября 150 солдат по приказу Военно-революционного комитета были посланы на охрану театров. Стоит вспомнить, что в ту же ночь В. И. Ленин дал указание А. В. Луначарскому взять на учет библиотеки Петрограда. Социалистическая революция в области культуры начиналась с театров и библиотек, и в самом этом факте заключен колоссальнейший жизненный смысл происходивших перемен.

Октябрьская революция показала беспримерное в истории уважение к традициям и памятникам прошлого. Это и понятно: рабочий класс брал в руки власть как хозяин. И только он, как подтверждает история, способен выполнить историческую задачу сохранения и приумножения сокровищ культуры, задачу формирования коммунистической культуры.

Переворот в миросозерцании художественной интеллигенции, в самом характере и содержании работы театра произошел под непосредственным влиянием нового зрителя. Революционизирующее влияние нового зрителя на театр признавали К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, все ведущие мастера русского театра.

Новый зритель… Он часто не умел вести себя в театре, мог не снять промасленной рабочей фуражки, мог курить злую махорку в рукав шинели. Но именно этот зритель, веками оторванный от культуры, жадно к ней тянулся, знал и понимал общественный смысл того, что ему показывали со сцены, прямо соотнося его с приобретенным историческим опытом, со значением социальных перемен в жизни.

Революция пробудила творческую энергию народа. Жажда познания открытых для трудящихся масс сокровищ искусства, непосредственное участие в происходящем на сцене совершали чудо превращения театра в подлинно народное искусство.

Процесс приобщения театра к просвещению народа был вместе с тем и процессом перестройки всего театрального дела, связанной о поисками новых организационных форм руководства, {5} контактов художника и народа. Нужно было руководство тактичное и решительное, способное изменить репертуарную политику, подвести художника театра к пониманию задач времени. Под влиянием продуманной политики Коммунистической партии и Советского государства изменялось содержание работы театра. Художественная интеллигенция воочию убеждалась, что «рабочий класс выдвигает организованные передовые слои, которые не только ценят культуру, но и помогают проводить ее в массах». Именно это обстоятельство, по мнению В. И. Ленина, изменило отношение интеллигенции к Советской власти. Интеллигенция, работники искусств, как это предвидел вождь революции, были побеждены «*морально*, а не только политически отсечены от буржуазии»[[1]](#footnote-2).

Складывались принципиально новые отношения руководящей партии, государства и художника. Революция, говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин, превратила Советское государство в «защитника и заказчика» искусства. Целым рядом мероприятий Советское правительство подтверждает это положение.

Битва за театр, развернутая партией, была битвой за реализацию великого плана культурного преобразования страны. Она была выиграна Советской властью, советским народом.

Театр шел навстречу зрителю. Лучшие актеры ведущих трупп считали за честь выступать перед рабочими аудиториями. Так, в состав выездной бригады Малого театра входили М. Н. Ермолова, П. М. Садовский, А. И. Южин. Исчезал адюльтерный, гривуазный театр, театр чистой развлекательности. Если в 1917 году в Москве было дано 700 фарсов, то в 1919 году всего 71. И когда постановлением СНК РСФСР от 29 декабря 1919 года был закрыт Никитский театр, как не способствовавший воспитанию народа, этот правительственный акт был продиктован сформировавшимися требованиями народа. Буржуазный театр попросту стал не нужен зрителю. «Этот сдвиг, — говорил Е. Вахтангов, — {6} несомненно, произошел в связи с приходом в театр нового зрителя. Новый зритель потребовал нового подхода к теме спектакля…»[[2]](#footnote-3) Именно к теме спектакля. Зритель не только становился активным участником творческого процесса — потребности, интересы зрителя должны были подсказать театру направление его участия в общественной жизни, его место в системе государственного устройства, пути дальнейшего развития. Не было еще революционной, новой драматургии, и театр показывал Пушкина, Мольера, Шекспира. Редкая столица мира могла бы в то время похвастаться таким обилием шекспировских спектаклей, которые шли чуть ли не во всех театрах Москвы.

Менялись формы социального бытия. Героическое время требовало новых слов. Рождалась советская драматургия. И если VIII съезд партии указывал на необходимость «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства», то XII съезд записал в своих решениях: «Усилить работу по созданию и подбору соответствующего революционного репертуара, используя при этом в первую очередь героические моменты борьбы рабочего класса».

Жизнь требовала пересмотра традиционных представлений о художественной выразительности, о сценичности. «Шторм» — назвал свою пьесу В. Билль-Белоцерковский. А в пьесе шел разговор о вшивом белье, об очистке отхожих мест, о тифе. И не было страшнее врага, чем тиф и голод, для людей, испытавших их на собственном опыте, и не было слов, более необходимых зрителю тогда, чем те, которые произносили члены уездного комитета на сцене. И самой волнующей становилась сцена субботника, когда люди, одетые не в легендарные кожанки, а в ватники и валенки, не с винтовками, а с метлами и лопатами шли на борьбу с грязью, как шли в бой. Это и были «героические моменты борьбы рабочего класса», будни великой революции.

В зале сидел зритель, непохожий на зрителя первых дней {7} революции, — он многое видел и многое знал, ему были понятны И ярость героев Киршона, и лирические раздумья героинь Афиногенова, и трагические монологи Шекспира, и житейская правда Чехова…

Знать время — значит знать, где правда. Для театра это — не только слышать время, но и видеть магистральную линию движения характера, рождаемого социальными обстоятельствами. Хорошо писал об этом еще в 1920 году выдающийся русский актер А. И. Южин: «Мозг и сердце пролетарского театра — глубокое пролетарско-коммунистическое просвещение и воспитание всех занимающихся строительством его… Мы должны увидеть коммунистического и совершенствующегося человека и услышать его художественное слово о путях такого совершенствования»[[3]](#footnote-4).

Вот это умение слышать биение пульса времени, сознательность творческого действия, невиданная раньше, и отличали формирование искусства советского театра.

Суть происшедших перемен в советском театре — не только в формировании репертуара, но и в выработке своего отношения к художественному воплощению, в обострении авторской позиции. «Становится недостаточным только правдивое изображение образа… Теперь к актеру предъявляется требование — не только показать тот или иной образ, но также и свое *отношение* к образу. Это отношение становится как бы вторым содержанием… спектакля»[[4]](#footnote-5). Положение принципиальнейшее, выводящее театр на рубежи злободневности, коммунистической убежденности, политической активности.

Народность театра выявлялась через социальный смысл предлагаемых сценических обстоятельств.

Театр как бы аккумулирует социальные эмоции. Но только тогда они становятся фактом индивидуального сознания, когда проблемы, решаемые театром, ставятся на уровне современного {8} строя чувств, современного уровня нравственных и интеллектуальных представлений. Значимость театра — в создаваемых им характерах, а метод воздействия зависит от того, к какому кругу представлений общественного человека обращено его творчество, в каком направлении происходит углубление этих представлений.

Последние годы знаменательны для театра как бы вторым рождением советской классики. Были вновь показаны страницы героического эпоса нашего народа, его свершений, с такой точностью и художественной убедительностью зафиксированных в лучших образцах советской драматургии. Но это не только история. Решены жизненные проблемы, поставленные в 20‑е и 30‑е годы. Завоевано главное — в центре этих пьес мысли и чувства общественно значимой личности с ее активной ненавистью к безразличию, страстность и строгость, умение масштабно мыслить и чувствовать «вместе со всеми». Ретроспекция советской драматургии раскрыла не только становление советского характера, но и то, что составляет его суть, — общественный потенциал. И теперь еще более очевидно, что воспитание народа на революционных и трудовых традициях немыслимо без участия председателя укома и «братишки» из «Шторма», без страстного Гая из «Моего друга», без сейфуллинской Виринеи и лавреневского Годуна…

Судьба человеческая — судьба народная. И коль скоро это так, коль скоро «жизнь человеческого духа» — тема театра, судьба сценического героя не может не быть тесно переплетена с судьбой человека в зрительном зале. Вот почему всегда так социально остро для театра звучат вопросы: чьей жизни? каких ее сторон? какого человека? Общественный потенциал деятельной личности — итог и классовый урок прочтения советской классики. И Станиславский был, безусловно, прав, когда утверждал, что сверхзадача — не просто некая тенденция, что формальное понимание идейной значимости пьесы исключает из сверхзадачи такие ее качества, как эмоциональность, подлинность {9} человеческого действования[[5]](#footnote-6). Коэффициент полезного действия театра зависит от силы и степени эмоциональной убедительности. Страстность художественной мысли — то, что, по определению Е. Б. Вахтангова, становится вторым содержанием спектакля, — делает театр сегодня инструментом идейно-эмоционального воздействия.

Мировоззрение постановщика, его гражданская чуткость к общественной проблематике, волнующей зрителя, определяют ту точность идейно-художественного акцента, из которой вырастает убедительность произведения. Творчество многих советских режиссеров — ярчайшее тому свидетельство. Лучшие произведения нашего театра стали художественным достоянием советского народа прежде всего потому, что в основе их — обостренное чувство времени, коммунистическая страстность. Социальные микрострасти противопоказаны театру.

Но театр — искусство вторичное, оно зависит от драматургии. Общественное по самой сути своей, по принципам воплощения и восприятия, искусство театра не всегда на деле выступает в качестве нравственного, общественного института. Естественная реакция возражения против крайнего технологизма так называемых «производственных» пьес привела к другой крайности — к измельчанию тематики, к очевидной гипертрофии «интима», к сужению конфликта зачастую до размеров скандала в коммунальной кухне. Речь не идет об отказе от изображения быта. Могли же классики глубоко проникать в эту сферу, находить здесь факты и эпизоды большого общественного звучания! Вопрос в другом. Как часто рефлектирующая, эгоцентрическая личность с ее узкой честностью «для себя» предлагается театру в качестве весьма распространенного типажа! Убедительности ради «всамделишность» подкрепляется расхожими репризами, рассчитанными на ассоциацию с ходким анекдотом. {10} В основе такой драматургии поверхностное, банальное узнавание отдельных случаев, и, что греха таить, зачастую оно обеспечивает и дешевизну успеха и «кассовость» спектакля.

Разумеется, без подлинно художественного узнавания не существует контакта, узнавание — необходимый элемент художественного восприятия. Но если впечатление от спектакля не требует творческих затрат, оно неглубоко и в конечном итоге не может не оставить зрителя безучастным к смыслу предлагаемых театром обстоятельств. Рождается иллюстративность — злейший враг театра именно потому, что она остается вне душевной акустики зрителя. А такая безучастность равносильна ликвидации театра как вида искусства.

Если тема, предложенная сегодня театром зрителю, ограничена рамками элементарных представлений, явлениями, подчас верно подмеченными, но лежащими на поверхности, то в результате театр, приобретая возможность имитировать жизнь, теряет право на ее художественное прочтение.

Надо ли доказывать, что имитация жизни ничего общего с подлинным искусством не имеет, что она ведет к потере образной действенности. Сценическое искусство в таком случае утрачивает право на существование. Подлинное искусство театра обретает глубину и значительность, когда оно твердо стоит на принципах художественной правды — единственной основы эстетического взаимодействия художника и зрителя. Весь опыт советского театра свидетельствует в пользу тезиса: показать человека не просто изнутри, а изнутри того дела, которое он делает. Не боясь упрека в «производственности», Н. Погодин и А. Попов ездили в Златоуст, чтобы там, в среде сталеваров, найти своего Степана для «Поэмы о топоре». И пьесы Н. Погодина «Поэма о топоре», «Темп», «Мой друг» не были пьесами «производственными», но они были и пьесами о производстве, ибо в центре их — человек производства, неотделимый от него.

А разве успех пьесы А. Арбузова «Иркутская история» не определяется тем, что ее герои взяты драматургом из истории {11} строительства Братской ГЭС, а основной идеей стал принцип жизни ее героев! Сугубо технологические проблемы волнуют героев «Битвы в пути» Г. Николаевой. Но производственный конфликт не помешал показать человека во весь рост.

Можно ли видеть в «Далях неоглядных» Н. Вирты только колхозную тему, а в пьесе И. Штока «Ленинградский проспект» только рабочую? Есть у Ф. Энгельса глубокое замечание, что личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она это делает. И если «что» было уделом «производственных» пьес, то «как» — главная тема советского театра — показать человека в труде его, через труд, во имя дела его жизни. Без дидактики, без трескучей риторики. И величие рабочего и величие вождя требуют особой щепетильности, художественной чуткости в их изображении. Нужна патетика, нужны высокие слова. Но высокие слова боятся холодной поковки, а великие образы теряют при этом силу эмоциональной убедительности, следовательно, идейной значимости.

Четкость идейно-эстетической позиции художника-коммуниста, глубина проникновения в жизнь — принципы постановки спектакля, основа переосмысления сложившихся представлений и традиций.

Разумеется, советский театр, театр 60‑х годов, не может не развиваться иначе как в русле собственных традиций, которые выявляются в живой практике театра и как традиции К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и как традиции В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова и Е. Б. Вахтангова. Едва ли допустимо, едва ли возможно простое возрождение театра 20‑х годов. Чистая гальванизация утраченных приемов, утраченных прежде всего в зрительском восприятии, не может вызвать у зрителя радости сотворчества, сопереживания.

Театр имени Моссовета возобновил спектакль «Шторм». Но театр 60‑х годов не мог пересказать «сцены уездной жизни» эпохи революции приемами 30‑х годов. Это не было бы принято зрителем. Дело не только в том, что пострадала бы постановка. {12} Ущерб был бы нанесен и памяти тех, о ком мы сегодня говорим: «Никто не забыт, и ничто не забыто». Требовались новые формы сценического воплощения, иное авторское отношение к тому, что рассказывается. Открытие пройденного обеспечивает сопричастность исторически прошедшего сегодняшнему с учетом поправок на восприятие зрителя, сформированное нынешним днем жизни.

Именно этой сопричастностью объясняется также интерес к произведениям русской классики. Сам факт появления великих имен на афишах свидетельствует о неизмеримых репертуарных возможностях нашего театра, способного черпать в запасниках мировой драматургии бесконечность тем и бесконечность поисков. Классика потому и является таковой, что многослойность замысла обеспечивает новизну прочтения. Спектакль несет на себе печать творческой личности режиссера. Глубина постижения сопричастности, «связи времен» и рождает тот фактор новизны, который, например, позволил «Обыкновенную историю» И. Гончарова считать еще и произведением Виктора Розова и Галины Волчек.

И вместе с тем, если авторский замысел превращается в мотив, по которому создан спектакль, если классический сюжет попросту опрокидывается в сегодня и весь художественно-идейный расчет делается на внешнюю аналогию, конъюнктурный намек, то не только неизбежен отрыв от исторически обязательной конкретности, но и сама проблема приобретает черты вневременности, абстрактности, а следовательно, безадресности. Верно, есть в русской классике та притягательная сила, которая делает ее своевременной сегодня, — обостренное отношение ее создателей к проблематике острой злободневности, точность совпадения социальной сути проблем с внутренним поиском личности. Может быть, именно такой точности требуют от советского театра и внутренние процессы его развития и диалог актера и зрителя, ежедневно происходящий в зрительном зале. Но есть традиции и традиции. Позитивная программа {13} и пафос советского театра требуют иных акцентов, иных форм сценического воплощения, бережной, щепетильной, тактичной и глубоко партийной переоценки классических ценностей.

Драматургическая основа не может не являться основой сценического действия. Различного рода купюры могут быть продиктованы сценической необходимостью. Но если они нужны постановщику только для и во имя «осовременивания» классики, если интерпретация первоначального авторского замысла ведет к полной его подмене режиссерской концепцией, то это не только свидетельствует об отсутствии уважения к автору, но и ведет к нарушению того, что нарушено быть не может, — художественной правды.

С изменением в психологии зрителя связано возникновение нового жанра, получившего права гражданства, — документальной драмы. Строгая фиксация факта, прозаичность документа не мешают зрителю видеть за сухостью протокольных строчек накал страстей, живое дыхание современности.

Однако ни один документ, ни одна историческая хроника, сколь талантливо ни была бы она скомпонована драматургом и расцвечена блестками режиссерской фантазии, неспособны заменить философского, художественного анализа жизненных процессов. И чем значительнее процессы самой жизни, чем выше интеллектуальный и эмоциональный критерий их художественного отражения, тем серьезнее и требовательнее счет, предъявляемый зрителем театру сегодня.

Сила воздействия театра зависит от масштаба решаемых им проблем, от глубины проникновения в жизнь, от точности совпадения сценических обстоятельств с обстоятельствами общественными. И общественный резонанс получает только то художественное произведение, которое масштабу совершаемого находит сценический эквивалент. Сделать это можно только с позиций коммунистического мировоззрения. Воспитание, формирование мировоззрения есть важнейший элемент творческого процесса. Очевидно, что сегодня даже самый могучий талант {14} теряет способность к творчеству, как только он перестает понимать мир.

Если любое явление искусства неповторимо, то искусство театра уникально. Оно современно по своей сути. В самом деле, можно отложить на завтра недочитанную книгу, вернуться к экспозиции художественной галереи, из фильмотеки получить давний фильм. Но спектакль, отрепетированный и не показанный зрителю, не имеет художественной, эстетической ценности. Театр — барометр, на шкале которого всегда обозначен общественный темперамент зрителя.

Какой же силой идейной убежденности должно обладать это искусство и его носитель — художник театра! Когда К. С. Станиславский ратовал за театр мысли, а не протокольных фактов, он имел в виду театр воинствующей идейности, точной и ясной идейно-художественной позиции. Актуальность театрального искусства, необходимость его обеспечиваются только этой заданностью идейно-художественного отклика на вопросы, поставленные жизнью сегодня.

Язык театра многообразен. Театр может быть философским, публицистически-гражданским, поэтическим. Но при всей многовариантности своего выражения сценическая судьба его героев не может быть очередной вариацией на тему современного человека. Разговор «по существу» не должен быть подменен разговором «по поводу». А. В. Луначарский писал: «Надо выбирать в этой современности то, что делает ее многозначительным моментом истории человечества…

Поверхностность не может быть долговечной, — все равно, была ли она в свое время злободневной или претендовала на разработку каких-нибудь вечных тем»[[6]](#footnote-7). В процессе перестройки психологии советского человека театр, более чем какой-либо другой вид искусства, способен оперативно выявить и показать {15} этот «многозначительный момент» в жизни нашего советского общества.

Актуальность искусства театра определяется как содержанием предлагаемых сценических обстоятельств, так и теми возможностями выявления «жизни человеческого духа», которые есть только у театра, приданы ему как средства выражения всей вековой историей его существования.

Искусство театра не раз объявлялось безнадежно устаревшим. В 1912 году Ю. Айхенвальд произнес свое надгробное слово театру, апеллируя к зрительскому восприятию. Проходит более полувека, и в мюнхенской газете «Die Kultur» мы читаем, что «исторические процессы и события нашего времени вытеснили театр» как форму анализа, что эмоциональное искусство не находит резонанса в душе современного человека с его аналитической способностью мышления.

Да и в 60‑е годы некоторые наши современники, увлеченные анкетированием зрителя и учетом кассовой характеристики, не прочь прописать театр по ведомству наиболее консервативных искусств. У этих заявлений разная основа, различны позиции их авторов, но суть одна: воистину, как говорит французская пословица, чем больше это меняется, тем больше остается тем же самым.

История развития искусства вообще и театра в частности свидетельствует, что в системе «искусство — человек» нет и не может быть принципа взаимозаменяемости. Сегодня советскому театру нет надобности бороться за равноправие в семействе муз. Ему нет нужды жаловаться на отсутствие интереса к нему, для многих наших театров проблема аншлага стала уделом воспоминаний.

В творческом соревновании рождается и новое зрительское восприятие и новое искусство театра, помноженное на богатство художественных ассоциаций зрителя. Рождаются новые эстетические потребности, и эти потребности создают иные уровни эстетической активности зрителя.

{16} Искусство рождает зрителя, предмет искусства «создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой», — писал К. Маркс. Зрителя, пришедшего в театр, воспитывает прежде всего искусство. Оно обладает поразительной силой воздействия, формируя воображение, чувства, мироощущение личности. Но нельзя сегодня не учитывать той роли, которую играют в формировании эстетической культуры зрителя кинематограф, телевидение, радио. Кинематограф изменил характер зрительского восприятия, сформировал определенную психологическую установку. В театр пришел зритель, воспитанный кинематографом, и театр должен был снять «жирный жест», «жирный голос», «жирный грим». Крупный план театру был продиктован зрительским восприятием. Именно оно убило театральщину. Еще К. С. Станиславский на заре рождения кинематографа предупреждал, что плохой театр, ремесленное искусство не выдержат предложенного кинематографом соревнования, ибо в кино «всякий штамп навсегда припечатан»[[7]](#footnote-8). Хорошему театру бояться нечего. У него есть свои, присущие ему средства воздействия на зрителя.

Но в реальном процессе взаимодействия нельзя не заметить известного флюса в формировании эстетических пристрастий. Не только расширяется диапазон этих пристрастий, но и формируются штампы восприятия. Когда-то В. Э. Мейерхольд удачно определил штамп как обессмысленную традицию. Это верно по отношению и к художнику и к зрителю. Штамп восприятия продиктовал глазу тот поиск кинематографической выразительности, который противоречит специфике театра как зрелища. Ликвидация театральщины зачастую становится уничтожением театральности: «натуральный», «как в жизни», голос оборачивается на сцене речевым бескультурьем, плоским и неопертым звуком; «натуральный», «как в жизни», жест зачастую не «пробивает» {17} даже третий ряд партера. Более того, штамп восприятия часто мешает зрителю принять яркий зрелищный спектакль и, наоборот, оправдывает натуралистический. Становятся штампами и рождают штампы многие привычные приспособления. Появляется некая заторможенность, та угадываемость, которая рождает, по меткому определению И. П. Павлова, сон с открытыми глазами. И если на сцене висит ружье, то зритель знает, что в третьем действии оно должно обязательно выстрелить. Так его приучили. Но Леонид Леонов заметил, что если зритель ждет выстрела, то, может быть, можно и «обмануть» его. Пусть не будет выстрела. Поиск сценически выразительного хода, метафоры, приема, детали, нюанса — это поиск такого фактора новизны, который иначе выявляет привычное.

Разрушение прежних представлений — задача оправданная, если она продиктована временем, художественно-эстетическими и социальными потребностями. Поиски новых форм — это не просто пересмотр стилевых понятий. Всякое изменение не может игнорировать как специфику средств и принципов воздействия, так и активность самой воспринимающей личности. Но поиск должен иметь в виду целостность художественного образа спектакля и целостность зрительского восприятия. Как-то на репетициях «Чуда святого Антония» Е. Б. Вахтангов предложил удачную мизансцену, когда поворот сценического круга связывал две сцены, создавая развитие и единство действия. И хотя прием был восторженно встречен актерами, Вахтангов снял эффектный ход, так как, по его мнению, восприятие зрителя, не привыкшего к поворотам сценического круга, было бы разбито этим важным И художественно оправданным с точки зрения замысла эффектом. Так говорил Вахтангов, не боявшийся открытой условности «Турандот». Много ли сегодня найдется режиссеров, имеющих мужество отказаться от удачной находки во имя сохранения целостности эмоционального впечатления зрителя?

Дело не только в уважении к зрителю. Случайность впечатления — зачастую точная регистрация случайности поиска.

{18} Но театр обязан знать своего зрителя. Это обеспечивает точность художественного поиска. Театр не вправе отказываться от своей специфики, от своих достижений.

Сила театра — в непосредственности воздействия, в обмене чувств между живым человеком на сцене и в зале. В любом виде искусства «эффект присутствия» необходим, но в театре он становится эффектом активного участия, и зрительская активность — тот «бумеранг», который возвращается к актеру с волнением зрительного зала.

Яркость театрального зрелища, эмоциональная природа искусства сцены делают его своеобразным социальным индикатором огромной эмоциональной мощности. Спектакль — праздник, праздник чувств и праздник красок; поэтический строй образности — специфически видовая характеристика театра.

Театр — самое метафорическое из искусств. Театр — царство метафоры даже тогда, когда на сцене — «всамделишность», ибо театр всегда то, что нельзя просто пересказать, что уходит во второй, третий план восприятия. Поиск сценической выразительности в театре — это поиск поэтического выражения и ударности воздействия.

Емкая формула эстетического восприятия, данная когда-то Аристотелем — «радость узнавания», — имеет для театра значение принципиальное. Психологическая установка на радость ожидания и сотворчества во многом определяет условия восприятия театрального зрелища.

Из этих закономерностей построения сценического действия, условий его восприятия рождается требование спектакля-праздника, в котором емкость метафоры обеспечивает высокую его поэтичность с присущей ему внутренней музыкальностью, внутренней ритмичностью.

Это положение иногда встречает возражение: дескать, принцип зрелищности противопоказан подлинному искусству. Для убедительности ссылаются на слова В. И. Ленина, сказанные им в беседе с Кларой Цеткин: «Наши рабочие и крестьяне заслуживают {19} чего-то большего, чей зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство». Зрелища, подчеркивал В. И. Ленин, — «это не настоящее большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение»[[8]](#footnote-9). Нам думается, слова В. И. Ленина нельзя толковать так широко, они должны быть поняты прежде всего в историческом контексте.

В. И. Ленин был безусловным противником зрелища как дешевого развлечения в его буржуазном, мещанском смысле. Он категорически отвергал попытки Пролеткульта подменить подлинное искусство массовыми действами. Наконец, В. И. Ленину не могло импонировать мнение некоторых деятелей культуры, что искусство должно наклониться, чтобы народ мог разглядеть его лицо, что народу нужно немудрящее зрелище. Слова В. И. Ленина были программой борьбы за великие традиции демократического искусства, за самое искусство, подвергаемое деятелями Пролеткульта жестокой вивисекции.

Между тем еще несколько лет назад понятие «зрелище» в устах многих было бранным словом, и в серьезных теоретических исследованиях дискутировалась альтернатива, перед которой якобы стоит современный театр: либо театр-зрелище, либо театр психологический. Третьего не дано. Зрелищная природа театра безусловно и окончательно связывалась с искусством представления, с ремесленничеством и даже кое с чем похуже.

Многие возражения сегодня отпали, стали анахронизмом — слишком уж очевидны достижения советского театра последних лет. Вместе с тем проблема зрелищности, организации сценического действия не утратила своей актуальности. Но форма — это не только способ организации действия, это еще и способ организации восприятия, воспитания театрального мышления зрителя.

Природа театрального мышления меняется. Углубляется зрительское восприятие, воспитанное смелостью метафоры современной {20} лирики, образным строем современной прозы, жесткостью линий современной графики. И, главное, общественной активностью, идейной зрелостью, эстетической культурой личности.

Театр должен знать эти процессы, знать свой адрес, своего зрителя. Знание зрителя — это не только знакомство с его жизненными обстоятельствами, но и ответственность за него, ответственность, измеряемая ростом мастерства, глубиной отображения жизни в ее существенных связях и отношениях.

Зритель, по крайней мере в массе своей, не ходит по два раза на один спектакль. Для него каждый спектакль — премьера. И если спектакль утратил новизну к десятому представлению, если исчез «нерв» в работе актера, если сценическое действие перестало быть целостным, то и первичные впечатления зрителя случайны, разорванны. В этом случае и зритель не получает эстетического наслаждения, а театр теряет зрителя, теряет именно на этом спектакле.

Театр не знает «дубля», актер играет сейчас. И зрителю он нужен сейчас, сию минуту. Острота впечатления, глубина эмоциональной памяти, запас духовного богатства зависят от того, как актер работает сегодня, на каком уровне эмоциональной взволнованности. Зрителю нет дела до того, сколько отснято «дублей» в кино, он видит думающие глаза. Крупным планом. И в театре он требует крупного плана мысли, переживания, умной эмоции.

Театр — мощное орудие идейно-эмоционального воздействия, И как боевое оружие искусство театра должно быть использовано.

За искусством прерогатива активного начала. Присутствие зрителя — не просто общеобязательное условие существования искусства, но и закон его развития. К осознанию творческого замысла другого пути, кроме активности зрителя, нет.

Театр — средство воспитания активности творческого воображения, школа переживания, школа, в которой формируются, должны формироваться умные эмоции, высокие чувства зрителя. {21} Он трибуна, с которой идет открытый разговор заинтересованных в одном и том же людей. И причина этой эмоциональной общности не в тайниках подсознательного, не в механизме врожденного подражательного рефлекса, а в художественной правде, основой и сутью которой является правда жизни, в общности высоких идей, интересов, взглядов, объединяющих художника и зрителя, в социальных обстоятельствах, формирующих духовную биографию личности — зрителя и художника.

Предмет советского театра — советский человек, и пафос его творчества — в каждодневном открытии героического характера, героического в своей повседневности и повседневного в своей героичности.

Ф. Шиллер писал: «Тот, кто может неопровержимо установить высокое значение театра в развитии людей и народа, тот укажет ему место рядом с важнейшими учреждениями в государстве»[[9]](#footnote-10).

Высокое назначение театра как общественного института утверждено системой государственных актов Советского правительства, всем строем социалистической действительности.

Советский театр рожден революцией. И каждый день творческой жизни театра — каждодневное рождение театра. Во имя высокого идеала — человека коммунистического общества.

# **{****23}** Статьи и исследования

## **{****25}** Н. БерковскийСтаниславский и эстетика театра

Одна из главнейших, если не самая главная, из заповедей Станиславского театру и актерам — не застревать, изображая жизнь, на внешностях ее, на видимостях, на итогах, которыми она отложилась, идти к этим итогам через весь процесс, через внутреннюю историю людей[[10]](#footnote-11).

Собрание итогов, сделанных форм, готовых положений — мир, каков он есть для всякого, кто абонирован в нем и не желает терять абонемента, мир с его обязательной официозной стороны, от которой никому не дано уйти. Каждый вступает в него тоже со стороны своих итогов — дел, им выполненных, грузов, им поднятых или неподнятых. Как было выполнено, какими силами и судьбами было поднято, чего оно стоило выполнявшему и поднявшему, — до этого никому нет дела. «Во что душе обходится {26} поэт» — дело самого поэта идя человека всякой иной профессия, если и он по-своему поэт — «делающий», что первоначально у греков слово «поэт» и означало. Всякий на своем месте бодрствует, трудится, как ему и указано, на поддержку дальнейшей жизни официального мира, за что он чем-то и как-то числится, кем-то состоит, и его деловые отношения получают таким образом завершенность.

Искусство и театр, в частности, начинаются с нарушений этой строгой, во вне обращенной картины мира. Очевидно, она не считается у художников безусловной, так как они хотят распознать, что делается «там, внутри», усмотреть, как и из чего она сложилась, какая внутренняя энергия питает ее, какие души роятся в глубине этого мира дел, обязанностей, повинностей и вещей.

По Станиславскому, основа театрального искусства — актерское переживание. Именно оно и вносит смуту в установленное миропредставление. Актер выходит на сцену и вступает в изображаемый мир человеческих дел и интересов с этим непрошеным переживанием. Актер провоцирует на переживание всех и вся, духовная жизнь, пробужденная в нем, требует ответа и соответствий у других, он заговорил на особом языке, который не может не развязаться у всех действующих на сцене, иначе переживание было бы для него дар напрасный.

Всего только из методических соображений Станиславский исходит в своих трактатах из актера, отдельно от спектакля взятого: «работа актера над собой», «работа актера над ролью». По Станиславскому, можно бы сказать, что актер подобен Зигфриду, на которого брызнула кровь убитого им дракона, — Зигфрид стал понимать, о чем переговариваются и говорят друг с другом птицы, актер, в котором зазвучала внутренняя речь, слышит, чем живы люди вокруг, он вызывает на сцену внутреннюю жизнь всех и каждого.

По учению Станиславского, два момента у актера совпадают: в актере получают мощь и развитие собственные его переживания, {27} в меру того как он обращает их на познание чужой духовной жизни. Постижение того, чем живет кто-то другой, является одновременно для актера могучим средством для развития собственной духовной личности: другого он познает, а сам при этом кем-то новым становится.

Именно это проникновение в чужие души и является запретным актом соответственно понятиям и законам, господствующим в официозном мире. И сам не докучай, чтобы кто-то вникал в твою душу и сочувствовал ей, и к другим не напрашивайся на положение духовника. В рассказе «Люцерн» Лев Толстой описывает гостей за длинным обеденным столом в швейцарском отеле. Каждый из них сам по себе, общий стол не соединяет их, каждый дорожит своим правом необщительности с другими, своей от них отрешенности. Размышления Толстого по поводу этих людей: «… страшно подумать, сколько здесь друзей и любовников, сидящих рядом, может быть, не зная этого. И бог знает, отчего никогда не узнают этого и не дадут друг другу того счастья, которое так легко могут дать и которого им так хочется». Люди в ресторане мертвы друг для друга. Толстой в этом раннем своем рассказе уже примеряет на них сюжеты будущих своих романов, заполняет пустые интервалы между людьми богатством жизни, взаимных притяжений и отталкиваний, нужности или ненужности людей друг для друга. Очень много писалось и у нас и на Западе о Толстом — великом язычнике, воскресившем плоть и чувственное восприятие жизни. Разные вариации все той же идеи не всегда сразу же узнаются. Ведь и «остранение» у Льва Толстого, о котором так много и часто писалось, есть всего только техника толстовского язычества, способ, которым Толстой справляет в литературе свой языческий культ. Толстой — язычник, реставратор материи и плоти — это не больше, чем полправды, ибо Толстой с огромнейшим пафосом воскрешал и духовную жизнь своих современников, их личные миры, их духовные цели, взаимоотношения, подавленные или даже убитые современной цивилизацией. Станиславский следует за Толстым, {28} аналогия между Станиславским и русской классической прозой, в особенности прозой Толстого, предложенная в нашей теоретико-театральной литературе, несомненно, правильна и плодотворна[[11]](#footnote-12). Она оправдывается, когда ее проводят и в главном и во второстепенном.

Официоз говорит: внутренним миром нижестоящих брезгай и на внутренний мир стоящих высоко не смей покушаться, ибо кто тебя туда допустит и что ты можешь там понимать. По Льву Толстому, по Станиславскому, — всякому человеку внутренне доступен всякий, но тем самым оба они отвергают иерархический принцип, в разных видах своих и в смешениях этих видов в истории классового общества очень жестоко и ревниво оберегаемый. Он имел и феодально-бюрократический период своего развития, с которым потом вступил в сочетание принцип чисто имущественный, буржуазный. Иерархия происхождения пополнялась иерархией мест, занимаемых людьми в государстве, а затем иерархией богатств, которая либо уживалась с исторически ей предшествующими принципами рода и чина, приспосабливая их к себе, либо вовсе вытесняла их. На западе Европы борьба с иерархизмом миропонимания началась очень давно. Первые удары иерархизм получил в области, к которой были приурочены наивысшие с его точки зрения ценности, — в области искусства, трактовавшего религиозные сюжеты. В западной живописи стали исчезать Христос в образе царя небесного и богородица в образе царицы небесной. Ближе к Ренессансу и в самом Ренессансе их стали изображать с чертами смертных людей, скорбящих, болящих, страдающих, страдание свое и чужое предчувствующих и чувствующих. Когда пошатнулся в своей исключительности мир религиозных представлений, то от него книзу {29} распространился неудержимый кризис. Начался пересмотр всех положений и репутаций, связанный со светской иерархией, сложившейся в течение веков. Это были первые волны всемирного демократического движения, учившего, что люди равны, что существует единое человечество, что каждому доступен каждый и возможны мосты от человека к человеку, лишь бы люди умели ими пользоваться. Иерархическое искусство запечатывало уста своим героям. И вот начался простой разговор между ними.

Любопытны средневековые запреты одеваться не соответственно своему сословию. Если буржуа переодевался в платье джентльмена, то буржуа ожидала кара. Театр Ренессанса сделал платье вольным, бессословным, мотив переодевания — один из любимых в комедиях и в драмах Ренессанса. Переодевание было как бы младшей ступенью перевоплощения. Вез положительных санкций перевоплощению невозможен был бы театр Шекспира. И все же у Шекспира мы порой встречаем рецидивы того же иерархизма, человек должен умереть в социальной шкуре, в какой родился, попытки ее переменить бывают напрасны и бывают наказаны смехом и глумлением. С другой стороны, у Шекспира и у других поэтов Ренессанса девушки с успехом переодеваются в юношей и ходят неузнанными: мужчины и женщины до того времени были двумя правовыми мирами, с грубой последовательностью различаемыми. Вероятно, неприязнь привилегированного общества к театру и к гистрионам более всего объясняется прирожденным антииерархизмом театра: кто угодно может перевоплотиться в кого угодно. Обвиняли театр и обыкновенно говорили, как дурно ведут себя актеры за кулисами его, — когда на подмостки стали допускать женщин, обвинения этого рода усилились.

По истинной же истине обвинителей возмущало совсем иное: какой дурной пример подают актеры именно со сцены, как мало назидательно их поведение в представленных пьесах и в ролях, как недозволительно смешивают на сцене актеры все карты, с которых принято ходить в социальной жизни.

{30} У нас в России борьба с иерархизмом началась позднее, она по преимуществу достояние культуры XIX столетия. Начатая позже, она велась с особой энергией и широтой, своей несвязанностью с предрассудками любого рода она изумляла Запад, который в борьбе этой был много старше нас. В начале пропитого века еще С. П. Жихарев, закоренелый театрал, все же с ужасом рассказывает о приятеле своем, природном дворянине Ф. П. Граве, который взял смелость играть «влюбленного башмачника» на немецком театре в Москве[[12]](#footnote-13). Кто кого играет на сцене, кто в кого воплощается, этот вопрос беспокоил правительство отнюдь не с художественной стороны. Император Николай Павлович распорядился допускать чиновников играть на сцене, только лишив их чинов и отобрав у них патенты на чины[[13]](#footnote-14). Имея чин, ты профанируешь его, изображая на сцене лицо нечиновное. Бывают случаи иного рода, когда актер играет лицо, для которого ему не хватает ни чина, ни положения — перед самым восстанием декабристов вывели из крепостной зависимости актеров, трактовавших на сцене князей, государей и другую высшую власть, — заботились не об актерах, а о представляемых на сцене персонах, как бы тем не приключилось урону[[14]](#footnote-15). Всю эту психологию, театральную и возлетеатральную, отлично отразил Щедрин в «Губернских очерках», в главе «Княжна Анна Львовна». В губернском городе Крутогорске затевают любительский спектакль, хотят поставить водевиль, а роль Емельяна — уже по имени слышно, что непочтенного человека, — предлагают статскому советнику Фурначеву. «Статский советник Фурначев оскорбился: он справедливо нашел, что в Крутогорске столько губернских секретарей, которые, так сказать, созданы в меру Емельяна, что странно и даже неприлично возлагать такое поручение на статского {31} советника». Пример Фурначева — это и есть сопротивление иерархизма уравнительной природе театра.

Хорошо известны призывы Щепкина к актерам, прямо предшествующие главным положениям системы Станиславского. Щепкин писал актеру Шумскому в письме от 27 марта 1848 года: «… всегда имей в виду натуру; влазь, так сказать, в кожу действующего лица, изучай хорошенько его особенные идея, если они есть, и даже не упускай из виду общество его прошедшей жизни»[[15]](#footnote-16). В письме от той же даты, написанном к Александре Ивановне Шуберт, Щепкин пускает в ход термин «сочувствующий артист»[[16]](#footnote-17), имея в виду актера, который не извне подражает лицам и положениям, но сочувствует, вживается, предается вчувствованию, как выражались в нашем веке некоторые психологи искусства. Позднее, в письме от 22 ноября 1854 года, к той же Шуберт Щепкин пишет: «В душу роли, проникайте в самые тайники сердца человеческого…»[[17]](#footnote-18) Соображая, каков был строй русской жизни, окружавшей Щепкина, можем оценить, сколько смелости социальной и художнической содержалось в этом его приглашении влезать в чужую кожу, чья бы это кожа ни была, сановника или ямщика, станового или арестанта. Призывы Щепкина — совсем не то, что какой-нибудь скромный, хотя бы и талантливый урок сценического искусства. Они — исторический акт, закрепление социального переворота, который совершается и еще не совершился. Сценическое перевоплощение, как понимал его Щепкин, опрокидывало действенным образом социальную табель о рангах. Любой актер допускался изобразить кого захочет, любого, взятого с любой ступени этой табели, останавливать могли только особенности таланта актера или же слабости в этом таланте. Та же демократическая настроенность, те же идеи единства {32} и первородного равенства людей служили прологом по всему классическому искусству России. Что перевоплощение и «сочувствие» у Щепкина, то у русских писателей мастерство психологического романа. Принципиальная доступность людей друг другу дает психологическую прозу Пушкина, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого, Чехова. Она же дает и русскую лирическую поэзию. Лирика Пушкина, Тютчева, Лермонтова, Некрасова, Блока по смыслу своему — лучший цвет общения между людьми, возможного ввиду их духовной общности, причем Лермонтов или Тютчев не пишут идиллии этого общения, но помнят также о тяжких коллизиях и трагедиях, завладевающих ими время от времени. Можно бы сюда же отнести и русскую живопись, в особенности психологический стиль русского портрета у Крамского, Репина, Ге, Ярошенко. Русский портрет, русский роман, русская лирика, русское актерское искусство происходили из одного для всех первоисточника. В обществе, где по-прежнему господствовали разделение и угнетение, искусство проповедовало единую братскую жизнь людей, их взаимопроницаемость, их союз изнутри, принципиальную, духовно обоснованную демократию. Вызов, брошенный фактическому состоянию вещей, всего виднее был в сценическом искусстве. Реальные личности актеров были податными единицами империи, чаще всего с незавидными паспортами — мещанскими или крестьянскими, И эти-то люди, которые ничего не значили, ничего не могли у себя в городе или на своей улице, со сцены были прекрасными и всемогущими. Достоевскому в «Записках из мертвого дома» — глава «Представление» — принадлежат удивительные страницы о спектакле, который на каторге, в мертвом доме, под рождество устроили каторжники. Быть может, это лучшее, что когда-либо было сказано о психологии и социологии театра. Достоевский сам для театра никогда ничего не писал. Но он написал о театре — и написал с проникновением, ибо театральное искусство выражало нагляднейшим и предельным образом внутренние мотивы, каких придерживалась психологическая проза Достоевского. {33} Арестанты, как о них рассказано, играют несколько небольших пьес в один вечер — играют водевиль, играют фарс, играют пантомиму (у них она зовется «пантомина»). Каждая пьеса — другая среда и другие люди, меняющийся мотив перевоплощения. Жанры разные, следовательно, и разные тональности, разные ступени перевоплощения в зависимости от того, насколько серьезны и вероподобны по содержанию эти пьесы. Играя спектакль, арестанты остаются при своих кандалах. Достоевский всячески прочувствовал то обстоятельство, что театральная иллюзия для них — предвкушение свободы. Потому актерам неслыханно дороги все театральные тряпки, самая наивная бутафория. Какой-то жалкий намек на костюм, на театральное переодевание, и они восхищаются. А если кому привалило такое счастье, как офицерский сюртук с аксельбантами, барская тросточка, которой можно чертить по песку, тот уже вышел в самые большие люди. Играя свой спектакль, каторжные на эти полтора или два часа перешагнули свое положение. Аксельбанты, тросточка — признаки и орудия свободы, отсюда чрезмерное отношение к ним. Игра на сцене — переход, перебежка в царство свободы, отсюда яркость, вдохновение, талант игры. Уже самый переход из положения, предписанного арестанту, в роль из поставленной пьесы на сцене есть акт огромного потрясающего освобождения. Охота к переодеванию и к перевоплощению — верное свидетельство, что свобода не истреблена в этих людях, что они по-прежнему, по естеству своей души, способны к ней и, следовательно, ее заслуживают.

Глава о театральном представлении — спор Достоевского с приговором, который всей своей тяжестью лег на этих людей, с режимом, в котором их содержат. А более всего эта глава — возражение против образа жизни, которого держались они еще до каторги, который был неизбежен для них и привел их сперва к преступлению, а потом и к наказанию.

Маркс говорит в «Капитале» свои известные слова: «… в буржуазном обществе генерал или банкир играют большую роль, {34} человек — очень жалкую»[[18]](#footnote-19). Очень полезно сопоставить эти фигуры: генерал, банкир и, наконец, просто человек, как Маркс его называет. Разумеется, из них лучшая и выше всех поставленная — просто человек. Искусство вообще и театр в частности стремятся овладеть этим человеком как таковым. Конечно, радость театра вовсе не в том, что актеру удалось отождествиться на сцене с генералом и провести весь театральный вечер в генеральском состоянии. Каторжник, описанный Достоевским, играет офицера с аксельбантами и с тросточкой — восторг его игры опять-таки не в том, что ему подарена в этот вечер иллюзия барства, обыденным образом недосягаемого для него. Актер, войдя в роль, отрешается от всего, что теснит и беднит собственную его личность. Но и того персонажа, которого актер изображает, он тоже отрешает от всякой ограниченности. Генерал, банкир, господин с тросточкой, сыгранные актером, потеряли свою авторитетность, растворились в ком-то другом, третьем. Как кипящая вода сразу подымается по всем стенкам сосуда, так и актер — играя на сцене, он одновременно поднялся и над самим собой, над своей бытовой, в паспорте прописанной личностью, и над титулованным персонажем, который служил ему предметом изображения. Игра возвела его в области, где отдыхает и позволяет, чтобы любовались им, «просто человек».

Что бы ни изображал актер, искусство всегда есть выход к «просто человеку», в конце концов. Будь это не так, осталось бы неясным очень многое в природе актерского искусства. Допустим, что очень лестно и отрадно изображать генералов, банкиров и прочих властью и значением облеченных. Но актеры изображают с увлечением и просто людей, стоящих очень низко и в ранговом мире и в мире нравственных оценок. Какого-нибудь старика, сторожа при купальнях, с белой бородой, по которой пробирается прозелень, и того играют охотно. Какую бы низкую цену ни давали за Добчинского и Бобчинского, а ведь хорошо сыграть одного {35} или другого будет сочтено за подвиг и победу. Играют людей низменных, телом и душой некрасивых, павших и готовых пасть, и не видят в этом для себя потери. Только зрителя самой низкой культуры бывали способны бросать камнями в актера, игравшего на сцене рыжую злодейскую роль. Думаем, что терпимость художника к Добчинскому и Бобчинскому или к кому-нибудь еще похуже происходит вовсе не из равнодушия к нравственным ценностям. Всякий большой актер, кого бы он ни играл, заодно прихватывает еще кого-то третьего, именно «просто человека». Каждая роль взята с великого материка, именуемого человечеством, а то и миром, природой. Бобчинский и Добчинский — довольно живые подробности человечества в его целостном виде, может быть, это две пуговицы, пришитые сзади где-то на уровне пояса к сюртуку человечества, шествующего вперед, и в качестве таковых они заслуживают внимания. Художник и должен и хочет пройти все ступени человечества и природы, от низших к высшим, таков долг познания, и при этом низшие все равно остаются низшими и никакого пожалования им благородства не произойдет, если бы даже кто и опасался этого. Думаем, естественная история художника хорошо рассказана в сонете Виктора Гюго «Надпись на экземпляре “Божественной комедии”». Можно не поскупиться на цитату из четырнадцати строк и привести его полностью:

«Однажды вечером, переходя дорогу,
Я встретил путника: он в консульскую тогу,
Казалось, был одет; в лучах последних дня
Он замер призраком и, бросив на меня
Блестящий взор, чья глубь, я чувствовал, бездонна,
Сказал мне: — Знаешь ли, я был во время оно
Высокой, горизонт заполнившей горой;
Затем, преодолев сей пленной жизни строй,
По лестнице существ пройдя еще ступень, я
Священным дубом стал, в час жертвоприношенья
{36} Я шумы странные струил в немую синь,
Потом родился львом, мечтал среди пустынь
И ночи сумрачной я слал свой рев из прерий.
Теперь — я человек; я — Данте Алигьери».
 (Перевод Бенедикта Лившица)

Духовная биография Данте здесь изложена так: сперва был горой, потом перешел из природы неорганической в природу органическую и стал дубом, потом поднялся в мир живых и одушевленных, стал львом, еще погодя — стал человеком и, наконец, стал Данте Алигьери, автором «Комедии». Художник должен пережить всю эволюцию мировой жизни, прочувствовать все ее фазы. Мы бы сказали: в изложении Виктора Гюго духовная история Данте, великого поэта, похожа на биографию великого актера. Данте был горой, был дубом, был львом, стал человеком — он сыграл все эти мировые роли одна за другой, побывал в каждом образе, созданном мировым развитием, вживался в каждый, как это делает актер.

Станиславскому было в высшей степени свойственно рассматривать актерство как некое всеобщее состояние души, известное всем и каждому. Мы читаем про себя литературный текст, мы читаем беззвучно с нотного листа, слышим музыку про себя — немую музыку; так же мы можем про себя сыграть какое-то жизненное положение, какого-то человека исторического или обобщенного, пусть это будет Юлий Цезарь, Грозный или наш сосед по дому Иван Иванович. Сыграть насухо, в уме — это уже познать что-то, совершить первую разведку. Любой предмет, если мы хотим понять его, как бы предлагает нам — побудь мною, войди в меня. Такое первопонимание и совпадает с актерством, с актерским восчувствованием предмета, с актерским первоприступом к нему. Каждый может оказаться «актером в душе» и примериться на тот или иной предмет, на того или иного человека, «влезть в него», выражаясь по Щепкину. Но подлинный актер, актер душой и телом, доведет свое тождество с Грозным {37} или с Иваном Ивановичем до степени только ему и его искусству доступной, до степени немыслимой для дилетанта, который «играет» только эмбрионально, способен лишь на первый порыв к перевоплощению, останавливаясь, едва к нему надо бы приступить взаправду. У Станиславского мы находим такое расширенное понятие актерства, когда актерское переживание оказывается широко применимым и далеко за пределами человеческого мира. Когда речь ждет о вживании не только в чужую человеческую жизнь, но в вещи, в быт, в образы природы, в произведения искусства. Молодому актеру студии Станиславский предлагает парадоксальную задачу: пожить жизнью дерева, глубоко вросшего корнями в землю, восчувствовать; каков внутри себя столетний дуб[[19]](#footnote-20). Явления культуры и искусства тоже требуют, чтобы мы внутренне «играли» их, если мы хотим постигнуть их. «Стоишь, бывало, перед произведением Врубеля или других новаторов того времени и по актерской и режиссерской привычке мысленно втискиваешь себя, точно в раму картины, точно влезаешь в нее, чтобы не со стороны, а оттуда, как бы от самого Врубеля или от написанных им образов, проникнуться его настроением и физически примениться к нему»[[20]](#footnote-21). У И. Н. Берсенева можно прочитать самый неожиданный рассказ Станиславского, как получила зримую форму одна из лучших его ролей, генерала Крутицкого, в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». И. Н. Берсенев передает: «Однажды он шел по Молчановке, завернул в какой то переулок, где стояла небольшая церковь, к которой прижался маленький полуразвалившийся домик, покрытый мхом. Он остановился и сказал: “Вот мой Крутицкий”»[[21]](#footnote-22). От замшелого домика к давно отставному генералу, {38} полуразвалине, хотя и довольно неспокойной, — такова здесь связь мысли и чувства. Домик на Молчановке остался, где стоял, а все же нечто от него вселилось в генерала Крутицкого, подсказало облик его и повадку. Неживое продиктовало живое, нашло себя в живом. Это ход — обратный обычному, и он оказался возможным потому, что для Станиславского и неживое могло вызвать к себе отношение, полное душевной активности. В Художественном театре, соответственно репертуару, актеры изображали и хлеб, и сахар, и молоко, и кота, и собаку. Список ролей начинался с предметов неодушевленных, тем естественнее было играть роли, быть может, и незавидные по их внутреннему смыслу, но все же окаймлявшие человеческий мир, так или иначе в него входившие. Если кто-то играет молоко, то что же обидного сыграть Добчинского, существо с ногами и руками, как бы то ни было. Можно было бы сомневаться и по поводу настоящих больших ролей. Собственно, никем не доказано, что тот или иной актер ниже по своей человеческой стоимости, нежели Астров или дядя Ваня, но актер прилагает все усилия войти в эти роли. Суть театра совсем не в том, чтобы играть кого-то ниже или выше, чем ты сам, или играть равного. По сути своей театр направляет актера совсем иначе. Театр велит актеру приобщиться к жизни человеческого материка, расширить самого себя, сколько можно, на всю огромную эту жизнь, изведать все оттенки человека, пройти через все ступени, по которым поднимался тот. Пусть актер очень крепко сидит в своей роли; всегда будет так, что роль — это не образ жизни для актера, жизни, переживаемой взаправду, безо всяких оговорок, но только познание. Разница между Фамусовым сцены и Фамусовым реального быта в том, что реальный Фамусов навсегда Фамусов, а актер бывает Фамусовым только в какие-то вечера, и поэтому при всей основательности актерской работы у актера есть легкость в отношении людей, которых он изображает, есть легкость к Фамусову, для реального Фамусова при каких угодно условиях неприемлемая.

{39} Актерское искусство — это открытия, совершаемые в персонажах которых актер изображает, это открытия и в самом актере — мы не догадывались, не думали, а вот в актере этом живет еще и такое, в Москвине, в Качалове заложены силы, только сейчас и в этих ролях поведавшие о себе миру. Каждая новая роль — наше новое знакомство с любимым актером, доузнавание для нас его человеческой и художественной личности.

Актер как живая личность — поучительный феномен национальной жизни и культуры. По доводу Мочалова и Щепкина Герцен писал: «Оба принадлежат к тем намекам на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»[[22]](#footnote-23). Нет нигде в искусстве такой близости между художником и его аудиторией, как в искусстве актера, разве что в лирической поэзии. Так как театр не обращается к каждому в отдельности, а сразу ко всем вместе, ко множеству, к коллективу, то и в действующем на сцене актере зажигается коллективное чувство, он являет собой типовую, коллективную, общенациональную силу и душу. В актерах нация созерцает самое себя, любуется собой, совершенствует себя. Актеры, сами по себе взятые, — это национальные характеры, наделенные повышенной выразительностью. У нас: Мочалов, Щепкин, о которых заговорил так громогласно Герцен, Стрепетова, Варламов, Шаляпин, Москвин. Близкий пример: Жерар Филип в отношении Франции. В отношении Германии — Яннингс, Италии — Росси, Сальвини, в разъездах своих по всему свету доложившие ему, что такое итальянцы, что в них спрятано было от света до той поры. Казалось, Москвин был самый русский из русских, и спектакли с ним во главе становились целиком актами национального сознания и жизни. То же относилось к Хмелеву, Добронравову, Тарханову, Шевченко, Грибову, если называть некоторые имена, наиболее окрашенные в этом смысле.

{40} Кого актер играет — это вопрос о распространении его искусства вширь и ввысь, если под высью разуметь, как размещены люди в обществе по их рангам. Человеческий мир в двух его измерениях — всего только мир в его итогах на сегодняшний день, которыми художник не может довольствоваться. Остается еще третье измерение — вглубь, и оно самое важное. Как только театр углубляется в действительность, то становится очевидным, сколько лжи и в самом иерархизме и в том, как он проводится, если даже допустить, что он обладает правами на существование. Худшие люди на лучших местах — и обратное: такова первая же истина, которая будет получена при первой же разведке вглубь официального мира. Официальный мир — это не только иерархия. Это собрание всех положений, которые даны человеку экономическим, социальным, политическим строем, это власть вещей над ним, это профессии, это профили людей, определившиеся соответственно функциям, которые люди выполняют в обществе и ради общества. Современная цивилизация насилует человеческую волю, заставляет людей подчиняться всецело логике материальных отношений, заставляет людей жить чуждой им жизнью экономических ценностей, предоставленных самим себе, имеющих автономию, в то время как человек ее не имеет. Люда капиталистического общества ведут чужую жизнь — жизнь экономических категорий, оторвавшихся от них, и это придает более чем деловой обыденности вид театральной игры. Этот «театр мира», в который вовлекалось страна за страной и нация за нацией все человечество, был философски и научно объяснен человечеству Марксом, обладавшим также и силой художественного воззрения на ход исторических событий. Недавно опубликовано было одно из писем Ларисы Рейснер, стоящее особого внимания: под впечатлением недавно усвоенного Маркса она очень выразительно рассказывает, как выглядит современный мир, после того как «Капитал» дал ему свои комментарии. Лариса Рейснер тоже отличалась даром сводить в единую картину ощущения, полученные реальным опытом жизни, с данными интеллектуального {41} ее анализа. В ее письме говорится: «Его (Маркса. — *Н. Б*.) книга, по существу, социальная пьеса, в которой у каждого класса — своя роль, свое актерство, проверенное во всех деталях, во всех своих фарсовых и трагических репликах. Под общей сценой — экономический базис, но, если можно так выразиться, очень стилизованный, взятый в его классовой бутафории, — плуг, денежный мешок, передник и станок ремесла»[[23]](#footnote-24).

Режимы, созданные бюрократией и цивилизацией капитализма, нанесли глубочайшие раны органической жизни на земле, человеку как существу органическому, живородному. Уже XVII век, а тем более XVIII век понимали это, у них выработалась антитеза природы и искусства, причем под искусствами подразумевалась именно механическая, механизованная цивилизация, именно против этих «наук и искусств» (les arts) писал свой первый ставший знаменитым трактат Жан-Жак Руссо, «Природа» — материал «искусств». Через цивилизацию природа приняла искаженный, уродливый, малоузнаваемый образ. Искусства в их более обычном и тесном смысле — поэзия, живопись, пластика, музыка — устремились к поруганной природе, к ее восстановлению. Особенность призвания этих искусств в малом, тесном смысле была та, что они находились в оппозиции к искусству в наивысшем его смысле — к цивилизации. Писать свой собственный список с цивилизации — значило бы для художника отказаться от каких-либо открытий, он только стал бы повторять искусством искусство же, тот сделанный мир современного жизнеустройства, который и без того у всех перед глазами. Само собой сложилось правило, что художники XVIII века и XIX в особенности проникали в мир «искусства», в мир рукотворной цивилизации, чтобы проникнуть дальше, в область нерукотворную, в область природы, лежащей за ним, еще не истощенной организаторами и техниками, еще ими не тронутой. Искусство {42} художника хотело предстать лицом к лицу перед чем-то противоположным ему, перед природой вещей, не задерживаясь в одних только промежуточных зонах, которые могли бы называться по-своему тем же именем искусства.

Итак, в литературе нового времени принято было трактовать цивилизацию как систему искусств в особом смысле — как систему, собранную из искусных поделок, из произведений умелого рукотворчества. Но существовала и более узкая концепция, по которой цивилизация, как у Ларисы Рейснер, сводилась не к искусствам вообще, но к одному из них, в частности к театру, к играм лицедеев. Современный мир — театральное зрелище. Метафора этого порядка объемлет «Человеческую комедию» Бальзака. Плеяду своих томов Бальзак потому и именует комедией, что всю современность он видит как сплошной театр, обдуманное и необдуманное, на широкую ногу поставленное лицедейство. Именно у Бальзака общественные люди играют свой «базис», выдают себя за свободные существа, будучи на деле масками экономических отношений. С большей или меньшей яркостью нечто сходное проводится во всех великих романах XIX столетия, будут ли это романы Флобера, Золя, Диккенса, Теккерея, Л. Толстого. Так или иначе, современное общество и государство по всем отраслям их деятельности в романах этих изображаются как большой спектакль, ярмарка, балаган и балаганы. Люди официального общества в романах этих — комедианты, трансформаторы, акробаты. Уподобление публичной жизни общества театру, а деятелей его — актерской труппе, гистрионам, уподобление очень старое. Но в XIX веке, особенно к концу его, оно приобрело небывалую широту и систематичность, ибо не тот или иной частный случай, а основные признаки строения общества и государства подсказывали его. Рабство людей, насилие были, известны и раньше. Но никогда с такой последовательностью рабство не выдавалось за свободу, а насилие не выдавалось за право и справедливость. Это и придавало новое, обличительное вдохновение старому тропу человеческой комедии. {43} Его не считали уже только местным, частным, только по временам верным, ему придавали всесветное, всегдашнее значение.

В 1899 году, почти наравне с первыми шагами Художественного театра, стали появляться в периодической печати первые главы «Воскресения», последнего из великих романов Л. Толстого. Художественный театр много позже инсценировал этот роман, здесь же стоит о нем напомнить по другому, внутреннему поводу. Роман «Воскресение» весь установлен на уничтожение театра и театральности в реальной императорской России. Л. Толстой, ничего не пропуская, описывает и разоблачает живой театр государственной власти, суда, законодательства, судебных учреждений, церкви и религии, классовой морали и классовых отношений. Ни в одном из прежних своих произведений Л. Толстой с таким упорством и с такой полнотой не изображал царство гистриона, лицедея, распространившего свои акции на весь человеческий мир. Всюду маски, всюду грим, костюмировка, притворство, лживые слова и лживые жесты, будут ли это высшие сановники государства, будут ли это маленькие люди, на незаметных должностях где-нибудь при суде или полиции. Лицемерие и актерство тем нагляднее, что в центре романа — суд и закон, область права, мнимые успехи и мнимое господство которого с особой охотой выставлялись на вид. Закон и право были главнейшими из способов грима и маскировки. Пафос Толстого в разрушении театра в среде самого театра. Герой романа князь Нехлюдов, недавний участник всеобщего лицедейства, положением своим призванный поддерживать его, исполняется мужества и по собственному почину смывает с себя гримерские краски будто бы правильной и будто бы хорошей жизни, которую вел он до сей поры. Нехлюдову дано увидеть себя и окружающих без грима и без подрисовки. Он добрался наконец до подлинников, не убоявшись трудов и лишений, которых это стоило.

В романе Л. Толстого содержалось много предвестий и указаний. Коснемся только того, что относилось, хотя и кружными путями, к театру и к театральному искусству. Роман Л. Толстого {44} был подтверждением, что наступила Пора и театру развернуть свои лучшие силы. Именно театру подобало нанести решительный удар социальной лжи и социальному балагану, театрализованной действительности, гистрионам, бегавшим по подмосткам жизни. С этой театрализацией, с ветошью маскарада долго вела полемику литература. Театр был самым законным антагонистом театрализованной действительности, под театр раскрашенной и права театра узурпировавшей. Была своя логика в том, чтобы главный антагонист вступил в борьбу с запозданием, вступил последним. Нам кажется, так определилось призвание и место Станиславского, его театральной системы в истории мирового искусства и, конечно, русского также, разделявшего мировые судьбы, а то и обозначившего их ясней, чем кто-либо.

После романа Л. Толстого невозможно было на сцене поддерживать театральщину и лжедейство, в этом романе навсегда посрамленные в качестве явлений реального обихода. Театр, если хотел оправдать себя, должен был обрести иную манеру жить и действовать, иной язык. И Станиславский со всем Художественным театром добились этого. «Мы ненавидим театральность в театре, но любим сценическое на сцене»[[24]](#footnote-25), — объявляет Станиславский в своей автобиографии. Из слов этих ясно, что Станиславский усматривает внутри театра как бы два искусства сцены, враждующие друг с другом, и считает возможным одним из этих искусств сразить и устранить другое.

И на самом деле искусство театра скрывает в себе некую полярность. Самое существенное в театре — это живой человек, актер с живым телом и с живой душой, который служит театру орудием. Театр изображает живых людей через людей же, не через условные знаки, как литература или же отчасти живопись. Современные художники любят вводить в картину, на холсте написанную, подлинные вещи или их обломки, спичку, спичечный {45} коробок, тряпицу, папиросу. Сцена поступает иуда радикальнее. В сценическую композицию на все роли вводятся подлинные, из натуры призванные натурные люди в полный свой рост. Сцена пишет актером, как живописец кистью. Натурный человек на сцене дает сценическому искусству два направления. Либо оно окажется в силу присутствия натурного человека более жизнеподобным, реалистическим, чем всякое другое искусство. Правда тела потребует, как восполнения своего, правды моральной и психологической. На все должна распространяться и всюду должна ветвиться подлинность. Долой бутафорию, натурного человека нужно продлить через подлинные вещи на сцене: несите настоящий сундук, настоящий стол, пусть под настоящими деревьями, почти настоящими, подлинные люди пьют подлинное вино и звенят стаканами, чтобы зритель чувствовал сделанное из стекла. Или же обратное — и в этом другой полюс театрального искусства: среди искусств, чей язык условный, иллюзионистический, оно окажется на крайнем фланге, именно в силу натурности своего главного орудия — живого актера. Идя от него, сталкиваясь с ним, всякая условность будет условностью во второй, в третьей, в четвертой степени. Нужны особые усилия, чтобы забыли о реальном — реальнейшем присутствии на сцене человека. Нужны с его стороны крайнее притворство, «наигрыш», пользуясь обычным для Станиславского в этих случаях термином. Актер может на сцене добиться и впечатления величайшей истины и дойти до самой бесстыдной лжи. Либо он все на сцене подчинит своей человеческой подлинности, либо он должен утопить ее, истребить о ней воспоминание. Качалов именовал театрального лицедея «Актером Актеровичем»: и сам он фикция, и родился от фикции, от нее получил отчество. В Художественном театре последовательно презирали этих комедиантов на собственную потеху и на потеху публике, актеров с удвоенными фамилиями, на образец Сверчкова-Заволжского из драмы Горького, уже в самой своей фамилии ставшего на котурны. В таком актере все будто бы свое и все на деле не свое, с кого-то сорванное {46} и содранное, без малейших прав к тому на себя надетое. В. В. Розанов в статье «Актер», живо обсуждавшейся когда-то, подверг беднягу Тараканова-Задунайского весьма безжалостному бичеванию. «— Иван Иванович? — Уж не Иван Иванович, а кто-то!.. Он сделался кем-то другим: сперва руки кого-то другого, потом ноги опять чьи-то иные, бедра — совсем не Ивана Ивановича; туловище, такая трудная массивная часть, — и оно сделалось новое! И, наконец, царственная голова! Он приделал себе голову!!!»[[25]](#footnote-26)

Театрализация, которую имели перед собой в действительной жизни общества, разумеется, восходила к дурному типу театра, к ломанью и лжи, ловкой или неловкой, к Ивану Ивановичу, который с фальшивой головой выходит на люди. Дурной театр был на сцене у Станиславского «спят» добрым театром искреннего перевоплощения, доподлинного вживания в чужие характеры и души. Театр против театра — по этой формуле действовал Станиславский. Театр, идущий от искусства, был обращен против театра театральщины — реальных отношений, с тем чтобы в недрах ее дойти, докопаться до жизни полной и несомненной. В железной скорлупе цивилизации, в механизмах политических, социальных, экономических, в мире усеченного и сокращенного, насильственно приспособленного найдены были живые души, человеческие личности, одаренные естественным дыханием. Станиславский советовал ученикам учиться гармонии движения, его красоте, свободе и точности у кошек — у самого натурального «Кота Котовича»[[26]](#footnote-27). Советовал также приглядеться к ребенку. «Оказывается, что если положить ребенка или кошку на песок, дать им успокоиться или заснуть, а после осторожно приподнять, то на песке оттиснется форма всего тела. Если проделать такой же опыт со взрослым человеком, то на песке останется {47} след лишь от сильно вдавленных лопаток и крестца, остальные же части тела, благодаря постоянному, хроническому, привычному напряжению мышц, слабее соприкоснутся с песком и не отпечатаются на нем»[[27]](#footnote-28). Отразившиеся очертания кошки, ребенка — очертания тела, живущего на свободе, как бы предающегося велениям собственной жизненности, не ведающего тирании, навязанной извне, барщины, оброка, тягла или чего-нибудь еще, сходного с крепостной зависимостью.

Среди многочисленных антагонистов Художественного театра любопытнее иных писатель по театральным вопросам, а также режиссер и драматург Н. Н. Евреинов. У него была излюбленная тема — театральность самой жизни, театр, которым мы окружены повседневно, «театр для себя». Но эту театральность нашего обихода он толковал высоко положительно. Всюду в быту нашем мы наблюдаем театральные прикрасы, условные жесты и позы, пристрастие к декорациям и бутафории. Отсюда делался вывод, как прочно заложена в людях потребность в театре, театральном, откровенно условном театре. Эта постоянная театрализация, по Евреинову, не губит жизнь, но, напротив того, — обогащает. Отсюда постоянная проповедь водворения на сцену такого театра, до корней своих лицедейского, отсюда стрелы по адресу Станиславского и Немировича, ведущих войну с комедиантством. Евреинов в полемике своей любил доводить до абсурда принцип жизнеподобия и уверял, будто бы идеалом московских режиссеров (сам он был деятелем петербургского театра) явилось бы простое, без затей подсматривание жизни на ходу, допуск по билетам в жилой дом, где были бы поселены обыкновенные жильцы — «три сестры», как из Чехова[[28]](#footnote-29). Он весьма ошибался, скажем мимоходом, когда утверждал, что дом без четвертой стены {48} не дает людям зрелища. Напомним: «Хромоногий бес» Лесажа — весь в рассказываниях, что можно увидеть без четвертой стены, роман Лесажа — предок всех дальнейших романов в Европе, в которых даже не оговаривается, что четвертая стена устранена. Без этого условия Лесажа роман не мог бы начаться и, начавшись, получить остроту и занимательность, что же касается упреков в копиистике, в подражательстве реальностям, то упреки эти можно бы целиком возвратить упрекающему. Ведь сам Евреинов не предлагает никакого действительного творчества со сцены, а «театр для себя» житейским образом известен всем и каждому. Именно хоромина комедиантов, о которой Евреинов мечтает, и будет отражением под прямым углом «театра для себя», как он нам дан повсюду и повседневно. Принцип Станиславского — доузнавание жизни через театр, усилие допытаться, доведаться, какова она в скрытых своих слоях и залежах. Принцип «театра для себя» — повторение жизни в том виде, какой являет нам она с поверхности своей. «Театр для себя», он же «театр как таковой», приглашает нас: будем и дальше подвергаться обманам, как это и было до сей поры, примем и еще умножим все подлоги и подделки, какие нам только встретятся. Собственно, Евреинов с меньшим остроумием, но, как Уайльд, сетовал по поводу «упадка лжи» и призывал театр принять меры во спасение ее. «Когда я вижу чеховские пьесы в исполнении актеров школы К. С. Станиславского, мне всегда хочется крикнуть всем этим до кошмара жизненно представленным героям: пойдемте в театр. Да, да! И дядя Ваня, и Три сестры и Чайка — Заречная и даже Фирс из Вишневого сада, все пойдемте в театр!.. Вы освежитесь! Вы станете другими. Вот откровенно иная возможность бытия, иные сферы»[[29]](#footnote-30). Полемика Евреинова, как видим, состоит в заверении, что у Станиславского на сцене царствует обыкновенный быт и к театральности там даже не приступали, не то что зрителей — самих действующих актеров нужно {49} отозвать в настоящий театр. Зрителей приглашают вернуться к рассеяниям, к поверхности жизни, вне осмысления и до него, откуда они и ушли на чеховский спектакль. Система Станиславского разумела не подражательную верность толще быта, но ту же толщу, ставшую проницаемой, потерявшую способность держать зрителей в плену грубого авторитета, ею присвоенного. На этом строилась и театральность Станиславского. Если что и примечательно в многолетней и довольно шумной деятельности Евреинова, то это постоянные его демонстрации по поводу театра вокруг нас — театра самой действительности. Однако выводы из этого факта он сделал обратные неизбежным. «Театр для себя», восхваляемый в сочинениях Евреинова, хорошо поясняет, что именно покидал Станиславский и что он покинул навсегда.

Можно бы, пользуясь прямыми примерами из практики Станиславского, вывести с большей наглядностью, какая разница между театральным стилем его и стилем театра, подвизающегося во имя так называемой театральности. В театре театральном заняты только одеванием и переодеванием, там драпируют, окутывают и закутывают, чтобы придать всему на свете выгодную видимость. У Станиславского совсем не так направлено театральное зрение. Он не только одевает своих персонажей, но умственно, да отчасти и на деле, раздевает, разоблачает их. Реальный порядок вещей он рассматривает как режиссуру своего рода, по духу своему враждебную. Тайны ее он старается разгадать, объяснить себе и зрителям, как в миро людей «поставлены» те или иные его явления. Станиславский растеатраливает ту театральщину, тот «театр для себя», который предложен ему от имени действительной жизни. Когда готовилась в оперном театре «Пиковая дама», Станиславский говорил о роли Германа: «Это роль характерная, а не героического любовника. А графиня сидит перед сном на громадной роскошной постели маленькой сморщенной старушкой — обезьянкой — лысая. Когда одевается для выхода в свет, делается высокой, прямой, передвигается осторожно, боясь рассыпаться. Я видел в Ницце, на Английской набережной, {50} такую старуху англичанку. Ей было лет сто. Она ежедневно совершала прогулку во всем черном, несмотря на жару, прямая, как папка, в корсете, который поддерживал ее тело. И ни на кого не глядела. А дома, на свободе, она, распустив свои корсеты, конечно, превращалась в маленькую запятую»[[30]](#footnote-31). Так намечается и планировка одной из верховных трагических сцен Пушкина — Чайковского: Герман в спальне графини. Графиня представлена без ее величия, в приуменьшенном виде. Тем самым приуменьшается и Герман, который позволяет себе идти войной на эту древнюю, древнейшую женщину. «При словах Германа “старая ведьма” он становится одним коленом на кровать, тянется к графине, сдернув с нее одеяло, и нацеливает пистолет. Графиня хватает маленькую подушку, закрывает ею лицо и под ней умирает, полусвесившись левой ногой и левой рукой с кровати. Перед словами “она мертва” он снимает с ее лица подушку, и мы видим страшного мертвеца»[[31]](#footnote-32). Театр, притязающий на театральность, скрывает факты и истину. Станиславский открывает, больше того, он хочет, чтобы мы со всей силой прочувствовали их. Графиня, представленная в постели под одеялом, втройне беззащитна. Как женщина, как старая женщина, да еще отходящая ко сну. Тема спящего и во сне как бы разоруженного человека идет через все подробности: она и в отдергивании одеяла, и в подушке, которая служит самозащитой, и в том, как подушку эту отодвигает Герман. Подчеркнуты, усилены, утроены вся жестокость, вся неблаговидность его поведения. Он бьет слабых, убивает безоружных, охотно пользуется неравенством сил, если только налицо такое неравенство. Но Герман — романтическая фигура, у него есть своя красота. Станиславский заставляет эту красоту выдержать огромное напряжение. На нее со всей энергией брошены отрицательные {51} оценки, актер должен в красоте Германа найти необыкновенную устойчивость, ввести в нее камень и железо, иначе ей не оправдаться. Вот эта схватка сил положительных и отрицательных, когда обе стороны делают все, что могут, тоже один из признаков эстетики Станиславского. Красоту он понимает не как средство избежать истины, но видит в истине честного и последовательного антагониста красоты, с которым та должна справиться, если она чего-нибудь стоит, красота должна доказать, что и она есть истина, что недоверие к ней возможно только частичное, что поединки на почве истины для нее не смертельны.

Театр переживания, как понимал его Станиславский, восстанавливал значение подлинного человека и значение его души. Что в официальной картине мира эти величины не признаны, что там они почти бессильны, это не смущало Станиславского, как по этому поводу не смущалось и все искусство нового времени, русское в особенности. В этом состояло генеральное отличие нового времени от античности и средневековья, там объективное положение вещей, каким его заставали люди, совпадало с размещением и оценкой вещей в искусстве, а здесь, у художников нового времени, не совпадало. У древних над людьми стоял фатум, и древняя драматургия не слишком настаивала на обрисовке всего автономного в человеке, ибо какова же этому была цена пред лицом рока всемогущего? Мы мало знаем, что за человек был Эдип, мы мало чувствуем его, больше видели и слышали его, чем знакомы с ним, ибо, по Софоклу, это было бы напрасным знакомством и знанием, ведь при любых своих особенностях он был и будет орудием судьбы. По канонам древней драмы важно видеть перед собой лицо самой судьбы, а лицо орудия и жертвы пусть остается закрытым актерской маской. В драмах нового времени значение человека тоже невелико сравнительно с объективным порядком вещей. Но в этой драме объявлена борьба за человека, и это меняет весь вид ее. Жертвуя принципами пластичности, которых держались древние, демонстрируя, сколь мало человек может сравнительно с тем, {52} чего он хочет, новая Драма этим Мотивам хотения — пусть они и не имеют выхода во внешний мир, пусть они и не становятся чем-то зримо воплощенным — уделяет самое активное свое внимание. У Софокла главное лицо в трагедии — победитель, рок, у Шекспира — побежденный роком Гамлет. Литература нового времени сплошь да рядом предпочитает побежденных победителям. Античность склонялась к тому, чтобы рассматривать форму и вид человеческого общества как явление природы, как нечто данное навеки. У новых пробивалось понимание общества как истории, его законов — как исторических, малоустойчивых ко времени. Новым уже известна была историческая диалектика борьбы, позволяющая ожидать, что самым решительным образом заколеблются весы поражения и победы.

Русские художники более других в Европе были правозащитниками того, что слабо еще, стоит нетвердо на сегодняшний день, и тех, кто слаб, кому нужны моральные гарантии. Сегодняшний день и вид казенной России были малоавторитетны, и это помогало вере в не утвержденное ею и не огражденное ею. Сама человечность была слаба в человеческом обществе, а к ней-то и спешил на помощь метод переживания. Театр Станиславского воспроизводил со всей точностью картину официального мира, но с любовью он выводил и его отверженцев, ее лишенцев — людей с их душами, с их потребностями, как великими, так и невеликими. За человеком с его однолинейной функцией в механизме общества и государства театр Станиславского открывал человека с душой, способной к полной жизни, косвенно или прямо домогающегося, чтобы эта жизнь перешла когда-либо в реальность. Русский театральный реализм был подобен реализму литературному — Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Он писал картину всех господствующих сил жизни, а в глубине картины накоплял духовные материалы, которые могли бы преодолеть этот жизненный режим. В одной картине совмещались и силы, создавшие жизнь, какова она на сегодня, и силы, призванные пересоздать ее, без отрыва одного от {53} другого, что и составляло огромное преимущество русских художников-реалистов, была ля это литература, был ли это театр.

Кажется, еще недостаточно оценили борьбу Станиславского с театральными штампами. Этот пункт у него приняли, мало задумываясь над ним. Между тем война со штампами вводит нас в сокровеннейшее содержание теории Станиславского. Есть штампы очень разные по смыслу и по объему зла, приносимого ими. Актер может подражать другому актеру, ученик — взять в качестве модели своего учителя, провинциал — актера, которого он увидел на столичной сцене. Даже самые оригинальные открытия и изобретения могут породить штамп. Так, мы помним, как повсюду, со всех сцен и в очень непохожих друг на друга пьесах зазвучали удивительные интонации Москвина, только что в Художественном театре сыгравшего Хлынова в «Горячем сердце». Весь Хлынов содержался в мелодике, которой эта роль у Москвина была проникнута. В голосе Москвина были хлыновский разгул, порыв ко всяческим безобразиям, ко вседозволенности — баловство, избалованность деспота, перед которым всякий склоняется в его округе; было и другое — искренняя скука и почти плаксивая жалоба на скуку, было бурное наслаждение, когда Хлынову казалось, что скуку он победил и зажил по-широкому. Неумышленно, сами не замечая, что делают, актеры разных пьес и разных театров все тянули москвинскую ноту — «наро-оды!», до пагубности заразительную для них. Вырабатывался штамп, с противоядиями, однако же, против него. Кто знал и помнил Хлынова — Москвина, для тех он оставался неистребимым самыми злостными штампами; надо всеми подражаниями, вольными и невольными, всегда выплывал москвинский голос, и подражания увядали тут же. Но далеко не всегда за подражателями мог быть отыскан подражаемый. Существуют еще и штампы безличные, источник которых затерян. Это от века привычные актерам интонации и повадки по тому или другому каноническому поводу: возведение очей, когда говорится о святынях, {54} тыканье пальцем в землю, Когда говорится о чьих-то похоронах, заливистые, правильные трели восторга и рваное дыхание, когда изображается скорбь. Именованные ли это штампы или неименованные, взятые ли от Москвина, Качалова или же от некоего неизвестного актера — в обоих случаях штампы приходят извне. Опаснейший вид штампов, по Станиславскому, другой. Сам актер, к несчастью, превращается в собственного подражателя. Одну роль он играет сходно с тем, как играл другую, в той же самой роли у него могут сходствовать разные эпизоды ее, и, наконец, — это штамп всех штампов — он ту же роль играет во всех спектаклях с мертвой заученностью, собственно, не играет, а повторяет, как она была сыграна им однажды. С этим штампом самоимитации особенно упорна борьба у Станиславского. Если актера перевоспитать, отучить от подражания в спектакле себе же, игравшему ту же роль в спектакле накануне, то, можно надеяться, отпадут и другие виды штампов. Радикальное лечение в том, чтобы оставаться своеобразным, воодушевленным, заново созидающим каждый раз, когда ты играешь все ту же роль, хотя бы это и было в сотый. Если актер умеет это, то никакой эпидемии извне он не поддастся. Огради себя от подражаний самому себе, и ты освободишься от искушений подражать кому-то третьему.

Не нужно думать, что осуждение штампов существовало и до Станиславского, а новостью была выработка Станиславским способов бороться с ними. Вопрос о штампах — не вопрос театральной техники, а вопрос театральной эстетики, он связан с новым пониманием, что такое искусство театра. Новое у Станиславского начинается уже с того, что штамп он объявил злом, и чрезвычайным злом, тогда как прежние театральные системы к штампу относились весьма положительно, как к полезной и высокопочтенной необходимости в практике сцены. Все это прекрасно разъяснил в беседах 1936 года с молодежью Вл. И. Немирович-Данченко: «До Художественного театра нигде не велась борьба со штампами. Большие актеры создавали новые талантливые {55} приспособления, которые потом включались в искусство штампов. Эти новые приемы бывали предметом гордости провинциальных актеров, которые заимствовали их. Например, знаменитый актер Росси приезжает на гастроли. И сам по себе великолепный актер Иванов-Козельский бросает свои гастроли, приезжает в Москву, смотрит здесь спектакли, заимствует разные приемы и вносит их в свои роли. Например, Гамлет в 3‑м действии, когда ждет “Мышеловка”, держит колоду карт веером, и на словах “Оленя ранили стрелой”, бросает эту колоду карт»[[32]](#footnote-33). «Актер изо всех сил старался быть похожим на какого-нибудь известного актера, например, на Горева, Иванова-Козельского, Ленского, Южина, или подражал театральным образцам. Начинал с подражания»[[33]](#footnote-34). «Приезжала на гастроли Рашель… И после спектакля девочки у себя в дортуаре балетно-драматической школы играли “Рашель”, копировали ее»[[34]](#footnote-35). Борьба со штампами ясно указывает, что эстетическая ценность спектакля для Станиславского переместилась сравнительно с тем, как понимали ее предшественники. Штампы, по Станиславскому, запечатывают эти ценности, не позволяют им дышать и жить.

Существует рассказ о мальчике, который день за днем все ходил и ходил смотреть «Чапаева». Похоже было, что он чего-то добивается и ждет. Когда его спросили, чего же, последовал ответ: «А может быть, он выплывет». Не знаем, анекдот это, или быль, или нечто третье: быль, приключившаяся не с одним мальчиком, а со многими. Рассказ этот появился уже на втором или третьем месяце бытия «Чапаева» на экранах, и, как бы то ни было, рассказ этот прекрасен. Помимо всех других своих достоинств он еще дает ниточку к главнейшим вопросам художественной теории. Мы улыбаемся по поводу мальчика, ибо тот возложил несбыточные свои надежды на экран. Будь это театр, {56} юмор рассказа сразу потускнел бы, ибо в театре не только маленькие мальчики, но и взрослые со всею страстью способны требовать, чтобы Чапаев не тонул, если им со сцены покажут историю Чапаева. На экране Чапаев спастись не может, на сцене — может, в этом главнейшая несхожесть между фильмом и живым спектаклем. Из практики театра нам широко известно, сколь часто зрители более чем настойчиво вмешиваются в ход события, происходящих на сцене. Были времена, когда заведомо было известно, что зрители не позволят Отелло задушить Дездемону, и заранее к трагедии подклеивался благополучный конец ради сделки со зрителями. Корделии тоже не позволяли умирать, и трагедия о Лире развязывалась на сцене вопреки Шекспиру. В Италии зрители известны были своим беспокойным поведением в театрах, и Гете в «Итальянском путешествии» рассказывает, как венецианцы чуть не остановили спектакль: им не нравился поворот событий на сцене, и они хотели совсем иного хода трагедии — актеру едва удалось успокоить публику, чтобы она позволила доиграть спектакль по авторскому тексту (запись от 6 апреля 1786 г.). Из истории русского театра мы знаем довольно много эпизодов, когда зрители во время представления вступали в спор с фабулой, с автором ее и с актерами, послушными автору.

Театральные эксцессы — а вмешательство зрителей в спектакль и есть один из них — обнажают многое в природе театра, латентное, скрытое выводят к свету, ставят на обсуждение. Когда зритель вмешивается, то это показывает, что зритель всегда духовно активен и по своему принимает участие в спектакле — вмешивается ли он прямо или нет, диктует актерам или не диктует. Актер играет не перед стульями, а перед теми, кто занял стулья. Не только актеры воздействуют на зрителей, происходит и обратное воздействие. Пусть зрители тихи и послушны — сама эта тишина, само это послушание является сильнейшим видом воздействия и связи. С другой стороны, эксцессы вмешательства показывают, что, как бы ни была велика иллюзия, театральный {57} зритель всегда ощущает, что за ролью таится живой актер, натурный человек, и к нему-то зритель и апеллирует. В кино Чапаев не выплывет, ибо актер там был, и сейчас его нет, на экране осталась только тень актера, безответственная и бессильная. Если это живой театр, то сценический актер, играющий Чапаева, присутствует воочию, и поэтому не бессмысленно надеяться, что он повернет судьбу по-новому. На экране другой порядок бытия: все происходящее уже было, Чапаев уже давно утонул, хотя нам и показывают покамест, как он тонет; еще немного, и мы сравняемся с событиями, как они произошли, и мы увидим окончательную развязку, которую на экране никто и ничто изменить не может. Фильм крутится, и в руках у оператора еще недокрученный конец его. На экране перед нами нет подлинно настоящего. То настоящее время, что выходит к нам на экраны, в грамматике называется настоящим историческим — praesens historicum: это события, прошедшие уже, но ради живости представленные так, как если бы они еще совершались Совсем иное в театре. Настоящее время — это естественная зона, в которой только и может пребывать живой актер. Сфера реального человека — настоящее время, реальный человек несет в себе и с собой настоящее время. Реального человека нельзя передвинуть ни в прошлое, ни в будущее, одним он обладал, другим станет обладать, но сейчас он весь в настоящем, и оно само им обладает. Недаром в языке настоящее и подлинное, действительное, реальное даны как синонимы. Можем сослаться, как трудно театру с помощью своих живых актеров изображать отступления в прошлое, во вчерашний день персонажей, которых зритель знает по сцене в их живом настоящем. Того или иного героя вчера в его вчерашнем облике режиссер, чувствующий природу своего искусства, передает с некоей убылью в его реальности, краски действительности должны отчасти поблекнуть, если театр хочет передвинуть актера в прошлое, хотя бы и не слишком отдаленное. Отступление в прошлое не только омолаживает, оно не может не явиться большим или меньшим вычетом из реальности {58} персонажа, убывают не только годы, убывает и реальность. Художественный театр умел показать умерших бабушку и дедушку из «Синей птицы» так, что они присутствовали на сцене и отсутствовали в живой жизни. Это крайняя точка показа людей в прошлом, движение в прошлое ею заканчивается — движение от бытия к небытию. Как правило, театральная сцена должна быть переполнена чувством настоящего времени, актеры должны купаться в настоящем. У фильма якобы настоящее, у театра настоящее в самом деле, бесспорное и безусловное. Быть может, это всего лишь тонкие различия. Однако же вся культура стоит на тонких различиях, искусство же в особенности. Ими пренебрегают коммерция, оптовый сбыт. Коммерция сохраняет тонкие различия только за очень дорогую цену и только для немногих. Наше дело — сберечь их для всех.

Театр обладает действительным настоящим, но театр далеко не всегда умеет ценить его. Как фокусник, балансирующий на шаре, который у него под ногами, театр то твердо владеет настоящим, то упускает его, и что у фокусника случается по умыслу, то у театра нечаянно. Штампы, о которых говорит Станиславский, — это и есть расставание с силой настоящего, потеря этой силы. В самом деле, если спектакль идет по-заученному, если от начала до конца он есть повторение, не продукция, а репродукция, то настоящее время в спектакле сохраняет за собой только формальное значение. На самом же деле зрители имеют перед собой нечто уже бывшее, с трудом разогретое, вчерашнюю игру, которую выдают им за игру сегодняшнего дня. Борьба Станиславского со штампами в первую голову сводится к борьбе за подлинное настоящее в настоящем, за непритворность его, за реальность сценических часов и минут. Станиславский внушал своим актерам, что спектакль всякий вечер нужно играть заново, а не вспоминать, как его играли накануне, всякий вечер нужен на сцене подлинник, а не имитация чего-то однажды уже со сцены предъявленного теми же актерами и под той же режиссурой. «Старайтесь, чтоб в вас рождалось каждый {59} раз новое вдохновение, свежее, для сегодняшнего дня предназначенное»[[35]](#footnote-36).

Кратко главную театральную мысль Станиславского можно выразить так: по основе своих основ и по природе своей природы театр есть импровизация. Во всякое искусство входит импровизация — она у композитора, у писателя, у живописца. Но там она состоялась еще до нашего знакомства с готовым произведением, мы застаем только застывшие следы ее, она сохранилась так, как человеческий голос сохраняется в звукозаписи. В театральном спектакле импровизация прямо перед нами совершается, И нигде, никогда ни в каком другом искусстве нам не дано с той же интенсивностью, как это свойственно театру, пережить ее. Спектакль возникает на наших глазах. В семь часов вечера его еще не было. В семь тридцать занавес поднят, и спектакль часть за частью слагается перед нами. Станиславский очень верно сравнивает работу актера с работой скульптора, что лепит фигуру тут же, при зрителях. Идет рассказ о некоем гастролере. «Он (гастролер. — *Н. Б*.) не лез вперед, не выставлялся, не показывался нам, как это делают плохие актеры. Он заинтересовал нас не самим собой, а тем образом, который на наших глазах все рельефнее и выпуклее вылеплял на сцене. Гастролер был весь погружен в то дело, которого от него требовала сама роль.

Это была изумительная работа подлинного мастера.

С чем сравнить ее?

Представьте себе, что вы находитесь в мастерской гениального скульптора, почти бога, способного на чудеса.

Вы видите, как он берет большой кусок глины, как он разминает его привычной рукой.

После этого он спокойно, не торопясь, уверенными движениями пальцев придает глине форму мускулистой груди, плеч, {60} спины и кладет вылепленную часть человеческого тела перед вашими изумленными глазами.

Еще момент. Несколько ударов резца — и вам кажется, что грудь дышит, а сердце внутри ее бьется»[[36]](#footnote-37).

Театр — та же скульптура или живопись, если бы и в этих искусствах созидание совершалось на миру, если бы труд созидателя искусства и восприятие этого труда зрителями совпадали во времени, находились лицом к лицу.

Импровизация — это глубочайший заход в настоящее, в действительность, какова она сейчас, сию минуту, во всей непрофанированной, неприкосновенной своей подлинности. Драма и актер воссоздают ход событий, вот необходимость их, а вот и свобода, вот все колебания выбора, и вот он, выбор, сделан наконец, и все устремилось, как было тому предназначено. Импровизация передает все биение жизни, она сама есть это биение, без перегородок между ним и ею. В импровизации лежит вся мощь действительности, весь ее напор, вся предопределенность и вся свобода, доступная для нее, все переходы от известного к неизвестному и обратно, весь трепет неизвестного, покамест тенденция его еще неясна. Станиславский не вполне пользовался этим термином — импровизация, однако именно она в центре его размышлений. Мы вправе вернуться к этому термину, за которым глубина театральных традиций. Центральное открытие Станиславского: импровизация и есть язык, присущий художественному реализму, в импровизации реализм как бы пойман в собственные свои сети, достигает величайшего тождества с самим собою.

Импровизация позволяет ближе сойтись с бытием, лучше узнать его. И это еще не все. Импровизация — великое наслаждение бытием, и обладание, и радость обладания, победоносный час мыслящих, чувствующих, хотящих. Импровизация — уста и {61} чаша, праздник уст и праздник чаши, на какие-то свои минуты сошедшихся без разделения между ними.

Станиславский, как известно, различал театры переживания и театры представления. При этом театр переживания он считал формой более универсальной, включающей в себя и театр представления. «Но можно пережить роль только однажды или несколько раз, для того чтобы заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически, с помощью приученных мышц. Это представление роли»[[37]](#footnote-38). Можно бы сказать, что в черновике театра представления тоже лежит театр переживания, когда же театр представления играет свой спектакль набело, то главное условие черновика отпадает — переживания нет, если оно еще держится, то к последующим спектаклям оно умрет. Мы имеем, таким образом, дело с одним из законов в развитии искусств: в искусстве, взятом в черновом его виде, до того как черновик перебелили, лежит одна из возможностей обновления. Новый театр Станиславского сохраняет и в беловом заключенное в черновом: переживание налицо не только в первых репетициях, но и во всех спектаклях, притязающих на законченность. Сохранить переживание — генеральная задача этих спектаклей. Беловой спектакль отличается от черновых всемерным развитием заложенного в них, а не отбрасыванием его. Открытие не в добавлениях чего-то, заново усмотренного в беловом, а в пересмотре черновых и в их переоценке. Художественное произведение обновляется через измененное отношение к его прошлому, к стадиям, через которые оно прошло, прежде чем приобрело устойчивость. Новый способ чертить найден не на бумаге, а в готовальне. По смыслу теорий Станиславского, импровизация — душа театра всякого, и реалистического по преимуществу. Из истории театра известно, что существовали весьма специальные по характеру {62} своему направления — импровизированная комедия итальянцев, la commedia dell’arte, весьма влиятельная в старой Европе, занесенная и к нам в Россию. Стоит внимания, что Станиславский носился с проектами спектаклей в духе итальянских импровизаций. Будучи на Капри в 1911 году, он вел разговоры с Горьким: не напишет ли тот сценарий для импровизаций молодых актеров театра. Лет через двадцать Горький вспоминал об этих театральных планах[[38]](#footnote-39). Опыты импровизаций проделывались в Первой студии Художественного театра в сезон 1912/13 года, как драматург к ним касательство тогда имел А. Н. Толстой[[39]](#footnote-40). Существует письмо Станиславского Александру Бенуа от 26 июня 1913 года, где Станиславский говорит о замысле своем учинить на сцене некую импровизацию в самом широком итальянском стиле[[40]](#footnote-41). Связано это было с работами над «Трактирщицей» Гольдони — драматурга, который был антагонистом театра импровизаций и все же был с ним связан. Как можно видеть, знаменитая «Турандот», поставленная Вахтанговым, восходит к театральным опытам, замысел которых много раньше возник у Станиславского, его учителя. По-особому жива была струя импровизации на веселых «капустниках» Художественного театра, где блистали комедийной выдумкой Сулержицкий, Москвин. О Сулержицком по мемуарам известно, что импровизация была его стихией, он любил импровизационные забавы вносить в быт, в дружеские встречи, тем более в театральные пробы, когда бы и где бы ни производились они.

Но импровизация в староитальянском роде и импровизация в больших серьезных спектаклях Станиславского весьма отличались друг от друга. Для итальянской комедии импровизация обладает {63} ценностью сама по себе, это для актеров повод доказать себя, изумить своей находчивостью, быстротой и остроумием ответов на нежданные-негаданные реплики, блеском выходок, изобретательностью поступков. Импровизированная комедия все внимание переносила на актера и на его искусство, она была поводом к виртуозности часто самого внешнего порядка, а для Станиславского она — только отходы большой и важной работы, которую он вел в театре, подготовляя репертуар совсем иного стиля и свойства. В спектаклях Станиславского импровизация важна была как выразительное средство, импровизация актеров шла на волне импровизаций самой жизни, придавала этим первичным импровизациям новую силу, проникала в них. Зритель наблюдал, как на сцене творились события, как принимались решения, как люди шли к гибели или к победам, как поворачивалась судьба. Не было в спектаклях Станиславского никаких расстояний во времени между зрителем и событиями сцены, сразу же и до глубины собственного сердца зритель становился их достоянием, как и сами они — достоянием зрителя. Импровизация в театральной практике Станиславского была языком самой действительности, ее самоизложением и самоизъявлением. Если вернуться к примеру, приведенному самим Станиславским, то жест за жестом лепилось перед зрителем изображение самой жизни, каждый жест ваятеля был новой добавкой к этому изображению, они подвигались, не разлучаясь друг с другом: изображение и тот, кто его создавал. Импровизация подразумевается в реалистическом спектакле, как подразумевается в нем, хотя и не подчеркивается живой актер, как подразумевается в нем зритель с его особым вкладом. Можно обнажить зрителя с его участием в спектакле — такие опыты делались, а больше прокламировались сторонниками так называемой «соборности» в театре. Можно точно так же вывести за край реалистического спектакля импровизацию, и тогда получится та или иная разновидность итальянской комедии. Для театра небезразлична разработка элементов его в отдельности, но элементы не могут жить жизнью {64} целого, которая дается только большим реалистическим спектаклем. Станиславский, великий мастер театральных синтезов, считал для себя полезным приглядеться, что такое слагаемые, на которых синтезы построены, его любопытство — или даже, больше того, пытливый интерес к импровизации как таковой, вынутой из архитектоники большого спектакля, — служит тому примером. Не следует забывать, что Станиславский, счастливый строитель больших, в себе завершенных спектаклей, был также духовным отцом экспериментаторов современного театра, грешных перед ним, своим первоучителем, разве тем, что нередко эксперимент для них из законной относительной ценности перерастал в незаконную абсолютную.

Об импровизационном принципе, о том, как роль слагается у актера вместе с движением спектакля, как бы невзначай, воочию перед зрителем, часто говорят люди о самом этом принципе, как бы его ни называть, ничего не подозревающие, и по поводу таких явлений театральной жизни, от которых, казалось бы, этот принцип далек. Актер Горюнов, игравший на сцене Вахтанговского театра в гротескном спектакле гротескного Гамлета, описывает, как Гамлета, классического Гамлета, всерьез играл В. И. Качалов: «В моей работе над ролью мне часто приходилось вспоминать и желать хотя бы в какой-то мере овладеть замечательным мастерством Василия Ивановича, в котором ему сейчас несомненно нет равных, мастерством умения думать на сцене и с предельной выразительностью и убедительностью доносить как бы созревшие тут же, на сцене, мысли до зрителя»[[41]](#footnote-42). Качалов, актер школы Станиславского, умел показать на сцене самосозидаемого, а не созданного уже Гамлета Прежде всего Гамлет отмечен своим духовным богатством, своей непрестанной духовной работой, и на сцену было вынесено, как творится эта работа и как богатство это накопляется.

{65} Импровизация у Станиславского одно, а есть в ею поэтике режиссера и постановщика еще и совсем иное, чему обыкновенно и придается первенствующее, если не единственное значение. Всем известна кропотливая, изыскательская работа Художественного театра, окружавшая каждую его постановку. По поводу драматического текста, к постановке принятого, и всего к тексту относимого создавалась настоящая академия. Штудировали вдоль И поперек текст и автора, обстановку, в которой происходит действие, обстоятельства местные, национальные, эпохальные, способные что-либо осветить, о персонажах собирались всевозможные известия, помимо в тексте лежащих не пренебрегали и другими многочисленными побочного происхождения, составлялись примерные биографии персонажей, выверялся их каждый шаг, куда и зачем направлен, по какой территории. Эта сторона труда Станиславского и его сподвижников всегда была на виду, и довольно будет о ней только напомнить. Казалось бы, кропотливый этот отдел его деятельности начисто исключал всяческую импровизацию, и если она проникала в область театра, то позволено было думать, что по недосмотру. Оригинальность Станиславского, однако, заключалась в ближайшей непосредственной связи этих двух отделов, в приуроченности одного к другому, поразительнее всего — в подчиненности всего исследовательского, рациональными усилиями и упражнениями добытого, целям театральной импровизации, стихийно-свободной, не допускающей, чтобы в ней сохранялись какие-либо следы умышленности и предварительных трудов. Первое у Станиславского подготовляло второе, строило для импровизации исходные точки, побуждало к ней, развязывало ее. На сцене создавались точные декорации, актеров одевали в очень точные костюмы, воспроизводился весь рисунок физических действий, подразумеваемых сценическими эпизодами, и все это были условия и предусловия безотчетной жизни персонажей, движения событий, бравших свое начало в этой среде.

Самое примечательное в теории Станиславского, что она никогда и нигде не велит актеру обращаться прямо к чувству, начинам {66} с нею, вызывать его в себе, растравлять всеми способами, доступными и недоступными, в обход сил посредствующих и вспомогательных. Театр переживаний сами переживания трактует вполне своеобразно. Все в театре Станиславского многократно обдумано, все имеет свой расчет, прошло через репетиции и еще репетиции. Переживания — главное для него — предоставлены самим себе, как будто бы отпущены на полную волю, их не репетируют, нет давления на них, оно воспрещено. Станиславский исходит из самой природы переживаний. В них главное — их непроизвольность. Переживание, заказанное или приказанное, мгновенно превращается в гримасу. Все искусство театра, по Станиславскому, в уходе за переживаниями — нужно «выращивать» их, как любит выражаться Станиславский, нужно предложить им «манок», приманку, чтобы они явились на наш зов совершенно добровольно и тем не менее в нужную минуту. Все тело спектакля, все декоративно-костюмное, все мимическое, внешней наблюдательностью, тщанием и эрудицией взятое, — важно не само по себе, а как система импульсов к переживанию. Актер увидел на себе бархатные боярские сапоги — в них он войдет в роль свою старинного боярина, они помогут вчувствоваться в нее. Еще и еще исторические подробности, и каждая из них и все они вместе способствуют внутренней стороне дела, исподволь направляют внутреннюю жизнь действующих лиц. Москвин, играя царя Федора, держал в руках большой красный платок, какой-то очень старозаветный, старомосковский, покусывал его, потирал им лоб в трудные минуты. Казалось, что платок обладает целебной силой, помогает царю Федору унимать свое волнение, а главное — помогает самому Москвину быть царем Федором, сидеть на Федоровой месте, испытывать Федором испытанное.

Проспер Мериме писал о Пушкине (статья «Александр Пушкин»): «Мы видели, что Пушкин искал вдохновения в иностранных источниках и брал себе проводника, быть может, не для того, чтобы иметь руководителя, но чтобы чувствовать себя увереннее, подобно пловцу, который плывет особенно хорошо, если {67} знает что за ним следует лодка»[[42]](#footnote-43). По видимости импровизация и строго подготовленная часть спектакля соотносятся по тому же образцу: пловец, которому, однако, необходима лодка позади него.

Еще в самом начале своей режиссерской деятельности Станиславский оказался на путях, которым не изменил и в позднейшие годы. По поводу спектакля «Плоды просвещения», поставленного им в Обществе искусства и литературы в 1891 году, Станиславский объяснял своему биографу: «Ищешь “быта” — и непременно доходишь до внутреннего, до психологической подоплеки, попадаешь в главное течение произведения, идешь по течению мыслей и чувств»[[43]](#footnote-44).

По поводу быта и драматургия и театр колебались между двумя концепциями. За истиной, что быт определяет человека, забывалось обратное — что и быт является частью человеческой души, по меньшей мере внутренним двором, к ней прямо прилегающим. Чем далее, тем явственней Станиславский отстаивал именно внутреннее понимание быта и всей материально-зрелищной части на сцене театра. В письме к Ф. Ф. Комиссаржевскому от января 1910 года Станиславский писал о своем театре: «Как это ни удивительно, обстановочная сторона у нас никогда, а тем более теперь, не играет почти никакой роли. По крайней мере ей режиссер отдает весьма мало забот»[[44]](#footnote-45). Письмо к Герберту Графу, немецкому режиссеру, от 11 октября 1927 года: «Художественный театр является исключительно драматическим театром. Его художественные принципы основаны целиком и главным образом не на режиссере-постановщике, типа Мейерхольда и Таирова, но на режиссере — учителе актера… Внешняя постановка нужна нам постольку, поскольку этого требует внутреннее творчество {68} актера»[[45]](#footnote-46). Известным образом у Станиславского соразмерены те или иные сферы действительности и методы их художественного воссоздания. Есть сделанный мир, и есть мир сотворенный. Все цеха театральной техники заняты, чтобы водворить этот сделанный мир на сцене. Сделанный мир — к нему относятся города и жилища людей, их жизнеустройство, их одежды, их навыки. Сделанный мир — он начинается в окрестностях человека, где-то возле него, он вьется вокруг людей, обвивает их, входит в них, и очень неясна граница, где же он кончается, если такую границу и мог бы указать кто-нибудь. Сословные черты в человеке — скорее сделанное, чем органическое в нем. Его профессиональные повадки, его бытовые привычки, экономические категории, которые суждено ему олицетворять, строй реакций, свойственных ему соответственно месту, которое пришлось на него в социальной жизни, — все это овладело им извне, хотя и основательно им усвоено. Некий первозданный материал в человеке охвачен, переработан формами, извне пришедшими, и сама по себе такая обработка вполне разумна и неизбежна, иного пути для вступления человека во внешний мир, иного развития, как через внешний мир, нет и быть не может. Но история каждый раз по-разному устанавливает отношения между человеком, каков он есть в своих задатках, в своем замысле, и тем, во что превращает его цивилизация, ему современная[[46]](#footnote-47). Вероятно, Сципионам {69} Рим дал, что можно было дать, и вряд ли Сципионы жаловались, что их томят душевные силы, не получившие для себя ни дела, ни формы. По-другому, как известно, сложился русский опыт — русским героям всегда не хватало «земли и воли», добрая часть их души оставалась без выхода во внешний мир, без должного призвания в нем, и правило это коснулось как титулярного советника Башмачкина Акакия Акакиевича, так и князя Болконского Андрея Николаевича и приятеля его Пьера Безухова, философа, как пьяненького, безнадежного нищего Мармеладова, так и состоятельного барина Обломова. В русском быту, в русской культуре, в русском искусстве всегда второстепенными фигурами ходили люди, так или иначе нашедшие себя в положенных обществом и временем формах, законченно-стильные в этом смысле. Где-то, едва спасаясь от авторской иронии, ютились по окраинам романов Тургенева, Л. Толстого, Достоевского безукоризненно изящные российские джентльмены, душой, умом и духом адекватные платью своему, речам и манерам. Их не упустил и Художественный театр, в этом театре, театре Станиславского, умели их изображать со всей бытовой тщательностью и точностью, сам Станиславский бывал силен в ролях такого рода — князь Абрезков, например, в «Живом трупе» Л. Толстого. Разумеется, не к ним относилось внимание театра по преимуществу. Нужны ему были не эти люди, вкусившие от внутреннего равновесия, от спокойных форм, в сделанном, от внешнего быта полученном, почувствовавшие самих себя. К театру несравненно ближе стояли разорванность, внутреннее брожение, неслучайная и часто гордая неустроенность в быту, неумение, нежелание воплотиться во что-нибудь и в кого-нибудь окончательно — ведь именно Черт, злая сила у Достоевского, пошучивает насчет своего возможного воплощения в какую-нибудь общепризнанную фигуру, угрожая тем, что низость этого рода для него не исключена. Подстроенное, умышленное, традиционно учиненное, сделанное в человеке и в его существовании имело для Станиславского, для его театра, как и для всей русской {70} классики, только самую относительную ценность. Как-никак в сделанном человеке начинался человек сотворенный, из глубины живой, личный, самому себе принадлежащий. Человек, сделанный как введение к человеку настоящему, только и стоил чего-нибудь по оценке наших лучших художников. В древнесеверной саге о Волсунге рассказывается, как мать испытания ради пришила сыну рукава к коже и мясу, и когда сдергивали с него одежду, то кожа шла вслед за рукавами. Этот же юнец замесил как ни в чем не бывало тесто, хотя в муке ворочалась змея, — получился змеиный хлеб. Можно бы сослаться на эти примеры как на прообразы: живое входит в сделанное, входит болью, которую нужно вытерпеть, но входит. О коже живой, человеческой, сходящей, если потянуть рукав, мы читаем очень часто у Л. Толстого, Достоевского, Горького. И о змеином хлебе мы тоже у них читаем.

Сквозь сделанное в человеке к сотворенному в нем — так можно было бы сказать о методе Станиславского, привести его краткости ради к этой формуле. Русские исторические судьбы привели русское искусство к особым его способам интерпретировать человека — со стороны живородного, первоматериального в нем, без доверия к тем шрамам, которые нанесла ему цивилизация, без засчитывания их тоже в качестве чего-то неизбежного для человека, для его природы. Быть может, исторические обстоятельства и были по-своему специальными. Отсюда нисколько не следует, что и художественные методы, в обстоятельствах этих возникшие, имели только свое специальное значение. Нет, они были восприняты как огромное поучение всем миром, как новая по глубине своей весть, что такое человек, независимо от тех или иных преходящих форм, в которые история заставляет ело укладываться и которым она не в силах навсегда подчинить его.

Человек за пределами сделанности его, человек в своей сотворенности для Станиславского был доступен тоже через творческие акты — через импровизацию, как мы условились их называть. {71} Область импровизации — постижение человеческой личности в ее непринужденности, в ее свободных силах, в игре их. Подобное познается подобным: импровизация овладевает тем, что по натуре своей тоже могло бы назваться импровизацией, — жизнью самой жизни.

Вся широкая подготовка, которую вел Станиславский со своим театром, чтобы завершить ее актами импровизаторского порядка, разумеется, полностью себя в деле оправдывала. Даже ради узких своих, специально театральных целей старинная импровизаторская комедия исходила из заранее изученного и вполне готового: сценарий был готов, очертания персонажей — «маски» их — были заранее известны, кусками натвержен был диалог, импровизация протягивалась между этими готовыми частями, объединяла их, дарила им единую живую душу. Тем более нужны были исходные твердые почвы для Станиславского — ведь у него на актеров-импровизаторов возлагалась миссия, о которой беззаботные итальянские маски и не помышляли.

Станиславский посылал своих актеров в самую глубину живой жизни, на разведку подлинного содержания человеческой личности, на ее воссоздание. Он говорил о переживании, о чувствах, которые, как он выражался, актеру надлежит «разогреть» в себе, чтобы они появились и повели его за собой[[47]](#footnote-48). Он учил с поразительной простотой и находчивостью различным способам «генерирования» эмоций, при которых эмоции, легко вызываемые, превращаются, «генерируют» в эмоции менее доступные, подобно тому как один вид физической энергии переходит в другой. В книге, где описаны его репетиции, находим такой пример: Станиславский предлагает актрисе А. О. Степановой, которая готовит роль в «Сестрах Жерар», взять лоханку, взять тряпку и заняться мытьем пола в своей комнате — это будет физическим прелюдом к эпизоду, ей предстоящему, к изображению душевного {72} состояния героини в этом эпизоде. Она добудет нужные эмоции из мытья пола, через переход в эмоции того, что сделают с ее телом, а отчасти и с душой физические эти упражнения[[48]](#footnote-49). По Станиславскому, состояние тела и души, человеческие чувства поддаются преобразованию одно в другое, пересоздаются — для создания необходимым бывает пересоздание. Об одной актрисе у Станиславского говорится: «… подсознательно вспомнила свое личное горе и зажила от него»[[49]](#footnote-50).

Чувство, переживание приближали к главнейшему — к человеческой личности во всем ее особом качестве. Мемуарист записал замечательные слова Станиславского о том, как художник внедряется в изображаемую жизнь, как исчезает раздвоение между внешним и внутренним с перевесом в пользу внутреннего: «На днях я слушал чтение новой пьесы. Я вспоминаю людей, действующих в ней. Я их помню, но они полуживые в моем воображения, это еще тени, а не люди с мясом и кровью… Я ближе знакомлюсь с пьесой, я хочу видеть не только людей, но я все, что их окружает, видеть, прощупать каждый предмет… Затем я уже могу представить себя со стороны, действующего в знакомой мне теперь среде… И, наконец, я занимаю место внутри пьесы, я ничего не вижу со стороны, но все изнутри, я вижу партнеров, моих партнеров, я хозяин вещей! Вот этот последний момент я называю “я есмь”. Вы знаете, конечно, как это случается, когда на одной прекрасной репетиции вдруг у человека пошло и на всех повеяло теплом и все оживает. Это актер поймал “я есмь”. Это случается в мгновение: ппа! — лопнула почка, в одно прекрасное утро дерево уже зазеленело»[[50]](#footnote-51). Кажется {73} описанное Станиславским самое сильное из оправданий тер мина «импровизация» применительно к его художественной методе Сначала медленное освоение пьесы, мира ее, разнообразнейшая ориентация в этом вначале чуждом мире, сближение с ним, с его людьми, вместе взятыми, с каждым в отдельности, и, наконец внезапным порывом удается вскочить в роль, «влезть в чужую кожу», как об этом говорил Щепкин, театральный праотец Станиславского. Долгие и трудные сборы, а в решающий момент театрального перевоплощения — чистейшая импровизация, вследствие чего оно и получает искомую живость и несомненность. На сцене перед зрителями возникает событие, возникает человек, возникают люди с самостоятельностью, с нечаянностью самой живой природы. Станиславский писал в своей главной книге, посвященной театральной теории: «… рождение сценического живого существа (или роли) является естественным актом органической творческой природы артиста»[[51]](#footnote-52). Почти теми же словами высказался Качалов: «Рождение новой роли на сцене МХАТ равносильно рождению нового человека»[[52]](#footnote-53). И на деле знакомясь с тем, как Художественный театр готовил новые роли для новых спектаклей, можно думать, что перед нами хроника одного родильного заведения и обычных для него забот. Аналогию осложняют разве что характерологические и евгенические соображения, которыми полон был театр, подбирая родителей для каждой из ролей. Например, Станиславский очень тщательно разбирается в данных Бурджалова, которому предстоит играть маркиза в «Трактирщице». Бурджалов от природы добродушен, Станиславский в раздумье, как от свойств самого Бурджалова могут родиться подробности, находимые в тексте роли, написанном Гольдони. Сходной экспертизе подвергается и Вишневский, {74} которому поручено играть графа — произвести на свет графа[[53]](#footnote-54).

По поводу работы актера над ролью у Станиславского бывали знаменательные расхождения с Немировичем. Не станем разбираться, насколько прав Станиславский в своем недовольстве Немировичем. Задача здесь не в том, чтобы установить, каких именно принципов на самом деле держался Немирович. Здесь нужно, независимо от вопроса об особенностях Немировича, указать, чего Станиславский не принимал в режиссерской и актерской работе, чья бы ни была она. Мы читаем записи Станиславского периода, когда ставились «Привидения» Ибсена. «Разбирали характеристики действующих лиц, хотели по-немировически докопаться до всех мелочей, но я остановил. Довольно на первое время для актера общих тонов роли, так сказать, основного колорита ее. Когда он найдет и освоится с образом, характером и настроением в общих чертах, тогда можно досказать ему некоторые подробности и детали. Я замечал, что, когда режиссирует Немирович и досконально на первых же порах докапывается до самых мельчайших деталей, тогда актеры спутываются в сложном материале и часто тяжелят или просто туманно рисуют образ и самые его простые и прямолинейные чувства»[[54]](#footnote-55).

Много лет спустя с теми же почти предостережениями отнесся Станиславский к одной актрисе, под его рукой репетировавшей: «Вам не все нужно на сцене понимать, а только частицу. Дотошность — иногда бич для актера. Актер начинает мудрить, ставить кучу ненужных объектов между собой и партнером»[[55]](#footnote-56).

Как видим, Станиславский думает всегда о том же: роль должна быть рождена, а не составлена. Поэтому актеру нужно {75} ловить общий тон и колорит роли, держаться целого и не упускать его. Есть детали сырые, которые значат только то, что значат, равны самим себе, ни к чему не ведут. И есть детали, можно бы сказать, способные воспламеняться и освещать тогда обширный район вокруг себя. За них-то и стоит Станиславский. Они сразу вырывают из мрака целые стороны человеческого образа или человеческих взаимоотношений. Нельзя работать переводом: сперва уйти в психологический анализ, а потом переводить его на язык искусства. В дневнике Л. М. Леонидова записаны режиссерские сентенции Станиславского: «Можно упавший случайно у партнера платок поднять в образе роли и как Леонидов»[[56]](#footnote-57). Хорошие примеры светящей и освещающей детали можно найти в режиссерской практике того же Немировича. Цитируем воспоминания Н. Н. Литовцевой: «Мне лично в работе над ролью Сарры в “Иванове” он посоветовал… еще более незначительную вещь (сравнительно с советами Качалову и Тарасовой. — *Н. Б*.). Во время самого страшного, трагического объяснения Сарры с мужем Владимир Иванович сказал: “Посмотрите, а у вас загнулся кончик ковра, поправьте его”. И этот загнутый кончик ковра каким-то непонятным способом помог мне. Старательно поправляя его и отгибая в самую, казалось бы, неподходящую для этого минуту, я с особенною остротой ощутила всю безвыходность, всю трагедийность своего положения и невозможность договориться вплотную с бесконечно любимым мною человеком, который не любит и почти ненавидит меня»[[57]](#footnote-58). Деталь Немировича сразу идет к каким-то внутренним центрам создавшегося в драме положения. Нам кажется, смысл ее таков: Иванов и Сарра так далеко зашли в своих раздорах, что разрушать друг друга морально стало для обоих повседневной привычкой. {76} Жест Сарры, поправляющей ковер, — Маленькая физическая аккуратность, повседневный жест. А он не в дисгармонии, а в гармонии — и очень странной — с тем, что происходит между нею и мужем. Супруги приучились каждый день ходить в атаку. Сарра давно перестала надеяться, что победит, и только поэтому она еще в силах заниматься бытом.

Художественная ценность детали проверяется тем, входит ли деталь в симбиоз с внутренним смыслом эпизода, эпизодов, произведения в целом. Если деталь входит, если смысл способен вбирать в себя живые подробности, значит, он сам живой, истинный.

Если же детали остаются снаружи, если их можно и устранять и приставлять, то это симптом, что произведение внутренне ложное, фальшивое, обставляющее себя деталями как лжесвидетелями.

Гоголь в повести «Нос» раз навсегда осмеял эти детали, в произведении присутствующие и, однако же, неспособные соединиться с внутренним его смыслом. Совершенно невероятное происшествие обставлено всеми документами правдоподобия. Бывший нос майора Ковалева в дневные часы прогуливается по Петербургу, спор идет о том только, избрал ли он местом своих прогулок Невский или же Таврический сад. Локальные подробности как виза в дипломе на достоверность. Чистейший вымысел остается вне их и они вне его, хотя рассказ и ведется так, как если бы обо стороны со взаимным пониманием поддерживали друг друга.

Какие-то детали помогают актеру в его игре, в его импровизаторстве — через них актер «вскочил» в роль, изнутри овладел ею. Насколько овладел, это доказывается дальнейшим: деталями подсказанная, способна ли эта общим тоном схваченная роль порождать новые детали — живые, а то и лучше — живейшие. Удача, счастье, верность импровизации обнаруживаются тем, насколько она плодоносна, дает ли она выход на линию жизни или нет. Импровизация пробуждает в актере стихию; дело в том, чтó {77} станет Производить стихия, будет ли она служить осмысленно, как «электричество, ветер, вода и другие непроизвольные силы природы»[[58]](#footnote-59), — сказал однажды Станиславский. «Неожиданность, которая скрыта в первичных чувствованиях, таит в себе неотразимую для артиста возбудительную силу»[[59]](#footnote-60). Получается так, что роль как бы «сама собой сыгралась»[[60]](#footnote-61). Актер пользуется первоклассной даровой энергией, он действует «под невидимым суфлерством самой природы»[[61]](#footnote-62), а природу Станиславский именует художницей[[62]](#footnote-63). Еще одна в данном случае, быть может, главенствующая сентенция Станиславского: «… искусство переживания ставит в основу своего учения принцип естественного творчества самой природы по нормальным законам, ею самой установленным»[[63]](#footnote-64). Когда актер добился слияния со своей ролью, когда он «влез» в чужую кожу, то один эпизод игры сам собой порождает другой эпизод, а этот — третий. Это можно было бы назвать продуктивностью правды. Однажды нас направив, она имеет склонность направлять нас по верному пути и дальше. Аксессуары всякого рода, вещная подмога нужны актеру до поры до времени, когда же они ввели его в роль, то как вещи они более не надобны, их может создавать фантазия зрителя. «Когда вы будете играть Гамлета и через сложную его психологию дойдете до момента убийства короля, разве все дело будет состоять в том, чтобы иметь в руках подлинную отточенную шпагу? И неужели, если ее не окажется, то вы не сможете закончить спектакль? Поэтому {78} можете убивать короля без шпаги И топить камин без спичек. Вместо них пусть горит и сверкает ваше воображение»[[64]](#footnote-65). Станиславский говорил одному из своих собеседников: «Роль… мало-помалу должна стать кинолентой, чтобы всю ее можно было видеть глазом»[[65]](#footnote-66). Сравнение с кинолентой означает не только зримость роли, но и внутреннюю непрерывность ее, рождение эпизода от эпизода. О кинематографе в его неметафорическом смысле Станиславский судил несколько иначе. Он считал недостатком кино именно то обстоятельство, что для фильма актеры снимаются, не считаясь с реальной последовательностью событий, поэтому нет условий для живой спайки эпизода с эпизодом, для неделимой жизни внутри изображаемого. «Нередко актерам приходится снимать сначала последние картины, а потом первые, то есть сначала умирать, а потом рождаться. Причем все это наживать экспромтами, репетируя сначала смерть, а потом рождение»[[66]](#footnote-67). Если актер играет родившегося, начавшегося человека, то во вступительных эпизодах содержится разгон для последующих, подсказ и питание для последующих — это и разумеет Станиславский, говоря о ролях, которые сами себя играют, без дополнительных усилий и особого подстрекательства. Но разорвите естественный порядок роли — и естественное течение актерского искусства остановится. Актеру нужно знать, в чем пафос человека, им изображаемого, главная его забота — на чем тот завязан, тогда этот узел станет у актера сам собой развязываться и все пойдет легко и точно.

У Михаила Чехова, который был если не учеником самого Станиславского, то учеником его учеников, можно найти страничку, касающуюся вопросов перевоплощения, известную не {79} только среди людей театра, но и в среде философов, ученых-психологов, трактующих те же вопросы или же сходные с ними. Михаил Чехов пишет о прямом своем учителе — Е. Б. Вахтангове: «У него была особая способность *показывать*. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только *показывает* или если *выполняет сам*. У человека *показывающего* есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке *делающем*. Благодаря этому показывать всегда легче, чем *делать* самому, и *показ* почти всегда удается. Е. Б. Вахтангов владел психологией *показа* в совершенстве. Однажды, играя со мной на бильярде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли неважно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Е. Б. Вахтангов сказал: — Теперь я буду тебе *показывать*, как нужно играть на бильярде! — и, переменив психологию, он с легкостью и мастерством положил подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по-прежнему, изредка попадая шарами в цель»[[67]](#footnote-68). Рассказанное Чеховым, считаем мы, превосходно разъясняет, что такое игра актера, которая, как требовал Станиславский, развертывается наподобие киноленты. Собственных разъяснений Чехова мы не принимаем, хотя в специальных книгах по психологии они поддержаны[[68]](#footnote-69). Показ удается вовсе не потому, что с показывающего снимается практическая ответственность за его действия. Чехов говорит о «перемене психологии». Перемена в том, что Вахтангов на свое место подставляет совсем другого человека, какого-то бильярдиста, которого он внимательно актерским глазом наблюдал. Когда Вахтангов актерски отождествляется с этим игроком, то все четыре шара у него ложатся подряд. Вахтангов вступил {80} в поток чужой психологии и чужих действий, и бильярд, который по дороге этим действиям и этой психологии, у Вахтангова, получается. Играть за того человека Вахтангов умеет, играть в бильярд за себя, играть вообще, играть безлично Вахтангов не умеет. Он не в состоянии абстрагировать игру от некоего изображаемого персонажа, она для него существует вместе с этим персонажем и внутри него. Это и есть логика художественного образа; что дано совместно с ним, то отдельно от него не дается. Учиться бильярду нужно безотносительно к личности игроков; если бильярд усвоен как чья-то личная подробность, то бильярд и останется подробностью индивидуального портрета. Есть разница учиться по-французски вообще или учиться говорить, как приятель мой Гастон. В случае с Гастоном, если Гастона забудут, то забудут и французский язык. Точно так же и дети, они объявляют иной раз: я умею читать только по книге учителя, а по этой не умею, — хотя им предлагают ту же самую книгу, но другой экземпляр.

Пример Михаила Чехова — Евгения Вахтангова превосходно оправдывает теорию Станиславского: если в роли постигнуто ее существо, если изображаемый человек — бильярдист и если человек этот взят в своей основе, то и бильярд, его умение играть на бильярде будут взяты заодно. Роль играется тогда сама собой, как бы без актера, шары катятся, как должно, и шары, как должно, выигрывают. Станиславский предсказывал, что так будет, если соблюдены предварительные условия, Вахтангов подтвердил предсказание делом, а Михаил Чехов рассказал об этом.

Роль льется свободным потоком, если усвоен «общий тон», как требовал того Станиславский. В угловатом, некрасивом, искаженном социальными условиями человеке обнаружен человек красивый и свободный, следующий законам собственного своего существа. Актер Л. М. Леонидов утверждал, что на сцене можно идти от обезьяны, можно идти от Аполлона, а о Станиславском говорил, будто бы тот как актер, скорее, следовал обезьяне все-таки, {81} ибо искал в каждой роли резкой характерности[[69]](#footnote-70). Думаем, это неверно и в отношении собственной актерской практики Станиславского и в отношении его режиссуры в особенности. Станиславский, разумеется, учил актеров характерности, учил их воспроизводить человеческий лик со всеми искажениями, которым подвергли его обстоятельства, но в искаженном следовало найти искажаемое, создав обезьяну, на обезьяне актер не должен был запнуться, а через обезьяну положено было ему пробиваться к Аполлону, к прекрасному человеку. Это и было бы полной формулой искусства по Станиславскому.

Михаил Чехов описывает, как делалась у него роль Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина. «Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец, показалось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал оттого, что мне приходилось говорить слова роли, в то время как я еще не услышал говора Муромского, как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского…»[[70]](#footnote-71) В признаниях Михаила Чехова то замечательно, что, представив Муромского в «обезьяньей» первоначальной редакции, он не довольствуется этим, и так обнаруживается верность актера Станиславскому. Нечто характерное, смешное, забавное уже есть, но подлинной человеческой души, того, что связано с «Аполлоном», этого еще нет. У Михаила Чехова, когда Муромский был готов, этот персонаж вызывал у зрителей великое сострадание и жалость. {82} Следовательно, Чехов нашел, что искал, а нам он сообщает, как трудно оно искалось. Замечательно также, что он не желал выдумывать голос, говор Муромского — подробностей, ведущих к душе этого человека, доброй и невинной. Он ждал, что голос придет к нему сам, как пришли подробности облика, — придет по их способу, вместе с ними, сквозь них. Это тоже была школа Станиславского.

В Художественном театре работали первоклассные мастера грима. Искусство грима у них не падало с той высоты, на какую вознес его Шаляпин. Изображения Станиславского и его актеров под гримом сами по себе могут сойти за своеобразное собрание портретов, сопоставляемых с лучшими явлениями нашего портретного искусства в нашем веке, с работами Репина, Коровина, Серова, Кустодиева. Надо бы сохранить в истории искусства имя мастера гримов Я. И. Гремиславского, долгие годы работавшего в Художественном театре и «делавшего лица» актерам.

От Я. И. и М. А. Гремиславских можем узнать, как делался грим — как делалось лицо — генерала Крутицкого, которого играл в пьесе Островского сам Станиславский. «… Константин Сергеевич высказывал желание, чтобы волосы были рыжеватые с проседью, с зачесанными наперед “военными” висками, а череп был бы похож на голову новорожденного ребенка. Очень грубые, из грубого волоса, усы и баки. Здесь впервые потребовал сделать их из морской травы»[[71]](#footnote-72). Усы и баки Крутицкого Станиславский велит приготовить из фантастического, не бытового материала — из морской травы. Тем самым Станиславский уже вступил на стезю, следуя которой Мейерхольд впоследствии стал надевать на своих актеров зеленые и золотые парики. Грим Крутицкого, сугубо бытовой фигуры, делается с размахом воображения, «обезьяна» разрабатывается с такой широтой и свободой, которые выводят ее за пределы обезьянника. Скажем точнее, самого Крутицкого ничто спасти не может, но вольная манера, с какой {83} Станиславский изображал его, указывала, что В людской породе, а с ней Крутицкий все же был связан, заложены ресурсы совсем иного свойства, чем заглохшие и скомпрометированные в этом идиоте, в развалившемся этом человеке. Свободная повадка Станиславского, сочиняющего для своих персонажей их обезьянью маску, является как бы предисловием к поискам в людях более высокого и благородного начала, свободного же. Станиславский делал различие между смыслом маски и ее происхождением, ее источниками. Маска связывала его своей локальной определенностью, а создавая ее, он этими локальными данными пренебрегал, локальный по смыслу своему итог вовсе не требовал, чтобы к нему шли тоже локальными несвободными путями.

Сообщают, что доктора Штокмана, знаменитую свою роль, он компоновал, следуя в подробностях грима за бородатым профилем нашего Римского-Корсакова[[72]](#footnote-73). Маятник подготовки колебался между русским композитором и санитарным врачом одного норвежского курорта. Свобода актерской и режиссерской работы в формальном отношении предсказывала, что в конце концов человеческая свобода будет и ее содержанием.

Есть злое мнение о системе Станиславского, будто она была изобретена, чтобы обходиться на сцене без талантов, будто она делает актерами кого угодно. Среди апологетов Станиславского немало таких, кто, собственно, думает то же самое. Они считают, что Станиславский сочинил руководство, как присматривать за актером от первого до последнего шага его на сцене, как выучить с ним заранее каждый шаг. В понимании этих людей, все можно вложить в актера, он будет раскручивать пружину, на которой его держит режиссер, он может быть спокоен, что и без его особых усилий роль будет исполнена «научно», как надо. При таких воззрениях на вещи теория существует не затем, чтобы открывать новые возможности, а ради вечного повторения уже известных. Теория — как бы страхование успеха, усвой теорию — {84} и всегда будешь побеждать. Станиславского, собственно, сводят на положение хранителя тех самых штампов, против которых он восставал столь неукротимо. Теория превращается в систематизацию штампов, в проверку, нет ли еще чего-нибудь ускользнувшего, чтобы и там поставить штамп. Разница между Станиславским и традициями в этом представлении ничего принципиального не содержит: те проставляли штампы, как случится, как эмпирики, Станиславский научил проставлять их с предвидением, изготовляя их еще до дела. Теорию Станиславского, ругаясь над нею, выдают за руководство изготовления фабричным способом актеров и спектаклей. Между тем Станиславский предостерегает желающих у него учиться: моя наука от сих до сих, она подводит вас к решающему пункту, и, начиная с него, действуйте сами. Теория Станиславского не есть утопия детского сада, где все наперед сделано, чтобы дитя не пострадало и не повредилось. Это учение предполагает взрослых мужественных людей, которым известно, что если делается новое, то многое можно подготовить, но самого дела подготовкой к нему заменить нельзя. Здесь Родос, здесь прыгай. Это положение безусловно останется в силе, покамест люди будут добиваться нового. Где творчество, там нельзя начисто исключить опасность, хотя и можно уменьшить ее, свести к минимуму. Актеру, передающему драматизм жизни, менее всего подобало бы искать гарантий для себя самого, которые безусловным образом обеспечивали бы ему победу на сцене. Актер каждый раз борется за свою актерскую победу, преодолевает сопротивление зрителей, собственное сопротивление, и наконец победа у него в руках — к последнему занавесу. Дерзость и вызов, присущие самому искусству актера, помогают ему передавать и дерзость жить, свойственную реальным людям, которых он изображает. Чтобы драматизм жизни перешел на сцену, нужно, чтобы драматизм содержался и в самом сценическом искусстве. Актер должен воссоздать человеческое «я», человеческую личность. Но именно личности нельзя выучить, ее природа в невыученности. Либо художник ее сотворил, {85} либо нет, и тогда Никто И ничто ему не поможет. Нельзя слишком много и слишком долго рассчитывать, это попытка из нашего действия выключить нас самих — жениться без жениха, как мечтал, очевидно, Подколесин. Свобода предполагает, что мы сами будем свободны, а не кто-то другой за нас. Искусство, интерпретирующее человеческие характеры, само должно обладать характером, хребтом, смелостью. Так Станиславский и учил. В его книге по актерской теории рекомендуется акробатика для актеров — как средство воспитания, как способ укрепить актеров эстетически и морально:

«Мне нужно, чтоб акробатика выработала в вас решимость.

Беда, если гимнаст перед сальто-мортале или перед головоломным номером задумается и усомнится! Ему грозит смерть. В такие моменты нельзя сомневаться, а надо, не задумываясь, действовать, решаться и отдаваться в руки случая, бросаться, как в ледяную воду! Что будет, то будет!

Совершенно то же необходимо делать артисту, когда он подходит к самому сильному, кульминационному месту роли»[[73]](#footnote-74). Л. М. Леонидов говорил едва ли не теми же словами и примерами: «У нас часто говорят: “Позвольте, я еще не успел, чего-то не сделал, у меня это дойдет, я это сделаю, я об этом подумаю”. Нет хватки, нет быстроты, нет сообразительности, нет быстрого разрешения предлагаемых обстоятельств, в которых ты находишься. Это надо моментально делать. Лошадь, которая берет барьер, подходит к нему и сразу перепрыгивает, а если она начнет около барьера танцевать, то она его не перепрыгнет»[[74]](#footnote-75).

Очень узкий перешеек соединяет в сценическом искусстве часть штудированную, множеством рук подготовленную, и часть {86} импровизированную, предоставленную усилиям индивидуального актера. Когда-то Амфитеатров, остроумный театральный критик, писал об итальянском трагике Эрмете Цаккони, что у него дикая страстность — и та заученная[[75]](#footnote-76). «Опять, как в давние годы, он играл две роли: и Карло Моретти и актера, страстно изображающего Карло Моретти»[[76]](#footnote-77). Таков один из самых незаконных и влияющих разрушительно видов лицедейства: когда играют — «ломают» на сцене саму импровизацию, отсутствие ломания и игры. С. М. Волконский, взыскательный друг Художественного театра, заподозрил в притворных импровизациях И. М. Москвина, исполнявшего роль Феди Протасова в «Живом трупе». Он указывал на одно, другое, третье место, где мелькнуло желание, как он считал, прикрыть выученность. «Почему, например, останавливаться перед названием песни, которую заказываешь цыганам? Кто поверит, что выскочила из памяти любимая песнь и что она не на языке? Почему делить остановкой имя и отчество друга, когда наскоро его шепчешь на ухо цыганке: вот, мол, кого величать. И сколько таких нарочных запинок, которые как бы протыкают речь, а сквозь дырки уходит живая вода искренности и правды…»[[77]](#footnote-78)

Может удивить диспропорция: так много изученного и выученного в спектакле, целые города его, а все ради каких-то минут импровизации. Но таково все искусство театра: долго запрягают, едут быстро. Режиссер В. Г. Сахновский подсчитал, сколько времени проводит на сцене В. И. Качалов, исполняющий роль Цезаря в трагедии Шекспира, — всего 42 минуты[[78]](#footnote-79). Том за томом актерской подготовительной работы ради 42 минут, в которые нужно вместить все: и государственного и приватного {87} Цезаря, и его прошлое и его настоящее, и все его огромное посмертное будущее, и величие его и маленькие привычки, и обиход его и объем власти и славы — безмерной славы.

Импровизация, которой учил Станиславский, довольно далека была от импровизации в элементарном ее смысле — от переиначивания роли каждый раз, от спектакля к спектаклю. Так как спектакль в целом имел устойчивую форму, то для импровизации в этом смысле оставалось мало места. О заметных варьированиях роли, о переменах в самом ее рисунке при каждом новом ее исполнении, можно говорить только по поводу Михаила Чехова. Как правило, актеры импровизировали внутри уже сложившегося плана, а не вне его и без него. Станиславский иногда грозил актерам, что поставит их перед необходимостью, хотят они того или не хотят, на каждом повторном спектакле ориентироваться по-новому: «Я мечтаю о таком спектакле, в котором актеры не знают, какую из четырех стен откроют сегодня перед зрителем»[[79]](#footnote-80). Угроза эта, как знаем, не была выполнена. Импровизаторский дух поддерживался без принудительных мер. Обновление несут актеру каждый раз новые зрители, актер должен их завоевывать, как и тех, кого он завоевал накануне. Чувствуя зрителя, актер играет старое, как новое, ибо и зритель новый и это поддерживает жизнь в спектакле. Подобно Фаусту, актер должен каждый день сызнова бороться за хлеб своего успеха. Когда успех при любой публике становится бесспорным, то это признак обветшания спектакля и ролей.

Отчасти меняется состав партнеров, это опять-таки побуждает актера заново применяться к ансамблю. Главный же источник импровизации, как считаем, безукоризненно указан Л. М. Леонидовым. «Если играть *не роль* только, а образ, а этого живого человека, и не *играть* его, а все глубже, ярче и тоньше *создавать*, то спектакль никогда не потеряет для актера интереса. В каждом спектакле можно за какой-то фразой находить {88} новую черточку характера и заботиться о передаче, о воплощении ее, не меняя рисунка и мизансцены. Вживаться глубже во все черты этого сложного характера и все дальше и дальше уходить от приемов театра, чтобы в конце концов получилось лицо, непохожее на Леонидова, хотя и созданное Леонидовым»[[80]](#footnote-81). Леонидов опирается на один из первопринципов Художественного театра — обращение к действительности, сквозь литературный текст, сквозь роль. Актер на сцене не роль свою, написанную драматургом, выговаривает, а непрерывно обращается к некоему реальному лицу и к неким реальным обстоятельствам, подразумеваемым в роли. Актер ведет разговор с объектом, посылающим ему свои веления. А так как разговор этот мало исчерпаем, то и роль может в каждом спектакле новеть, хотя рисунок ее и мизансцена, как замечает Леонидов, при этом остаются прежними. Импровизация — каждый раз возобновляемая духовная деятельность, заново поставленное общение с объектом, с человеческой действительностью. Актер, имея выработанные предпосылки, в каждом спектакле заново создает царя Федора, Луку, Ивара Карено, Штокмана, Митю Карамазова — создает, а не вспоминает уже однажды созданное. Ученый испытывает нечто сходное, когда, читая уже читанную лекцию, он снова восстанавливает для себя свою проблему и снова решает ее перед аудиторией вместо повторения привычных ходов мысли, ставших безотносительными под конец к самой проблеме. Если проблема оживает, то всегда оживает и все изложение. Станиславский пишет: «Главная суть моей теории, что актер, играя роль, не должен повторять формы (приспособление — бессознательно), а должен каждый раз вспоминать и ощущать суть или содержание роли, сознательные задачи»[[81]](#footnote-82).

{89} Часто говорят об утомительности и скуке актерской профессии: двести раз, и все тот же царь Федор, и все тот же Вершинин. Станиславский учил, как избавиться от скуки и усталости, повторяя роль не повторяясь, не обезьянничая самого себя. И тогда актерская профессия — счастливая. Она не знает грусти расставания художника со своим законченным уже созданием (Пушкин, «Миг вожделенный настал…»). Пока совершался труд, художник и его создание были одно. Труд окончен, и художник вне своего создания, как наемник, выполнивший заказ и получивший плату. Актер остается внутри своей работы, не теряет интимного к ней отношения и после того, как она сделана. Царь Федор сыгран, актер прощается с царем Федором только до завтра. Актер завтра будет играть его опять сначала, будет сызнова переживать свои достижения, ощущая в них самого себя, оценивая, что нужно в них еще усилить, и устраняя еще способное вредить им.

Театральные идеи Станиславского имеют прямое приложение к теории драмы. Следуя Станиславскому, нельзя сливать в одно драму, как она печатается в книге, с драмой, поставленной на сцене. Пусть текст будет тот же, без малейших отклонений, и все же это едва ли не два разных искусства, драма со сцены и драма, как она дана в книге. Спектакль и книга — вот два антагониста. В книге с первой же страницы присутствует автор. Исходное положение в книге — неравенство автора и читателя. Автору известны события в их целостном, завершенном виде, он все узнал, все обдумал, составил себе мнение о случившемся, вынес приговор и приговоры всему и всем. Известное ему в целом, обдуманное, обсужденное им в целом автор выдает читателю доза за дозой, неспешно. Когда мы читаем книгу, то перед нами в одну сторону отложены прочитанные страницы, в другую — лежат страницы, которые мы прочтем. Книга уже знает все, книге все известно. Читателю задано сравняться с книгой, «догнать» ее. Как в фильме дальнейшее, конец находятся в распоряжении кинооператора, так и с книгой. Читатель получает {90} и восстанавливает по частям событие, и целом давно известное автору. Читатель составляет уже составленное — без него и до него. По природе своей фильм ближе к книге, чем к театру, и если фильм еще далеко не использовал лежащие в нем ресурсы и возможности книги, то это объясняется недостаточно оправданным его стремлением держаться аналогий с театром, в котором принято усматривать его предшественника и соперника. Фильм придерживается театра, как керамические изделия долго еще не отходили от плетеных, от которых они произошли и от формы которых давно перестали зависеть.

Когда драма переходит в руки режиссера и актеров, она впервые становится сама собой. Сцена развеществляет драму. На сцене драма получает истинное свое бытие. Задача сцены — освободить драму от ее рукописной, книжной формы, книга — только техническая оболочка драмы, технический способ ее хранения. Именно театр и будит в драме драму. Он сразу же в глубокие планы отодвигает автора. Всякое сколько-нибудь заметное вмешательство автора губит драму. Она должна иметь вид событий, как бы предоставленных самим себе, развернувшихся по собственному почину. Роман любит двойную игру: все начинается и идет, как будто бы сию минуту и впервые начавшись, и, однако же, в романе явственно присутствует автор, для которого все происходящее не внове. Драма последовательно истребляет всякие следы автора. Драма есть зрелище, она написана и задумана как зрелище, хотя только через театр она становится зрелищем самым несомненным образом. Жизнь, не имеющая автора, связанная с нами без посредников, только и может быть зрелищем. Автор удалился, а мы, зрители, едва начинаем понимать, что же легло перед нами. Элемент осмысления настолько ослаблен, что в начале нашего знакомства с драмой мы лишены каких-либо других орудий, кроме чувственного познания. Драма застает нас врасплох, как если бы мы вдруг вышли на незнакомую улицу, где всякий дом и его назначение для нас загадка. Драма до конца своего остается зрелищем, чем-то предложенным {91} ad oculos, но ее накал в качестве зрелища особо высок в завязке и в том, что за ней следует. К концу спектакля зрители, если они довольны, вызывают автора. Можно бы считать, что в известном смысле автор и на самом деле возникает только к концу драмы. Целое, а с ним и мысль, а с ним и автор становятся явственны только к последнему акту. Смысл целого очень долго не выплывал наружу через какие-нибудь специальные слова и словечки от автора, через авторские тирады, сентенции, отступления, как это бывает в романе. До развязки есть движение событий, есть действия актеров. Автор в явственном своем виде приходит к ним очень поздно. Шесть персонажей ищут своего автора не только в пьесе Пиранделло — персонажи ищут автора во всякой по-настоящему театрально написанной пьесе и остерегаются, как бы не найти его преждевременно.

Как в театре все есть настоящее время, так и в драме, едва она стала театром. Развертывание драмы — бесконечный рост настоящего времени, могущественный разлив его, все становится настоящим временем, вначале только задуманное, предположенное, прочувствованное. Особое, ни с чем не сравнимое воздействие театра и драмы именно в этом: мы присутствуем при самих решениях, любой поступок может иметь свои варианты, и при нас твердо выбирают один из них. Именно возможность другого и волнует зрителя. Интимная связь актера со зрителями во всем их составе возможна только в минуты выбора, когда же выбор состоялся, то актер, а через него и действующее лицо связаны о одними лишь своими единомышленниками. Бывает и так, что после выбора единомышленники совсем исключаются — зал живет общей жизнью с Макбетом, покамест тот колеблется, и все до единого покидают его, когда наконец он убивает короля Дункана. Потом только затрудненно и на совсем новых основаниях и только частично Макбету удается снова установить связь со зрительным залом. Современные драматурги очень любят экспериментировать с временем в драме. Их соблазняют эксперименты, {92} производимые в современных романах. Драматурги, разрушая в драме неколебимый грунт настоящего времени, лишают драму одного из сильнейших ее воздействий. Можно еще понять «Андорру» Фриша, когда в отдельных эпизодах показаны события, далеко выходящие за пределы одного настоящего, — у Фриша при всем том настоящее остается первоосновой драмы, и забеги в будущее тем и сильны, что зрители при этом всецело остаются под властью настоящего, испытывают на себе все его влияние. Когда же время в драме разложено, переставлен по авторскому хотению порядок событий во времени, когда чувство настоящего как некоей сплошной и нас обязующей среды ослаблено, то драма почти бессильна над зрителем, над его эмоциями. По видимости трактование времени в драме изменилось, уже начиная с Ибсена, хотя и несправедливо призывать Ибсена к ответу за поэтику последующих за ним драматургов. «Аналитическая драма» Ибсена, как известно, перемещала центры тяжести сюжета в прошлое. События фатального значения произошли еще задолго до первого акта. Драма начинается, и с первого акта приступлено к «анализу» — что дали эти события в настоящем. При этом, бесспорно, значение настоящего в качестве настоящего тускнеет. Настоящее по преимуществу становится средой, пропускающей лучи, из прошлого идущие. Люди у Ибсена становятся памятниками собственному прошлому, а так как Ибсен был неравнодушен к учениям о наследственности, то нередко у него экскурсы в прошлое действующих лиц заходили далеко — он тревожит прошлое не только детей, но и отцов, старшего Альвинга, как и младшего. Но Ибсен никогда в драмах своих не разбавлял демонстрацию событий в настоящем такой же демонстрацией прошлого, как это делают наши современники Салакру или Артур Миллер; у Ибсена строго выдерживалось правило выставлять на глаза наши только то, что глаза способны увидеть сию минуту.

Способ Станиславского обращаться с драматическим текстом прямо следует из его понимания театра как импровизации. {93} В этом свете иные приемы Станиславского, считавшиеся странностью и чуть ли не причудой становятся до конца обоснованными и понятными. Выпуская законченный спектакль, Станиславский в авторском тексте строго держался того, что дано, не передвигая ни одной запятой. Это резко отличало его спектакли от мейерхольдовских и от других постановок двадцатых годов, весьма своевольно пользовавшихся текстом драматического произведения, будь оно даже классичнейшим из классичных. У Станиславского это не исключало самых отважных экспериментов с тем же текстом в период подготовительных работ и на репетициях.

Репетиции и спектакль в законченном виде находились у Станиславского в контрасте друг с другом: на репетициях свободнейшее обращение с текстом, в спектакле — строгое послушание ему. Сами нормы послушания вырабатывались на этих богатых изобретательством репетициях.

В рабочих тетрадях Станиславского сказано: «Когда входишь на сцену, не следует прямым путем, заученно, идти на свое место, указанное режиссером, а надо каждый раз и при каждом повторении творчества выбирать или находить себе удобное и привычное место. “Актеры слишком хорошо знают пьесу, надо уметь ее забыть”, — говорит Н. В. Гоголь»[[82]](#footnote-83). Цитата из Гоголя звучит парадоксально. Станиславский не случайно привел ее. Его методика действительно требует, чтобы пьесу забыли, — это было бы поводом звено за звеном вспоминать ее, а вспоминая, как бы создавать ее заново. «Уметь забыть» — с призывом Станиславского поразительно совпадает призыв Мейерхольда. Как сообщается в мемуарах А. К. Гладкова, Мейерхольд говорил, что режиссеру «полезно забыть» пьесу, которую он ставит. Мемуарист, считаем, блестящим образом объясняет, ради чего советовал Мейерхольд «забыть». «То, что он называл “забыть пьесу”, {94} вовсе не значило, конечно, совершенно освободить от нее память. Это значило для него, вероятно, необходимость как бы пройти в своем режиссерском воображении тот путь, какой проходила пьеса от замысла до воплощения в творческом сознании автора, и этим сделать ее “своей”, чувствуя ее “авторски”. “Забывая” пьесу, он, видимо, расковывал и освобождал воображение, которое и начинало совершать работу, параллельную авторскому созданию пьесы»[[83]](#footnote-84). Объяснение это полностью применимо и к Станиславскому, хотя мы вовсе не собираемся уверять, что оба великих режиссера на одно лицо и что Мейерхольд ничем не отличен от Станиславского, — думаем, наша культура богаче, когда умеет видеть их разность, а не сливает их в единую сущность о двух лицах.

Станиславский хочет уравнять стиль театра и стиль драматургии. И там и тут ничего заученного, актер не должен даже садиться на заученное место да еще с заученными движениями. И как в спектакле все творится ab ovo, «с яйца», так и в драме. Станиславский объявляет войну книге, готовому тексту. Он драму хочет разлучить с книгой и сделать ее верной подругой театральной импровизации. Будем создавать драму строка за строкой, как мы создаем шаг за шагом и наш спектакль. Не беда, что мы будем немилосердно врать, восстанавливая памятью, полагаясь на память, забытый текст. Промахи памяти будут соответствовать ошибкам писателя в поисках слов и выражений, зачеркнутым, чтобы исправить их, местам. Работа над текстом драмы у Станиславского состоит в том, что текст как бы перелагается на язык театральной импровизации, делается по духу, по способу своего существования сообразным ей. Слово «текст» латинское, по корню своему означает ткань, сотканное. Первый же прием, к которому прибегает режиссура, — это распускание сотканного. Надо, чтобы текст не подавлял режиссера и актеров {95} своей данностью и сделанностью, для чего вернейшее средство — снова сочинить его собственными силами.

Случается, мы смотрим в театре очень знакомое, «Ромео и Джульетту» например. Непросвещенный сосед по стульям спрашивает: так что же, она потом очнется? И если мы досадуем, то вовсе не по той причине, что зритель не знает Шекспира. Мы сердимся — зачем нас самих заставляют знать и вспоминать. Лучше было бы, если б под сильную игру актеров нам самим казалось, что Джульетта еще имеет выбор и что развязка драмы еще никем не определена.

Голая, оголенная норма для драматического театра — играть пьесу, еще никому не известную, еще не бывшую в печати. Правильнее всего, когда наш собственный день и собственный день драмы совпадают. Персы взяли Милет, и падение Милета актеры изображают на афинской сцене. Актуальность в обоих смыслах ее — современная драма и о современном — прирожденное свойство театра. Разумеется, не нужно из этого делать узкие и агрессивные выводы. Репертуар театра и может и должен быть многообразным, заключать в себе кроме драм, только что сошедших с пера, и многое другое, драматургию любых измерений прошлого и на любые темы. Норма, о которой речь идет, вовсе не отметает вещи, с ней не совпадающие, — она допускает непохожее, стремясь, однако, в каких-то отношениях подчинить его себе. Так и здесь. Театр ставит вчерашнее, но как если бы оно было сегодняшнее, он ставит давно написанное, как если бы его писали даже не сегодня утром, а в тот самый вечер, когда идет спектакль, шаг в шаг со сценой.

Станиславский исходил из очень важного, меняющего все привычки театра предположения, что театр не есть вторичное, только исполнительское искусство. Театр, по Станиславскому, создает впервые и заново, как литература, музыка или живопись. А самостоятельность театра черпается из того обстоятельства, что он состоит в собственных своих оригинальных отношениях с действительностью. Об этом уже шла речь по поводу {96} замечаний Л. М. Леонидова — откуда актер берет свежие силы, чтобы при повторном исполнении роль его не увядала. Для актера за ролью стоит реальный человек, соприкосновение с ним каждый раз обновляет, но это частность. Для Станиславского, для Художественного театра весь спектакль в целом — и не в одной только отдельной роли, а всем собранием своих ролей — соотнесен с действительностью. За текстом драмы нужно провидеть историческую и бытовую действительность, питавшую тексты. Если ставится «Горе от ума», то нужно выйти за пределы комедии, нужно погрузиться в «дни Александровы», когда комедия писалась, в «дни Александровы», давшие ей и свое содержание. Сначала идет «большой круг» эпохи, потом «малый круг» грибоедовской Москвы, а затем еще меньший круг — дома Фамусова, где все и происходит. В рукописи Станиславского отмечена задача: «Изучение старых домов. Дом Хомякова (многое в нем осталось от 20‑х годов). Понять расположение комнат. Большие, парадные, изолированы от малых, жилых, комнат. Парадные — холодные, не топленные, а жилые, малые, — жаркие, низкие… Окна без форточек (ради тепла и экономии дров). Курильня у Хомякова, масса огромных трубок…»[[84]](#footnote-85) Особняк Хомякова, как видим, избран моделью для дома Фамусова. Станиславский шел от истории, все ближе и ближе передвигаясь к особому мирку, который трактуется в комедии, и более широкие и более точные модели для изображенного Грибоедовым нужны были ему. Он искал для всего, что предлагалось текстом, соответственные realia. Впоследствии «метод физических действий» явился воссозданием реальностей, более всего приближенных к драматическому тексту, тех реальных, действенных задач, которые по ходу речей и событий выполняют персонажи. Движение сквозь текст в сторону действительности в разных ее сферах, в сторону действительных сил, подсказавших и внушивших этот {97} текст, отчасти напоминает метод классической русской критики, тоже реальной. Но от Белинского или Добролюбова Станиславский существенно отличен тем, что цель его — не само по себе толкование, а новая художественная практика, практика театра. И драматический текст и спектакль, по этому тексту поставленный, — оба восходят к единому первоисточнику — к реальности жизни. Отсюда их относительное равноправие, отсюда для театра полномочия проверять драматический текст и относительная свобода воспроизводить его средствами своего искусства. Единый источник — отсюда и побуждение импровизировать текст, идя от этого источника. Отдельные персонажи комедии Грибоедова перебираются Станиславским, как если бы он хотел заново переписать каждого, — пусть все и совпадет в конце концов с данным нам у Грибоедова, однако нужно повторить по-своему его работу. И вот у Станиславского собственной мыслью опробованный персонаж из Грибоедова: «… кто такой Фамусов? Не аристократ. Его жена — аристократка. После двенадцатого года все аристократы уехали в Париж. Другие жили в Петербурге, а в Москве — помещичье дворянство. Фамусов — бюрократ»[[85]](#footnote-86).

Станиславский обращается с Фамусовым, Чацким, Хлестаковым, как Мейерхольд с Пименом-летописцем, — по рассказу А. К. Гладкова о подготовительных работах к «Борису Годунову» Пушкина[[86]](#footnote-87). Оба они, и Мейерхольд и Станиславский, исходили из положения, что персонажей этих, собственно, еще нет, приходится как бы впервые примеряться на них, вступая в полемику с принятыми способами толковать их, изображать их, вступая иной раз в полемику с самими авторами, которым случалось обознаться, принять своего же героя не за того, кем он был на самом деле.

{98} Самый текст драмы Станиславский надеялся установить со своими актерами тоже на собственных путях, отправляясь вместе с автором от тех же реальных положений, от тех же фигур и от той же психологии. Он заставлял актеров самих сочинять слова, как подскажут им душевный опыт и реальные положения. Мы встречаемся здесь с той же его идеей роли, которая сыгралась сама собой: актер несет в себе импульс, стремящий его через всю пьесу, внушающий ему действия и речи, позднее только сверяемые с теми, что значатся у автора. Наконец, Станиславский делал опыты подойти к словам текста, на время совсем отказавшись от слов, наговаривая только мелодику будущих фраз, их интонации, их ритм. Метод получил свое название — «тататирование», пугающее, если нет предварительных разъяснений. «Чужие слова автора или зафиксированные слова самих учеников мы заменяем произвольными, ничего не выражающими слогами, вроде тех, которыми пользуются при передаче знакомой музыкальной мелодии песни с незнакомым текстом. Тогда мы поем: “Та‑та‑та, ти‑ра‑та‑ти, тара‑та‑та” и проч. Отсюда и само название приема “тататирование”.

Я не могу вам объяснить, почему заболтанный словесный текст роли мертвит интонацию и суживает звуковой диапазон, а “тататирование”, наоборот, оживляет интонацию, расширяет диапазон речи и освобождает ее от скованности и условностей.

Я могу только на основании практики уверить вас, что на деле происходит именно такое чудодейственное превращение»[[87]](#footnote-88).

В дневниках Блока, очень тяготевшего к Станиславскому, хотя тот и чуждался его поэзии, есть запись от 10 октября 1912 года, сделанная со слов М. И. Терещенко и А. М. Ремизова: «Выли они с Ремизовым в Москве; о студии Станиславского: актерам (молодым по преимуществу) дается канва, сюжет, схема, которая все “уплотняется”. Задавший схему (писатель, {99} например) знает ее подробное развитие, но слова даются актерами. Пока — схема дана Немировичем-Данченко: из актерской жизни в меблированных комнатах… Так же репетируют Мольера (!), предполагая незнание слов: подробно обрисовав характеры и положения, актерам предоставляют заполнить безмолвие словами; Станиславский говорит, что они уже почти приближаются к мольеровскому тексту (узнаю его, восторженный человек!)»[[88]](#footnote-89).

Последнее замечание Блока — самое главное: Станиславский рассчитывал, что, приступая к делу с теми же, что у Мольера, предпосылками, с теми же напутствиями, полученными из жизни, актеры сами без Мольера выведут мольеровский же текст. Он крепко верил в непогрешимую логику органического развития, в ее полную воспроизводимость. А если бы и не так, если получен был бы текст, только очень приблизительно сходный с Мольером, то и тогда весь опыт был бы оправдан. Полученный текст можно было бы потом поправить на текст Мольера и в спектакле выпустить актеров, твердых в этом классическом тексте. Зато весь опыт «выращивания» текста собственными средствами — Станиславский очень любил термин «выращивание» — не пропал бы даром. Актеры провели бы столько времени, общаясь с этим текстом, что весь он стал бы для них движением, сплошной жизнью. Они как бы соприсутствовали при писательской работе Мольера, у них была эта иллюзия, им могло казаться, что комедия Мольера, хотя бы отчасти — их собственная импровизация, их общее с Мольером дело, а этого и ждал от них Станиславский.

От древнего оратора Алкидамаса осталось рассуждение: какая речь лучше и выше — предварительно написанная или импровизированная тут же, в самом ораторском выступлении. Алкидамас очень основательно отвечает: импровизированная выше, ибо и в том случае, когда оратор выступает в суде по {100} писаному, то и тогда он старается вызвать впечатление, будто речь его — плод свободною вдохновения. Короче говоря, сила импровизации в том, что она сама по себе и никому не подражает, а писаная речь подражает ей. Станиславский требует от писаных речей в устах актеров еще большего: не притворяться, будто они импровизация, а и на самом деле превращать в импровизацию эти речи. По Станиславскому, нужен долгий и трудный искус импровизации, прежде чем актер берется за готовый текст драматурга.

С общим пониманием, что такое слово на сцене, связано и все вложенное Станиславским в понятие и в термин «подтекста». Разумеется, в практике драматургии и в практике театра подтекст существовал еще задолго до того, как назван был этим именем. Он попал в кругозор теории, ибо получил со времени Художественного театра широкое распространение. Сама театральная мысль Станиславского всем общим направлением своим побуждала его узаконить явления, получившие это имя под текста и уделить им внимание, заслуженное ими. Подтекст получил такое определение у Станиславского: «Это не явная, но внутренне ощущаемая “жизнь человеческого духа” роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их»[[89]](#footnote-90). Трактовка всей жизни, охваченной драматическим произведением, как процесса, как чего-то далеко не сразу приходящего к законченным формам, неспокойного в них целиком относится и к подтексту. Сфера подтекста — драматический диалог, общение людей в драме, слова, через которые оно совершается. Подтекст — указание на то, что общение глубже слов, область переживаемого человеком, когда он предоставлен самому себе, глубже общения, дозволенного общением, принятым как норма для него. Станиславский говорил: «Но не забывайте, чем проложена, с какими мыслями сплетена {101} произносимая вслух реплика. Имейте в виду, что человек высказывает десять процентов того, что гнездится в его голове, девяносто процентов остается невысказанным. На сцене об этом забывают, орудуют только тем, что произносится вслух, и нарушают жизненную правду»[[90]](#footnote-91).

Может показаться странным, однако же истина такова, что развитие подтекста — спутник развития художественного реализма в драме. Этот скрытый смысл реплик, диалогов, а также мимики, жестов стал по-особому активным именно в пору более полною господства в драме поэтики реализма. Драматургия классиков, просветителей, романтиков, писателей менее определенных стилей отличалась нечеткостью слова и жеста. Что только подразумевалось, что по всем обстоятельствам действия таилось и не могло не таиться, то в этой старой драматургии необдуманно выставлялось напоказ, выплывало наружу. Не было отчетливого разделения на явное, публичное, и скрытое, скрытное. И то и другое перепутывалось порой довольно наивным образом. Персонажи исповедовались друг перед другом, хотя признания эти могли быть вредны обеим сторонам. Заметным орудием драмы служили монологи, реплики в сторону, глухо, «в бороду» произнесенные про себя персонажем слова. Собственно, всей речевой частью драмы управляла одна всепоглощающая потребность: через диалоги и другие формы высказывания двигать действием, проявлять до конца отдельные стадии его, отмечать желания действующих лиц, их настроенность в отношении друг друга. Персонажи общались на сцене и ради того, чтобы высказать друг другу все практически необходимое, а еще более ради самой полной информации зрителя обо всем перед ним происходящем. Одно назначение слов и жестов — действенное — было едва отделено от назначения информационного, обе формы спивались, актер в равной мере являлся лицом, которое словами воздействует на другое сценическое лицо, и рассказчиком {102} перед зрителями о событиях, поставленных на сцене. Драма реалистов, начиная с Ибсена, провела очень строгий и последовательный раздел, отчасти обозначившийся еще и до Ибсена у немецких драматургов с полуреалистическими тенденциями — у Клейста, у Геббеля. Действующие лица у реалистов произносили лишь те слова и фразы, которые нужны были по ходу действия для практической связи их с другими действующими лицами. Слово, обращенное собственно к зрителям, слово живописующее, информирующее, лирическое сокращено было до минимума. Речевые условности так и бывали представлены в качестве условностей. Когда Чехову в «Чайке» нужно было дать слово главному лицу, Константину Треплеву, то вместо традиционного лирического монолога за Треплева говорит Нина Заречная: с подмостков, сооруженных на подмостках же, эта молодая актриса декламирует вступление к драме, написанной Треплевым. Таким образом, монолог если и появляется у Чехова, то как бы поставленный в кавычки, подчеркнутый в качестве нарочно сочиненного для спектакля монолога. У Чехова персонажи очень часто произносят тирады не к месту, но это дано как забывчивость их, чудачество, так или иначе странное недержание речи. Основа же диалога у Чехова — речь в пределах делового и житейского общения. У Ибсена, Гауптмана, Чехова на сцене сохранилось лишь слово, как оно применяется в действительной практике жизни, слово, диктуемое прямыми предпосылками минуты и ситуации, слово-просьба, слово-приказ, слово — точное и короткое воздействие на кого-то другого. Все же прочее, что содержалось в традиционной драматургии, у новых писателей оказалось за пределами слова, в подтексте. Невмещаемые в данную минуту дальние замыслы персонажей ушли в подтекст. Станиславский говорит: «То, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом»[[91]](#footnote-92). Предшествующая история персонажей, {103} следы их прошлого, их личность и характер в целом, то, ради чего прежде существовал монолог, — все это опять-таки стало областью подтекста. Вл. И. Немирович-Данченко сказал на одной репетиции: «Даже когда птица ходит, видно, что она умеет летать»[[92]](#footnote-93). В данном случае мы бы сказали: птица ходит — об этом смотри в тексте, о том, что она умеет летать, — смотри в подтексте. Ситуационное — в тексте, а в подтексте — обобщенное. Но в подтекст ложится и все чрезвычайно индивидуальное. Потаенное, то, что люди держат про себя как лирически-возвышенное, так и по той или другой причине постыдное, грусть о самих себе, несмелые желания — все, все опять-таки можно найти в подтексте. Низкое или высокое, но боящееся публичности, прячется в подтекст, находит там для себя убежище. В новой, реалистической драме раздел таков: в словах — практическая жизнь людей, ею требуемое и ею нормированное. Все остальное — без слов, на правах того, что подразумевается, что угадывается. В словах — бедные, официально допускаемые итоги жизни людей, в подтексте — все, что итогам предшествует, но только малой долей входит в них. Театр переживаний, конечно, все внимание свое направил на подтекст, тут полностью сказалась его художественная программа — играть не итоги жизни, а путь к ним, «замыслов событие», как говорится в одном стихотворении Тютчева: «событие» — слово, в котором у Тютчева яснеет его отглагольное происхождение — от глагола быть, бывать, сбываться. Станиславский: «Лишь только люди — исполнители симфонии или пьесы — оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем, так точно, как и в самом артисте, вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых создавалось творчество. Смысл творчества в подтексте. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества словá — от поэта, подтекст — от артиста. {104} Если б было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу»[[93]](#footnote-94).

В драме поэтическая ценность слова создается на иных началах, чем в эпосе или в лирике. И эпос и лирика любят поэтический троп, их постоянный пособник — метафора. Драму троповая речь, любование словом — тяжелят. Нужны специальные усилия автора, чтобы украшенная речь казалась терпимой в драме, находилась в равновесии с поступательным ходом событий. Пример такого трудного равновесия — трагедии в стихах А. К. Толстого, входившие в репертуар Художественного театра. Как правило, драма не любит троповой речи. В драме перед нами натурный человек. Нельзя преуменьшать его натурность, нельзя его стилизовать. Слово в драме должно равняться на удельный вес его в обиходе натурного человека. Речь с поэтическими тропами — абсолютизация слова, все дается через слово, ничего нет, кроме слова. Драма — релятивизм слова, сквозь слово должны проглядывать человек и реальности вокруг него. В драме Гауптмана «Одинокие», акт второй, Иоганнес Фоккерат объясняет Анне Мар, что она для него значит. Это поистине похоже на степь, на которую пролился дождь. Это… И тут Анна перебивает ею, не дает досказать: «Да ведь вы почти впадаете в поэзию, господин доктор!» Можно бы так толковать этот маленький эпизод: Иоганнес забывает, внутри какого жанра он находится, он нарушает законы драмы, Анна ему напоминает о них. Анне Мар неловко слушать метафоры Иоганнеса не только по личным ее соображениям, но и потому, что метафоры резко нарушают разговорность, речевой стиль, принятый в драматургии. На сцене люди стоят лицом к лицу. Будь это не живые, реально присутствующие люди, а два корреспондента, связанных перепиской по почте, тогда один другому мог бы дать понять, как он любит его только усилением слова, метафорой. А здесь один {105} перед другим воочию, они имеют в своем распоряжении жест, интонацию, взгляд — средства, более действенные, чем слово.

Художественная ценность драматической речи создается не внутри самой этой речи, а в соотношениях между сказанным в ней и несказанным, между текстом и подтекстом, между поверхностями, что покрыты словами, и теми, что не покрыты. Примечательно, что именно поэтика реализма в драме придала новую силу драматизму, трагизму, лиризму, душевному содержанию. Здесь сказанные персонажами слова — по характеру своему житейские, прозаические, случайные, а за словами стоят поэзия, необыденность, судьба, в словах — бедность, за словами — богатство; контраст стоящего за словами и представленного в самих словах может порождать и порождает величайшие и тончайшие художественные эффекты. Несравненным мастером их был Чехов. У него из соприкосновений текстов с подтекстами возникают постоянно большие и малые чудеса. Обыденные фразы, обыденные движения даны так, что сквозь них проглядывают самые значительные из человеческих переживаний. Очень важны интонации. Самая бесцветная из интонаций придается фразе, в которой содержится потрясающее присутствующих трагическое известие. «Чайка» кончается информацией, которую приносит доктор Дорн: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился». «Дело в том» — самая будничная связка ради перехода к разъяснениям. Дорн пользуется ею, чтобы не пугать людей траурной рамкой раньше, чем они узнают, чье имя заключено в нее.

В старом сценическом искусстве, любившем прямые, открытые речи, подтекст обладал своеобразным действием: уходившее в подтекст потом вырывалось снова оттуда, наделенное еще большей силой, звучащее с более жестокой откровенностью, чем это было до подтекста. Воспоминание В. И. Живокини о том, как П. С. Мочалов играл в драме Шиллера «Коварство и любовь»: «Другого такого Миллера — но видел я, да и не увижу. Он, например, ругнул президента словом “Ваше превосходительство” {106} так, что кажется, не сыщешь в нашем русском языке ни одного бранного слова, которым можно было бы обругать так сильно»[[94]](#footnote-95).

Подтекст позднейшего времени был началом великого переворота в актерском искусстве, из отдельной детали он превратился в целую систему актерской игры у Дузе, Моисси, Орленева, Комиссаржевской, актеров Художественного театра. Прежде всего он очень утончил актерский стиль, совершенно отлучил от театра актеров — любителей громкогласия и размашистых жестов. Стали невозможны рев и грубиянство в трагедии, жирное буффонство в комедии. Великая актриса эпохи подтекстов, Элеонора Дузе говорила: сценическое искусство — это канат, сплетенный из ниточек. Разумеется, так не сказала бы ни Адриенна Лекуврер, ни Рашель — так могла сказать актриса, игравшая Ибсена.

Тенденция в сторону богатых, развитых подтекстов подчас получала своеобразнейшее выражение. Многие драмы Гауптмана, одного из любимых драматургов раннего Художественного театра, в отдельных своих кусках или целиком писаны на немецких местных диалектах. Полагаем, тут по-особому проявила себя тенденция драматургии этого периода к незавершенности сценической речи. Диалект — полуязык, известное косноязычие, свойственное на диалекте говорящим. В диалекте отсутствуют эстетическая, моральная утонченность и изощренность, выработанные в языке литературном. Диалект — это мычание Шлюка и Яу в известной комедии Гауптмана, диалект — это говор полустихийных, полуочеловеченных существ в «Потонувшем колоколе» его же, это способ изъясняться, найденный там для старухи лесовички, например. Надо думать, «Ткачи» написаны на силезском диалекте не по мотивам примитивного натурализма: пусть говорящий дома по-силезски говорит по-силезски и со сцены. Диалект в этой драме хорошо передает народное движение в его {107} зачаточных формах, с его еще не прояснившимся сознанием, с его внутренней связанностью. Драматургия, современная Гауптману, да и драматургия самого Гауптмана, сообщая актуальность подтексту, демонстрировала, из каких темных, а то и темнейших глубин и недр индивидуального сознания идет текст, идут слова и речи персонажей. Диалект показывал то же самое в отношении целых групп людей. Диалект был их языком, взятым в его движении. Он еще не дошел до своего искомого предела — до языка общенационального и литературного со всей культурой, свойственной ему. Диалект — язык на стадии групповой своей невыработанности. Как Гауптман в драмах своих, написанных на языке литературном, охотно показывает заторможенность речи у персонажей, поиски ими нужных слов и выражений, так и в этих диалектальных драмах показано то же самое: целые группы людей не нашли еще своего точного языка, бродят где-то в потемках, на подступах к нему, ищут, ощупывают дверь, которая привела бы их к лучшему выражению чувств своих и мыслей. Становящаяся речь — один и тот же художественный принцип действует и в одном случае и в другом. В конце концов, это принцип, с настоятельностью выдвинутый всей этой эпохой театра и драматургии.

Конечно, мотивы «текста» и «подтекста» относятся не только к области драматического слова. В отношении слова они первоначальны, но их значение распространяется на жизнь драмы в целом ее. И в движениях, в жестах, в мимике, в строении мизансцен можно наблюдать ту же сложную игру «текстов» и «подтекстов». Большое значение приобретает в Художественном театре немая игра. Обычно в ущербленном виде «подтекст» все же прорывается в текст. При немой игре дело не доходит до слова, перед зрителями до конца обнажается в таких случаях внутренняя жизнь людей, предпосланная их речи и речам, но сохранившая вид, который имела она до встречи с речью, до преломления в речи, до преобразования в ней и через нее. Любопытны очень ранние театральные записки Станиславского, относящиеся {108} еще к середине 80‑х годов: он очень внимательно описывает немую игру Музиля, актера Малого театра, мимические и жестовые паузы Киселевского[[95]](#footnote-96). Уже тогда Станиславский придает всяческое значение всему внесловесному и дословесному в театральном искусстве.

О «тексте» и «подтексте» можно говорить и применительно ко всему строению драмы, к ее общей теме и сюжету. Примером может служить известная драма того же Гауптмана «Михаэль Крамер», поставленная в Художественном театре в 1901 году со Станиславским в роли старшего Крамера и Москвиным в роли младшего. Сюжет ее таков: Крамер-младший, некрасивый юноша, «гадкий утенок», смертельно влюбился в Лизу Бенш, дочь ресторатора, красивую девушку, которая прислуживает в отцовском заведении. Арнольд все ходит и ходит туда. У Арнольда Крамера постоянные, кровью пахнущие столкновения с компанией вокруг Лизы. К среде этих людей, самодовольных, благоустроенных, сытых, пошлых, принадлежит и жених Лизы. На «гадкого утенка» эти господа устраивают настоящую охоту, дело кончается его самоубийством. Лиза тоже примкнула к ним, не могла же она уважать этого мальчишку, у которого не было даже карманных денег. Внутрь этой скорбной и малоприглядной истории заключена другая история, куда более содержательная. У Гауптмана за одними значениями скрываются другие, что не препятствует ему в этой драме оставаться строгим реалистом, не имеющим касательства к символизму. Вторые скрытые значения в этой драме находятся в прямой жизненной связи с первыми, более явственными. В некоей малой истории скрывается большая история, разница между скрытыми значениями и простыми, явными прежде всего в масштабах, в степени свободы, с какой они в одном и в другом случае развертываются. То, что в житейских эпизодах представлено сдвинутым, согнувшимся, суженным, {109} ущербленным, потерявшим масштаб, — во внутреннем своем значении распрямляется, вырастает, обретает свободный язык, переходит на масштабы больших событий и коллизий. Дело в том, что Арнольд Крамер — художник и сын художника. Дело в том, что Арнольд Крамер — несменный гений, с правдивыми чувствами, с запросами к жизни, в которых есть нечто очень мощное и категорическое. Он требует счастья и свободы. Ему настоятельно нужны энергия жизни и чувственные радости. Без них нет ни его самого, ни его искусства. А строгий, очень строгий отец его Михаэль Крамер не признавал и не признает этой светскости, этого язычества, которые так безусловны в сыне. Михаэль Крамер — добросовестный живописец, потом и кровью выслуживающий себе некоторую талантливость. Его ученики по живописи, собственная дочка и некий Лахман, совсем завяли, подчиняясь дисциплине. Малая даровитость здесь не есть следствие аскетизма, скорее обратное: аскетизм выражает ее, служит ей самозащитой.

История Арнольда Крамера — история художественного гения в наши дни. Жизнь лишена цельности. Либо отцовский аскетизм, скука мнимой одухотворенности, этика, из которой ушла жизненная сила, либо чувственность, представленная свинскими физиономиями из ресторана Бенша, жизненность, если угодно, но враждебная всякому этическому сознанию. Повсюду недовыполненность, скудость, некрасивость текста сравнительно с подтекстом, всюду подтекст, который не взошел, как было бы должно. Арнольд Крамер, живущий ради красоты, сам безобразен. А Лиза Бенш в драме есть нечто большее, чем какова она по своим житейским обстоятельствам. Арнольд Крамер любит в ней радость жизни и видит в ней эту радость. Но в каком же упадке радость жизни! Быть может, Лиза Бенш и довольно незлая девушка, а все-таки никогда она не отстанет от своих вульгарных идей, не оторвется от собственного отца, от его ресторации, от своих; омерзительных приятелей и поклонников. В сюжете драмы есть свой единый сплошной подтекст, он колотится о скорлупу {110} текста, и надраено. Мы наблюдали, как в новой драме духовное содержание жизни отделилось от заключавших его бытовых форм; в сопоставлении с ними возросли его интенсивность и его художественная выразительность; и то и другое не спасало его от практической коллизии с бытовыми формами, развязка которой была жестокой и гибельной.

Пора особо обсудить, что такое была режиссура в Художественном театре. Со Станиславского начинается династия великих режиссеров в Европе и в России, а театр Станиславского считался в первую голову театром режиссуры. Многое о режиссуре уже подготовлено через обсуждение, в чем состояла суть театра и актера, по Станиславскому, и как, по Станиславскому, нужно было понимать суть драматургии, которая служила и поводом и целью для законченного театрального представления. Станиславский различал партитуру отдельных ролей и единую партитуру спектакля[[96]](#footnote-97).

Именно единая партитура делает неизбежным вопрос о режиссуре. Покамест идет работа с отдельными актерами по отдельным ролям, еще очень далеко до самого понятия режиссуры. Ведь и Шаховской с Катениным репетировали с Колосовой, а тот же Шаховской и Гнедич — с Екатериной Семеновой, и вся мужская эта тройка оставалась на положении дилетантов, хотя и усердных относительно театра и любимого ими театрального искусства.

Что нужен какой-то устроитель спектакля в целом, что нужен ансамбль — эта идея тоже не была нова. Русскому профессиональному театру она была ведома еще в его первоначальном периоде. Директор театров Иван Перфильевич Елагин однажды отнесся с письмом к самому Потемкину, где высказался, насколько необходим дух согласия в большом спектакле, насколько нужен ради этого «управляющий» актерами, ибо сами актеры к {111} согласию не способны — им препятствует «зависть к прибыткам и почестям»[[97]](#footnote-98).

Человек более поздних времен, драматург и переводчик Н. И. Ильин, писал о знаменитом актере И. А. Дмитревском: «Он знал, что всякое драматическое сочинение должно быть сыграно, подобно концерту, в котором тоны различных инструментов так искусно слажены, что составляют одно целое, пленяющее слух и восхищающее сердце и душу»[[98]](#footnote-99).

Ильин произнес характерное и надолго роковое слово: концерт. В том-то и дело, что до Станиславского цельность спектакля мыслили как некий концерт, в котором все номера и все участники хороши, прорех и недоделок нет. Идеалом и нормой была чисто исполнительская слаженность спектакля, где всяк умеет занять свое место и производить наилучшим образом, что место велит. Спектакль отчетливо расчленялся на выходы и входы, на «явления» персонажей, различимо отделенные одно от другого. В высокой трагедии актер, отговорив свои тирады, подымал руку и с поднятой рукой удалялся за кулисы. Поднятая рука — знак раздела: я время и место занимал от сих до сих, я свое сказал, теперь черед другому, а с вами, зрители, я до новых выходов прощаюсь.

В мемуарах Ф. И. Каверина пересказано, что он слышал о постановочных традициях Малого театра от И. С. Платона, старого театрального человека, видавшего театральные виды. «… Полагалось, чтобы каждый персонаж появлялся в первый раз на сцене непременно лицом к зрительному залу. Все двери в декорациях делались в соответствии с этим требованием, а не по каким-либо архитектурным, бытовым и прочим соображениям. Здесь театр. Актер тщательно продумывал костюм, грим, позу, чтобы в двери, как в раме, продемонстрировать своего героя, а {112} потом показывать его жизнь, его характер. Не только встать на сцене спиной к зрителю, но даже пройти между действующим лицом и публикой считалось преступлением. Говорить на ходу нельзя: сначала вставь или сядь, потом скажи всю фразу. А затем, в паузе, ходи, волнуйся. Эти правила одинаково соблюдались и в “Лесе” Островского и в “Проделках Скапена” Мольера»[[99]](#footnote-100). Кажется, нельзя лучше, нежели это сделано здесь, передать, как понимала сцену старинная режиссура, — режиссура до режиссуры. Сцены, собственно, нет, есть некоторое сходство со сценой в современном виде ее. Сцена — это эстрада, приспособленная для отдельных выступлений актеров, на которые довольно заметным образом распадаются и спектакль и пьеса. Сценическая площадка построена так, чтобы каждому актеру дана была своя самостоятельность. Двери для него — обрамление, они обособляют и подчеркивают его. Двери как бы посылают его, от них он идет на партер, на публику. Сначала встань или сядь, потом скажи: это означает самостоятельность актерской тирады, поза, жест выделяют ее как тире, красная строка сделали бы это на печатной странице. «Концерт», о котором писал тот драматург давно минувших времен, состоял во взаимном невмешательстве актеров, каждый играл, держась своих границ, не заходя на территорию соседей. Спектакль следует чистой логике наполнения без должного внимания к тому, что именно исполняется. Мизансцена — прежде всего удобное для актеров размещение их на сценической площадке, безотносительно к тому, какие изображаются лица и события. И. С. Платон объяснял Ф. Н. Каверину, что такое по древнейшим понятиям мизансцена: «Делается, душечка, очень просто… “Железная стена”. Последний акт. Сцена короля с сыном. Кабинет. Письменный стол. Король — Южин, принц — Остужев. Александр Иванович глух на правое ухо, Остужев — на левое. Надо их повернуть к суфлерской будке так, {113} чтобы им было слышно. Вот вам, душечка, и мизансцена»[[100]](#footnote-101). С законченностью, только анекдоту свойственной, здесь преподносится некая концепция, по которой мизансцена всего-то навсего взаимное приспособление актеров, равнодушное к самой пьесе, к происходящему в ней. Мизансцена — маленький заговор актеров против зрителей, которым отводят глаза, чтобы они не могли заметить актерские недуги и слабости.

Известный разбор спектакля Малого театра «Таланты и поклонники», сделанный Ю. М. Юрьевым, в конце концов показывает то же самое. Юрьев хотел описать ансамбль, а на деле описал, как отдельные хорошие актеры играли свои отдельные хорошие роли, иногда пересекаясь в исполнении друг с другом, а чаще вовремя и умело уступая место один другому, когда наступал его черед апеллировать к зрительному залу. Так и идут вереницей в обзоре Юрьева эти мастера играть Островского, прославленные актеры 80‑х годов, — Ермолова, Ленский, Садовская, Южин, Музиль, К. Рыбаков[[101]](#footnote-102). Злосчастная привычка наших критиков и историков литературы, усвоенная от них средней и высшей школой, разрывать литературное произведение на «образы», то есть на характеры действующих лиц, частично поддерживалась самим искусством. Никакого спектакля Юрьев не рассказал и не мог рассказать. Вместо этого он неспешно проследовал вдоль отдельные ролей. Очевидно, само построение спектакля предрешало метод разбора.

Для старинного понимания театр был искусством всецело исполнительским, и к нему применялись чисто исполнительские критерии. Актер играет либо хорошо, либо дурно, за исполняемое он не отвечает, духовное и художественное качество наполняемого не в его руках. Хороший ансамбль означал виртуозность, равномерно распределенную среди всех участников спектакля, независимо от того, главная или неглавная то была роль. «Кушать {114} подано» или «лошади вас ждут, сударь» — и эти роли тоже сыграны как подобает.

Режиссура, в понимании Станиславского и Немировича, безмерно поднялась над этими простыми функциями надзора за актерами и согласования актеров друг с другом по ходу спектакля. Те или другие частности эстетики Станиславского следовали из ее исходного пункта: театр имеет собственную свою связь с действительностью, театр — самостоятельное искусство в силу этой связи. Своя собственная связь с реальностями жизни — условие, без которого нет творческого начала. Действительность из вторых рук — и ты всего лишь исполнитель, ты сам общаешься с нею, и в этом залог собственного творчества. Напомним, актеров Станиславский заставлял играть не роль, но сквозь роль — того самого человека, с которого роль писана, и так Станиславский развязывал актера. Что же касается спектакля, ансамбля, которым держится спектакль, то Станиславский поворачивал их к реальной жизни как целому. Партитура роли — отдельные существования, партитура спектакля — весь массив существования людей, все переплетения их совместной жизни и, более того, небо над людьми и земля под ними, территория, ими обитаемая, их среда социально-историческая, культурная, бытовая, их неотделимость от нее. Известное равноправие с литературой, добытое Станиславским для театра, нисколько не отчуждало эти искусства друг от друга. Театр, почувствовав самого себя, свою свободу в отношении литературы, тем смелее следовал за нею, надеясь собственными средствами освоить лучшие завоевания, сделанные в прозе и в стихах. Единство спектакля — это мир и жизнь, представленные со стороны внутренней общности своих явлений, наподобие того, что дано бывает в романе, в повести, в поэме. В искусстве XIX века, особенно в романе, особенно в романе русском, сложилось огромное умение изображать жизнь общества, нации, эпохи в целом, единую при всех тягчайших коллизиях, которым она бывает подвергнута. Именно к этому цельному образу среды и эпохи в романах Бальзака, Гюго, Диккенса, Золя, {115} Тургенева, Флобера, Гончарова, Л. Толстого и Достоевского восходит идея ансамбля, какой рисовалась она Станиславскому в его театральной практике и теории. Прежнее понимание ансамбля как поголовного виртуозного совершенства всех участников спектакля было формальным; с одной стороны, оно было чересчур бесспорным, не составляло никакой проблемы, с другой, нуждалось в том, чтобы его соединили с конкретностями жизни и искусства. Ведь никто не станет дивиться, что у Диккенса все персонажи выводятся с художественной силой, нет захудалых в рассуждении авторского мастерства, приложенного к ним, нет персонажей, которые были бы упущением, пробелом, незанятым местом. Достоинство это подразумевается само собой, так должно быть и в спектакле. Само наличие ансамбля еще не составляет заслугу спектакля, мы спрашиваем, что ансамбль выражает, какую картину жизни он несет, какой стиль ей придан[[102]](#footnote-103).

В одной недавней статье говорится, что такое режиссура: «Режиссура — это связь. Связь людей, характеров, судеб на сцене. Художественная ее природа проявляет себя в сценическом действии, смысл которого выходит далеко за пределы буквального содержания изображаемых событий, суммы поступков действующих лиц и реализуется в движущемся, развивающемся образе спектакля»[[103]](#footnote-104).

Режиссура — это связь актеров друг с другом, тесная духовная связь, которой добивался Станиславский, связь от глаз к глазам, от дыхания к дыханию, связь актеров с бытом, с природой, с эпохой, изображенной у драматурга, с собственной эпохой актеров. В спектакле содержится не только жизнь, поступившая {116} в него по каналам отдельных ролей, отдельных актерских исполнений, но и жизнь, вне ролей лежащая, жизнь ландшафта, вещей, жизнь, соединяющая человеческие образы друг с другом, и жизнь, образа не имеющая, все это тоже вливается в спектакль. Единой жизни соответствует и единое восприятие ее, оно-то и есть строго собственная область режиссера. Работа его с отдельными актерами может рассматриваться как нечто предваряющее это сводное восприятие и сводное чувство.

В режиссерском театре столкнулись два направления, оба они и по сей день оспаривают друг у друга власть над театральной жизнью.

Думаем, одно из этих направлений очень сильно обрисовано в известном романе Джорджа Дюморье «Трильби», который вышел в свет в 1894 году, незадолго до рождения Художественного театра. Роман и у нас и за рубежом был переделан в театральную пьесу. Старые театралы, вероятно, помнят еще о триумфах Григория Ге и одного из Адельгеймов, Рафаила, разъезжавших с «Трильби» по России. Но роман «Трильби» связан с театром не одними лишь инсценировками. Надо полагать, автор стал бы возражать, услышь, он, что в романе «Трильби» театр, внутренние дела театра и являются подлинной темой. Даже точнее: тайная тема романа — режиссура, хотя и представленная в романе через человека, который не имел прямого отношения к этому мало популярному тогда искусству. Этот человек — Свенгали, по профессии музыкант, лицо странное, в котором есть и гений, и демонизм, и шарлатанская страсть к мистификациям. Милую девушку Трильби, натурщицу парижских художников, он непонятным способом превратил в великую вокалистку со всемирным именем. Она была на редкость немузыкальна, но в физиологии ее голоса Свенгали почувствовал необыкновенные певческие возможности. Свенгали возит Трильби по столицам Европы, и всюду концерты ее вызывают необузданный энтузиазм. Однако же карьера Трильби завершается катастрофой. Начинается один из ее концертов, как всегда, при {117} огромном стечении народа. Трильби хочет петь — и не Может, у нее вырываются дикие, грубые звуки, менее всего похожие на музыку и пение. Голос ее вернулся к первобытности и немузыкальности, как это было еще до союза ее со Свешали. Разгадка того, что происходит, в одной из боковых лож: там сидел Свенгали, он скоропостижно скончался от паралича сердца, и никто еще не заметил этого. Свенгали посылал Трильби свой гипноз, под гипнозом Свенгали она пела и пленяла. Гипноз кончился, и Трильби как певица тоже кончилась навсегда. История Свенгали и Трильби — предвосхищение режиссерского театра, первые очертания его, миф и легенда о нем. Свенгали — мрачное, романтическое предвестие, что в мир идет новое искусство, странное и еще неведомое. Гамлет корил Розенкранца и Гильденстерна, зачем те хотят играть на нем, как на флейте. Свенгали только тогда художник, если он заставил кого-то другого служить ему инструментом. Сам Свенгали ничего не может; когда же ему придано орудие в виде живого человека, Свенгали может все. Необычность художественной деятельности Свенгали та, что помещается она в ком-то другом, не в самом маэстро. Демонизм примешан к личности Свенгали не случайным образом. Отчасти это дань новизне, отражение небывалости — появились профессия, вид труда, источник славы, до недавней поры никому не известные, уже со времен древнейших новый вид занятий и новый вид умения казались подозрительными. Кто-то один умеет и знает, чего не умеют и не знают остальные, — этот человек уходит из-под контроля и может употребить во зло свои преимущества. Но в Свенгали схвачено такое, что искусству режиссуры, руководству людьми на сцене приписывалось и много позднее и чти на самом деле составляет довольно устойчивый тип этого искусства. В романе Дюморье Свенгали — деспот, душевладелец, Трильби — жертва его, она духовно отравлена Свенгали и сходит в могилу вскоре вслед за Свенгали, так как жила его волей и магией. В пору процветания режиссуры героям ее приходилось слышать тяжкие обвинения: и поработители они {118} и дрессировщики, отнимающие волю у своих актеров и навязывающие им свою. Так судили и о Станиславском, и о Мейерхольде, и даже о Таирове, который в режиссерстве был мягче своих коллег. «Свенгализм» — гипербола, художественно преувеличенное обобщение той режиссуры, которая на первых порах была неизбежной, ибо она не могла не начинаться с известного диктаторства. Известный «свенгализм» был свойствен и Станиславскому, но Станиславский все уходил и уходил от него. В первом своем периоде Станиславский понимал режиссерское единство спектакля как режиссерское единодержавие, как приказы, отдаваемые сверху и внизу выполняемые. Он писал жесткие режиссерские планы, в которых все в спектакле было чересчур предустановлено и предусмотрено. Актеров он учил тогда «показом». Станиславский блистательно «показывал» актерам, что играть и как играть, но, чем блистательнее он делал это, тем меньше автономии оставалось актеру и «показ» приближался по-своему к внушениям Свенгали. Позднее Станиславский прекратил практику «показов» и прибегал к ней в отдельных только случаях, терпеливо добиваясь, чтобы актер сам, собственными силами и разумением достиг искомого.

Пусть «свенгализм» — один тяп режиссерства. Тогда другой можно уподобить методам Сократа, какими они известны нам по диалогам Платона и по другим античным памятникам. Сократ воспитывал в своих последователях духовную самостоятельность. Он будил людей, убеждал их всмотреться в собственный внутренний мир, указывал им на лучшее в них, чтобы и сами они умели находить, ценить и развивать это лучшее. Сократ взял на себя миссию способствовать чужой мысли, чужому философствованию. Сын повивальной бабки, он по-своему продолжил материнские занятия и применил науку повивания, «майевтику» к мыслям, которые производили его сограждане, помогал мыслям родиться, выйти на свет неповрежденными и потом старательно ходил за ними. Сократический метод добр. Он поощряет: живи мыслями собственного разума, духовностью собственного {119} духа, тебе дается воспитатель и помощник, чтобы угадывать твои же собственные движения и чтобы укреплять их. У Станиславского, конечно, победил сократовский метод. Чем полнее раскрывался перед Станиславским истинный замысел его искусства, тем меньше там было места для «свенгализма». Направление это мало соответствовало принципам реалистического искусства, каким оно было задумано у Станиславского. Режиссер, чья практика строится в духе Свенгали, на личном его воздействии, чаще всего — визионер, художник, обуреваемый собственными своими видениями, которые в доподлинном их виде живут только в нем самом и нигде больше. Свой духовный мир он может только впечатлеть в другого, приказать другому, поскольку тот послушен и податлив. Не то настроение у режиссера-реалиста. Над ним и над актерами царит нечто объективное: литературное произведение, которое избрали они для работы, и сама реальная действительность, подчиняющая себе и литературное произведение. Свой способ видеть и понимать вещи режиссер почерпнул из объективных источников, он может навести на то же источники своих актеров. «Свенгализм» внушает, сократовский метод наводит.

Сократовский метод предполагает равенство учителя и ученика: оба — познающие, оба обращены к тому же предмету. Точно так же демократичен и художественный реализм. «Выращивание» — очень значительное слово, когда его употребляет Станиславский.

Он не диктует актеру роль, а выращивает ее вместе с актером, замыслу помогает дозреть до мысли, а мысли — до прямого дела.

Наконец, сократовский метод отлично сочетается с импровизаторством как с принципом театральной практики. Станиславский учил актера не насильничать над самим собой, тем более недопустимым было бы чужое насилие, «свенгализм». Зрелый Станиславский предлагал актеру самому выбирать для себя костюм к спектаклю, чтобы, надев театральный костюм, актер не {120} терял самого себя, своей свободы[[104]](#footnote-105). Дух, тело, платье — все по свободному избранию.

Сама красота, о которой мечтал Станиславский, была порождением свободы, плавная, изнутри идущая, без тех углов и угловатостей, без жестких, рваных линий, к которым принуждал бы «свенгализм».

Станиславский-режиссер сооружал ансамбль, под его наблюдением созидался «образ спектакля», созидались театральные подобия мира и жизни. Ансамбль осуществлял режиссерскую мысль, завершал ее, хранил, совершенствовал, давал ей дальнейшее развитие. Поскольку ансамбль сложился из актеров, до конца посвященных в собственные роли, в смысл всего спектакля, постольку внутри ансамбля могла происходить и происходила дальнейшая духовная работа, ансамбль в какой-то степени сам перенимал функции режиссера, в художественном отношении самоуправлялся — после того как вышел из режиссерских рук. Вероятно, этим объясняется долгая жизнь многих спектаклей Художественного театра. Наличие свободы в их рождении — условие этой их живучести, они могли поддерживать себя изнутри, в них самих, а не где-нибудь извне, находился принцип жизни.

Великая помощь для актера — партнер по сцене. Партнер — главная сила ансамбля. Какие-то частицы собственной личности, собственной роли актер почерпнет у другого актера, играющего с ним тот же эпизод спектакля. Еще Федотова учила, что нужно играть по глазам партнера. Станиславский рассказывает, как в молодом своем опыте он перестроил роль Несчастливцева, попав в художественную зависимость от Артема, в той же постановке «Леса» игравшего Счастливцева. Артем — одна из малых легенд Художественного театра, актер, игравший там недолго и небольшие {121} роли и, однако, запомнившийся. Есть амплуа простаков. Артем был чуть-чуть родней этому амплуа, но он был другой, он изображал не простаков, а простецов, людей наивного духа, но высокого достоинства. Предание говорит, что Артем был сама правда на сцене, рядом с Артемом — Счастливцевым нельзя было не спустить с ходулей Несчастливцева, а Станиславский, по-видимому, взобрался на них вначале[[105]](#footnote-106). Надо думать, старенький Артем, бывший актер-любитель, не тронутый копотью ремесленничества, в какой бы спектакль его ни ткнули, всюду приобретал значение величины выправляющей. Он нечаянно служил своеобразным регулировщиком правдивого стиля в спектакле; если подло действовал Артем, то приходилось тоже играть правду, пусть бы даже актер хотел изменить ей. Актер, игравший вместе с Артемом в «Гувернере» Дьяченко, по пьесе рядом с ним становился на колени перед разгневанной помещицей. Артем изображал крепостного кучера, изображал удивительно реально, и партнер проникался тем же стилем игры. Симметрия положений и поз превращалась в духовную симметрию этих двух актеров[[106]](#footnote-107).

Москвин сравнивал зависимость актеров друг от друга со взаимной зависимостью двух игроков в мяч. О поздних своих выступлениях в «Царе Федоре» он рассказывал: «Я теперь играл с приглядкой, подолгу вдумчиво смотрел в глаза своих партнеров и не делал все сразу, как это было раньше. Это меня очень питало, ибо нельзя смотреть в глаза и ничего не видеть. Когда же я чувствую органические, живые глаза партнера, это не может пройти мимо меня»[[107]](#footnote-108). По поводу этих заявлений можно бы сказать: покамест спектакль собирали, режиссер был один, когда {122} же спектакль был собран, то режиссуру перенесли на всех и каждого, растворился эгоцентризм ее, если он присутствовал там, режиссерская работа оказалась вложенной в ансамбль, который уже сам от себя управлял каждым из актеров, вошедших в него.

В Художественном театре даже внешность, даже типаж, даже грим одного актера определялись данными другого. Актер, играя роль свою, не забывал, что она такое в соотношениях с другой ролью, как кто-то другой на него взирает, кем его считает, во что ценит его. Мы рассматриваем фотографию О. В. Баклановой в роли Сашеньки в «Иванове», драме Чехова[[108]](#footnote-109). Нам ясно, что актриса стремилась передать не Сашеньку отдельно стоящую, а Сашеньку — любовь и спасение, мнимое спасение Иванова. Станиславский говорил, что перед спектаклем нужно «загримировать и закостюмировать свою душу»[[109]](#footnote-110). Кажется, что так и поступила Бакланова. У нее, если угодно, и руки загримированы — руки в черных перчатках из-под белых манжет. Ей присуща обольстительность сквозь аскетичность облика, аскетичность служит как бы паспортом, способом подойти поближе к Иванову, который как-никак — земец, человек, воспитавшийся среди народников. Сашенька так обдумана Баклановой, чтобы и прельстить Иванова и не испугать какой-либо чрезмерной яркостью своей. Очень строгий стиль одежды, прически, головного убора перебивается крайне осторожными намеками на некоторую нарядность. Сашенька — помещичья дочь, в которой проглядывает будущая курсистка, будущая земская деятельница, быть может, все вместе взятое — обещания, которыми красавица эта приручает Иванова, интеллигента. В стройности ее фигуры и повадке {123} есть и своя язвительность и вкрадчивость. Главное, надо думать, порывистость, которой все полно у этой девушки, готовность прыгнуть, отпрянуть, совершить самый непредвиденный поступок — то, чем она подчиняет себе вялого и растерянного героя этой пьесы. Мы бы сказали: Сашенька в этом спектакле режиссирована Ивановым, как и Иванов Сашенькой, что и есть одно из проявлений принципа ансамбля.

Чрезвычайно важные для ансамбля сцепления жизни, сцепления эмоций, созидающие изнутри цельность его, можно бы пояснить одним примером. Сошлемся на картину Борисова-Мусатова, современника раннего Художественного театра. Художник этот бывал не чужд некоторого маньеризма, а вместе с тем искусство его живет в необыкновенной цельности, чистоте и простоте, поэтому художественные явления более сложные и трудные хорошо им освещаются. На картине Борисова-Мусатова изображается «Сон божества», тихими волнами наполняющий все пространство. В углу картины, на своем пьедестале, окруженном цветами, младенчески сладко и счастливо уснул мраморный божок, по всей вероятности, божок невинности и отдохновения. От него исходят многообразнейшие влияния, материально-духовные, заметные, и менее заметные, утонченные. У пьедестала две женщины, одна прильнула к другой, обе клонят головы, от мрамора веет на них какой-то сковывающей, томительной, снотворной силой. Массивные чащи деревьев тоже уснули, светлеет и кажется застывшей подражающая белизной мрамору дорожка между ними. В каком-то счастливом самоотречении сна тот маленький и легкий особняк с колоннами, что виден в самой глубине картины. В конце концов, нельзя сказать, кто начал, кто продолжил этот сон и эти сны. Все молчит, и счастливое состояние распространилось на всех, все в него вступили, каждому дана доля в блаженстве. Картина Борисова-Мусатова хорошо нам показывает, как происходит через однородность эмоций спайка отдельных частей художественной композиции, как возникает ансамбль, как возникает единое впечатление жизни, как в искусстве {124} возникает для нас она сама. Конечно, элементы ансамбля обыкновенно разнообразнее, менее охотно идут на взаимное сближение, диссонансы бывают крупны и до конца не одолеваются. Все же на примере Борисова-Мусатова виден общий закон, видно, как образуются в искусстве общий тон, обобщенность жизни, чувство атмосферы. Все это появилось только в спектаклях Художественного театра, в ансамблях, созданных его режиссурой, и все это не было известно театру XIX столетия или же едва известно. В старом театре была общая рама, были отдельно вырезанные фигуры, сообщавшиеся друг с другом через сюжетные положения, через связь в пространстве. Старый театр едва-едва подозревал, что в искусстве театра возможны такие явления, как атмосфера спектакля, общий темперамент, ему присущий, — темперамент спектакля, а не отдельных лиц, некое давление, высокое или низкое, под которым находится все в спектакле представленное. Художественный театр начал вырабатывать не одни отдельные фигуры сцены, но придал трепет и движение всему, что окружает их, наполнил жизнью промежутки между фигурами, до того стоявшие пустыми, и так, что пустоты этой и нейтральности никто не замечал. Станиславский очень был озабочен внесением жизни между живым и живым, он искал, как учитель, как теоретик особых терминов, которые передали бы, чего он хочет, чего добивается. Когда Станиславский твердил актерам, как необходимо постоянное — и при словах и без слов — общение на сцене, то подразумевалась именно эта иллюзия сплошной жизни, без соучастия смерти. Термины Станиславского иногда были форсированными, он хотел с их помощью впервые создать реальности, которых еще не было до того на сцене, — наколдовать их. Станиславский наставлял актеров, находящихся на сцене, влезать «глазами друг в друга», говорил об особом «лучеиспускании» актерской души и о ее «лучевосприятии», о «влучениях» и «излучениях». Он требовал, чтобы живые волны ходили от актера к вещам на сцене и от вещей к актеру — им нужно «послать что-то от себя или воспринять {125} что-то от них»[[110]](#footnote-111). Вероятно, созидание сплошной жизни на сцене — величайшая из реформ Станиславского, объемлющая все остальные. Жизнь в целом, «ансамбль жизни» — это и стало главной задачей режиссера. Все участвовали в ее решении — и художник, и рабочие сцены, и актеры в больших и малых ролях, каждый делал свою часть, а всех сводил в одно режиссер, чтобы потом каждый снова получал свое особенное от этой слитности. Когда в Художественном театре начинали готовиться к новой постановке, то решали, что будет играть Качалов, что Книппер или Германова, что Москвин или Лужский, что, наконец, сам Станиславский в качестве актера. Когда же речь заходила о Станиславском-режиссере, о Немировиче-Данченко, то им могли бы предложить: а вы, дорогие вожди и учители, вы сыграйте нам саму госпожу жизнь в ее делимости, а больше в неделимости, в ее умении охватывать всех и каждого, проникать в каждую фигуру и в каждый эпизод, не будучи никем и ничем из них, нуждаясь во всех и ни перед одним из них не рабствуя. Режиссеры могли сколько угодно проходить с каждым отдельно его роль, разбивать текст и каждый будущий спектакль на куски, разрабатывать вначале каждый из них отдельно — все это была вполне черновая методика, с самого начала устремленная к синтезам большого зрелища, где бы исчезала, уходила под землю, под театральный трап вся эта кропотливость подготовительных исследований и проб. «Течение жизни на сцене» — так называл свою большую режиссерскую тему Станиславский[[111]](#footnote-112).

Известной мерой новый театр и новая режиссура были предвосхищены так называемой на Западе «новой драмой», то есть драматическими авторами, пришедшими вслед за Ибсеном. Можно говорить о генетике даже и в более узком смысле: ремарки Ибсена, а потом Гауптмана, Чехова, Горького, Леонида Андреева, {126} мелкие шрифты в их драмах — вот где первоначально гнездился новый постановочный и актерский стиль и где он находил для себя, в той или иной степени, авторитетные подтверждения. Эти драматурги через «мелкие шрифты» поравняли драму с достижениями остальной литературы, прежде чем сделала то же самое практика театра. Инициатива широчайшим образом принадлежала Ибсену. Он ввел в обиход новой драмы и нового театра особое искусство колорита — морального колорита, который накладывался то с большей густотой, то с меньшей, в зависимости от тем и целей автора. Драмы Ибсена богаты колебаниями атмосферы, в них присутствует особая жизнь, «сверхжизнь», независимая от того, что в данную минуту говорят или делают персонажи, иной раз независимая от их характеров и нравов. По описаниям и фотографиям нам известно, как ставила Ибсена современная ему сцена: едва отличая новый стиль Ибсена от былого стиля каких-нибудь Скриба, Ожье, Дюма-младшего. В ожидании будущих актеров и режиссеров Ибсен сам ставил свои драмы на бумаге, необычайно расширяя в них петит, постановочные по своей сути ремарки. Позднее из этого петита глянули на европейских зрителей многие детали искусства Дузе, Комиссаржевской, Сандро Моисси, Орленева, Художественного театра и других, игравших Ибсена и близких к нему драматургов. Маленькие жесты, летучая мимика, подробности пауз, скрытые настроения мизансцен, тихие ангелы и ангелы смерти, снующие невидимо от персонажа к персонажу, — все это шло из петитов Ибсена, из его ремарок драматурга, режиссерски продуманных и прочувствованных. В этих ремарках лежат и важнейшие источники подтекста. Новый стиль Ибсена, конечно же, присутствует и в крупных основных шрифтах его драм. Уже в молодой драме Ибсена «Фру Ингер из Эстрота» налицо новое, от Ибсена в новую драму идущее искусство драматической светотени, игра черного и белого, внутренних контрастов и антитез, сжатий и расширений жизни, в которую только вторичным образом включаются те или иные события и фигуры персонажей. Прежде {127} Ибсена романтики тоже были мастерами драматического колорита. Но у них тенденция к размытости, к беспредметной обобщенности сильнее тенденции противоположного порядка, которой и отмечен Ибсен. В драмах Ибсена колорит, не прилегающий плотно к каким-то отдельным вещам и частностям, тем не менее обладает каждый раз индивидуальностью в особом смысле. Он меняется от драмы к драме, у него есть каждый раз своя характерность, в зависимости от места и времени, от строя психологии не только тех людей, что на сцене, но и всей массы, откуда люди эти взяты, от морального качества событий. «Светотень» в «Росмерсхольме» не та, что в драме о фру Ингер. «Росмерсхольм» — черное и белое аскетически строгой морали, которая держится еще в современном человеке, черное и белое неустроенной больной совести, густые черные тени, следующие за нею неотвязно. В драме о фру Ингер это бытовые колориты северного средневековья, это скользящие свет и тени опасной политической игры, где проигравший платится головой. Художественный театр часто и много ставил Ибсена, в руководстве театра более других благоволил к Ибсену Немирович[[112]](#footnote-113). Только однажды постановка Ибсена в Художественном явилась событием — «Доктор Штокман» со Станиславским в главной роли. Тем не менее театральный стиль Ибсена и независимо от тех или иных его драм стал духовным достоянием Художественного театра. Реалистическую характерность колорита, определенность в самой его неопределенности — все эти качества поэтики Ибсена можно было найти и в постановках драм Чехова, Горького, Андреева. Ведь некую единую настроенность несли с собой и постановки «Вишневого сада», и драмы Горького «На дне», и «Анатэмы» Андреева. Однако что ни постановка, то были величайшие различия, соответственно и авторам и пьесам. Никто не отрицал общемузыкальную характерность «Вишневого сада», однако в драмах Горького, Андреева не всем слышалась она. А присутствовала {128} она повсюду. По колориту, по общежизненной характерности своей драма Чехова и драма Горького или Андреева отличались, как человек от человека, дом от дома, город от города или даже как страна от страны. Сравни «Три сестры», «На дне», «Жизнь Человека».

Станиславский очень рано почувствовал стихию театра — ансамблевую стихию, воплощенную во многих лицах, ни к кому, в частности, не приуроченную исключительно. Можно встретить у Станиславского необыкновенные строки о спектаклях труппы герцога Мейнингенского, ничуть не похожие на сказанное и написанное по поводу этих спектаклей другими. Тогдашние критики волновались, узнав, что на солдатах и полководцах в исторических пьесах они увидят подлинные исторические сапоги, сшитые под наблюдением эрудитов. Станиславского вовсе не тронула документальная и музейная тщательность мейнингенских постановок. Он уловил в иных из них внутренний образ, тайное сосредоточение чувств и мыслей под поверхностью вещей, обращенных к зрителю. «Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов, показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов. Например, нельзя забыть такой сцены из “Орлеанской девы”: щупленький, жалкенький, растерянный король сидит на громадном, не по его росту, троне; его худые ножки болтаются в воздухе и не достают до подушки. Кругом трона — сконфуженный двор, пытающийся из последних сил поддержать королевский престиж. Но в момент крушения власти этикетные поклоны кажутся липшими. Среди этой обстановки гибнущего престижа короля являются английские послы — высокие, стройные, решительные, смелые и до ужаса наглые. Нельзя хладнокровно выносить издевательства и высокомерного тона победителей»[[113]](#footnote-114). Станиславский {129} почувствовал, у мейнингенцев именно то, что мы здесь называем моральным колоритом, — умение сосредоточить, к немногим точкам свести внутреннюю жизнь целого человеческого коллектива, разбросанную на большом пространстве, различную в отдельных людях. Он усмотрел у мейнингенцев искусство, ведущее гораздо дальше, чем ординарный сценический натурализм 90‑х и 900‑х годов, предшественниками которого их принято считать. Весьма вероятно, что Станиславский в воспоминании своем нечаянно улучшил мейнингенцев, бессознательно внес в их спектакль то или иное, позднее найденное в театральном искусстве им самим. Как бы то ни было, от сценической картины французского двора, описанной у Станиславского, недалеко до существенных эпизодов «Гамлета», каким его задумал и поставил приглашенный ради «Гамлета» в Художественный театр Гордон Крэг. Историк этой постановки сообщает: «Первоначальный замысел дать один общий золотой плащ с отверстиями для голов придворных не был осуществлен». Продолжение в мемуарах Серафимы Бирман: «Решили ограничиться одинаковой костюмировкой актеров. Актеры были размещены на разных плоскостях, их плащи сливались и создавали впечатление монолитной золотой пирамиды…»[[114]](#footnote-115) Разумеется, накрыть одним плащом всех было бы смелее, чем уподобить плащ плащу, как это сделано было в окончательной редакции спектакля. Но режиссерская идея была одна и та же: зрительно обобщить жизнь и нравы многих, единым порывом прочувствовать время, среду, людей, многообразное в самом себе представить, прочувствовать как единообразное. Есть свидетельства, что, едва приступая к «Гамлету», Художественный театр уже искал, как сообщить веку, в котором совершаются события, единый в живописности своей образ и характер. Станиславский записывал: «Эпоха не современная, а варварская, камень, железо, мех»[[115]](#footnote-116).

{130} Стремление к обобщенной характерности сохранилось в Художественном театре и в более позднюю пору. Это было завоевание, которое нельзя терять. Иностранец, впервые увидевший спектакли Художественного театра, сразу же оценил их с этой стороны: «В этом театре нет лучших и худших актеров — благодаря мастерству актеров… наблюдаешь жизнь целой семьи, а не каждого характера в отдельности»[[116]](#footnote-117).

Костюм, краски грима дают актеру чувство принадлежности его к тому большому миру, который выводится на сцену. Загримированный, свой костюм надевший, он уже не один играет на сцене, а вместе со всеми, кто с ним наравне тоже поддерживает сценическую иллюзию. Грим и костюм — это вхождение в ансамбль, приобщение актера к жизни целого спектакля. «К тому времени я начал уже любить скрывать себя за характерностью»[[117]](#footnote-118), — рассказывает Станиславский. Скрывая себя, актер через характерность заново себя же открывает: он, подцвеченный под общий цвет спектакля, ощущает себя живой его частью. Признание Н. П. Хмелева: «Я боюсь одиночества на сцене в своем костюме, в то время как будучи загримирован и в костюме театральном, играя вместе с партнером, я — хозяин на сцене»[[118]](#footnote-119).

Впоследствии Станиславский и Немирович немало сил отдали музыкальному театру. Там они нашли особую крепость внутренних связей спектакля, которой до того добивались на сцене драматической. Композитор спешит на помощь режиссеру, уже партия оркестра порождает единую сплошную жизнь спектакля, помогает всем его эпизодам усвоить единое для них выражение. Станиславский вспоминает «Демона» в Большом театре, когда автор оперы, Рубинштейн, сам дирижировавший, вдруг остановил {131} оркестр, ибо был недоволен происходящим на сцене. «Бедные артисты, внезапно лишенные музыки и привычного действия на сцене, стояли потерянные, точно их всех сразу раздели, и они стыдились своей неприкрытой наготы»[[119]](#footnote-120). Крайне меткое наблюдение: музыка одевает и защищает актера, без музыки он беззащитен, раздет. Без музыки он одинок на сцене, при ней — в братских связях со всем, что на сцене творится.

Чехов нарочно при Станиславском кому-то рассказывал: «Послушайте!.. — Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: “Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка!”»[[120]](#footnote-121) Эти слова передает сам Станиславский, отлично понимая, что Чехов его поддразнивал и оружием юмора защищался от его режиссерских приемов. Станиславский в пору чеховских постановок проявлял чрезмерное пристрастие к звуковым эффектам, и кукушки и сверчки — все это у него было. Однако же несправедливо относить звукопись Станиславского всецело к натурализму. Из истории нам известны разновидности натурализма, мало схожие между собой. Изучая натурализм в той или иной его формации, нужно спрашивать каждый раз; а чем кончился натурализм в этих именно условиях, что было дальше, к чему он привел? Тогда может оказаться, что под натурализмом скрывалась более глубокая тенденция, натурализм служил ей только временной формой, от которой она медленно освобождалась, с потерями, с задержками, с излишней тратой сил, но освобождалась все же. Уже в чеховский период колокольчики и сверчки не были для Станиславского голой имитацией внешнего мира, простым звукоподражанием. Это были, как и у самого Чехова, «звуки жизни», из глубины свидетельства о ней. У Станиславского мы найдем прямое объяснение, зачем и {132} почему нужны были звуки: «… чтобы раскрывать нам жизнь человеческого духа»[[121]](#footnote-122).

В 1902 году вышла небольшая книжка, озаглавленная «Под впечатлением Художественного театра». Авторами ее указаны были Джемс Линч — псевдоним вскоре шумно и широко известного Леонида Андреева, и Сергей Глаголь — псевдоним С. С. Голоушева, в последующие годы под тем же псевдонимом часто выступавшего со статьями по театру и изобразительному искусству. Книжка эта хорошо передает, чем же удивлял и волновал своих современников Художественный театр, недавно родившийся. Сергей Глаголь произносит слово, входившее тогда в моду и еще не успевшее потерять свой смысл. Он считает признаком нового театрального стиля настроение. Мы говорили о живых ансамблях самой жизни. Глаголь то же самое называет настроением, силой, растворяющей в себе отдельные элементы спектакля, отдельные фигуры в нем. Глаголь называет также как нечто характерное для Художественного театра «полную централизацию всего происходящего на сцене»[[122]](#footnote-123), мы предпочли бы сказать, что это и есть настроение в его сценическом образе. Настроение — единый смысл всего, всего представленного на сцене, происходящего перед зрителями, окруженный эмоциями разной близости к нему.

Там же Сергей Глаголь пишет, что есть один верный способ проверить, в чем новизна театрального стиля, — нужно проследить, какие места спектакля нами сами собой припоминаются. «Начинаю припоминать такие места в исполнении артистов Художественного театра и с удивлением замечаю, что со мной происходит какой-то курьез… Я, например, вспоминаю, как в “Потонувшем колоколе” мистер Генрих, разбитый и телом и душой, падает у хижины старой Виттихи, хочу припомнить свое {133} впечатление и тотчас же вместо Генриха вижу мглу надвигающегося вечера: передо мной рдеют в последних лучах заката снежные вершины гор, передо мной кувыркается леший и фея Раутенделейн с удивлением показывает водяному свою первую слезинку»[[123]](#footnote-124).

«И сколько бы вы ни старались, вы не найдете ни одного драматического момента, где игру актера вы могли бы выделить из всего прочего, как это легко удается вам в другом театре, и где игру эту вы могли бы взять, как нечто совершенное, самостоятельное и соизмеримое с тою же игрой других актеров»[[124]](#footnote-125).

Редко в театральной критике мы находим столь же острый отчет об увиденном, какой дан здесь. Критик говорит о генеральных новшествах Художественного театра: о совокупной жизни мира и людей, показанной со сцены, о новом весе и новой цене еще недавно считавшегося за невесомую и ничего не стоящую мелочь, о поэтическом равноправии на сцене всех элементов бытия: не только принят во внимание сам мастер Генрих, литейщик, но и наплывающая мгла, но и девичьи слезки. Новый театр берет на себя груз забот, совершенно неведомых театру XIX века, со стилем его концертным, крупнофигурным, сводящим зрелище по преимуществу к показу действующих лиц и от имени этих лиц посланных на сцену актеров.

Что «театр настроений» невозможен без режиссуры, это по-своему выражено на одном из ранних шаржей на него. «По рукам ходила карикатура: маленький ящик кукольного театра с фигурками кукол, а за ящиком стоит в поддевке огромный Станиславский и держит в корявом кулаке петлю от ниток, привязанных к фигуркам. Дернет раз — фигурки запляшут, дернет другой — фигурки заплачут»[[125]](#footnote-126).

{134} Сергея Глаголя подкрепляет другой сильный театральный критик тех первых лет Художественного театра, П. М. Ярцев. Тогда спорили о двух спектаклях разных театров и сопоставляли их: о «Царе Федоре» в театре Суворина, с Орленевым, — Петербург, и о «Царе Федоре» в Художественном театре, с Москвиным, — Москва. Заключение П. М. Ярцева: «Если сравнить по приемам постановку “Царя Федора” на театре Суворина и на московском театре, то на театре Суворина пьесу играли актеры, одетые в костюмы эпохи, среди нарисованных площадей, дворцов, палат, церквей — верных эпохе. А на театре московском пьесу играли краски, звуки, речи, жесты, позы — ровно и созвучно приведенные в одно целое. Созвучие позы, речи, краски, звука, шума, жеста, движения, один им общий, определяющий их темп, ритм, музыкальное — вот то новое, что принес сцене новый московский театр. И это в покоряющей правдивости, будто бы лишь в самом точном воссоздании живой жизни»[[126]](#footnote-127).

Оба критика действительно умели оценить, что было нового в театре, созданном Станиславским. Они верно указали, на чем держится его ансамбль, из каких эстетических величин он слагается, как непривычны эти величины для консервативного театрального сознания.

Станиславский часто обращался к своим актерам с речами на этические темы. Обычно он говорил о вещах делового значения — об этике самой актерской профессии, об отношении актера к своему искусству, о долго актера перед ним. Но в спектаклях, руководимых Станиславским, этика в самом своем широком, надпрофессиональном содержании нередко главенствовала, не говоря уже о русском репертуаре с классическими для него этическими темами, они же присутствовали и в репертуаре иноземном — Ибсен, Гауптман. Особенно Гауптман полюбился {135} театру, из него ставили многое и ставили часто. Он казался почти русским автором, и не только потому, что в «Одиноких» цитируется русская литература и главная женщина в этой драме тоже русская. Гауптман в своих драмах первого периода все пытался проститься раз навсегда с этическим миропониманием, соблазненный в сторону Ницше. К счастью Гауптмана-поэта, разлука с этикой так и не состоялась у него. Мы говорим о Гауптмане-поэте, ибо у Художественного театра и у авторов его репертуара этика находилась в самой близкой близости к эстетике, к поэтическому содержанию искусства. Одна за другой сочинялись драмы, и все на тот же ницшеанский тезис — о любви к ближним, которая губит человека, не позволяет ему жить как хочется, следуя своим инстинктам и призванию. Обстоятельства складываются так, что кого-то ради чьего-то собственного блага нужно зарезать, и нож все-таки выпадает из руки покушавшегося. Здоровенный дядя, возчик Геншель, не может себе простить, зачем он обидел больную и хилую свою жену ради другой женщины, соответствовавшей ему по естественному подбору, и вот покойная жена в конце концов уводит Геншеля за собой, а та, по Дарвину и Ницше, законная подруга Геншеля, Ганна, ничего не может поделать с его раскаянием и самообвинениями. В любимой у нас драме Гауптмана «Одинокие» опять-таки идет бой за личное счастье вопреки всему, ценой жертвы третьим человеком, и опять-таки нет решимости на счастье, нет решимости на заклание третьего. В «Потонувшем колоколе» как будто бы управляет Ницше, а через Ницше — имморализм. Генрих-литейщик покинул жену и детей, чтобы жить никому не обязанным художником в языческом, не знающем морали мире. Казалось бы, Гауптман тоже стоит за это решение. А все-таки лучший эпизод драмы тот, где Генрих видит брошенных своих детей в одних рубашечках, с кувшином, который они тащат на себе, в кувшине же слезы Магды, их матери, оставленной Генрихом. Как поэт Гауптман высказался за мораль. Кувшин со слезами Магды — прекраснейшее из созданий Гауптмана. В драме о колоколе {136} есть еще и другие показания против имморализма: языческий мир природных духов, элементарных существ, куда ушел Генрих, тоже налагает нравственные требования. После Магды Генрих любит маленькую, милую Раутенделейн, эльфа, полуженщину-полуприроду. Но и она знает, что такое обиженность, брошенность, несчастье. Где чувство и любовь, там непременно и нравственность, там долг. Есть долг и перед эльфом, да еще и немалый долг. Как только в мир стихийных духов внесли любовь, тотчас и в этом мире стала обязательной нравственность, от которой герою Гауптмана так и не удалось эмансипироваться. Уже была речь о другой драме Гауптмана из репертуара Художественного театра — «Михаэле Крамере», где внутреннее движение совершается по сравнению с «Колоколом» в обратную сторону. В «Колоколе» обнаруживается, что нет язычества, в котором не было бы своей морали. В «Крамере» — что аскетическое настроение, чистая мораль долга, негативная к чувственной жизни, может оказаться поводом к падениям и катастрофам.

Гауптман, который хотел расстаться с моралью, на прощанье с ней так прочувствовал ее существо, так сильно чувство это выразил, что драмы его и до сих пор полны им, а сам он неопытному глазу, который в данном случае судит верно, представляется одним из поэтов нравственного переживания.

Русские примеры всем памятны, поэтому стоило заглянуть в драмы Гауптмана, забываемые сейчас.

В Художественном театре этическая тема не скиталась одинокой, с ней неотлучно вместе находилась вся театральная поэтика. Метод переживания, как понимал его Станиславский, — это метод братского участия людей к людям. Импровизация — дарование личной свободы тем, кого изображают на сцене. Ансамбль по самому замыслу своему требовал, чтобы каждый нашел свое место в мире живых, свой способ подчиняться ему. Но подчинение это было подчинением добровольным, человек, обладающий личной свободой, находил свой свободный способ, как ему {137} соединиться с жизнью и целями остальных. Это и называется совестью — добровольное согласие с людьми, добровольное признание прав целого не во имя потери человеком самого себя, а ради большого простора для собственных душевных сил, ради врожденной каждому потребности любви. Художественный театр, как и классики нашей литературы, был верным поэтом совести, и разными своими сторонами система Станиславского наставляла, как наилучшим образом осуществить это призвание. У Художественного театра соблюдался долгий духовный союз с Л. Толстым, самым счастливым порождением которого был спектакль по роману «Воскресение». Рассказывают, Качалову, который в этом спектакле читал за автора, удалось найти верный стиль благодаря карандашу — деловому писательскому карандашу, который он держал в руках, подносил ко лбу. Вероятно, ему помогала и скромная рабочая куртка[[127]](#footnote-128). Он играл в образе автора совесть, верховного бога и героя для Станиславского и для ведомого Станиславским театра. Играл совесть — это сказано неловко, правильнее скажем, — он от лучших своих сил старался быть ею. Торжественный голос Качалова сочетался, как это и должно было, с самым деловым обличьем — воскресный голос у актера, а одет актер, как среда, четверг. Совесть — торжественное переживание, но место ей всегда и всюду, в какой угодно день и без малейшего парада.

Этическая тема ниспустилась и в подтексты. Они-то, собственно, и выражали этические отношения — человека к собственным поступкам, человека к суду других. Слова — «тексты» — преподносились так, что видно было: человек увязает в грехе, ибо не замечает греха, как Иоганнес в «Одиноких», который в Анне Мар нашел возлюбленную, а вначале воображал, что это всего только образованная женщина, перед которой он может вслух читать свой трактат. Люди — это тоже следует из подтекста {138} пьесы — стыдятся собственных чувств, как Кэте, жена Иоганнеса, которая не смеет признаться себе, что ревнует; люди робеют друг перед другом, как та же Кэте перед мужем и перед Анной Мар.

Совесть — одно из проявлений человека, самого по себе взятого, свободного от печатей и давления буржуазной цивилизации, совесть — свойство человека сотворенного, которого Станиславский хотел найти в человеке сделанном. Под принудительными связями человека с обществом, под связями, точно указанными ему, скрывалась эта свободная, от самого человека исходящая связь совести. «Сотворенный» человек — это человек естественно социальный, без бичей и без стрекала. Совесть потому и входила в поэтическую концепцию человека, что она была свидетельством его свободы, непредвзятости, в которой протекает его внутренняя жизнь.

Художественный театр отличался единством тона и стиля не только на протяжении каждого театрального вечера в отдельности. Новостью было, что театр имел свой собственный, хорошо обдуманный репертуар. Единство распространялось на репертуар в полном его составе, в репертуаре почти не было случайных пьес. Старый театр преспокойно соединял в программе одного вечера высокую трагедию с самым шалым водевилем — «Прежде скончались, а потом повенчались». У Станиславского такое сочетание было немыслимым, пьесы подбирались к пьесе по чертам внутреннего сходства и родства. Чехов, Л. Толстой, Горький, Ибсен, Гауптман служили в первые годы репертуарной основой для Художественного театра. Высокая проблематика личной и общественной морали владела драмой каждого из этих авторов, репертуар обладал как бы единым нравственным центром. Это усиливало действие на зрителей каждой из этих драм — другие драмы той же репертуарной недели или же репертуарного месяца поддерживали смыслом и направлением каждую взятую отдельно. Зритель не был гостем одного-единственного спектакля: он приучался к общению с театром по всему его репертуару.

{139} Когда в сделанном человеке найден сотворенный, то это еще далеко не все. В лучшем случае это полпути. Нужно снова вернуться к человеку сделанному, к маскам цивилизации, которые только теперь станут для нас проницаемы. Сотворенный человек дает нам шифр, чтобы разобраться в лесу иероглифов, в лесу людей, переиначенных и пересочиненных цивилизацией. Мы возвращаемся к комедии и к маскам цивилизации, уже читая их и понимая их по-новому: мы их судим, не поддаемся их обману, не впадаем более в фетишизм вещей, воспринятых по их наружному виду. Само живое, этическое отношение к человеку возможно при условии этой дефетишизации. Покамест перед нами человек-раб, вполне укладывающийся в свое рабство, покамест мы имеем дело с человеком — механическим агрегатом, с чело веком — изделием и подделкой, нет еще речи о внутреннем от ношении к нему: нужно почувствовать в нем живое, чтобы по-живому отнестись к нему и к ею судьбе. Возвращение к живому в живом, казавшемся только живым, бывшим, и было одной из великих задач театра Станиславского.

Крайне любопытно донесение, поданное театральным шпионом А. М. Пчельниковым в Комитет по делам печати, датированное июнем 1902 года. Этого человека заслали в Художественный театр не смотреть его спектакли, а высмотреть, с точки зрения правительственных видов и интересов. Пчельников докладывал: «Что касается до воздействия, которое производит театр на зрителя, то его нельзя отнести к разряду здоровых, подымающих дух. Наоборот, выбирая пьесы, в которых центральные планы заняты больными, искалеченными людьми, более пригодными для клиники, чем для театра, он доводит своего зрителя до край него напряжения нервов, угнетая его душевное состояние»[[128]](#footnote-129). Весьма назидательно, что агент правительства держится деления искусства на больное и здоровое, причем больным называет искусство, в котором содержится обновляющее движение. Кого {140} он мог называть больными? Героев тогдашнего репертуара, То есть героев Л. Толстого или Ибсена, Чехова, Горького или Гауптмана, А. К. Толстого, а то и Софокла и Шекспира, которые тоже тогда были включены в репертуар.

«Больной» персонаж в драме тот, кто душевно и нравственно резко отличается от большинства остальных. Чаще всего это заглавный герой, как в трагедия А. К. Толстого о царе Федоре. Если просмотрим заново трагедию, то можем убедиться, что царь Федор и служит шифром, по которому можно разобраться в иероглифах других персонажей. Многое в литературе, в драматургии, в частности в этой драме А. К. Толстого, строилось как надпись на розеттском камне, которую расшифровывал Шамполлион. Как известно, тот уделял особое внимание словам, которые были окружены овалом, полагая, что это главные слова и имена — имена царей, царствовавших в Египте. Было установлено, что одно из имен — царь египетский Птолемей. После разгадки знаков, передававших это имя, разгадка и другого в надписи пошла живее. Думаем, в каждой драме (в романе, в повести то же самое) есть лицо, тоже обведенное овалом, подобно Птолемею. Это и есть центральное, важнейшее лицо, независимо от того, говорят ли в пользу такого его положения различные признаки формального порядка. Главное лицо — тот, в ком и через кого нам дана тайна всех прочих лиц, действующих в драме. Главное лицо — сотворенный человек, в котором открыто дана его сотворенность. У остальных она запрятана, порой так далеко, как если бы, кроме сделанности, у них никогда ничего за душой и не было. Что присутствует в неактуальном виде у людей вокруг, то в центральном человеке представлено актуально, поэтому-то он и может служить для них шифром, поэтому-то и роль его центральная. Бесконечные дискуссии возникали по поводу призыва Станиславского к актерам: играя злого, ищи, где он добрый. Станиславский, однако, не уверял, что добрый во всяком злом будет непременно отыскан. Если исходить из практики драмы и театра, то дело обстояло несколько иначе, искали {141} доброго не в злых, а среди злых, и тут его удавалось найти. Добрый мог явиться комментарием к злым, к тому, что безнадежно скрыто было в них, или же к тому, что все-таки при известных обстоятельствах выходило к свету.

«Человек в овале» чаще всего являлся, по терминологии соглядатая Пчельникова, человеком больным — он брезговал образом жизни окружающих, и те обыкновенно это засчитывали в болезнь. Царь Федор не похож на людей стереотипных: сидит на престоле и не любит власти, может казнить, а охотнее милует, прощает личные обиды, хотя не прощает обид, нанесенных тем, кого он любит… Перечисление едва начато, а уже видно, чем «болен» царь Федор — добротой, человечностью. Он хил и слаб физически — это так, но больным его считают не по этой причине. Затем он правит без кнута и топора — в этом причина удивления ему, смешков и улыбок по его поводу. В драме А. К. Толстого наблюдается некоторое воздействие царя Федора на других, но оно очень ограниченное. Царица Ирина — верная подруга царю Федору. Еще он задел за живое, душевное старого воеводу Ивана Петровича Шуйского. Кажется, это все. Но своим присутствием он доказал, что за миром иероглифов скрывается мир живых лиц, который, если придут время и обстоятельства, еще покажет себя. Царь Федор — по ту сторону интересов и интриг. Рядом с ним персонаж, который только тем и живет, — Борис Годунов, тать, убийца, властолюбец, умеющий оставаться безнаказанным. Правда, А. К. Толстому нужно было довести свою трилогию до конца, чтобы это сказалось, но в третьей части — «Царь Борис» — оживают душа и совесть также у этого человека, который раньше не задумывался подсылать убийц к младенцу; подобно тому как это было представлено и у Пушкина, в трилогии А. К. Толстого, Самозванец, Лжедимитрий, — возмездие Борису за убитого им угличского царевича, истинного Димитрия. Борис вызвал духа лжи и пострадал от лжи. Царь Федор раздвинул завесы лжи, и нужны были годы, чтобы это просветило Бориса, но все-таки Борис просветившимся сошел {142} в могилу. Когда в Художественном театре занялись «Федором», то в театре наблюдалась влюбленность и в пьесу и в ее героя. Немирович писал Станиславскому: «Я не знаю ни одного литературного образа, не исключая Гамлета, который был бы до такой степени близок моей душе»[[129]](#footnote-130).

«Царь Федор» — один из самых долговечных спектаклей Художественного театра. Многие годы Федора играл один И. М. Москвин, потом появились актеры-совместники, а после смерти Москвина — преемники. Эту роль играли самые сильные из актеров театра: В. И. Качалов, Н. П. Хмелев, Б. Г. Добронравов. Когда «Царь Федор» только начинался, у Москвина по другим сценам были соперники, из которых сильнейшим был П. Н. Орленев в суворинском театре. Москвин и Орленев играли царя Федора по-разному. В печати их сравнивали, сопоставляли, и делалось это не слишком точно. Разница была в степени национальной окрашенности, у Орленева не столь сгущенной, как у Москвина. Орленев придал Федору тона международной доброты и святости, не слишком настаивая, что святость старомосковская. У него была душевная утонченность, хрупкость, скрытая болезненность облика, что-то балованное, изнеженное в интонациях, в жестах. Когда Годунов донимал его бумагами, он по-детски сладко зевал и крестил свои зевки мелкими крестиками — в этом жесте была Москва, а в остальном, во всей повадке он походил на себя же в роли Освальда из «Привидений». В его обращении с царицей Ириной можно было узнать Освальда в сценах с матерью, фру Альвинг. Там он был бедный, совеем бедный сын фру Альвинг, и балованность, которой было много в этих сценах, тем лучше проступала.

У Москвина Федор казался фигурой с сильнейшим выражением национального и местного, Кремля, Москвы, Замосковья. Что-то было в нем туземно-крестьянское, был он царь крестьянской {143} страны, с неописуемой бессильной добротой, с чем-то бабьим или же детским в голосе, с неуверенными жестами, видно было, что и напор событий на него чересчур велик и что здоровьем он совсем слаб, того и гляди начнутся какие-нибудь припадки или что другое, совсем непрошенное. Образ был тройственный: простодушно-деревенское, почти юродивое, святительское — и вдруг обнаруживалось в нем самодержавное, раскаты гнева, впору самому царю Ивану.

Для осмысления, кем был; Федор, по Москвину, нельзя упускать из виду тогдашний репертуар Художественного театра, общий характер репертуара. Царь Федор в этом репертуаре, без специальных усилий Москвина, сам собою соотносим с праведниками интернационального стиля и типа, с этическими людьми в драмах Ибсена и Гауптмана. Немировичу, как мы знаем уже, виделось в Федоре родственное Гамлету, а Москвин был его ставленником на роль Федора. Орленев не имел дополнительной опоры в репертуаре своего театра. Москвин — имел. Он мог играть своего Федора даже с этнографическими красками. Невзирая на то, Федора выравнивал прочий репертуар Художественного, на его фоне скрадывалось слишком местное и специальное в том или другом спектакле. Орленев делал в роли своей все сам, один, нужно было отчетливо представить и национальное и интернациональное. Москвин мог не заботиться об интернациональном, оно присутствовало в смежных пьесах репертуара и без его особых усилий обобщало его актерскую работу, дополняло ее.

В Художественном театре в разные периоды возникал тот же спор: должен ли актер играть свое отношение к собственной роли, можно ли и нужно ли, чтобы в изображение человека на сцене входила еще и оценка его актером. Художественный театр всегда отвечал по этому поводу отрицательно, что для него естественно. Зачем же столько забот положено на ансамбль, если каждый актер собственным судом будет выносить приговор своему персонажу? Если есть ансамбль, то приговор выносится {144} косвенными путями — с примеркой на ансамбль, по значению, которое получает в нем персонаж, по значению персонажа в совместной жизни людей. Только так и накопляются материалы для оценки персонажа — по совокупности его действий, по их смыслу на общем фоне, по их итогам. Каждый персонаж, покамест он в действии и покамест судьба его еще не свершилась, естественным образом защищает самого себя, свои исходные позиции, свой способ жить. Быть может, к этому и сводится смысл изречения Станиславского: ищи в злом доброго — пусть злой, сколько он может, обороняется, пусть доказывает свою правоту, пусть уверяет, что он добр, пусть сам верит в это. Действительная же оценка персонажа наступит только после тою, как все малые и большие битвы разыграются и со стороны, по окончательным итогам будет виднее, кто был прав и кто был виноват. Сопоставление самооценки персонажа с том, какова ему цена на самом деле, даст более содержательную его трактовку. Наконец, оценка не может быть застывшей и однозначной. При одних обстоятельствах лицо отрицательное, тот же персонаж может оказаться, когда обстоятельства изменились, гением добра. Театр, который главное доверяет силе импровизации, не может держаться неподвижных суждений о своих героях, не может спешить с выводами о них, еще не развернувших свои глубокие и глубочайшие свойства. Все в театре во внутреннем движении, и оценка персонажей и оценка всего происходящего полностью причастны к этому движению.

Л. М. Леонидов описал один спектакль с участием де Грассо, знаменитого трагика из Сицилии, бывавшего и у нас в России, оставившего у нас память о себе в статьях наших лучших театральных критиков. «Я видел его [де Грассо] в одной пьесе. Содержание ее таково: человек, совершивший преступление, был сослан на каторгу. За время его отсутствия его жена сошлась с другим, и у нее родилась дочь. Муж вернулся домой неожиданно. Он вошел в комнату и увидел жену, любовника и девочку, о существовании которой не знал. Он обращается к девочке {145} и спрашивает: “Где мама?” Она доказывает на его жену. “А где папа?” Девочка показывает на любовника. Когда де Грассо в этот момент посмотрел на девочку и перевел взгляд на жену, сидеть в зрительном зале было трудно. Этот момент не поддается описанию… Затем он поднял ребенка, поцеловал его, тем самым показывая, что ребенок ни в чем не виноват, и сказал: “Уходи”. На сцене остались трое. На столе лежал огромный нож. Уже с первого взгляда на этот нож было понятно, для чего он понадобится. Под пристальным взглядом мужа жена и ее любовник съежились. Он молча взял нож. Зрители почувствовали некоторое облегчение, потому что было ясно, что дело приближается к концу. Любовники застыли. На столе рядом с ножом лежал каравай хлеба. Минута колебания, в кого вонзить нож — в любовников или в хлеб, — и наконец решительный удар ножа, разрубивший каравай пополам. Зрительный зал вздохнул»[[130]](#footnote-131). В этом маленьком спектакле все, чем велик театр. Движение или, правильнее, неизвестное, импровизация, захватывающая дух. Кажется, что все дело в фактической развязке: убьет или не убьет. А гораздо больше волнует нас другое — что за человек герой драмы, бывший каторжник. Убьет — значит, человек обыкновенный, той же нравственности, что дюжины других. Обстановка, вещи подсказывают решение. Человек оскорблен, на столе нож, его обидчики тут же, застигнутые врасплох, кажется, исход ясен: человек, соответствующий закону средних чисел, имеющий под рукой все, что нужно для исполнения этого закона, не замедлит поступить, как закон ему внушает. И тут происходит чудо. Нож воткнут не в живое тело, нож воткнут в хлеб. Герой драмы за секунду и сам не знал, что сделает. Чудо: он поступил вне всяких правил и обычаев, поступил, как ему подсказало собственное «я». Разыгралась самая высокая и самая лучшая из всех импровизаций — на {146} сцене родился человек, новый, ни на кого не похожий; если размышлять в строгих понятиях, то этот новый человек и есть самый всеобщий человек, — не закон нарушен его поступком, а исполнен наивысший из законов, перед которым бледнеют все правила возмездия, расчета за личные обиды, — исполнен закон человечности. Оценка персонажей прошла через сильнейшую перипетию. В начале драмы каторжник с его мотивом мести — худший из людей, присутствующих на сцене. Жена, любовник — возможные жертвы, а жертвы имеют моральные симпатии на своей стороне. В развязке весы оценки показывают совсем другое: мститель, отказавшийся от своего мщения, — лучший из людей, а жена и любовник очень потеряли, их вина, ставшая в начале драмы почти нейтральной, сейчас заговорила внятным голосом. Де Грассо играл уголовную драму, смешанную с нравственной мистерией. Когда он вонзает свой нож в хлеб, то это развязка мистерии, это сам древний козел отпущения вступает в игру.

Станиславский говорил: «… всякому искусству нужна прежде всего непрерывная линия»[[131]](#footnote-132). Почти в тех же словах специально о драме: «… в драме, как во всяком искусстве, прежде всего необходима непрерывная сплошная линия»…[[132]](#footnote-133) Более подробно о том же; «… искусство зарождается с того момента, как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения»[[133]](#footnote-134). Мы думаем, суть дела в непрерывности эмоциональной. Театр — это вживание актеров в роли, общение их с ролями. Далее: театр — это общение сцены со зрителями и зрителей со сценой. В этих-то вживаниях и общениях нет места перерывам. Актер входит в {147} роль и через роль тут же духовно связывается со зрителями, и те — с ним и его ролью. Все начинается с актера, с его таланта внутреннего отождествления с ролью, с драматическим лицом и с драматическими положениями. По основам своим теория Станиславского восходит к классичнейшей истории и к классичнейшей мысли. У Аристотеля сказано: «Взволнованный действительно волнует (других)» («Поэтика», гл. 17). Почти то же повторяет другой античный теоретик, Гораций, в своем «Искусстве поэзии»: «Коли хочешь, чтобы я плакал, то сам ты должен испытать скорбь, тогда и меня захватит твое несчастье». Сравните с этим тезисы Станиславского: «Для того чтобы выразить чувство, надо еще ощущать»[[134]](#footnote-135). «Если хочешь, чтобы я плакал, — плачь сам»[[135]](#footnote-136).

Актер является как бы первым зачинщиком в этом внутреннем связывании людей с людьми. Он первый через свое искусство вступил в область, где начинаются чужие жизни, а потом увлекает за собой и зрителей. Тут совершается настоящая духовная работа, и от сцены к зрителю идет целая цепь духовных работ. Овладеть чужой жизнью, войти в чужую личность, войти в человечество, лежащее за чертой его собственного «я», — это для актера, конечно, не шутка, это «работа актера над собой», как называется главная книга Станиславского. В этих духовных связях, что устанавливаются между актером и ролью, между всеми актерами, находящимися на сцене, между сценой и зрителями, наконец, всегда незримо преодолевались некоторые преграды. Исполнять роль — совершать некоторое деяние, общаться на сцене — тоже деяние, и, наконец, деяние, заключительное по порядку, — это единство, найденное между зрителями и сценой. Что преграды присутствуют, что их наличие являет собой ценность для нас, так как без этого связи и общения потеряли бы {148} свой серьезный характер, об этом можем судии, по иным театральным эксцессам. Станиславский рассказывает, как на утреннике, когда для детей ставилась «Синяя птица», мальчик лет десяти толкнул его и зашептал: «Скажи им, что Кот подслушивает. Вот он, — спрятался, я ви…жу»[[136]](#footnote-137). Если искать еще примеры из литературы, то вот что вспомнил старый театрал: он ребенком смотрел пьесу «Роберт и Бертран». По пьесе, воры спрятались на глазах у зрителей под столом, жандармы напрасно их ищут, а из ложи — детский крик: «Не уходите, смотрите, под столом они»[[137]](#footnote-138). Детское восприятие в данном случае не улучшает, как это бывает, картину вещей, а вносит в нее разрушение. Хотя все это происходит под одной-единой крышей театра, хотя все это расположено по одной прямой, тем не менее и на самой сцене разные миры и все показанное на сцене, сравнительно со зрительным залом, разные миры опять-таки. Есть социальная и нравственная преграда между разбойниками и жандармами по сцене, есть преграда, очень сложная по своей природе, между сценой и зрителями. Дети не видят преград, они видят только действие, происходящее в едином пространстве, предстающее глазам, и поэтому с торжеством открытия — а открытие ложное — предлагают видеть то, что видеть не полагается. Так как люди и все вообще живые существа разделены интересами, так как все принадлежат разным нравственным мирам, то эмоциональное объединение есть и на самом деле труд, нужно кого-то и что-то отвергнуть, а другое принять, это дело борьбы материальной и духовной, это необходимость переваливать через какие-то препоны и надолбы. Вся сила театрального зрелища в том, что мир, в котором преступничает метерлинковский Кот, и мир зрительного зала не являются простым продолжением друг друга, а связь между ними тем не менее {149} устанавливается. Когда же Тильтиль, Митиль и Кот на одной стороне, мы — на другой можем общаться без всяких предварительных затруднений, то связь между нами становится бессодержательной. Это не будет театром, это будет простым переговариванием людей, оказавшихся в одной местности. Та непрерывность, о которой говорит Станиславский, должна включить в себя и прерывность, должна побеждать ее, что и будет богатством истинного искусства.

Надо бы думать, театр всегда есть испытание. Мы знаем, не все для него предназначенное он принимает. Есть самые несхожие мотивы для такого неприятия. Но вот самый главный: театр, если это театр, а не развлекательное заведение, по самой своей природе не приемлет лжи, — впрочем, и те, кто хочет развлечений, те тоже предпочтут держаться подальше от лжи и ее тяжелого духа. Будучи сцеплением душ, идя от души к душе, театр выталкивает ложь. Непрерывная линия, о которой говорит Станиславский, рвется, и после разрыва непрерывность уже больше не восстанавливается. Первоприсутствующий в театре, глава живых связей театра, актер-протагонист принимает в себя некую драматическую истину. Если это и в самом деле истина, то она проявит себя силой сообщаться другим, ею заживут другие актеры, ею заживет ансамбль, она пройдет к зрителям. Театр — испытание на правду и правдивость. Внутренняя тема театра должна пройти сквозь многие души, столь многие, что если она содержит фальшь, то где-то она споткнется, у порога чьей-то души, и не будет сплошной линии, которой требовал Станиславский. Мы говорили о продуктивности правды, скажем теперь о непродуктивности лжи. Вероятно, для литературы суровая, неподкупная проверка, насколько литература способна идти через театр, овладеть актерами, убедить их, склонить в свою пользу, а потом через них овладеть зрителями. Произведения, которые десятилетиями остаются в репертуаре, можно считать проверенными в рассуждении их внутренней истинности. Актер несет в ансамбль эмоциональную информацию, {150} ансамбль несет ее зрителям, и если она лжива или только частично содержит ложь, то утаить это невозможно, на каком-то куске своей дороги и через кого-то ложь обнаружится.

Если театр питается истиной и правдой, то он становится прекраснейшим поприщем общения людей друг с другом. Зрители и актеры тогда в известном смысле меняются местами. Не однажды нам приходилось говорить об активности — духовной — зрителя, который тоже по-своему «играет» в спектакле. Станиславский называл зрителя «третьим творцом» спектакля. Но ведь и актеры тоже заодно и зрители. Они воспринимают на сцене друг друга так же, как и зрители, от зрительского впечатления идет многое в их игре. Есть многое на сцене, слабо доходящее до зрительного зала и тем не менее необходимое. Слишком тонкая мимика актера, быть может, ускользает от зрителей в креслах, тем более — от зрителей высоких ярусов; но партнер на сцене ее уловит и прочувствует, и она будет одним из мотивов его поведения, его жесты и поступки отчасти будут ответом на эту мимику. Актеры должны создавать иллюзию не только для партера и ярусов, иллюзия нужна и им самим. На сцене они продолжают зрителя, как в зале зритель продолжает их.

В нашей прессе печаталась статья Артура Миллера «Машины жаждут»[[138]](#footnote-139). В ней говорилось о возрастающей публичности современной жизни — радио, телевизоры, пресса за вами гонятся, вам не позволяют побыть наедине с собой. В конце статьи американский драматург говорит об античном театре, о четырнадцати тысячах зрителей в театре Эпидавра как о своего рода предвосхищении современной публичности. Но Артур Миллер забывает об одном очень важном отличии. Быть может, современные орудия публичности действительно уничтожают покой индивидуального человека, но они не дают ему и подлинных радостей общений, — мы говорим о радио и телевизоре, об орудиях самоновейших. Радио и телевизор в такой-то день и в такой-то {151} час приходят на дом к миллионам. Тут нет ни прелести камерного общения между людьми, ни грандиозных предпосылок восприятия искусства через коллектив и совместно с ним. Миллионы людей телевизора суть абстракция. Они присутствуют отсутствуя. Программу могут передавать и будут передавать, пусть ни один телевизор не будет включен. Миллионы эти не дают зрителя в новом его, массовом, коллективном качестве. Если передачу смотрят в соседнем доме или даже у вас за стеной, то это нисколько не влияет на ваше восприятие. Вл. Саппак, в очень симпатичной и умной книге говоривший о домашнем, не театральном характере телевидения, упускает, что суть не в этом[[139]](#footnote-140). Телевизор действительно обращается к вам у вас же на дому, но в то же время как индивидуальность вы для него безразличны. Он крепко держит в уме своих, все равно реализованных или нереализованных, телезрителей, имя коим легион. Телезритель не есть личность, он не есть масса, он один из тьмы очень многих, входит не в массу, но в цифру, он — среднее, выводное число.

Театр в Эпидавре и всякий театр давал и дает то, что новой техникой может восполняться, но чему замены нет. Театр, эта самая древняя форма общения людей через искусство, своими четырнадцатью тысячами сидящих бок о бок, дыхание возле дыхания, создал то, что и сегодня нужно, как и столетиями это делалось, выхаживать и хранить. Непрерывная линия, о которой говорил Станиславский, охватывающая четырнадцать тысяч, — это достижение навсегда.

## **{****152}** Е. ПоляковаСтаниславский — Добужинский — Бенуа

Соотношение классической драматургии и современного театра — вечная проблема искусства. Она по-своему решается и будет решаться каждой эпохой, она не может уйти из театра, как не может уйти из театра сама классика. Режиссер двадцать второго века точно так же, как режиссер двадцатого века, будет определять свой выбор старой пьесы прежде всего тем, что волнует его в этой пьесе и что он хочет сказать своим современникам постановкой Еврипида или Шекспира, Гоголя или Чехова. В каждом подлинном спектакле неизбежно возникает новый ракурс решения классики. И в каждом споре вокруг этого спектакля неизбежно возникает имя Станиславского. Одни цитируют знаменитые определения «сверхзадачи» и «сквозного действия»; другие апеллируют к блистательной театральности «Горячего сердца». Нового Чехова мы проверяем чеховской трактовкой Станиславского, исторический спектакль — «Царем Федором», новое «На дне» — знаменитым старым спектаклем. В размышлениях об историко-революционном спектакле неизбежно обращение к опыту «Бронепоезда», а в современной трактовке Островского явственны отзвуки «Горячего сердца». Но к его «срединным» годам, к периоду, следующему после чеховских спектаклей и предваряющему спектакли послереволюционные, мы обращаемся гораздо реже. «Система Станиславского» исследуется вне тех спектаклей, на которых она вырабатывалась. И то же «Горячее сердце» кажется {153} как бы исключением в жизни театра, а не закономерным следствием его поисков. И общая эволюция Станиславского, опыт его режиссерской работы в развитии, в поисках, в «обогащении реализма» изучаются нами далеко не достаточно. Между тем именно подробное изучение этого опыта может многое дать сегодняшнему театру. Тем более что в процессе работы он познает и формулирует основные законы актерского творчества и снова проверяет эти законы в спектаклях русской классики, в Мольере, в Гольдони. Об этих спектаклях мало писал сам Станиславский. Об этих спектаклях мало еще написано историками театра. Но они должны занять свое место в истории — спектакли, в которых Станиславский был внимателен к соотношению театра с реальностью и в которых он искал точных жанровых решений. В этих спектаклях Станиславский предстает перед нами не арбитром, могущим ответить на все сложнейшие вопросы жизни театра. Он — не Вергилий, уверенно указывающий новым поколениям дорогу, заранее до мелочей ему известную. Он сам постоянно искал, проверял поиски жизнью, остро ощущая и ее изменяемость, он размышлял об искусстве прошедшем и будущем, предрекая многие его реальные опасности и предчувствуя его свершения. Он всю жизнь искал вместе со своим театром, с его актерами, с его художниками — искал способы выражения жизни.

Потому и сегодня он необходим нашему театру, сопутствуя ему в поисках пути подлинного искусства.

Начальные годы жизни Художественного театра представляются нам через семьдесят лет цепью триумфов. У истоков его первого сезона — «Царь Федор», покоривший зрителей правдой жизни Древней Руси, и «Чайка», которая ошеломила тех же зрителей горькой правдой современной им жизни. Открытие современности продолжалось в спектаклях Чехова и молодого Горького. Воскрешение прошлого продолжалось в классике: с невиданной на театре достоверностью, с пленительными подробностями {154} быта рассказывал молодой театр, как жили москвичи и венецианцы в XVI веке, а римляне — в эпоху цезарей.

Мы привыкли противопоставлять историческую точность Художественного театра безликим постановкам императорских театров, их «дежурным» боярским палатам и готическим павильонам, переходящим из спектакля в спектакль. Но надобно также вспомнить, что как раз русские исторические постановки зачастую оформлялись и режиссировались со всей возможной тщательностью, так как считались непременным атрибутом императорского театра, как бы выражающим его верноподданнический патриотизм. Поэтому и денег на оформление отпускалось достаточно, и делали его известнейшие художники, и артисты были одеты в костюмы, скопированные из альбомов «исторических древностей». Уже декорации известного живописца В. Шварца к «Смерти Грозного» в Александринском театре 1866 года были не менее, а может быть, и более верны времени, чем оформление В. А. Симова к той же пьесе. Новизна и значение первых постановок классики на сцене Художественного театра заключались вовсе не в их точности, но в том, что в этой исторически точной обстановке воскресала реальная жизнь прошлого. Каждый их эпизод разрабатывался подробно, как жанровая картина. Но картины эти не замыкались в себе; они объединялись тем, чего не было ни в постановках императорских театров, ни в гастрольных спектаклях мейнингенцев, показавших пример и предел возможностей исторической иллюстрации. Будучи не менее подробным, чем Кронек в «Валленштейне», Станиславский в своем «Царе Федоре» воплощал прежде всего могущество общего потока жизни, малой частью которого является происходящее на сцене. В этом едином потоке необходимы и знаменитые исторические события и незаметная жизнь любого нищего или мужичонки народной сцены.

Неожиданно для авторской концепции «Царя Федора» Станиславский увидел главным действующим лицом пьесы «народ, страдающий народ» и лишь вторым назвал «страшно доброго» {155} царя. От Шиллера и Карамзина, к которым тяготела пьеса, режиссер уводил свой спектакль к Шекспиру и Пушкину: от живописного жанра — к Сурикову, от традиционной исторической драмы — к эпосу. Не вспоминая о Мусоргском, он сомкнулся с «Борисом Годуновым» и «Хованщиной» в решении темы страдающего народа, затаившего силу, выплеснувшуюся в бунт сцены «Под Кромами». Поэтому высшей похвалой и вернейшей оценкой первого спектакля Станиславского были не восторги рецензентов и не внезапная знаменитость Москвина в заглавной роли, но слова историка Ключевского, сказавшего после сцены бунта на Яузе: «До сих пор я знал, как оканчивался русский бунт, теперь я знаю, как он начинается…» Сцена эта, как известно, вскоре была снята (в ней было слишком много действующих лиц, она была громоздка для гастролей), и спектакль долгие годы благополучно шел без нее. Но в принципе это ничего не меняло. Эпическое ощущение жизни, слиянность судеб человеческих и народных, включение личности в общее движение истории определили звучание первого спектакля Станиславского в Художественном театре, поставив его у истоков исторического театра XX века.

Первый спектакль Станиславского в Художественном театре был пронизан правдой того времени, в которое происходит действие пьесы, — времени государственных неустройств, духовной смуты, наступившей после смерти Грозного — правителя, единовластно определявшего всю жизнь России. Первый спектакль Станиславского был пронизан ощущением правды того времени, когда он был поставлен: рубеж XIX и XX веков, предчувствие громадных перемен, пробуждение и рост сил народа, наконец-то ощутившего себя вершителем своей судьбы.

Спектакль этот совершенно воплощал эстетические принципы самого Станиславского, исповедующего вслед за Гоголем и Щепкиным, за Чернышевским и Островским, что искусство должно стремиться брать образны из жизни и что прекрасное есть жизнь.

{156} Именно в этих принципах Станиславский видел возможность для создания искусства такой широты и правды, какой не знал еще театр; вслед за Золя он мог повторить: «Река поэзии протекает через все сущее, и она тем полноводнее, чем в ней больше от реальной шири…»

Эту «реальную ширь» раскрывал он еще в своей любительской работе, совершенно одинаково подходя к спектаклям современным и историческим. Правдивейшими сценами современной действительности ставил он пьесы Льва Толстого и Островского; правдивейшими сценами прошедшей действительности ставил он «Отелло», «Уриэля Акосту», добротную бытовую драму Писемского «Самоуправцы». Действие всех этих спектаклей шло как бы в единой реальности, отделяясь лишь временными промежутками И географическими пространствами; все события были крепко впаяны в повседневную жизнь Венеции XVI века, Голландии XVII века или России екатерининско-павловских времен. На Кипре, оказывается, идет нудный «чеховский» дождь, шекспировские герои шлепают по лужам и прикрываются зонтиками, герои романтически-стихотворной, возвышенной драмы Гуцкова превращаются в амстердамских богачей, живущих в уютных домах, где счета и векселя лежат рядом с географическими картами (совершенно, казалось бы, ненужная для «Уриэля Акосты» атмосфера Голландии — великой морской и торговой державы, — пронизывает спектакль Станиславского).

Характерно, что прекрасно знавший живопись, всегда внимательный к ней, Станиславский в своей режиссерской и актерской работе над классикой почти не обращается к живописным ассоциациям.

Казалось бы, именно Суриков или Мусоргский должен вспомниться при построении «Царя Федора», а голландцы, и в первую очередь Рембрандт, не могут не прийти на память режиссеру, так тщательно воссоздающему исторический фон «Акосты» (исключение — торопливое упоминание в письме к своему молодому помощнику по работе над «Акостой» о том, чтобы тот «захватил {157} также и картину “Еврейская невеста” и костюм Сары Бернар в “Орлеанской деве”»).

Но этих ассоциаций нет в режиссерских экземплярах ни русской, ни немецкой пьесы; даже ближайшие эстетические параллели не возникают у Станиславского, потому что он вообще обращается пока только к главному, к первоначальности и великому единству самой жизни. В воплощении этого единства Станиславский подчас бывает неправдоподобно наивным (в речи Акосты и Шейлока ему слышится «еврейский акцент»; раз в сказке «Снегурочка» говорится о том, что царица застудилась, — режиссер предлагает вывести Елену Прекрасную на сцену с флюсом, с подвязанной щекой).

Но эта же антеевская близость к материи, к первоначальности жизни рождает гениальные находки Станиславского. Он видит в своем «Отелло» 1896 года не безоблачно-театральный остров любви, но реальный Кипр, на котором в любой момент может начаться резня, где мусульмане ненавидят христиан.

То же — в Художественном театре.

Не оперный, привычный уже в исторических спектаклях «большой выход царицы» показывает он в «Царе Федоре», но шествие белых боярышень от заутрени — слабое пламя восковых свечей играет бликами на белых кокошниках, на цветном одеянии Ирины. В «Смерти Грозного» на сцене нет рисованных задников с изображением Кремля и ряженных в лохмотья статистов. Режиссер и художник показывают нам задворки истории: захолустную площадь, вернее, двор перед амбарами, где собрался голодный московский люд. Режиссер видит истоптанный снег, огромный замок на воротах, какие-то ящики; он внимателен к каждому озлобленному мужику, к каждой голодной бабе из этой толпы, снова объединяя их единой эпической темой.

Полная реальность изображения претворяется в стиле реалистических спектаклей, таких стройных в своей кажущейся бесстильности. Реальность эта определяет все режиссерские поиски Станиславского в Обществе и в раннем Художественном театре, {158} относящиеся к «историко-бытовой линии» и к «линии интуиции и чувства» (не случайно ведь, что сам Станиславский не может точно определить границу этих линий и лучшие его спектакли «историко-бытовые» сливаются с «интуицией», оставляя чистому «быту» лишь неудачи и полуудачи).

Полная вера в могущество реальности определяет и его собственную актерскую работу: взявшись за роль обрусевшего немца-педанта (в комедии Крылова «Капризница»), Станиславский немедленно познакомился с некиим иностранцем, чтобы запомнить и перенять его походку, манеру, речь. Своего Отелло актер увидел в красавце арабе, с которым встретился в Париже. Метод един для всех ролей, метод кажется универсальным. Уверенный, что в жизни есть образцы для всех видов, всех жанров искусства, Станиславский всегда ощущает ее всеопределяющее первенство, хотя и не копирует ее досконально. Она определяет его работу и с другими актерами и с художником, всегда имевшую для Станиславского огромное значение.

Закономерно, что, рассказывая через много лет о рождении нового театра, Станиславский так выделяет значение художника Симова, без которого немыслимы «Чайка» и «Дядя Ваня», «Вишневый сад» и «Три сестры», «Царь Федор» и «Смерть Иоанна Грозного».

Симовское ощущение жизни и сцены совпадает с ощущением жизни и сцены Станиславским. Художник не пишет эффектные декорации — он активно, вместе с режиссером создает реальную жизненную среду, в которой действуют герои. Станиславский высоко ценил Симова за то, что тот «умел приносить себя как художника в жертву общей идее спектакля». 1 «Общая идея» была основой ансамбля, в котором художник имел права, равные со всеми, но не большие, чем все. «Общая идея спектакля» всегда становилась частной идеей художника Симова; как и Станиславский, он был верен действительности, радостно и подробно открывая ее в каждом новом спектакле, видя прозаичность венецианских палаццо, превращенных в торговые ряды, и поэзию {159} обычного провинциального особнячка с садиком, огороженным жидким забором.

Такое режиссерское и художественное решение верно служило современности, открывая все новые возможности в пьесах Чехова. Но для классики это решение оказалось абсолютно органичным лишь в первом спектакле Художественно-общедоступного театра, в первой совместной работе Станиславского — Симова — в «Царе Федоре Иоанновиче».

Он волновал зрителей премьеры 1898 года размышлениями о русской монархии и ее противоположности общенародной жизни. Нужный современности, он не носил и следа поверхностной аллюзионности. Правда и новизна центрального характера не затенялись здесь, но оттенялись неожиданно широкой картиной жизни, созданной на сцене. Противоречие между торжественной стихотворностью пьесы и житейской простотой театрального действия вовсе не ощущалось, хотя под спудом и существовало. Но уже в следующем спектакле того же Алексея Толстого, противоречие это становится гораздо более явным.

В «Смерти Иоанна Грозного» работа режиссера еще более уверенна и тонка: истомленные бояре спорят о разделе царства; неторопливо и торжественно разворачивается чин посольского приема; слабеющий царь перебирает подарки для очередной невесты, а за стенами Кремля под зловещим светом кометы бродят обессилевшие от голода люди.

Сам же грозный царь в изобилии украшался тем, что Станиславский метко назвал «тиками», — характерным черточками, кряхтениями, стонами, кашлем, шепелявостью, старческими немощами. Все было достоверно в этом хитром, злобном и слабом старике, и в то же время все заставляло с сожалением вспоминать далеко не столь верного эпохе артиста Шумского, а еще больше — Эрнесто Росси, игравшего человека, огромного в своих страстях и преступлениях. Мейерхольд, игравший Грозного в очередь со Станиславским, по общему признанию, гораздо более соответствующий авторско-историческому образу, также не поднялся {160} над тяжелым, добротным, точным бытом спектакля, который становился самостоятельным героем, затенявшим героев, долженствовавших быть.

Эти противоречия усугубляются в шекспировских спектаклях молодого театра: «Венецианского купца» Станиславский видит в доподлинной Венеции, а «Двенадцатую ночь» — в Англии шекспировской. Кульминацией такого решения Шекспира сделался «Юлий Цезарь» Станиславского — Немировича-Данченко. В Москве 1903 года древний Рим воскрес во всех своих археологических подробностях и бытовой убедительности.

Театр исследовал в этом спектакле основу государственности в самом общем и в то же время в самом конкретном ее выражении: давая зрителям полную иллюзию присутствия при великом событии мировой истории, режиссер раскрыл здесь эпическую тему человека и народа, личности в историческом потоке, от которого не отделен ни один человек, будь он рабом или легионе ром, Брутом или Цезарем.

Снова спектакль решается в двух измерениях история — современности, правды времени, в которое происходит действие, и правды жизни начала XX века, когда темы насильственного свержения монарха, права народа на свободу, готовности либо неготовности его к этой свободе становятся основными жизненными темами России.

Непременное же третье измерение — сам Шекспир, образный строй его трагедии, ви́дение древних героев человеком Ренессанса — еще не воспринимается театром как необходимость. Житейски оправдывая все условности пьесы вплоть до появления Призрака, режиссеры неизбежно вступали в полемику со стилистикой Шекспира, требующего от театра вовсе не оправдания монологов и бытовых сценок римской улицы, а создания характеров людей Возрождения, предшествующих во времени чеховским героям, но вовсе не похожих на них.

Это противоречие преодолел, видимо, только В. И. Качалов в роли Цезаря. Другие актеры ощущали его, но разрешить не {161} сумели. И мучительней всех чувствовал односторонность решения сам Станиславский — именно чувствовал, не понимая еще ее причин и значения. Играя Брута, он полемически, последовательно раскрывает логику мыслей и действий обыкновенного человека — такого же, как сидящие в зале, только одетого в тогу. Этот «простой человек», заменивший привычного романтического героя, вызывал недоумение одних и восторги других. В конце концов, Станиславский убедил зрителей и критику в праве на жизнь, даже в необходимости появления такого «антигероя» в современном шекспировском спектакле. Но это лишь обострило противоречие между римской трагедией, написанной драматургом Ренессанса, и универсальным «историко-бытовым» ключом, с которым так уверенно подошел к ней театр.

Тем более что противоречие это начинало сказываться и в решении современной драматургии. Репетируя вторую пьесу молодого Горького, увлеченно живописуя быт босяков-ночлежников, добиваясь полной правды чувств и оправдания малейших действий, Станиславский уже понимает кризис, невозможность повторения в новой пьесе привычных приемов и выходит из этого кризиса только тогда, когда для самого себя (в роли Сатина) находит противоположный Художественному театру «тон докладчика», а для всего спектакля — новую, приподнятую горьковскую тональность…

Классика после первого сезона появляется в репертуаре Художественного театра все реже. В сезон 1898/99 года из девяти премьер лишь три относятся к современности («Чайка», «Эдда Габлер» Ибсена и неудачное, три раза прошедшее «Счастье Греты»); во втором — подряд идут «Смерть Иоанна Грозного» и «Двенадцатая ночь», а дальше, до 1906 года, среди спектаклей Чехова — Горького, Ибсена — Гауптмана одиноки (при всей весомости в истории театра) сказочная «Снегурочка» Островского да шекспировский «Юлий Цезарь».

Время Художественного театра как театра русской классики приходит позже. Оно гораздо более сложно и в то же время гораздо {162} менее изучено, чем годы чеховско-горьковские. Оно проследовало за революцией 1905 года, предшествуя революции 1917 года.

В сатирических журналах 1905 года русские художники издевались над современным государственным строем. Вот «Умиротворение» Добужинского: торжественный Московский Кремль возвышается над кровавым морем. Вот рисунок Валентина Серова: всадники-казаки с саблями наголо скачут на серую, безоружную толпу. Мы помним подвиги Ухтомского, лейтенанта Шмидта, потемкинцев, московских дружинников Пресни. И помним рассказ о том, как в декабрьские дни 1905 года готовил Станиславский свой новый спектакль:

«Наступает 1905 год. Мы репетируем “Горе от ума”. Декабрь. В Москве начинают стрелять. Ходить по улице делается все труднее и труднее, передвижение проходит с риском для жизни. Помню, иду я в театр, а из ворот — Горький. Здоровается со мной и как-то загадочно говорит: — А вы все репетируете? Ну, репетируйте, репетируйте.

Мы репетируем, а по Тверской — конные патрули, приставы, околоточные надзирателя, городовые.

В Камергерском переулке слышна стрельба. А со сцены слышится голос Станиславского:

“Вот то-то, все вы гордецы!
Спросили бы, как делали отцы!
Учились бы, на старших глядя!..”

— Константин Сергеевич, кончайте репетицию, скоро нельзя будет выбраться из театра!

Во дворе уже приставы, околоточные, с револьверами в руках, кричат: “Назад! Выходить нельзя!”

А Станиславский: — Сейчас, сейчас, одну минутку:

“Мы, например, или покойник дядя,
Максим Петрович…”

{163} Пришлось чуть ли не насильно прекратить репетицию…»

В то страшное, смутное время Станиславский сторонился (впрочем, всю жизнь ему было это свойственно) политической борьбы и являл пример дисциплины и размеренного распорядка дня в театре. Не выражая никак отношения к важнейшим общественным событиям, он тревожился о падающих сборах и растрате театром основного капитала, о бесчисленных мелочах.

Но когда возникают проекты государственной помощи Художественному театру, Станиславский резко ее отвергает: «Пользоваться субсидией, притом очень большой, из рук чиновников — нельзя…» Но, уехав в 1905 году в Крым отдыхать, он пишет жене: «В Бахчисарае встретил поезд с матросами с “Прута”, отправляемыми в Сибирь на каторгу. Картина тяжелая. Знаменитый “Потемкин” стоит на рейде, и его видно с моего балкона… Нелепый памятник обороны Севастополя — готов. Он и “Потемкин” смотрят друг на друга удивленно и отвернувшись в разные стороны… Город на военном положении…»

Не принимая прямую, поверхностную тенденциозность в искусстве, Станиславский не понимал искусства вне «образцов из жизни», вне отображения исторических, основных процессов ее. Его позднейшее учение о «сверхзадаче» каждого спектакля и роли и об этической, гражданственной «сверх-сверхзадаче», определяющей все творчество художника, выводилось прежде всего из собственной практики.

И старое «Горе от ума», так самозабвенно репетируемое в дни московских баррикадных боев 1905 года, было для него одной из возможностей воплощения огромной реальности жизни.

Станиславский пришел к этому спектаклю после того, как четыре года не ставил классики. После того, как окончательно изверился в современной бытовой драматургии, перепевающей чеховские мотивы без чеховского таланта. После того, как поставил, К удивлению поклонников Художественного театра, символистские пьесы Метерлинка. После того, как организовал в содружестве с молодым Мейерхольдом молодежную студию, где хотел {164} ставить спектакли-эксперименты, проверяющие и уточняющие законы актерского мастерства, студию, репертуар который составляли Пшибышевский, Гофмансталь, Метерлинк, где художниками были молодые Судейкин, Сапунов, Ульянов, а заведующим литературной частью — Валерий Брюсов.

А реальный, сценический итог всех этих событий общественной, художественной, частной жизни — «Горе от ума» 1906 года. Утверждение доброй старой сценической реальности как основы спектакля.

Снова, как в «Царе Федоре» и «Юлии Цезаре», режиссеры Немирович-Данченко и Станиславский прежде всего возвращают Грибоедова к первоисточнику — к истории Москвы 20‑х годов пропитого века, к жизни общества и процессам, медленно свершающимся в нем. Режиссеры декларируют борьбу со сценическими штампами исполнения, с образами-«амплуа», прочно прижившимися на всех сценах России.

Спектакль часто упрекали в забвении гражданственной традиция исполнения «Горя от ума». Действительно, театр, всячески подчеркивая реальность происходящего, затушевывал те патетические монологи, с которыми Чацкие других театров обычно выходили к рампе. Действительно, театр видел в Чацком не столько борца о несправедливостью, сколько юношу, счастливого своей любовью и возвращением на родину. Но этот наивный юноша входил в круг московских бар, самоуверенных и беспощадных к инакомыслящим, ему противостоял Фамусов — Станиславский, высокомерный и высокопоставленный чиновник, и тема противоположности мировоззрений, конфликта поколений возникала неотвратимо.

Многие годы играет Станиславский Фамусова, многие годы совершенствует свой образ. Он строит роль без малейшего намека на аллюзии; наоборот — чем дальше, тем больше постигает Станиславский давно ушедшую жизнь, входит в стилистику стихотворной пьесы, еще тесно связанной с классицизмом. И все же этот чиновный барин давних лет, показанный во всей его достоверности, {165} не безразличен, не музеен для Станиславского 1905 года. Потому что он — один из столпов ретроградного дворянства, приведшего Россию к 1905 году. Этот самоуверенный, неколебимый человек, вожделенно вспоминающий времена Екатерины, уже несет в себе тот исторический грех, неоправданный долг привилегированных слоев общества перед народом, за который расплачиваются сегодня хозяева вишневого сада и горьковский ученый Протасов, отмахивающийся носовым платочком от погромщиков.

Тщательный спектакль о старинной Москве, которой «способствовал к украшенью» пожар 1812 года, оказывается вовсе не безразличным Москве, пережившей трагедию подавленной революции.

И в этом спектакле существует привычное для Художественного театра соотношение современности и истории, времени, в которое происходит действие пьесы, и времени, когда она ставится.

Некоторые важные особенности самой пьесы Грибоедова пока остаются для театра в тени; Немирович-Данченко отмечает у Фамусова — Станиславского произношение стихов «с большими ошибками» — актер словно переводит речь Фамусова в прозу, ему важнее сблизить свою роль все с тем же единым потоком жизни, чем выделить ее в особую, грибоедовскую, опосредствованную реальность.

Эта реально-бытовая форма «Горя от ума» впоследствии окажется чрезвычайно емкой, вмещающей многие художественные мотивы. Спектакль будет два раза возобновляться, пройдет больше двухсот раз, от редакции к редакции освобождаясь от излишних подробностей, сохраняя в то же время историческую достоверность. Оформление М. В. Добужинского 1914 года сольется со стилистикой пьесы, с классической гармоничностью ее. «Большие ошибки» Станиславского уйдут, исполнение потеряет свою полемическую резкость, и его Фамусов, продолжающий Щепкина и Самарина, Ленского и Давыдова, будет жить на сцене Художественного {166} театра в годы первой мировой войны и после Октября, перед зрителями — матросами, солдатами и рабочими московских заводов.

«Горе от ума» 1906 года — последний спектакль Художественного театра, который можно отнести к привычной «историко-бытовой линии». Уже «Борис Годунов» 1907 года, сюжетно завершающий «Смерть Иоанна Грозного» и «Царя Федора», стилистически больше полемизирует с этими прошлыми спектаклями, чем продолжает их. В этой новой постановке Немировича-Данченко явственны поиски внебытового решения, изобразительной метафоры. «Передвижник» Симов раскрывает здесь эпическое начало уже не в подробностях, не в непрерывности быта, но в суровом лаконизме образа деревянной, заснеженной Руси. А Станиславский в это время «открывает давно известные истины», то есть законы органического, естественного самочувствия актера на сцене, и пытается проверить и уточнить эти законы в постановках абстрактнейшей фамусовской «Драмы жизни» и сказочной «Синей птицы».

Чрезвычайно важен для Станиславского и Немировича-Данченко «Ревизор» 1908 года, где на репетициях звучат уже первые термины «системы», где вместе с первоначальностью быта гоголевских времен возникают приметы гротеска — некоего «увеличительного стекла», через которое рассматриваются все персонажи.

Все возрастающее внимание к стилистике автора, к способам выражения этой стилистики выводят Художественный театр на новые пути воплощения «образцов из жизни».

Для Немировича-Данченко это прежде всего — «Братья Карамазовы» Достоевского.

А для Станиславского — «Месяц в деревне» Тургенева и работа над старинными комедиями Мольера и Гольдони.

Критик А. Роскин писал спустя четверть века после тургеневской премьеры Станиславского: «Поставив “Месяц в деревне”, {167} Художественный театр реабилитировал Тургенева-драматурга так, как в свое время, поставив “Чайку”, Художественный театр сам обогатил свое мастерство… Тот стиль облагороженного реализма, который искал Художественный театр, ту высшую простоту и искренность, что была для театра единственно верным путем к русским классикам, театр нашел в тургеневских спектаклях».

Конечно, «сценическая реабилитация» Тургенева и Чехова неравнозначна — жестокий, постыдный провал гениальной «Чайки», злорадное шельмование Чехова в печати — совсем не то, что уважительное утверждение несценичности классика Тургенева, к тому же прекрасно исполняемого то Савиной, то Шумским, то Далматовым.

Но «облагороженный реализм» действительно был совершенно выражен в тургеневском спектакле Художественного театра. Реализм, совсем не равный точному воссозданию реальности, взыскательно отбирающий в ней самое характерное, исторически точное, соответствующее мировоззрению и манере драматурга и их восприятию современным театром.

Тургенев в драматургии предварял Чехова, Тургенев в Художественном театре продолжал Чехова, и только в этом продолжении раскрылись действительные свойства драматургии Тургенева. В старых театрах играли его по старинке: в центре — один актер (чаще — актриса), в лучшем случае — «дуэт», вокруг — привычно потрепанная сценическая обстановка, вялое безрежиссерье. Станиславский в этой старой пьесе увидел огромные возможности для нового театра и вернул ее новому, послечеховскому театру.

Оформитель этого спектакля — Мстислав Добужинский. Он принадлежал к петербургскому сообществу молодых художников, давно привлекавшему внимание Станиславского.

Художественный театр открылся в октябре 1898 года. В ноябре, через месяц, вышел первый номер журнала «Мир искусства», объединившего разнообразнейших и интереснейших художников России.

{168} Много позднее в книге-воспоминаниях «Возникновение “Мира искусства”» Александр Бенуа писал: «Прежде всего нужно установить, о чем именно будет идти речь; о журнале ли, носившем имя “Мира искусства”, о выставках ли, или об обществе. Я считаю, что под “Миром искусства” следует подразумевать не то, или другое, или третье в отдельности, а все это вместе, или, вернее, некий коллектив, который жил своеобразной жизнью, особыми интересами и задачами, старался разными средствами воздействовать на общество, пробудив в нем желаемое отношение к искусству».

Это «желаемое отношение» было различным, скажем, для Серова и Бенуа, для Сомова и Петрова-Водкина. И закономерно, что из «некоего коллектива» то и дело выходили художники, что он распадался и создавался снова. И все же при всей непохожести художников, объединенных названием девизом «Мир искусства», были понятия, общие для них всех и каждым по-своему выраженные. Им всем было свойственно ощущение изжитости бытовой живописи, вернее — сознание ограниченности ее, возможности иного восприятия мира, нежели то, что выражалось в гражданственном жанре передвижников. Их объединяло внимание к прошлому России, к ее месту в европейской истории, интерес к Франции XVII – XVIII веков, у которой столько заимствовало и переняло русское дворянство.

Под знаменем «Мира искусства» проходят ежегодные ретроспективные выставки, вроде знаменитой «Выставки русских исторических портретов», организованной Дягилевым в Таврическом дворце. «Мирискусники» принимают деятельное участие в таких роскошных и полезных изданиях, как «Художественные сокровища России», во многих журналах. Блистательно образованные «энциклопедисты» — Бенуа, Грабарь, Рерих — или Сергей Дягилев, сочетающий обаяние и тонкость с деловитостью американского бизнесмена, сделали очень многое для воскрешения, воплощения, зачастую для открытия русского искусства, от древней иконописи до ампира.

{169} На выставках «мирискусников» бывают деятели Художественного театра; виды старого Петербурга, писанные Добужинским, серии версальских акварелей Бенуа, иронические пасторали Сомова, Древняя Русь в изображении Николая Рериха не могут не тревожить, не заставлять думать о новых возможностях отображения жизни в искусстве. И Станиславский, называющий себя «неисправимым реалистом», такой близкий к передвижникам в своих сценических композициях, особенно в историческом жанре, проникается обаянием этого изощренного искусства.

Его привлекает Врубель. Его тревожит то, что, «по мере того как в театре росли талантливые артисты и формировалась первоклассная труппа, внешняя сторона спектаклей, которыми я режиссировал, оставалась все более и более в загоне. Между тем в других театрах Москвы и Петербурга в описываемое время все больше увлекались внешностью, даже в ущерб внутренней стороне спектаклей. В результате вышло так, что мы, которые еще в девяностых годах одни из первых ввели на театральные подмостки подлинных живописцев — Коровина, Левитана (в Обществе искусства и литературы), Симова, — теперь уступили свое первенство в этой области другим. И действительно, в императорских московских и петербургских театрах декорационно-постановочной частью заведовали мастера с большими именами, как, например, тот же Коровин, Головин и другие. Художники стали не только желанными, но необходимыми членами театральной семьи, отчего вкусы и требования зрителей все более и более росли…».

Художественный театр только присматривается к молодым «мирискусникам», а другие театры давно уже приглашают их: Головин и Рерих, Бенуа и Бакст в начале 900‑х годов известны и признаны как театральные художники «Старинного театра», мейерхольдовских спектаклей, императорской оперы и балета; вместе с Шаляпиным и Анной Павловой они становятся главными героями «русских театральных сезонов», организованных Дягилевым в Париже.

Многие из этих художников воспринимают жизнь как некое {170} театральное действо-маскарад, в котором все представляют не то, что есть они на самом деле, в котором все носят маски, скрывающие лица. Как театральные выходы-процессии строит Бенуа свои версальские «Прогулки короля» и «Фейерверки в Версале», Симов — пасторально-эротические беседы дам и кавалеров, Кустодиев — русские ярмарки и гулянья.

Потому-то «мирискусники» так близки театру этого времени с его постоянной темой маскарада («Дон-Жуан» и «Маскарад» Мейерхольда — Головина или «Петрушка» Стравинского — Бенуа). Они — хозяева громадных пространств мариинской и александринской сцен, иногда хозяева полновластные; именно декорации Рериха к «Князю Игорю» или Бенуа к «Павильону Армиды» организуют И определяют все решение спектакля.

Казалось бы, зачем им, баловням Петербурга и Франции, московский театр, уже третируемый символистами за старомодность, постоянно объявляемый «натуралистическим» и исчерпавшим себя? Но их тянет к «режиссеру-деспоту» Станиславскому, и сам деспот чем дальше, тем больше интересуется этими художниками: в 900‑х годах начинается личное знакомство «мирискусников» и «художественников», о котором через много лет с радостью вспоминает Станиславский. «В одну из поездок в Петербург мы познакомились с кружком А. Н. Бенуа, одного из основателей выставок “Мира искусства”, которые были в то время передовыми. Широкая и всесторонняя образованность А. Н. Бенуа во всех областях знаний и искусства заставляла дивиться тому, что способны вместить в себя человеческий мозг и память. Он обогащал своих друзей всевозможными сведениями и знаниями И, точно ходячий энциклопедический словарь, отвечал на все их вопросы. Сам первоклассный художник, он умел окружить себя подлинными талантами. К тому времени этот кружок уже успел проявить себя в театре при заграничных постановках дягилевского балета…».

Станиславский, который в эти годы ищет общие законы актерского искусства, обнимающие все жанры, в то же время все {171} более внимателен К разным проявлениям этих законов в трагедии и комедии, в пьесах разных авторов, даже в произведениях одного драматурга («Месяц в деревне» и «Провинциалка» Тургенева в толковании Станиславского очень различны). В поисках путей к воплощению житейской, исторической, художественной неповторимости каждого писателя Станиславского, естественно, интересуют «мирискусники», которых волнуют те же вопросы стиля и сами принципы воскрешения прошлого в искусстве.

Первое обращение Станиславского о сотрудничестве было адресовано не лично кому-нибудь, но вообще участникам этого кружка, так как именно общность их взглядов, общая всем живописная культура, внимание к стилю привлекают Художественный театр. Свои переговоры Станиславский ведет через одного из «мирискусников», Мстислава Валерьяновича Добужинского, который аккуратно оповещает москвичей о своей посреднической миссии в Петербурге: «Многоуважаемый Константин Сергеевич! Мои друзья, которым я передал о Вашем предложении совместной работы, — с радостью соглашаются. Театр Ваш мы все давно любим и уважаем, и это то, о чем только можно было мечтать. Вопросы, которые Вам хочется разрешить, также близки и нам, но кажется, что искать то или иное решение можно было бы при непосредственной уже работе в театре. Что касается “Месяца в деревне”, то Бенуа, Бакст и Сомов, которые могли, по-моему, заинтересоваться этой постановкой, убедили меня взять на себя эту работу — их же интересуют теперь иные вещи… По словам Бенуа, его больше влечет теперь к пьесам стиля Расина (вообще к эпохе Людовика XIV) или к пьесам Шекспира (он даже пожалел, что вопрос о ближайшей постановке у Вас решен)… Бенуа прямо мечтает о такой работе, где он мог бы быть не только декоратором, но и участвовать в самой постановке — это именно Вам и желательно…»

Случилось так, что Добужинский, с некоторой опаской «взявший на себя» работу над «Месяцем в деревне» (он сомневался, сможет ли выразить «русский дух» пьесы, и еще и еще ездил по {172} старым усадьбам, точно тай Же Как Симов бродил по московским ночлежкам и по римскому Форуму для «На дне» и «Юлия Цезаря»).

Впоследствии Станиславский вспоминал, как работал он с молодым художником, как тот делал бесчисленные карандашные наброски, «скользя по верхушкам своей фантазии», а режиссер незаметно направлял эту работу, «стараясь слить мечту художника с стремлениями артистов». Режиссер следил за рождением главного лейтмотива будущего спектакля и осторожно, но неуклонно приближал его к своему театрально-актерскому решению.

Художник делает для пяти актов старой пьесы четыре декорации и множество эскизов костюмов. Тонкий знаток русской старины именно начала XIX века, ампира петербургского и уютно-провинциального, он совершенно выражает в своей работе Тургенева. Не Гоголя с его плотным бытом, который оборачивается вдруг трагедией и фарсом. Не Островского, которому соответствуют густые, добротные краски. Но именно Тургенева, только Тургенева с его предчеховской тонкостью диалога, замедленной сдержанностью действия, с той прекрасной, налаженной жизнью, прелести которой не замечают люди, поглощенные оттенками своих отношений и воспоминаниями переживаний. «Добужинский в декорациях к тургеневским пьесам в Московском Художественном театре нашел и колорит, и рисунок, и, можно сказать, декоративный ритм, адекватные тонкому плетению и вместе с тем ясности и связности тургеневского словесного диалога: мельчайшие детали костюмов, вещей (то есть обстановки) и декорации обнаруживали при внимательном их рассмотрении взаимосцепление и переключение одного элемента в другой при строгом стилистическом единстве, как это и делает сам Тургенев, подобно Мюссе. Добужинский в своем декоративном искусстве являлся более, чем кто-либо, лирическим поэтом… Добужинский любил прочно держаться за быт, за конкретно видимые эпохи, не боясь подробностей и достигая умным подбором стилево-показательного {173} живописного комплекса полной иллюзии опоэтизированной действительности. Его декорации и костюмы в совокупности образовывали живописное повествование об эпохе, параллельное действию» — так анализирует эту работу художника Борис Асафьев в книге о русской живописи.

Добужинский всегда отчетлив и подробен в изображении реальности: каждая деталь у него верна эпохе, но каждая отобрана лишь с тем, чтобы соответствовать целому, единому лирическому восприятию русской старины.

Всмотримся в «большую гостиную» первого и пятого актов: окна, прикрытые легким шелком, блестящий паркет, отражающий карельскую березу мебели, картины, изображающие романтические руины. Всмотримся в «малую гостиную» третьего акта: зеленые обои с золотым багетом, изразцовая печь с декоративной урной в нише, пышные розы, вышитые на диванных подушках и покрывающие ковер, резное бюро с фарфоровым письменным прибором (подлинный, антикварный, он хранится сейчас в музее театра), с букетами живых васильков, так гармонирующих со стаканчиком синего венецианского стекла. Овальные зеркала и миниатюры на стенах, тона бледно-желтого пеньюара хозяйки дома и голубого платья воспитанницы — все здесь так же верно времени и жизни, как симовские декорации. Только в симовских спектаклях глаз постепенно охватывал все мелочи обстановки, зритель как бы разглядывал реальную гостиную или старинную палату, входя в нее. Здесь же перед нами не «живая» комната, приглашающая в себя зрителя, вызывающая иллюзию соприсутствия, но сценическая картина, которую оглядываешь сразу, чтобы потом сосредоточить все внимание на героях-актерах.

Совпадение Добужинского с Тургеневым сказалось не только в лирическом воссоздании атмосферы самой старой усадьбы. Художник, в полном соответствии со Станиславским, раскрывает самую, казалось бы, нетеатральную особенность Тургенева. Он умеет пронизать эти гостиные и зальцы солнцем, воздухом, светом, видит во втором акте за старым парком (в котором продолжаются {174} бесконечные объяснения) огромную русскую даль с пашнями, лугами и белой колокольней, венчающей холм. А в ветхой оранжерее четвертого акта с пыльными цветными стеклами, с разбитыми цветочными горшками и высохшими растениями Добужинский заставляет предчувствовать «Вишневый сад», неизбежное грядущее разорение жизни, где люди подобны тепличным растениям, погибающим от свежего воздуха.

«Месяц в деревне» Станиславского — Добужинского — это не только Тургенев, но воплощение всей русской «усадебной поэзии» как понятия жизненного и чисто литературного — поэзии Фета и Тютчева, ее слитности с природой, с временами года, неторопливо и неотвратимо сменяющими друг друга, с жизнью, идущей тем же круговоротом.

От Батюшкова к Фету, от Фета к Ахматовой передается это ощущение прелести жизни помещиков — отцов своих крестьян, тронутых французской культурой, но живущих не в Париже, а на своей изобильной Орловщине и Тамбовщине:

«Течет река неспешно по долине,
Многооконный на пригорке дом,
А мы живем, как при Екатерине:
Молебны служим, урожая ждем…»

Работа художника Добужинского совершенно сливается с работой режиссера Станиславского.

Его режиссерский экземпляр «Месяца в деревне» кажется сделанным человеком, ничего общего не имеющим с тем, что так подробно писал реальную жизнь Венеции и Кипра, Москвы и Амстердама. Это уже не партитура-роман, не увлеченное подробнейшее описание эпохи, в которой проходит, с которой сливается жизнь героев. Здесь Станиславский ничего не описывает. Здесь он — чистейший психолог, аналитик и поэт тонких душевных переживаний. Пробуя применить к «Месяцу в деревне» свою «систему», какой она тогда виделась, режиссер разбивает всю пьесу на мелкие «куски», затем снова объединяя их в более крупные. {175} В замечаниях актерам он ничего не предписывает; лишь развивает авторские ремарки, предвещающие «подтекст» чеховских пьес, все эти тургеневские «медленно», «осторожно», «с горечью»…

Режиссер подает их как бы «крупным планом», значительно И осторожно. Повторяя приемы своих первых условных спектаклей — «Драмы жизни» и «Жизни Человека», — Станиславский на этот раз выражает теми же приемами реальность, которая, не теряя своей жизненности, становится на сцене тонко-значительной: «Пришлось снова прибегнуть к неподвижности, к безжестию, уничтожить лишние движения, переходы по сцене, не только сократить, но совершенно аннулировать всякую мизансцену режиссера. Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят И заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей. Пусть на сцене стоит одна садовая скамья или диван, на который садятся все действующие лица, для того чтобы у всех на виду вскрывать внутреннюю сущность душ и сложный рисунок психологических кружев Тургенева…»

Станиславский всегда был вереи эпохе, истории. Но впервые после Чехова, а в историческом спектакле вообще впервые, продемонстрировал Художественный театр такую верность автору. Верность эта состояла не только в «сложном рисунке психологических кружев», но и в том, что «кружева» имели прочную социальную, историческую основу — в пьесе и в спектакле.

Соотношения исторической точности эпохи и ее авторского восприятия впервые в Художественном театре были равновелики И друг друга дополняли. И непременная третья сторона классики — современное ее прочтение — вовсе не подчеркивалась и не выделялась режиссером, но естественно жила в спектакле. Здесь не было вульгаризации, насильственного подчеркивания социальных мотивов — их вообще можно было не увидеть в тончайших диалогах-«кружевах». Однако же в спектакле жило сознание безвозвратности этого прошлого, которое сам Художественный театр понимает как прошлое оранжерейное, искусственно прекрасное, обреченное да гибель, Этот тончайший спектакль играется {176} людьми, пережившими революцию 1905‑го и предчувствующими революцию 1917 года. Он поставлен после «Вишневого сада» и «Иванова» — чеховских спектаклей, выразивших огромную, безвозвратно отошедшую эпоху русской жизни и раскрывших исторические причины смерти ее.

«Месяц в деревне», как ни парадоксально это звучит («тургеневские кружева»!), пронизан ответственностью за судьбу Родины и раздумьями о ней. Прекрасна усадебная жизнь героев Тургенева — и невозможна, грешна эта замкнутость в себе, в своих переживаниях; жизнь обитателей и гостей усадьбы Ислаева не может называться жизнью в полном смысле этого слова — она должна кончиться, и возмездие уже грядет.

При всей утонченности пьесы и жизни ее героев, отрешенных от всего, кроме любви просыпающейся, любви угасающей, любви-дружбы, корни этой пьесы — те же, что в «Записках охотника» или в «Нахлебнике». Внешнее изображение крепостной действительности, на основе которой только и возможна такая прекрасная, такая безусловно утонченная жизнь, почти отсутствует в пьесе. Миловидная горничная и влюбленный в нее слуга, объяснение которых как бы пародирует господские диалоги, — вот и все персонажи «социального фона», данные Тургеневым. Но при этом театр отлично чувствует ту особенность тургеневской драмы, которую так точно раскрыл А. Кугель в своем портрете Тургенева-драматурга: «Любовно рисуется эта жизнь в деревне, среди невысказанных настроений, бессознательной жестокости, окутанной мягким очарованием, среди Ракитиных, более похожих и своим модным сюртуком и своим модным жорж-зандизмом на героев сейчас прочитанного романа, нежели на молодых помещиков начала пятидесятых годов. Так и видишь эту несуразную жизнь, фактически покоившуюся на первобытных основаниях крепостного права и за то с особенной силой, с необыкновенной интенсивностью поглощенную тонкостями чувства».

Этому концу сороковых годов были верны режиссер Станиславский, художник Добужинский, все исполнители. Верны в изображении {177} неторопливо уютной жизни, в ощущении довольства И покоя богатых помещиков, в томном безделье молодой барыни, в деловитости самого барина, в естественности сочетания русской и французской речи этих людей, в замкнутости их своим обществом и непричастности к этому обществу молодого учителя-разночинца.

Сороковые годы — расцвет русского барства; тургеневская усадьба изобильна, в ней налажено и безделье господ и труд крепостных. Это — не разоренная усадьба Сориных, не запустелое имение Войницких, но предшествие того, о чем смутно вспоминают в «Чайке»: «Лет десять-пятнадцать назад здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь. Тут на берегу шесть помещичьих усадеб. Помню — смех, шум, стрельба, и все романы, романы…» При этом в историзме спектакля вовсе нет «передвижнических», обличительных нот даже там, где они вполне соответствуют Тургеневу.

Станиславский совсем вычеркивает сцену объяснения слуги Матвея с горничной Катей в четвертом действии. Миловидная горничная в желтом платьице, так приятно контрастирующем с голубым платьем Верочки, — лишь красочное, живописное пятно спектакля. Станиславский сокращает и знаменитые слова студента Беляева о «теплом человеке», пишущем статьи в журналах, — то есть о Белинском, одно упоминание о котором сразу определяет и Беляева, и Ракитина, и время, и отношение героев к своему времени. Он сокращает сцены с «низшими» героями, объяснения доктора Шпигельского с компаньонкой Лизаветой Богдановной — все, приближающее к прозе, быту, жанру. Для Станиславского все это вроде бы менее значительно, чем оттенки чувств Ракитина: «весело»… «с улыбкой»… «удивленно»…

Основа спектакля — неспешная беседа кавалера с дамой, реакция на взгляд, на интонацию, на поворот головы:

«Наталья Петровна. Разве что изменилось?

Ракитин *(горько)*. О нет, все по-прежнему.

{178} Наталья Петровна. Неужели вы можете предполагать…

Ракитин. Я ничего не предполагаю…»

В то же время утонченность и «кружева» никогда не увлекают Станиславского настолько, чтобы он забыл о том, что эти усадебные сцены неотрывны от потока жизни. Во время объяснения Натальи Петровны с Беляевым режиссер делает пометку: «Подлая»… И еще раз: «Подлюга»… Характер Натальи Петровны он разрабатывает во всех его оттенках: тут и благородство, и воспитанность, и привычка к мужу, и ставшая уже необходимостью для нее полуигра с Ракитиным: томные, тонкие отношения, его нежное и почтительное чувство, которое мужчина не решается назвать, чтобы не потерять женщину, которая все прекрасно понимает.

Такой ее и играет О. Л. Книппер-Чехова — молодой, породистой, скучающей, великолепно умеющей носить туалеты из белых кружев. Актриса играет по Станиславскому неподвижно и в то же время по Станиславскому реально; чувствуя стиль Добужинского, она в то же время вовсе не стилизует свою героиню под картины «мирискусников», но вносит в тональность этих картин ту полную реальность жизни, которая навсегда привита ей Художественным театром.

Так видит и ставит комедию — именно комедию Тургенева — режиссер Станиславский. Так играют комедию Тургенева все актеры, в ней занятые, в первую очередь так ее играет сам Станиславский.

Именно его единодушно выделяют рецензенты (отдавая должное всем другим исполнителям) как основной образ спектакля, определяющий всю его тональность: «Главное в этом спектакле в том, как подходит Художественный театр к “Месяцу в деревне”. Он не украшает ту жизнь и тех людей, которые в нем написаны, он не смотрит на этих людей с улыбкой, нет в нем к ним отношения иронического, похожего на то, какими их рисует Сомов. Театр их принимает прямо, ясно, “как живых”, — и потому {179} они выходят простыми и Светлыми. Светлое — основное впечатление от этого спектакля.

Ракитин у г‑на Станиславского может показаться опрощенным. В нем как будто совсем нет обычной у Ракитиных на сцене манерности, он без всякой очевидной позы. Но это только потому, что Ракитин Станиславского без всякой театральности, что здесь образ на сцене складывается средствами иными, и очень высокими средствами. И так выходит, что опрощенный Ракитин самый подлинный, что все в нем есть, что написано, но все это передано красками легкими, мягкими, и сама манерность у Ракитина выходит утонченною, когда она за такой простотой…

Художественный театр принял всех этих людей и жизнь — ту, которая написана в “Месяце в деревне”, — с такою простотой, как бы она была вчерашней жизнью… Он увидел ту жизнь и тех людей такими, какими их видел Тургенев, и вышло, что они проще, легче и светлей, нежели те, какими их представляют на сцене…»

В этой рецензии одного из лучших критиков 10‑х годов П. Ярцева гораздо точнее, чем в других статьях, выражены основные качества спектакля. Это «светлое начало», определяющее все решение Станиславского — Добужинского.

И второе — то «естественное», совершенно реально-историческое восприятие тургеневской пьесы, которое делало спектакль не ожившею картиной художника «Мира искусства», но именно трехмерным сценическим произведением, не определенным художником, но определяющим художника, вносящим в его живопись сценические коррективы.

В своей роли Ракитина Станиславский довел до совершенства и верность эпохе 40‑х годов и верность стилистике Тургенева. Его Ракитин был русским барином, которому предшествовали поколения бездельных и изнеженных людей, не знавших труда, поглощенных своими чувствами или игрой в чувства. Тем далеким барином, которого тщетно ожидают некрасовские крестьяне в надежде на справедливость. Подлинным интеллигентом 40 – 50‑х годов, {180} прекрасным человеком — чутким, деликатным, способным на самопожертвование. Говоря о его «рыхлости», о «мямле», Станиславский не забывает подчеркнуть дружбу своего Ракитина с младшим поколением — с Верочкой, Беляевым, Колей. Раскрывая мягкую нерешительность Ракитина, который боится малейшего недовольства Натальи Петровны, Станиславский в последних актах особенно сильно раскрывает его доброту и заботу о женщине, его отвергнувшей, деликатность и в то же время горькую прямоту его последнего объяснения. Спектакль кончался постоянным для Художественного театра мотивом отъезда, расставания: уезжает, вернее, уходит «пешком до Петровского» студент Беляев, выходит замуж за соседа-помещика Верочка, Ракитин — Станиславский (в изумительно стильном пальто, о котором специально писали рецензенты) прощается «с горькой улыбкой», но с ясным сознанием: «Прощание-то каково, после четырехлетней любви?.. Слава богу, все это к лучшему. Пора было прекратить эти болезненные, эти чахоточные отношения…»

Именно в этом акте (происходящем снова в «большой гостиной» с романтическими пейзажами на стенах) — отчетливо то «светлое» звучание, которое постепенно переходит в звучание комедийное.

В отъезде Ракитина — Станиславского есть горечь, но больше — иронии, в нем нет тоски отъезда Астрова или Гаева — разоренного, бездомного потомка тургеневских героев.

Пятый акт как бы возвращает действие к исходной точке — тревога Натальи Петровны уляжется, мальчику возьмут другого учителя, и через месяц вернувшийся Ракитин так же будет сидеть возле нее на диване и скучающим голосом читать французский роман. Станиславский ставит не драму расставания, но комедию вечного возвращения, замкнутый круг усадебной жизни, из которого можно уехать в соседнее имение, но откуда некуда, да и незачем бежать этим «оранжерейным» людям. Людям, прекрасным в своей утонченности и в то же время безнадежно отрешенным от подлинной жизни, от той реальной русской истории, {181} которой всегда, хотя и по-разному, верен Художественный театр.

Так возникло триединство этого спектакля, поддержанное Добужинским в 1912 году, когда он оформил новый спектакль-трилогию Тургенева. Жестокую быль крепостных времен — «Нахлебника» — поставил здесь Вл. И. Немирович-Данченко, а две «безделушки» — «Где тонко, там и рвется» и «Провинциалку» — К. С. Станиславский. Снова усадебный быт, красивый и замкнутый, слитый с русской природой и отделенный от нее. Снова парадные залы и зальцы помещичьих домов, гостиные и уютные комнатки, где сидят с вышиваньем изящные хозяйки, а к ним приезжают визитеры в синих фраках, с белыми крахмальными воротничками, подпирающими щеки.

Словно продолжаются строки Ахматовой:

«Перенеся двухдневную разлуку,
К нам едет гость вдоль нивы золотой;
Целует бабушке в гостиной руку,
И губы мне на лестнице крутой…»

В то же время ни художник, ни режиссеры не подражают своему «Месяцу в деревне», хоть и продолжают его. Добужинский решает сценическую трилогию, оттеняя разницу пьес. Холодноват ампирный полукруглый зал, где старик нахлебник, низко кланяясь, встречает хозяина с молодой супругой, не подозревающей, что она — дочь этого нищего старика. Пронизана светом и солнцем гостиная, куда красавец Горский — Качалов приезжает к прелестной Вере — Гзовской, чтобы провести день в разговорах еще более тонких, чем разговоры Ислаевой и Ракитина, и уехать, получив деликатнейший отказ, огорченно повторяя: «Где тонко, там и рвется»…

И совсем иная, бедная комната «Провинциалки», где все так прилично, что кажется почти пародией на богатые дома: в окне видна улочка заштатного городка, а возле окна, за круглым столиком, покрытым вязаной скатертью, — очаровательная провинциалка {182} кружит голову престарелому графу, который может перевести ее мужа в Петербург… Станиславский ставит «Где тонко, там и рвется» как «сценическую пословицу», утонченно-комедийную, но выросшую из быта. Он видит «Провинциалку» как комедию бытовую, русскую, в чем-то близкую Гоголю.

И в этом спектакле, в разгар радостной работы с актерами, с художником, сделавшимся таким близким Станиславскому, что одна из комнат его дома называлась «комнатой Добужинского», — происходит резкое расхождение, почти разрыв режиссера с художником.

Добужинский присылает Станиславскому эскизы гримов для «Провинциалки». Среди них грим Любина — господина средних лет, с длинным лицом, с огромными, явно крашенными бакенбардами угольно-черного цвета. Исполнитель роли Станиславский отверг этот эскиз художника и вышел на сцену в своем гриме. Добужинский жестоко обиделся. Тем более что несогласие в решении одного образа переросло в спор о роли художника в театре, о степени его самостоятельности. Все это Станиславский подробно описал в главе «Спор с художником», не включенной им в основную редакцию «Моей жизни в искусстве».

Режиссер доказывал: «Не вы должны диктовать нам, а, наоборот, наше актерское чувство продиктует вам, что чудится мне, исполнителю роли, и что нужно для постановки. Ваше дело — вникнуть в наш замысел, понять его сущность и подсказать рисунком то, что трудно объяснить актеру словами. Вы, как и актер, не самостоятельные творцы. Мы зависим от автора и добровольно сливаемся с ним; вы же зависите от автора и от актера и тоже должны добровольно слиться с нами…»

Но Добужинский вовсе не хочет подчиняться режиссеру да еще и актерам. Станиславский отвергает его эскиз грима, играет Любина по-своему: румяным, цветущим, с аккуратно подвитыми бакенбардами и усами над пухлым ртом гурмана.

Через год, в 1913‑м, Добужинский делает лучшую свою театральную работу: оформление тех сцен из романа Достоевского {183} «Бесы», которые ставит Немирович-Данченко. Те же старые усадьбы, просторные помещичьи дома, русская провинция, но нет ни солнца, ни легкости тургеневского решения. «Сливаясь с автором», прежде всего с автором, Добужинский видит некую одновременно обобщенную и конкретную российскую трагедию: страшные, пустые, словно нетопленные залы усадьбы «Скворешники», огромное окно, возле которого застыла женщина, крутую лестницу, ведущую в мезонин, где повесился загадочный, преступный и слабый Ставрогин, — круглое окно зловеще и резко выделяется на стене, красная обивка кресла кажется пятном крови…

И снова — работа со Станиславским. Художник «сливается с автором», варьирует свои любимые темы русской помещичьей провинции в неосуществленной постановке «Завтрака у предводителя» Тургенева и в осуществленной — «Селе Степанчикове» Достоевского.

Снова резко спорят режиссер и художник; милые Добужинскому детали старины теперь не нужны Станиславскому; в своей режиссерской, в своей актерской работе он стремится к обобщениям, к строгому и стройному воплощению «сверхзадачи». А Добужинский с его пленительными подробностями жизни, с тонкой тщательностью графика — вне этих поисков. Станиславский уже ушел и от Добужинского, но сам этого не понимает. Режиссеру снова кажется, что художник претендует на первое место в спектакле, что он не помогает, но мешает развитию внутренней жизни образа, которую одержимо ищет Станиславский: «… не навязывайте пока образа, дайте типичное…»

Расхождения завершаются разрывом. В 1918 году Станиславский не принимает уже готовые декорации и костюмы Добужинского к драме Блока «Роза и крест». Он не хочет живописного оформления — ему видятся декорации обобщенно-универсальные, которые вообще могут переходить из спектакля в спектакль, как бы объединяя их в единый цикл. Драма, действие которой происходит в средневековой Франции, воспринимается как драма {184} лирико-поэтическая, а вовсе не конкретно-историческая: ему нужны свободные комбинации реальных элементов, передвижные сукна, проекции-силуэты, заставляющие вспомнить ширмы крэговского «Гамлета». Работа передается И. Я. Гремиславскому, но до конца так и не доводится.

Казалось бы, что нужно Станиславскому? Он нашел гармонию режиссера — актера — художника на сцене; «мирискусники» Добужинский и Бенуа, Кустодиев и Рерих сами выдержали «испытание правдой» в Художественном театре и многое дали театру. Единство драматургического стиля, исторического стиля, современного прочтения в их спектаклях несомненно. И все же Станиславский ищет новые соотношения реальности и условности в «Розе и кресте», в «Каине», в «Прикованном Прометее», позже — в «Отелло». В Художественный театр после революции придут Головин, Крымов, Рабинович, Дмитриев, Вильямс, продолжившие искания начала века И до конца, до самой смерти Станиславский будет получать от Добужинского письма из Литвы и Парижа — с поздравлениями, воспоминаниями о незабвенной радости «Месяца в деревне». Письма художника, влюбленного в искусство режиссера. Повторяющие постоянно: еще бы один, хотя бы один спектакль поставить с вами вместе, Константин Сергеевич…

За Добужинским приходит в Художественный театр и сам «мэтр» «Мира искусства» — Александр Бенуа. Великолепный стилист, знаток XVII – XIX веков, «ходячая энциклопедия» истории, культуры, искусства. Ушедший от тревожного и сложного настоящего в старую Францию и старый Петербург. В то же время в веке Людовика XIV и в петровско-екатерининской России художник парадоксально и неотвратимо предчувствует настоящее. Его версальские циклы, где среди подстриженных деревьев шествует король со свитой, где целуются в гротах дамы и кавалеры, где прелестная маркиза с кукольной улыбкой выглядывает из прудика-купальни, где в водных зеркалах отражаются фрейлины, {185} пажи, арапчата, — ироничны и насмешливы. Его Петербург тревожен и трагичен: величие памятников подавляет человека, который обреченно мечется среди огромных площадей и тяжелого строя домов.

Бенуа не вздыхает лирически над ушедшим прошлым, но улыбается ему трезво и иронично: в ею подстриженных версальских аллеях, в жеманных статуях королей и в самих королях, в чопорно-кукольных дамах и пажах есть та хрупкость, искусственность, то чувство вырождения и обреченности, которые наполняет эти версальско-трианонские серии предчувствием надвигающейся грозы, роднят их с блоковской тревогой, с «Вишневым садом» и «Месяцем в деревне», как их понимал Станиславский.

В этом искусственном мире жизнь становится маскарадом, а маскарад — жизнью; тему театрализации жизни постоянно подчеркивал Бенуа в своих картинах, об этом всегда писала критика: «Необозримейшая культура Бенуа, органически претворяемые в его сознании знания и впечатления от прочитанного, виденного и слышанного (музыка) позволяли ему свободно переключать все освоенное в лирику живописи. Его многочисленные “Версали” — лирические пейзажи, в которых историческая стилизация имеет малое значение, настроения и звучания французской музыки XVII – XVIII веков дают отзвук, сильнейший в сочетании с тонкой иронией: не есть ли все это величие кукольный театр?.. Ощущение театральности становится у Бенуа гипертрофированным, со взором на людей и на действительность, обращенным с подмостков сцены; это то, что есть и у Гофмана, и очень сильно у композитора Моцарта, и, строго говоря, должно быть у каждого чуткого драматурга типа, например, Кальдерона. Есть подобное качество и у Шекспира… но, конечно, очень остро и глубоко у Мольера. Мольеровские пьесы, подобные “Мещанину во дворянстве”, “Доктору поневоле”, “Мнимому больному”, “Жеманницам”, — вся эта тематика очень рельефно проводит “линию комедиантства”; почему-то в жизни вместо прирожденного состояния {186} едва ли не каждый человек бывает “мнимым”, то ли эпизодически, то ли всю жизнь, и потому неизвестно, где же актеры, на подмостках или в партере?» (Борис Асафьев).

С таким острым ощущением театральности самой жизни художнику, казалось бы, легче всего было создать еще один мольеровский спектакль-балет, торжественное представление, процессию масок, которые так великолепно умел он изображать в картинах.

Тем более что именно в таком качестве, в образе пышных И утонченных «спектаклей-балетов», воскресает Мольер в эти годы в мейерхольдовско-головинском «Дон Жуане» на сцене императорского Александринского театра, в Малом театре и в театре Незлобина, где постановки Федора Комиссаржевского («Мещанин-дворянин» — в Малом, «Лекарь поневоле» — в театре Незлобина) напоминают то ли огрубленный балет, то ли утонченный балаган. Это — Мольер XX века, отрицающий простодушную трактовку XIX века, где царил исполнитель центральной роли — Щепкин или Ленский, создававший реальный характер в штампованном, привычном, абстрактно-мольеровском спектакле, к которому Станиславский применил точное определение: «мольеровский мундир». Новый Мольер живописен и красив, новые спектакли искусно выстроены режиссурой, а еще больше, быть может, художниками, определяющими малейшие детали сценического решения.

Кажется, именно возможность построения такого зрелища и должна увлечь «версальца» Бенуа. Но спектакли-маскарады вовсе не привлекают его. Об этом свидетельствует категоричнейший отзыв о мейерхольдовском «Дон Жуане», который называется «Балет в Александринке». Статья эта не только отрицает Мейерхольда, но представляет позитивную программу самого Бенуа. Он ищет театр, в котором царит актер. В мейерхольдовском спектакле его восхищает одно лицо: живой, плотский, грузный Сганарель — Варламов. Его исполнение Бенуа не просто анализирует, но воспевает; такого исполнения хочет он добиться в {187} своем спектакле, обращенном к исторической и в то же время художественной реальности мольеровских характеров.

Ради воскрешения такого Мольера и приходит Бенуа в Художественный театр в 1912 году.

Перечитав всего Мольера, он останавливается на «Мнимом больном» и на «Тартюфе» и делает эскизы к обеим постановкам. В театре распределяются роли обеих пьес (Тартюфа должен играть В. И. Качалов). Но одновременная работа над двумя большими комедиями трудна; в результате «Тартюф» откладывается Художественным театром на долгие годы, а к «Мнимому больному» присоединяется одноактный «Брак поневоле», который ставит Немирович-Данченко.

В афише «Мнимого больного» Бенуа значится постановщиком и художником, а Станиславский — режиссером. Не так часто афиша обозначает истинные отношения двух режиссеров, но на этот раз они обозначены точно. Бенуа был именно постановщиком спектакля, создателем не только декораций, но единого, общего для всех элементов спектакля живописного решения, охватывающего мизансценировку, пластику и даже (вернее, обязательно) — музыку. В этом решении должна была гармонично сливаться работа режиссуры, художников, актеров, но так, чтобы выделять именно актеров, а не сливать их и не уравнивать со всеми иными компонентами.

Станиславский увидел в этой комедии возможность гармонического сочетания реальности XVII века и эстетического претворения этой реальности в изобретательном, но стройном и, можно сказать, строгом режиссерском решении. Для него это — продолжение той работы, тех размышлений над Мольером, которые сопутствовали его «артистической юности», когда в домашнем кружке он играл педанта Панкраса в «Браке поневоле», а при открытии Общества искусства и литературы — господина Сотанвиля из «Жоржа Дандена».

Широко известна глава «Моей жизни в искусстве», подробно рассказывающая о первоначальной легкости работы над ролью {188} молодого актера, видевшего многие мольеровские спектакли «Comedie française» и научившегося бойко их копировать, и о последующих муках работы, когда, потеряв чужую бойкость, актер долго искал свое самостоятельное решение. В «мольеровской» главе своей книги Станиславский классически точно сформулировал беды и опасности не только русского, но и мирового (прежде всего французского) театра девятнадцатого века, сводящего исполнение Мольера к сумме проверенных приемов: «Кто не знает мольеровского мундира? Он один для всех его и ему подобных пьес. Попробуйте вспомнить какую-нибудь постановку на сцене его произведения — и вы вспомните все постановки сразу, всех его пьес во всех театрах. У вас запрыгают в глазах все виденные вами театральные Оргоны, Клеандры, Клотильды, Сганареля, которые похожи друг на друга как капли воды. Это-то и есть священная традиция, старательно охраняемая всеми театрами! А где же Мольер? Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями… Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене! Это Мольер — “как всегда”, Мольер — “как полагается”, Мольер “вообще”!..»

Лишь через много лет, в 10‑х годах, вернулся Станиславский к Мольеру, в работе над которым ничего не было от затрепанного «мундира» и в то же время сохранялось вечное обаяние реального характера. В работе, которая, не повторяя популярные в те годы утонченные, стилизованные режиссерские решения Мольера, в то же время использует их блистательный опыт в создании единого стиля спектакля.

Новый мольеровский спектакль оказался необходимым Станиславскому-режиссеру и Станиславскому-теоретику. Его «система», открываемые им законы актерского творчества должны были проверяться и уточняться не только на современной бытовой драматургии. Всеобщность этих законов могла быть подтверждена только проверкой их всеми жанрами драматургии, разнообразным актерским опытом. Опыт этот Станиславский не раскрыл в трагедий, но утвердил в современной драме и классической {189} комедии. Прежде всего — в «Мнимом больном», где поиски единого живописного решения единого стиля спектакля не представляли цели, но были важнейшим средством, способом выражения актерских его решений.

Это определило работу режиссера и актера Станиславского, который влиял на работу художника и режиссера Бенуа. Причем влияние это заключалось вовсе не в прямолинейном «возвращении к реальности» эстета Бенуа. Отношения их в спектакле были гораздо более сложными и привели к результатам гораздо более значительным и противоречивым.

Молодой тогда помощник Бенуа, впоследствии сам известный художник, И. Я. Гремиславский вспоминал, что в начале работы «план комнаты “Мнимого больного”, размещение мебели и мизансцен были еще несколько театральны, не вполне отвечали реалистическим тенденциям, мешали живому (а не условно-театральному) общению одного действующего лица с другим. Нужно было переработать Бенуа… Начались мирные беседы, осторожно наводящие Бенуа на то, что требовалось системой Станиславского… После нескольких вариантов и обсуждений основной ракурс павильона был найден, всех удовлетворил, и Бенуа вывез этот набросок и макет в Петербург и сделал окончательный эскиз первой картины». Из Петербурга он присылает все новые эскизы и рисунки, наброски гримов, зарисовки склянок, реторт, мебели, костюмов, беретов, обуви.

А во время приездов в Москву в дневниках появляются еще И еще эскизы, сделанные по указаниям художника: набалдашник, старинная туфля, стул, шитье для камзола. И бесконечные замечания, какую еще добавить стильную деталь: «Терка для нюхательного табака у главного обойщика должна быть деревянная (дубовая), и на ней резной рисунок. Листки табака находятся в кожаном мешке. Часы Диафуаруса (отца) серебряные, формы луковицы. Циферблат тоже серебряный, прикрыт он очень толстым стеклом»… «К часам доктора Диафуаруса приделать цепочку из лент. Увеличить число белых жилок в мраморном {190} столике. Шишечки на кроватях передвинуть на раму. Сделать на дверцах стульчака шишечку для открывания».

Ему недостаточно для Белины одного костюма, и он предлагает в письме еще один, парадный, а старинный ночной колпак вызывает подлинный восторг художника: «Среди своих материалов я нашел вот этот bonnet de nuit de l’epoque Louis XIV. Я думаю, что он явится чрезвычайно кстати на Вашей голове к моменту появления докторов. В суматохе приготовлений перед их приходом Вы снимаете с себя платок, коим Вы будете повязаны до того момента, и наденете вот этот колпак, чем еще раз будет подчеркнута значительность события, а Ваша напряженность получит новый оттенок комизма. Сделать его нужно шелковым, с вышитым гладью рисунком». К письму художник прикладывает прекрасный рисунок колпака, вышитого зелеными листьями и лиловатыми шелковыми цветами. (Станиславский ответил на это письмо: «“Bonnet de nuit” восхитителен. Заказан и будет надеваться там, где Вы указали».)

Казалось бы, такое решение совершенно возвращает театр к реальности его «Венецианского купца» 1898 г.; на сцене должно происходить не дворцовое празднество, не балет с интермедиями, семья Аргана не группируется вокруг главного героя, не декламирует, не разыгрывает пасторали и буффонады, но живет в большом, богатом, удобном доме, одна из комнат которого открыта зрителям. В комнате этой выражен комфорт XVII века — уют спальни, где рядом, чуть по диагонали от зрителей, стоят две постели, закрытые красными одинаковыми пологами, где стены обиты старинной серо-зеленой спокойной и добротной материей, где слева, в камине, догорают угли, кресло возле камина дожидается хозяина, а справа, возле мелко переплетенного окна, расположился затейливый шкаф, где в другие покои ведет дверь, к которой приходится подниматься по нескольким ступенькам, а за ней видна еще одна дверца с прорезным оконцем-сердечком. Возле камина стоят фигурные щипцы для угля, возле кровати — удобная красная скамеечка для ног. По воспоминаниям И. Я. Гремиславского, {191} для этого окончательного решения Бенуа «очень удачно решил взять мотивом бытовой голландский интерьер в стиле Терборха или Метсю».

И Станиславский в режиссерской партитуре, уходя от ненавистного «мольеровского мундира», также возвращает мольеровское действие к первоначальности жизни. Он работает над «Мнимым больным», как над пьесой Чехова, ломая ее классицистскую стройность, четкую композицию монологов и диалогов.

Он делает это последовательно, постоянно в решении всех сцен и всех без исключения ролей.

Для Туанеты режиссер находит непрерывный ряд целесообразных И реальных действий служанки; она оправляет постель, подает Аргану палку, когда он торжественно собирается в путешествие от кровати до уборной, приносит лекарства. Перед приходом гостей Туанета вбегает в комнату, оглядывает ее, прячет за ширмы ночной горшок и почтительно встает возле молодой хозяйки.

И роль дочери Аргана, Анжелики, наполнялась реальными действиями, деталями, которых вовсе нет у Мольера, но которые развивают жизненную ситуацию, избранную Мольером, и к роли брата Аргана, Беральда — благоообразно-рассудительного резонера, — Станиславский применил тот же принцип «серьеза». Беральд должен не просто хулить медицину, но убеждать брата в ее бесполезности, точно так же как Арган должен убеждать Беральда в полном всемогуществе медицины.

Самым реальным, самым серьезным обитателем этого обжитого дома XVII века был его хозяин, Арган, в исполнении Станиславского. Он играл по заветам Щепкина и по традициям великих русских актеров. Он «влезал в шкуру» рыхлого, мнительно-наивного и в то же время осторожного, расчетливо-эгоистичного человека. Он перевоплощался совершенно, словно в него переселялась душа Аргана и преображала его целиком: прекрасная, статная фигура «красавца-человека» расплывалась, глаза становились доверчиво-глуповатыми, капризно-испуганными, вспоминал {192} впоследствии А. Д. Попов (в этом своем стремлении к перевоплощению Станиславский очень вольно обращался с переводом Вейнберга, который игрался театром: исполнитель «обминал» его, вычеркивал, переделывал весьма многие фразы, приближал его к русской разговорной речи).

Сотни реальнейших «приспособлений» находил Станиславский для своей роли, являясь в ней то испуганным, то благостным, то умиленным, то свирепым, то восторженным. Все эти переходы настроений, тончайшие и неожиданные, есть не смена масок, но разнообразнейшие выражения единого характера, вовсе не фарсово-условного, но реальнейшего в своей основе. Станиславский создает его в годы своего расцвета, в годы открытия «давно известных истин» о необходимости творческого самочувствия актера на сцене, об органичности рождения роли, которая должна развиваться от спектакля к спектаклю. Им уж напечатаны первоначальные заметки о «системе», которая помогает актеру возбудить творческое воображение и правильно настроить его. Он искал, ошибался, мучился, проверял найденные законы на пьесах, на которых их нельзя было проверять, и нащупывал общность их в пьесах совсем разных; он безмерно радовался, находя подтверждение своих мыслей в записках Щепкина и Сальвини, в трудах психолога Рибо, в учении индийских йогов, которые в популярно-вульгаризованном виде дошли до России. Он применяет и проверяет свои формулы-законы в работе всех актеров «Месяца в деревне», в таких разных своих ролях, как тончайший и деликатнейший князь Абрезков из «Живого трупа» или тупейший и бестактнейший солдафон Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты». В ролях реально-психологических, в ролях Чехова — Ибсена метод Станиславского утвердил себя триумфально, как и в ролях русской классики — Фамусове, Ракитине, Крутицком. За ними непременно шла классика европейская, так как вопрос — может быть, «система», «творческое внимание», «аффективная память» пригодны лишь для отечественной драматургии? — вопрос этот непременно тянулся за успехами Станиславского. {193} Тем более что за шекспировскими ролями Станиславского, за Отелло и Брутом, утвердились полупризнания и сомнения, вполне разделяемые самим исполнителем. А если бы невыход в классическую трагедию сомкнулся с невыходом в классическую комедию, то все поиски Станиславского сразу предстали бы суженными, преходящими, возможными для актеров одного направления и одного времени. Закон, «эффект» которого прослеживается лишь в узких, искусственных условиях, уже не может претендовать на всеобщность.

А Станиславский понимал этот закон как всеобщий и доказывал эту всеобщность не в трагедии, но на ином полюсе — в мольеровской комедии.

У него есть уже проверенные приемы работы; сразу, с первой репетиции, 15 сентября 1912 года Станиславский приступает к «разбивке на куски», и 21 сентября Константин Сергеевич просит Е. Б. Вахтангова «выписать все куски “Мнимого больного” по порядку и сдать помощнику режиссера для отпечатания в нужном количестве» (за этой записью следует запись Е. Б. Вахтангова: «Сделаю, когда хоть немного освободится режиссерский экземпляр Константина Сергеевича»).

В этом процессе воскрешения реального человеческого характера Станиславский вовсе не принимал во внимание (а может быть, и вообще не знал) существующую во французской литературе точку зрения, согласно которой болезнь Аргана — реальность, и страдания его истинны. Станиславский верил не ученым-мольеристам, а самому Мольеру, названию его пьесы, которое было — не «Мизантроп», не «Скупой», не «Больной», но «Мнимый больной». Поэтому основу характера он вывел из этого названия, претворив его в «сверхзадачу» роли, найдя которую обрадовался, как Арган, нашедший новое лекарство: «Я играл Аргана в “Мнимом больном” Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: “Хочу быть больным”. Чем сильнее я пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию {194} болезни, в патологию. Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: “Хочу, чтобы меня считали больным”…»

Это «хочу быть больным» искалось Станиславским со всей серьезностью, со всей страстью, пригодной, казалось бы, только для трагедийных героев, и в то же время с такими тончайшими житейскими подробностями, которые сопровождали героев чеховских спектаклей. Не только никакой «сцены на сцене» не видели в старинной комедии ни Бенуа, ни Станиславский, но, кажется, вообще не видели сцены: словно серо-зеленая четвертая стена комнаты Аргана приподнялась на время, чтобы дать зрителям заглянуть в чужую жизнь и снова скрыть горести и радости богатого буржуа XVII века и его семьи.

Значит, на сцене снова торжествовала правда исторического быта, полная реальность «голландского интерьера»? В этом убеждают нас режиссерский экземпляр, эволюция эскизов Бенуа, воспоминания современников.

Но тот же режиссерский экземпляр, те же воспоминания свидетельствуют, что никогда не могла бы опуститься четвертая стена в этом спектакле. Потому что, доказывая, что переживание лежит в основе каждой роли и определяет сценическое самочувствие актера, Станиславский в своей работе никак не ограничивается этим первоначальным переживанием. Оно для Станиславского должно зачинать и определять работу над ролью, но из переживания можно, вернее, необходимо выводить и ярчайшую театральность, и жанровые определения, и неповторимость стилистического решения.

Потому что характеры спектакля во всей своей психологической, бытовой, исторической достоверности вовсе не стремились К жизнеподобию. При всей реальности сценической жизни служанки, больного, доктора, девушки на выданье на сцене Художественного театра торжествовала яркая, откровенная театральность, основанная на этой правде, все время прихотливо и неожиданно с ней связанная.

{195} В самóм живописном решении Бенуа зрителей пленяли не только буквальная верность XVII веку и житейский уют. На стильном камине, в затейливом шкафчике, над дверью и возле постели стояли лекарства: в банках и склянках, в пузырьках и коробках, в сосудах огромных и сосудах крошечных. Их было невероятно много для реальной комнаты, хотя бы и мнительного человека. Каждая из этих банок и реторт «прорабатывалась» художником, для художников-исполнителей он определял их цвета: «черно-зеленое стекло», «белый фаянс», «желтовато-зеленоватое»… Для Бенуа важна и законченность, эстетическая завершенность каждого из этих предметов и в то же время их общая цветовая гамма, сочетание, совокупность их. Не только лекарства, но все иные предметы обихода здесь таковы. Радостно-красив даже ночной горшок, с такой тщательностью вылепленный бутафорами по рисунку Бенуа: барочный, почти торжественный, стоит он на видном месте вместо того, чтобы быть задвинутым под кровать. И стул, стоящий возле постели Аргана, оказывается не просто стулом, но нарядным, накрытым крышкой седалищем-стульчаком. Причем самое интересное то, что это укрупнение, выделение, театрализация сценических деталей производится в процессе работы со Станиславским, снова возвращающим театру «голландский интерьер» Бенуа!

У Мольера Арган помешан на действиях своего желудка. В спектакле тема эта еще подчеркивается: среди предметов лечения И ухода за больными преобладают клистиры; второй акт начинается с того, что Туанета, прибираясь в комнате, укладывает их рядами. Когда Диафуарус торжественно передает Аргану рукопись — свидетельство учености своего сына, — Туанета тут же использует ученую бумагу, чтобы завернуть в нее клистир.

Естественно, что эти пузырьки и сосуды как бы выходили на первый план, чванились перед другими вещами своей необходимостью в доме. Но парад вещей лишь аккомпанировал происходящему на сцене. А действие спектакля при всей его достоверности шло вовсе не вполголоса. Тончайшие исполнители {196} Чехова и Гауптмана, Ибсена, и Тургенева здесь то и дело дрались, горланили, спотыкались, падали, переодевались в чужие костюмы, хлопали друг друга по задам, дрались подушками и другими предметами, чаще же всего палкой, той палкой, которой Пульчинелла лупил полицейских, а Петрушка — черта.

Туанета у Лилиной вовсе не была просто покорной и работящей служанкой. Она опрокидывала кувшин с водой вовсе не нечаянно, а нарочно; она все время подслушивала и подсматривала то объяснение Клеанта и Анжелики, то разговор хозяина с женой, то диалог его с Диафуарусом.

Когда Арган уговаривает дочь выйти за молодого Диафуаруса, Туанета подает насмешливые реплики, сидя на стульчаке, затем пересаживается на кровать, и хохочет, и подпрыгивает на ней — дохохоталась до того, что растянулась на кровати головой вниз, и Арган фривольно хлопает ее по заду.

Жена и служанка заботливо и правдиво обкладывают больного подушками, но тут же Туанета со словами: «Это предохранит вас от простуды» — нахлобучивает подушку ему на голову, он швыряет в служанку этой подушкой и еще другими — подушки, как и палка, приобретают в спектакле МХАТ новые функции, становятся некиими метательными снарядами, которые, как и положено в фарсах, никогда не попадают в цель.

И молодая пара Анжелика — Клеант воспринимается как пара комедийная, весьма проворная в устройстве своих дел, и Белина не просто радуется, узнав о смерти Аргана, — она скачет от радости по сцене до тех пор, пока не воскресает муж; тогда дородная дама с визгом постыдно улепетывает, наткнувшись по дороге на Беральда.

И появление Диафуарусов вовсе не сводится к бытовому приходу старых знакомых: маленький, надутый отец и длинный сын в каком-то кафтане, в нелепой широкополой шляпе контрастируют друг с другом, как клоунская пара.

Слуги торжественно ставят на авансцену кресло Аргана и по бокам его еще четыре стула. В центре торжественно сидит Арган, {197} по сторонам Диафуарусы, за ними Анжелика и Клеант. Отец нахваливает красноречие своего заики-сына, тот глупо ухмыляется; когда Диафуарус начинает к тому же превозносить способности своего сына к деторождению, Арган аплодирует. И вся эта картина, где герои обмениваются смешными репликами, откровенно «подавая» их хохочущему залу, напоминает не столько голландский интерьер, сколько старую гравюру, изображающую представление «Мнимого больного» в мольеровские времена, где в центре пустой, огромной сцены сидит Арган, произносящий свои тирады откровенно «на публику», а рядом стоят все другие персонажи «Мнимого больного», тактично «подыгрывающие» главному герою.

Происходит это вовсе не потому, что Художественный театр отказывается от своих принципов переживания, но оттого, что принципы эти применяются им не вообще, но в этом жанре, в этой мольеровской комедии, которая отбирает и окрашивает все находки-правдоподобия.

Вершина этого преувеличения — исполнение Станиславским роли Аргана.

В работе над ролью, да и над всем спектаклем, актер доверчиво обращался к своей «аффективной памяти», хранившей реальные наблюдения, происшествия, события, подтверждавшие близость старой комедии явлениям сегодняшним, неизжитость основы ее. Собственную мнительность — а Константин Сергеевич был чрезвычайно мнительным человеком по отношению к себе и к семье — он вдруг воспринимал уже как элемент искусства и из нее выводил мнительность своего героя («Я живу жизнью Аргана и часто вспоминаю о “Мнимом больном”, так как целые дни занят желудком», — пишет он дочери в 1913 году). Просматривая ежедневно московские газеты или журнал «Нива», он видит в них сотни объявлений о радикальных средствах исцеления от любых болезней: экземы, ревматизма, бессилия, слабоумия, несварения желудка. Они печатаются неизменно, во всех номерах — рядом с откликами на смерть Льва Толстого, с сообщением {198} об обыске у Короленко, с отчетами о дебатах в Государственной думе, о стачках идет неизменная реклама средства для рощения волос («Я был лысым!» — гордо восклицает господин с роскошной шевелюрой) и средств, очищающих и прочищающих желудок. Все это написано в духе Аргана, все это написано учеными диафуарусами для арганов, одновременно мнительных и верующих, у которых здоровье сделалось одновременно и религией, и целью жизни, и самой жизнью.

Но от этих вполне житейских ассоциаций Станиславский шел к сути, к художественному ее выражению; он напоминал уже не столько реальных дедушек и дядюшек, пропахших валерьяновыми каплями, сколько домольеровскую маску Гро Гильома, толстяка с отвисшим животом, который игриво касается рукой юбок привлекательной дамы, беседующей с ним. Из этого сочетания реальности и ярчайшего сценического ее претворения рождаются все детали поведения мнимого больного. От ощущения «клиники», в которой профессора осматривают больного, он идет к предельному преувеличению, сохраняя, однако, в нем это совершенно реальное «зерно», которое тотчас узнают и зрители. А когда происходит совсем уж неправдоподобное — когда Аргана осматривает Туанета, переодетая доктором (для этого понадобилась только мантия, шляпа, парик да изменение служанкиного голоса на голос «ученый»), — он так испуганно, так покорно подчиняется ей, опираясь руками о табурет (чулки сползли на шлепанцы, губы выпячены, глаза сосредоточены), что снова в этом совершенно фарсовом эпизоде возникает вдруг мощная реальность. Она продолжается, когда на замечание Туанеты: «Этот глаз я бы выколол» — потрясенный Арган убегает за ширмы, когда с подлинным ужасом он спрашивает брата: «А не опасно ли притворяться мертвым?»

М. О. Кнебель, в последней своей книге великолепно проанализировавшая образ Аргана, кончает свой анализ-воспоминания так: «Константин Сергеевич неоднократно говорил, что он всю жизнь испытывал особую радость, играя глупых, Когда он {199} рассказывал об этом, я всегда вспоминала феноменальную наивность Аргана».

К этому персонажу совершенно применяется аристотелевское определение комического: «Комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без выражения страдания». Впрочем, к исполнению Станиславского целиком применялись и в нем целиком выражались все законы комедийного искусства, формулированные классиками театра и классиками эстетики. Все лучшее, что было найдено в комедии реальным театром XIX века, он гармонизировал с театром более ранним, непосредственно мольеровским, и с еще более ранними формами театра, причем формами первоначальными, народными.

Поэтому у Станиславского преувеличенно фарсовы его наивность, живая и в то же время далеко выходящая за пределы возможной, реальной наивности, и торжественность его выходов в нужник, и блаженство, с которым он возвращается, и ласки, которыми он вдруг осыпает жену, и обращение с дочерьми.

Гете говорил: «… в “Мнимом больном” есть одна сцена, которая каждый раз, когда я читаю пьесу, мне представляется символом совершенного знания подмостков. Я имею в виду сцену, где мнимый больной расспрашивает свою маленькую дочку Луизон, не был ли в комнате ее старшей сестры молодой человек. Всякий другой, но менее тонко знающий свое ремесло, чем Мольер, заставил бы, конечно, Луизон тотчас же рассказать, как было дело, и эпизод был бы исчерпан… Но сколько жизни и яркого действия внес Мольер в эту сцену допроса всякого рода задерживающими мотивами!»

У Станиславского эти задерживающие мотивы были особенно убедительны, потому что герой его горит нетерпением узнать у младшей дочери подробности романа старшей. А дочка (ее изображал мальчик-подросток), играющая с игрушечной лошадкой, — маленькая, хорошенькая, в кокетливом чепце и кружевных панталончиках, выглядывающих из-под фижм, доводит отца до того, что он хватает розги, висящие возле камина, и, свирепый, {200} со сбитой на ухо косынкой, задирая дочке юбки, хлопает ее розгами по панталончикам. Девочка визжит пронзительно, затем замирает, притворившись мертвой, — тогда начинает рыдать отец, открывая огромный рот. По, увидев, что притворщица ожила, он снова деловито хватается за розги. Когда же, все-таки перехитрив отца, достойная дочь Белины убегает, Арган озабоченно берет зеркальце и начинает рассматривать свое горло: «Ах! Сколько дел! Мне некогда даже подумать о своей болезни!»

И сцена осмотра Аргана Диафуарусами («как в клинике!») оборачивается буффонадой: Диафуарусы с двух сторон, одновременно, щупают пульс больного, вдохновенно глядя вверх; выстукивая его, они стукаются головами: Проводив гостей с чопорными поклонами, Арган снова забегает в свое любимое место.

И у мольеровского Аргана «нижняя часть живота» в центре внимания, но в Художественном театре тема клистиров, нужника, облегчения желудка еще больше подчеркивается.

Трижды посещает Станиславский — Арган на протяжении действия нужник: торжественно шествует туда вначале, сопровождаемый дочерью и служанкой, мимоходом забегает после ухода Диафуарусов, озабоченно завернувшись в одеяло, — «повремени немного, я сейчас возвращусь», — удаляется, прервав беседу с братом.

Чего стоит развитие Станиславским одной сцены третьего акта, когда аптекарь Флеран приходит к Аргану ставить клистир!

У Мольера здесь три персонажа беседуют о предмете комическом, но весьма пристойно:

«Арган. С вашего позволения, братец.

Беральд. Как! Что ты хочешь делать?

Арган. Принять этот маленький клистир. Несколько минут всего.

Беральд. Ну, ты шутишь. Неужели ты не сможешь пробыть пяти минут без клистиров и лекарства? Ты это отложи до другого раза и посиди спокойно.

{201} Арган. Господин Флеран, так до вечера или до завтрашнего утра?

Флеран. Как вы можете вмешиваться и перечить предписаниям медицины? Вы увидите, вы увидите…»

А вот решение этой сцены в режиссерском экземпляре Станиславского:

«Входит Флеран с клистиром и тазом.

Таз ставит на кресло, а с клистиром идет к столу, за мазью. Спокоен, величав, очень серьезен и сосредоточен.

Арган — на кровати, собирается расстегивать брюки у кровати. Беральд идет к нему, пытаясь его остановить. Флеран, взяв мазь, ждет к тазу и готовится ставить клистир.

Флеран подошел с клистиром, засучив рукава и готовясь. Арган виновато присел на кровать…

Флеран, бросив клистир, уходит возмущенно.

Арган сидит с расстегнутыми панталонами. Вскакивает и поспешно надевает халат, чтобы бежать за Флераном, застегивает штаны…

Пауза. Вдали ужасная руготня. Арган страшно поспешно ложится в кровать, халат бросает в ноги кровати. Ждет грозы, лежит тихохонько. Вдали кричат Туанета, Флеран и Пургон»…

Когда появляется сам разъяренный доктор Пургон: «Пренебречь моим клистиром!» — Арган у Мольера робок и искателен: «Велите его принести, я его сейчас поставлю».

У Станиславского снова все преувеличивается. Сам он «бежит К кровати и становится в позу для клистира». Разгневанный Пургон бегает по комнате, мантия его развевается, парик трясется от гнева, а Арган ползает за ним на коленях, умоляя не гневаться. Когда же Пургон удалился, с трудом вырвавшись из цепляющихся рук Аргана, тот остается лежать на ступеньках в позе поверженного; он впервые реально поверил, что умирает, — И Беральд с усилием тащит на кровать огромного, впавшего в прострацию Аргана.

{202} Еще Буало упрекал Мольера в излишней грубости:

«Искусства высшего он дал бы нам пример,
Когда б, в стремлении к народу подольститься,
Порой гримасами не искажал он лица,
Постыдным шутовством веселья не губил.
С Теренцием — увы! — он Табарена слил…»

Что сказал бы этот ревнитель высокой комедии, увидев, как далеко ушел назад к Табарену театр, словно превративший улыбающегося Мольера в хохочущего, грубого Рабле.

Тончайшие чеховские актеры превратились в домольеровских, раблезианских персонажей, в героев фламандской ярмарочной сцены (какая тут «четвертая стена!»), где ядреные бабенки обманывают простаков-мужей, монахов сажают в сундуки, солдат дубинкой побивает черта, где зрители тут же в толпе едят, пьют из бурдюков и фляжек, тискают спутниц, продают, покупают все на свете — в том числе и лекарства, выкликаемые шарлатанами-лекарями.

Все эти персонажи, особенно Арган — Станиславский, словно вышли из того «людского варева» ночного города, которое показывает бес голодному студенту. Там, среди великого множества бродят, ростовщиков, шлюх, студентов, воров — непременна и каморка, где «лежат двое больных, которых лечат клистирами; сейчас они затеяли спор, кто прошел больше курсов, точно им в университете степень получать, — ишь, пошли драться подушками»…

Это картина из долесажевского, испанского «Хромого беса», относящегося к Лесажу примерно так же, как ярмарочные фарсы относились к комедии Мольера. В фарсах этих постоянны фигуры врача-шарлатана и простака-больного, и, коль скоро в них появились больные и врачи, обязательно обыгрывается тема «нижней части туловища», клистиров и промывательных.

Неожиданно для Художественного театра простонародные, буфонно-ярмарочные образы уводят к истокам народного творчества {203} гораздо глубже, чем Изысканные Арлекины стилизованных «Старинных театров» и живописи самого Бенуа. «Непосредственное соседство медицины и балагана в площадной жизни», «типичное для площади Ренессанса соседство народных зрелищных форм с формами народной медицины, с собирателями трав и аптекарями, с продавцами всевозможных чудодейственных мазей и с медицинскими шарлатанами», открытое в 1965 году ученым М. Бахтиным в его книге о Рабле, пережило и Рабле, и Мольера, и дошло до нашего века, неожиданно раскрывшись в работе Станиславского над «Мнимым больным».

Надо сказать, что многие страницы книги Бахтина, посвященной «Вольтеру XVI века», словно бы относятся к многим сценам «Мнимого больного», поставленного и разыгранного Станиславским. Тема «праздничной концепции мира», народного карнавала, славящего жизнь, изобилие, продолжение рода человеческого, веселья, всеобщего и поэтому бессмертного, звучит в этом спектакле, поставленном художником, воплотившим утонченнейшие формы драмы XX века и вернувшимся к веселой старой притче о больном-обманщике: «Будем, как дети!»…

Девятнадцатому веку близко было Просвещение, наследником И продолжателем которого он себя чувствовал; XX век начинает возвращение к Ренессансу, к тем формам народных зрелищ и народных комических типов, которые, утверждая первоначальные, плотские формы жизни, вступали в борьбу с мистикой, догматизмом, канонами церкви — и побеждали их. Разумеется, это не подражание, но продолжение, отзвуки которого становятся все яснее сегодня — в драматургии и сценической интерпретации Брехта, в тех формах современного театра, которые возникают в России и во Франции, в Чехословакии и Польше.

В спектаклях Мейерхольда — Головина или Комиссаржевского — Судейкина, всячески подчеркивая свое сходство с комедией дель арте, театр уходил не дальше самого семнадцатого века в его утонченно-праздничном облике; эстетизированные маски его уже не были определенными фарсовыми масками народной комедий — {204} они вызывали в памяти, скорее, печальных комедиантов Ватто, одеяние Пьеро — Вертинского на эстраде или «звенящего Арлекина» и «обманутого Пьеро» из стихов Блока и из его «Балаганчика». (Блок, как известно, не принял мольеровский спектакль Художественного театра, выделяя в нем лишь нескольких исполнителей, прежде всего — Станиславского.)

Самое отчетливое выражение эта тенденция нашла в образе Станиславского — Аргана и в финальной сцене спектакля.

Художественный театр совершенно отошел от жанра «спектакля-балета». Постановщики не только не развили междуактные интермедии Мольера, но вообще отказались от них. Том более, казалось бы, не пунша театру третья, заключительная интермедия. Сюжет веселой комедии о мнимом больном и его семье завершился. Можно опускать занавес — «четвертую стену». Но вместо этого в комнате Аргана появляются обойщики и плотники в старинных костюмах, которые, предваряя преображения «Турандот», на глазах зрителей пышно одевают сцену, превращая скромную спальню Аргана в торжественный зал.

Третья мольеровская интермедия, завершающая спектакль и названная автором «шуточной церемонией присвоения докторского звания бакалавру, которого изображает Арган», выросла в Художественном театре в развернутую, самостоятельную картину, вернее — в самостоятельное действие.

Над решением его театр работал, пожалуй, дольше, чем над всеми остальными сценами, вместе взятыми. Бенуа, детально разработавший план постановки, сам ее репетировал и присылал из Петербурга все новые эскизы занавесов, костюмов многочисленных ее персонажей, профессорских кафедр, пышного зала, который появляется на сцене взамен скромной комнаты Аргана. Об этой сцене все время тревожится в письмах Станиславский; все делается в спешке, в тревогах, и все же ежедневно то режиссер петроградский придумает новую озорную деталь, вроде украшения храма мудрости статуями великих медиков, которые чередуются с ночными горшками, то Станиславский и балетмейстер {205} Мордкин, «выучивая всю ораву», ввернут новую мизансцену, то Станиславский вдруг увидит в совсем уж карикатурных фигурах ученых докторов реальные черточки характеров, а Бенуа уже шлет из Питера новое письмо, где ему видятся в процессии арапчата, и Станиславский отвечает ему: «Арапчонок — чудесно (не страшно, что Мейерхольд их использовал)». Аргана же художник видит окруженным детьми-амурами, на его докторскую новехонькую шляпу хорошо бы навесить гирлянды цветов… Бенуа пишет эскиз зала, в котором происходит церемония: триумфальные арки, колонны, увитые гирляндами, напоминают Венецию Веронезе и Тьеполо. Появляется в этом зале вереница гостей в пышных, нежно-ярких костюмах, а когда гости рассаживаются, выходит торжественная процессия: хирурги выступают в костюмах голубых с желтым, береты их украшены страусовыми перьями, молодые клистироносцы несут огромный, как огнетушитель, клистир, словно изображение бога.

Фантазия постановщика, режиссера, актеров здесь безудержна; но в апофеозе есть свой стержень и свое действие, делающие его продолжением и естественным завершением спектакля о мнимом больном.

Великая вера Аргана в могущество медицины, великое его благоговение перед наукой у Станиславского доводились до такого предела, когда они должны были разрешиться не только в бытовом плане. Дело вовсе не в том, что у Мольера история в доме Аргана закончилась благополучно, потому что Арган разоблачил лицемерие жены и выдал дочку за ее возлюбленного, а не за дурака Фому. Дело в психологическом и в то же время вселенском торжестве мнимого больного, которое выражается в финальной сцене, изображающей осуществление мечтаний Аргана. К героям «Мнимого больного» были вполне применимы амплуа их предков из комедии масок: «Старик — купец, богатый, почти всегда скупой. Хворый и хилый; хромает, ахает, кашляет, чихает, сморкается, болеет животом. Самоуверенный, но всегда одураченный. Считает себя умнее всех, но на каждом шагу становится {206} жертвой чьих-нибудь проделок. Несмотря на годы и не дуги, любит волочиться за женщинами, терпит неудачу, но остается неисправимым ловеласом», — это описание А. К. Дживелегова, относящееся к маске Панталоне, совершенно подходит к Аргану — Станиславскому.

А Доктор из той же комедии масок «сыплет латинскими цитатами, но перевирает их нещадно. У него в голове все спуталось… Голова Доктора вмещает в себе довольно много обрывков учености. Но в нем отсутствует логика… Иногда доктор бывал не юристом, а врачом… Тогда к его костюму добавлялись принадлежности врача, прежде всего огромная клистирная трубка. На сцене фигурировали огромные ночные горшки, грязное белье, сыпались фантастические цитаты из Гиппократа и Галена… Здоровый человек заболевал, благодаря медицинским советам доктора, больной выздоравливал, вопреки его советам»…

Такими были и Диафуарусы, Пургон, Флеран, Доктора финальной интермедии. Но Мольер в «Мнимом больном» не только использовал эти локальные маски; он их сместил, смешал, представил в новом, неожиданном сочетании: у него Больной завидует Доктору, Простак хочет стать Ученым. Последняя интермедия и является этой высокой Переменой: возведением Больного в ранг Доктора.

В «Мнимом больном» Станиславский великолепно чувствует тему отчуждения науки от жизни и тем самым превращение ее в псевдонауку, обожествление формы, которая так величественна сама по себе, что невозможно понять: есть ли в ней какое-нибудь содержание. Поэтому совершенно не важно, что полный невежда в медицине Арган получает степень доктора: доктора настоящие, в сущности, ничем от него не отличаются. Важен обряд посвящения, ритуал экзамена, важна мантия, шляпа, парик, очки — докторская форма в буквальном и в переносном смысле слова.

Поэтому апофеоз выглядит одновременно как блаженный сон Аргана и как жутковатая реальность: формой ведь может овладеть всякий.

{207} Апофеоз Художественного театра — это и есть торжество формы, статута, ритуала ученого совета.

Ритуал этот происходит в пышном зале с огромными арками, с колоннами, которые увиты гирляндами. В зале этом стоят кафедры, украшенные эмблемами мудрости и медицины. Самая высокая кафедра — председательская, а перед ней примостился знакомый стульчак, на который и присаживается Арган в ожидании страшного экзамена. Гости рассаживаются возле кулис, а центр сцены занимают Ученые, Доктора, говорящие не так, как простые люди, и одетые не так, как простые люди.

Начинается откровенное представление-пародия: Председатель, самый важный и величественный, торжественно обращается к другим Докторам на том тарабарском языке, который передразнивает латынь:

«Sapientissimi докторее,
Medicinae профессорес…
Всем почет; карман набитум
И хороший аппетитум…»

И все эти докторес и профессорес — длинные, низенькие, тучные, скрюченные — по очереди кланяются публике, важно рассаживаются по местам, впрочем, очень активно аккомпанируя речи своего Председателя.

Когда он прославляет медицину, которая их всех

«Одеваре и поире
и питаре доотвала», —

Доктора важно прохаживаются, потирая животы. Когда Председатель вещает:

«Во враче земной весь глобус
Видит важную особус,
И везде у нас талантум —
Надувантум, обирантум…
Толк кто знает в гонораре,
Может роль врача играре…» —

{208} врачи рядовые звякают в такт председательским словам кошельками с золотом, «жульнически потирают руки, поднимая пальцы кверху», «пляшут нелепый, чепуховый танец около своих мест, кружась, точно игрушки, задрав юбки».

Эти обстоятельства актеры обживали с тою же степенью правды их и преувеличения их, как Станиславский — Арган. Он всерьез боялся ученых, экзаменаторов, которые вдруг сползали со своих кафедр-стульев и крались к испуганному толстяку, простирая над ним руки с клистирами и хирургическими щипцами.

Важный Первый доктор спрашивал экзаменующегося:

«Отчего, пусть отвечает,
Морфий усыпляет?»

Под этот вопрос все присутствующие засыпали; храпели Доктора, спал и сам Аргал — но, перемогая зевоту, он все-таки отвечал на вопрос, и сонный хор Докторов пел — вторил ему:

«Верно, верно, удивительно…»

Второй доктор — ядовитый, глухой, со слуховой трубкой — спрашивал ехидно, надеясь провалить абитуриента:

«Как, водянкой называемый,
Станешь ты недуг лечить?»

Кончив, он «подскочил» и слушает через трубку ответ, но Арган уже более уверен в себе:

«Раз — клистириум вставляре,
Два — обильно кровь пускаре,
Три — касторкою пугаре…»

Третий доктор, согласно режиссерскому экземпляру Станиславского — «чахоточный, долго кашляет, потом говорит так тихо, что Председатель звонит. Он сразу встрепенулся и остальное орет:

“Пусть нечислит нам лекарства
От чахотки и от астмы”…»

{209} И Арган отвечает уже совеем уверенно, как подлинный доктор:

«Раз — клистиром угостить,
Два — обильно кровь пустить,
Три — касторкой напоить…»

Хор ликующе отвечает:

«Верно, верно, удивительно».

И доктора приступают к величественному обряду посвящения. Все торжественно встают, танцующие портные выносят докторскую мантию, парик, шляпу и обряжают Аргана, дающего торжественную клятву «хранить все предписанья факультета».

Удостоенного звания окружают юноши-клистироносцы, коленопреклоненного Аргана ударяют клистиром по плечу — как рыцаря мечом при посвящении, — и он благоговейно прикладывается к клистиру. Президент надевает на бывшего Вольного, ныне Доктора, форменную шляпу, ее венчают цветами, и Арган — Станиславский как бы вырастает вдруг: он стоит огромный, величественный, словно святой дух снизошел на него.

Тут раздается удар грома — стульчак проваливается в люк, а задник-занавес, поднимаясь, открывает храм Минервы — богини мудрости. Из круглого, белоснежного, стоящего в облаках храма выходит сама Минерва в платье с фижмами, в плаще, который несут пажи-амуры в докторских шляпах. Она шествует навстречу новому Доктору, а он поднимается к богине в облака, и его окружают дети-амуры с клистирчиками в ручонках.

Словно во сне, словно попав в свой Китеж, в рай, — поднимается Арган в облака, и занавес Художественного театра — привычный серо-зеленый занавес с чайкой — скрывает Аргана торжествующего.

В 1914 году Бенуа и Станиславский снова выступят в содружестве; но на этот раз Бенуа лишь напишет декорации к старой комедии Гольдони, поставленной Станиславским.

{210} Пьеса эта под названием «Трактирщица» шла в первый сезон Художественного театра. Критика тогда единогласно выделяла исполнение Станиславским роли кавалера ди Рипафратты, его искренность и отличное чувство комедийности.

Художественный театр вернулся к Гольдони в год первой мировой войны. Во времена распутинщины, биржевых авантюр, забастовок, усиливающегося предчувствия конца жизни Российской империи. «То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждали и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности. Девушки скрывали свою невинность; супруги — верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения — признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один сезон из небытия. Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными.

Таков был Петербург в 1914 году. Замученный бессонными ночами, заглушающий тоску свою вином, золотом, безлюбой любовью, надрывающимися и бессильно-чувственными звуками танго — предсмертного гимна, — он жил словно в ожидании рокового и страшного дня…» Это Петербург «Хождения по мукам», ахматовской «Поэмы конца», блоковских предчувствий всеобщей погибели. Такой была и Москва — с тройками, несущимися к «Яру», с неспокойными фабричными окраинами, со знаменитыми «капустниками» Художественного театра, после которых восхищенные газетчики подробно описывали цирковые номера в исполнении Качалова и Москвина и ослепительные туалеты присутствовавших дам.

Предшествует «Хозяйке гостиницы» постановка «Бесов», следует за ней инсценировка повести Леонида Андреева «Мысль», где Леонидов с неистовым темпераментом старого русского трагика играет человека, симулирующего сумасшествие и на деле сходящего с ума.

«Трактирщица» — отдых театра, работающего легко, слаженно, радостно.

{211} «Трактирщица» — отдых зрителей, вернувшихся от извращений и мрачностей к простым и естественным чувствам.

Впрочем, теперь спектакль называется «Хозяйка гостиницы». На перемене этой настаивает Бенуа. Перемена определяет звучание спектакля — не о простонародной Трактирщице (которую играла впоследствии Марецкая), но о более высокой рангом Хозяйке гостиницы. В исполнении Гзовской это не столько простолюдинка, сколько вообще земная прелестница, умеющая одеться, как графиня, и хозяйничать не хуже кухарки. (М. О. Кнебель рассказывает, что Гзовская, которая в жизни была великолепной кулинаркой, к каждому спектаклю сама готовила обед, который с аппетитом поедал на сцене кавалер — Станиславский.)

Снова — уверенное, мастерское, блестящее сочетание исторического стиля начала XVIII века, художественной стилистики Гольдони и прочтения пьесы театром XX века. Причем «двадцатый век» выражается на этот раз вовсе не в обострении эпического начала, неотрывности сценического действия от потока жизни, которая так естественна была в молодом Художественном театре. Станиславский и не собирается выделять здесь какую-то социальную тему или видеть в комедии о лукавой кокетке отблеск реальных жизненных противоречий. Он видит оправдание спектакля, общественную «сверхзадачу» его именно в этой радости жизни, в естественности ее простых чувств.

Мирандолина — Гзовская и Фабрицио — Болеславский открыто радуются своему здоровью, достатку, силе. Прекрасны они сами, изумителен старый город, в котором они живут (Флоренция, куда переносит действие Бенуа из традиционной для этой пьесы Венеции), красивы и простые костюмы Фабрицио — белая рубашка, грубые башмаки, фартук — и кокетливые чепчики и фижмы, туфельки и чулки со стрелками, молитвенники и кружевные платочки Мирандолины. Уютен просторный старый дом гостиницы: большой зал первого акта, где у массивного стола собираются постояльцы, а по стенам поблескивает начищенная оловянная, расписная фаянсовая посуда, и комната постояльца-Кавалера {212} с вычурным пологом постели в нише, со старым комодом и обеденным столиком, покрытым веселой скатертью, и та терраса, на которой в финале Мирандолина развешивает белье; зеленые холмы, флорентийские крыши вдали, в голубоватой дымке.

Мирандолину и Фабрицио окружают люди завистливые, чванные, глупые именно этим своим чванством, стремлением казаться не тем, что есть они на деле. Бедняк маркиз жаждет прослыть богачом, а богач граф — еще более богатым. Актрисы Гортензия и Деянира, полуголодные, одетые в причудливую смесь претенциозно-модных вещей и театральных костюмов из своего погорелого театра (треуголки, шемизетки, юбка, расшитая золотыми звездами, — явный костюм «ночи» из какого-нибудь дивертисмента, причудливые ридикюли, поддельные кольца, завитые локоны, крашеные щеки), разыгрывают путешествующих барынь. Слуги, одетые сообразно положению своих хозяев, тоже пытливо оглядывают друг друга.

Все, как мухи к меду, слетаются к Мирандолине, ухаживают, обещают, переманивают ее друг у друга, и она, умеющая жить и наживать добро в этом мире, кокетничает, осторожно обещает, тактично «ставит на место», разжигает ревность, получает подарки — пользуется всем, что можно взять в этой глупой жизни.

Простодушна и обманута в спектакле не она — простодушен и обманут герой, сыгранный Станиславским.

Игравший кавалера шестнадцать лет назад, вполне могущий повторить эту вовсе несложную роль, Станиславский работает над ней по своей «системе» со всей истовостью, серьезностью и глубиной.

Он возвращается к своей «аффективной памяти», вспоминает свои отношения с женщинами, пытается вызвать в себе женоненавистничество, которое считает основой образа Рипафратты; он думает, что наконец-то живет в роли, но товарищи указывают на самые «грошовые штампы», вылезающие вдруг у него.

Сначала это штампы свои, личные — басок, нахмуренные {213} брови, сердитый голос, потом «штампы простоты, самые худшие из всех штампов…».

Он ищет грим, и Бенуа делает набросок, соответствующий желанию актера: усатый, большой, нескладный человек — полу-Дон-Кихот, полу-Спавента, по определению Станиславского.

Ощущение обоих этих образов — сервантесовского простака-святого и «хвастливого капитана» комедии масок — сохранится у Станиславского, окрасит созданного наконец-то Рипафратту. Но до этого он найдет в нем еще множество оттенков, «манков», тонов: «Я ушел в строгого генерал-губернатора (есть в роли), Владимир Иванович открыл веселого корнета (есть). Бенуа настаивал на благодушии (есть). Кто-то тянул на влюбленного гимназиста (немного есть)…».

Он увлеченно придумывает своему кавалеру биографию, оправдывающую его женоненавистничество: «Я нашел в роли кроме добродушия, брезгливости к женщине и (для перерождения Кавалера) элементы не столько чувственные (то есть желание обладать Мирандолиной), сколько новые для Кавалера, который по одной бабе, изнасиловавшей его когда-то и подарившей ему непрошеного ребенка и много хлопот, судит дурно о всех И теперь вдруг узнает еще новую, неведомую прелесть у женщин — товарищеские, простые, интимные отношения…»

И, наконец, от первоначальной, поверхностной задачи исполнения — «хочу избегать женщин» — выросла задача истинная: «После того, как я понял, что герой — любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником, — установлена сверхзадача: “Хочу ухаживать потихоньку” (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила».

Так определилась роль. Выращенная естественно, органично. Соответствующая индивидуальности актера, построенная по принципу «иди от себя». Но «от себя» Станиславский шел, охватывая постепенно эпоху действия, стиль пьесы, отношения своего героя со всеми другими персонажами.

Так создается Рипафратта — офицер и дуэлянт, привыкший {214} к походам и одетый всегда по-походному — в мундир, огромные ботфорты, треуголку, добротный плащ, спасающий от холода и ветра, всюду таскающий за собой такого же подтянутого, «военизированного» слугу. Рипафратта, привыкший приказывать солдатам и хозяйкам гостиниц, любящий мягкую постель и вкусный обед, умеющий прихвастнуть своими военными подвигами и поставить на место бойкую дамочку, начавшую ухаживать за ним. Впрочем, эти оттенки нетрудно передать любому хорошему характерному актеру. Но вот Рипафратта — женоненавистник, втайне мечтающий о женщине, Рипафратта — наивный, старающийся привести в чувство прелестную Мирандолину, упавшую в обморок, тыкая ей пальцем в живот, Рипафратта — влюбленный, восторженный, забывший все прошлые беды с женщинами и узнающий в финале, что хозяйка дурачила его, — сыгран только Станиславским. «Полу-Спавенту» или «целого Спавенту» было легко найти. «Полу-Дон-Кихота» мог почувствовать в Гольдони лишь «великий актер комедии», как называли его рецензенты; «У него есть необыкновенная легкость, мягкость, простота и неизъяснимый внутренний юмор… Его интонации необыкновенно неожиданны, выпуклы. Он необыкновенно стилен, живописен и дает каскад блестящих нюансов… Фигура, лицо — все это чудесно… Кавалера обычно играют крикливым бурбоном… Станиславский же дает интересную фигуру благородного, простоватого, но милого человека — большого ребенка в своей любви к трактирщице». Это — рецензия, появившаяся на следующий день после премьеры в «Новостях сезона». Ее поддержали десятки других, московских и петербургских статей, восхищавшихся легкостью, естественностью Станиславского, а главное — неожиданностью и неопровержимостью его решения.

«Хозяйка гостиницы» — вершина содружества Станиславского и Бенуа. Тонкий художник и громадный актер отлично помогают друг другу в поисках той тончайшей меры реальности и комедийности, быта и условности, которая делает из новой «Хозяйки гостиницы» подлинное и прекрасное зрелище.

{215} Гармония эта рушится в «Пушкинских трагедиях», поставленных Бенуа в Художественном театре 1916 года. Трилогию «Пира во время чумы», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» он определяет как «Мистерию смерти». Мистерия видится торжественной и в то же время подробной. Огромные колонны образуют портал сцены. А на сцене построена подлинная улица средневекового города с сумрачными остроконечными домами, с вынесенным на пустую улицу столом, на котором так играют подлинные старинные блюда и кубки с вином. Бенуа живописует все подробности торжественной испанской усыпальницы с белой статуей Командора и реального кабинета Сальери, где композитор может без помех работать. Все достоверно и пышно, все соответствует эпохам средневековья английского и возрождения испанского, венскому XVIII веку. Все проникнуто тончайшим ощущением стиля эпохи. Бесчисленны мелочи жизни, которые так умел эстетизировать Бенуа: выброшенная из чумного дома старинная колыбель ребенка, кафтан Сальери, аккуратно и красиво висящий на стене, одежда слепого скрипача… Но найденное в Мольере и Гольдони единство стилистики эпохи и стиля автора здесь нарушается вопиюще, очевидно для всех зрителей и для всей критики.

Как Шекспиру в «Юлии Цезаре» не нужна была натуральная гроза, так Пушкину не нужны живописные и режиссерские подробности, которыми переполнился спектакль.

Объединив пушкинскую трилогию темой смерти, Бенуа уходит от Пушкина, которому смерть никогда не представала в таком торжественно-философствующем плане. В то же время, переживая ужас мировой войны — «пляски смерти», пришедшей на землю, Бенуа не выражает эту тему в своем спектакле. Он остается холодным, эстетизированным, никак не соотносящимся с трагедией современной России.

У актеров нет тех точных, действенных задач, с определения которых начинал всегда работу Станиславский. Им предлагается стильное внешнее решение; готовая форма спектакля, напоминающая {216} пышную одежду, сшитую прекрасно, но не для этого человека. Подробности жизни прошедших эпох, которыми так увлеклись художник и режиссер, напоминают первые годы Художественного театра, напоминают о молодом Станиславском, которому так важна подлинность, бесчисленные детали жизни. Но театр и его руководитель далеко ушли от своих первых поисков. К тому же Бенуа всегда воспринимает реальность эстетизированной, «вторичной»; первоначальная свежесть жизни, которая так важна была молодому театру, чужда утонченному художнику.

И в пушкинском спектакле чуждыми оказываются друг другу Бенуа и живой театр, в который он пришел.

Актеры теряются на сцене, одновременно пустой и наполненной мелочами. Иногда потрясает зрителей «мочаловскими взлетами» Леонидов — Председатель пира, изящно-бесстрашен перед лицом смерти Дон Гуан — Качалов.

Сальери — большой провал Станиславского. Ему шикают и свистят во время спектакля. Зрителей раздражает этот грузный человек, старательно взбалтывающий яд в бокале и медленно, многозначительно произносящий пушкинские монологи, «переживая» каждое слово.

Рецензии на первые спектакли — удручающи. По собственному признанию, Станиславский «не справлялся с пушкинским стихом» и «жестоко провалился в роли Сальери». Правда, тут же он добавил: «Я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

По отзывам позднейшим, по воспоминаниям дальнейших лет образ Станиславского приобрел цельность, пушкинскую строгость, которой не нужны подробные бытовые оправдания. Но постановщик уже отошел от своего тяжкого и ответственного пушкинского спектакля. Он оформляет снова Мольера и Гольдони в театрах Петрограда[[140]](#footnote-141); за границей, деля жизнь между Францией {217} и Италией, он работает на своей излюбленной оперной сцене, создавая изящные задники, делая невесомыми кулисы. В его тонкой стилизации всегда выражается художественный стиль века, будь то барокко, рококо, русский ампир или пленительно подробный быт старых голландцев. Но сама реальность, с которой так неожиданно и увлекательно связал его Станиславский, органичная народная основа жизни уходит из орбиты Бенуа. Как ушла она из орбиты его пушкинского спектакля, обернувшись на прощанье добротным порядком кабинета Сальери.

Того подлинно синтетического, органического зрелища, которое возникало в Художественном театре, художнику не удается больше создать. Может быть, поэтому он так пристально следит в 20‑е годы за жизнью Художественного театра. Его ранит, что «Трактирщица» в заграничных гастролях 1922 – 1924 годов играется в декорациях портативно-облегченных, вроде бы уже ему не принадлежащих. Он желает успехов Станиславскому и актерам. А Станиславский продолжает свои открытия законов актерского творчества. Продолжает применять «систему» в спектаклях современных и классических. Законы «искусства переживания» снова проверяются им в пьесах всех эпох и всех жанров. Неудачно — в «Отелло», блистательно — в старых комедиях Бомарше и Островского. В этих спектаклях с замечательными художниками — Головиным и Крымовым — он снова находит единство современного и исторического прочтения. И неповторимость авторской стилистики. Единственной в каждом новом спектакле. Единственной в каждом подлинном актерском образе, сочетающем правду жизни и правду искусства, которые не могут друг друга отрицать и друг друга подменять.

## **{****218}** А. МацкинПять чеховских ролей

По своей первой профессии в театре Станиславский был актером. Пятьдесят один год выступал он на сцене и не думал ее бросать и в старости, пока в октябре 1928 года с ним не случилась беда. В дни тридцатилетнего юбилея Художественного театра он играл Вершинина в «Трех сестрах». Приступ грудной жабы застиг его во время действия, он не подал виду, хотя дыхания ему не хватало и пульс поминутно замирал, довел роль до конца и, не разгримировавшись, в мундире подполковника русской армии, свалился в артистической уборной. Это было последнее выступление Станиславского на сцене.

Его биография актера легко делится на три периода — самое начало, включающее первое десятилетие опытов еще юноши-дилетанта; годы возмужания, наиболее щедрая полоса его творчества, он сам определил ее границы в очень вместительном понятии — артистическая юность, куда следует отнести десять лет любительства, ставшего призванием, и первые восемь сезонов Художественного театра; и, наконец, третий период — период зрелости, наступивший после кризиса лета 1906 года. В годы зрелости перемещаются интересы Станиславского — теперь его более привлекает режиссура, педагогика и теория творчества. Новые роли он играет редко, но от старого репертуара не отказывается — только поэтому для театрального зрителя 20‑х годов и дошли отблески актерского гения Станиславского.

{219} Нелегко передать общее впечатление от его игры уже по одному тому, что роли у него были очень непохожие, даже в пьесах Чехова непохожие. Ведь вот Л. Гуревич была лучшим знатоком творчества Станиславского, но и она растерялась, когда увидела его за кулисами, перед самым выходом на сцену, в гриме и костюме генерала Крутицкого («На всякого мудреца довольно простоты»). «Казалось, что это вовсе не он, знакомый, милый Константин Сергеевич, а кто-то совсем чужой и чуждый, подошедший ко мне по ошибке». Это чудо перевоплощения происходило всякий раз, независимо от того, играл ли он рыцарственного Сатина в «На дне» или блаженно-низменного мольеровского Аргана. Из мира образного актерского видения рождался человек во плоти, и самое удивительное было то, что в каждой роли Станиславского был и он сам, частица его самого.

Три первые роли Станиславского в Художественном театре прошли незамеченными. Генриха в «Потонувшем колоколе» и Имшина в «Самоуправцах» он уже играл в спектаклях раньше и ничем заметно новым теперь не блеснул. Мало что прибавил к его сложившейся репутации и кавалер ди Рипафратта в «Хозяйке гостиницы»; когда шестнадцать лет спустя он вернулся к этой роли, то даже не вспомнил, что однажды уже играл ее. Новую главу в творчестве Станиславского-актера открыл Чехов.

И тоже не сразу. Все триумфы, которые принесла «Чайка», с первого сезона ставшая непреходящим символом искусства Художественного театра, достались Станиславскому-режиссеру, его успех актера был несравнимо скромней. Немирович-Данченко в письме Чехову, написанном в декабре 1898 года, сразу после премьеры «Чайки», дает сравнительную характеристику игры актеров: в этой эстафете впереди идет Книппер — «удивительная, идеальная Аркадина», затем Лилина — Маша («чудесный образ») и где-то среди замыкающих Станиславский — Тригорин; здесь к похвале уже примешивается критика. Сдержанно отозвался о его игре и Чехов, впервые посмотревший «Чайку» весной 1899 года. {220} «Вы же прекрасно играете, — сказал он, — но только не мое лицо. Я же этого не писал». Между тем портрет Тригорина получился у Станиславского очень обоснованный — усталый от жизни на виду, от тягот славы, от признаний женщин, от шумного и беспокойного быта, красивый, нарядный, уже начинающий стареть человек, по моде века охотно демонстрирующий ближним свою скуку, недостаток воли и прочие душевные неустройства. Это было находчиво и в высшей степени логично, но шло не в русле поэзии «Чайки». Что-то важное Станиславский упустил, что же именно?

Той же весной 1899 года Станиславский писал В. Котляревской о публике и прессе, которая не признает его Тригорина и тянет к уже знакомым ей образцам, к избитому «общему тону», он же, споря с отсталыми вкусами, видит в чеховском герое «характерное лицо». Отвергая безличность, он искал определенности; ему нужны были доказательства реальности существования Тригорина, и он нашел их в душевной драме знаменитого писателя, в подавленности его воли, в ее заторможенности. Его до очевидности наглядный портрет человека «нервного века» вызвал раздраженную реплику Чехова: «Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик». Таким образом, «слабая воля» смятенного интеллигента стала лейтмотивом роли, и критик газеты «Новости дня» упрекал Станиславского за то, что он превратил «фигуру типичную в исключительную», уже на грани болезненности. Грани этой он не перешел, но Тригорин в театре был так поглощен угнетающей его меланхолией, что ничего другого в нем нельзя было разглядеть.

Иными словами, чеховская роль утратила чеховскую широту видения, и от многих ее значений осталось только одно — «тоскование от неудовлетворенности», по выражению журнала «Русская мысль».

Возможно, что Станиславского смутила и ремарка Чехова, указавшего в перечне действующих лиц род занятий Тригорина — беллетрист. Докапываясь до замысла «Чайки» как актер и {221} постановщик пьесы, он не смог пройти мимо этой ремарки, много ему поясняющей. Для Станиславского, как и для его современников, беллетристика означала литературу хорошего профессионального умения, хорошего вкуса, но без обаяния поэзии, без художественной задачи. За год до появления «Чайки» Чехов писал Шавровой: «В ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства». Жанр беллетристики, широко распространившийся в конце века, создал и свой тип писателя, вынужденного отдавать дань коммерции и требованиям рынка и потому, может быть, особенно старательно подчеркивающего свою независимость и принадлежность к артистическому цеху, даже во внешности и в костюме.

Как мало ни был связан Константин Сергеевич с литературной средой, он знал таких модных авторов, как будто сошедших с модной картинки. Не потому ли он играл Тригорина «хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях “bain de mer”»?

Чехову не понравился щегольской вид Тригорина, и он произнес знаменитую фразу о клетчатых панталонах, дырявых башмаках и вонючей сигаре. Что значили эти слова?

Станиславский в воспоминаниях о Чехове говорит, что смысл его упрека понял только спустя шесть лет, когда Художественный театр возобновил «Чайку». По его логике, Чехову нужно было унизить Тригорина, чтобы объяснить, до какой степени мечта «бедной чайки» находится в разладе с действительностью; гордый рыцарь, который привиделся провинциальной девочке, на самом деле — помятый жизнью и даже физически опустившийся человек. К этому справедливому соображению хочется добавить и другое, более общее. Чехов возражал против грубой наглядности портрета Тригорина, отказываясь признать в франтоватом неврастенике «созданное им лицо», потому что у его героя ведь был и талант, и до конца не исчерпанная потребность в творчестве, и минуты нервного подъема, и искренность добрых побуждений, в общем, как и у всех других героев «Чайки», была своя {222} «скрытая драма», не разгаданная в театре. Почему же Станиславский-актер, не сробевший перед Толстым и Достоевским, отступил перед Чеховым?

Все здесь происходило не по правилам. Станиславский, открывший нам поэзию Чехова в театре, сперва не увидел в ней ничего, кроме бездейственности и скуки. Прочитав «Чайку», он был обескуражен и не скрывал своей растерянности: он хотел, чтобы Художественный театр не был похож на другие театры, но, сыграв эту пьесу, не перестанет ли он вообще быть похожим на театр; если будни русской интеллигенции в изображении ее поэта такие монотонные, то что остается ему — режиссеру и актеру — ставить и играть? Потом, когда в имении брата под Харьковом, по обязанности, вынуждая себя, он стал писать режиссерский план «Чайки», некоторые предложенные им «планировки» (мизансцены) поразили Немировича-Данченко своей «пламенной, гениальной фантазией». Мысль Станиславского на этот раз не поспевала за его чувством; вчитываясь в пьесу, он оценил ее неожиданную новизну и талантливость, но, «с какого конца к ней подходить», не знал. Пока что, полагаясь на интуицию, он «действовал наобум», и с каждым днем росли его вера в Чехова и удивление перед его искусством. Сказать, в какой момент произошел перелом в его отношении к пьесе, он не мог бы, но жил теперь, как в счастливом сне, среди «суеты готовящегося праздника». Каждая новая репетиция приносила новые открытия: он понял, например, что только словами невозможно передать настроение пьесы, что пауза, в которой скрыто волнение, невысказанное признание, раздумье, может быть красноречивей монолога; он понял значение ритма в развитии каждой роли и всего спектакля в целом, ритма слова и паузы, ритма действия и бездействия на сцене.

Новые режиссерские возможности так увлекли Станиславского, что он уже не думал о своей работе актера. К тому же ему поручили роль Дорна, которую он плохо понимал и не считал для себя подходящей («Почему я — Дорн?»). Роль Тригорина {223} нравилась ему больше, но и она не была до конца ясной; и не случайно в режиссерском плане он, в сущности, уклонился от комментариев по ее поводу. По сливам профессора С. Д. Балухатого, много лет изучавшего сценическую историю чеховских пьес, Станиславский в момент работы над режиссерским планом «Чайки» не имел еще законченного рисунка для роли Тригорина И предполагал доработать ее впоследствии. А впоследствии эта роль перешла к нему, он начал ее репетировать в ноябре, месяц спустя состоялась премьера «Чайки» (18 декабря). В каком же темпе должен был он ее репетировать, если вспомнить весь круг его обязанностей в эти недели, решившие судьбу Художественного театра? К этому надо еще добавить, что Станиславский как режиссер-экспериментатор тогда только еще формировался и не был связан с традицией, а как актер уже выработал известную технику игры, и ему надо было переучиваться. Биографы Станиславского лишь мимоходом упоминают о роли Тригорина, но без этой неудачи мог ли он подняться к вершинам чеховского театра?

Десять месяцев спустя (26 октября 1899 г.) Станиславский сыграл Астрова в «Дяде Ване», и хотя на этот раз чеховская постановка не вызвала сенсации и настроение на премьере было скорее выжидательное, чем триумфальное (актеры, избалованные успехом прошлого сезона, поначалу даже опасались провала), «Дядя Ваня» стал одним из программных спектаклей Художественного театра и продержался в его репертуаре несколько десятилетий. Время шло ему на пользу. Через три месяца после премьеры Горький писал Чехову, что никогда до того даже представить себе не мог «такой игры и обстановки», и сожалел, что не живет в Москве — «так бы все и ходил в этот чудесный театр». А шесть лет спустя, во время гастролей МХТ в Берлине, обычно замкнутый и подтянуто-корректный Гауптман в антракте «Дяди Вани» выбежал в фойе и, не считаясь с приличиями и своим положением литературного мэтра, крикнул во {224} весь голос; «Это самое сильное из моих сценических впечатлений!»[[141]](#footnote-142)

Если верна мысль, высказанная еще в древности, что первым условием всякого настоящего искусства является его заразительность, его способность служить средством единения людей, то «Дядя Ваня» идеально отвечал этому условию. Его поэзия одинаково захватила студента-первокурсника Бурденко, будущего главу русской нейрохирургической школы, и уже тогда немолодого академика и сенатора Кони, учительницу из глухой провинция, приехавшую в Москву, чтобы посмотреть «Дядю Ваню», и скептиков с рыбьей кровью — профессоров из театрально-литературного комитета, Ермолову, которая не очень любила пьесы Чехова, и Гордона Крэга, который очень не любил реализм на сцене, русских врачей, собравшихся зимой 1902 года на свой очередной пироговский съезд (МХТ для них специально сыграл «Дядю Ваню»), и представителей артистического мира в Нью-Йорке, где «Дядя Ваня» был наскоро возобновлен и шел в сукнах во время гастролей театра в 1923 – 1924 годах.

Чеховская лирика была такой заразительной, что оставила свой след даже в письмах Немировича-Данченко к Чехову (осень и зима 1899 г.) — письмах о близкой старости, долге, тщеславии и неосуществленных планах. В этих же письмах Немирович-Данченко, уже по традиции, сразу после премьеры сообщает Чехову о том, как разошлись роли в «Дяде Ване». Теперь лидерство в эстафете он безоговорочно отдает Станиславскому, который пришел «первым номером, на голову дальше всех». Таким было и общее мнение; даже критика, враждебная Художественному театру, критика из суворинского лагеря, признавала, что успех «Дяди Вани» — это прежде всего успех роли Астрова. О мере этого успеха и его длительности легко судить по {225} письму Гордона Крэга; в конце 900‑х годов знаменитого английского режиссера пригласили ставить «Гамлета» в МХТ, и, раздумывая о будущем спектакле, он писал из Флоренции в сентябре 1909 года Станиславскому: «Чем больше я вчитываюсь в “Гамлета”, тем больше думаю о Вас. Я ни на одно мгновение не могу поверить, что можно иным путем подняться до шекспировских высот, помимо самого простого исполнения этой роли. Из всего того, что я видел в Вашем театре, ближе всего к этим высотам Ваша игра в “Дяде Ване”… У меня глубокое убеждение, от которого я не могу отказаться, что все в Европе были бы потрясены и задумались бы, увидав Ваше исполнение этой роли…»

Трудно писать об игре актеров, обращаясь только к режиссерским записям, старым рецензиям и воспоминаниям современников; в такой реконструкции всегда есть риск домысла. Можно восстановить схему роли, историю ее развития, смысл ее идеи, и невозможно передать ее в живой наглядности, в живой подлинности ее чувств. У автора этих строк в данном случае есть счастливое преимущество: он видел Станиславского в роли Астрова в феврале 1927 года.

После растерянности и затянувшегося молчания первых послереволюционных лет Художественный театр возвращался тогда к жизни. Зимой 1926 года Станиславский поставил «Горячее сердце», гениальный спектакль, где в смехе Островского слышалась горечь Гоголя; это был, пожалуй, самый озорной спектакль в истории МХТ. Осенью того же года разгорелись споры вокруг «Дней Турбиных», правда, голоса защитников пьесы Булгакова терялись в мощном хоре ее противников, требовавших немедленного вмешательства цензуры. Луначарский, настроенный более примирительно, порицал политическое мещанство драматурга и его «лукавую пьесу», но заступался за театр, что, как помнится, вызвало громовую отповедь Маяковского на диспуте в Комакадемии. Об МХТ вновь заговорили, и молодая интеллигенция «левого направления», ранее бойкотировавшая его спектакли, {226} как музейно-старомодное и гурманское искусство, стала их посещать. Так случилось, что в феврале 1927 года я посмотрел «Дядю Ваню» и в первый раз увидел Станиславского на сцене.

В духовном обиходе молодежи театр в те годы занимал больше места, чем теперь; даже литература уступала ему в первенстве. Что говорить о кино, которое еще только формировалось как искусство, хотя Эйзенштейн уже поставил «Потемкина», а Пудовкин «Мать». В будущее кино мы верили, но откровений ждали от театра, не раз поражавшего тогда наше воображение. Эти ожидания менее всего были связаны с МХТ, и тем знаменательней был урок «Дяди Вани».

Шестидесятичетырехлетний Станиславский, возможно, и казался старше, чем ему полагалось быть по пьесе; его движения не утратили легкости, голос — гибкости и богатства тонов, но в его глазах была усталость от прожитых лет, которую он не пытался скрыть гримом. Очень немолодой, он не притворялся молодым. Он вообще не притворялся и вел роль с такой непринужденностью, как будто вот сейчас, в процессе услышанного нами диалога отыскивал нужные ему слова. Техника и привычка не стесняли Станиславского, в его искусстве была неиссякающая стихия импровизации, и невозможно было поверить, что в первый раз он сыграл Астрова еще в прошлом веке. Это впечатление непреходящей новизны старого искусства, не потерявшего себя в новую эпоху и ничуть не потускневшего на фоне изощреннейшей фантастики и блистательной клоунады только что поставленного мейерхольдовского «Ревизора» (декабрь 1926 г.), заставило нас несколько призадуматься.

Почему мы с таким волнением следили за игрой Станиславского? Может быть потому, что театр начала и середины 20‑х годов, предлагая свои выводы, не часто утруждал себя их доказательством; истина здесь демонстрировалась как заранее обусловленный итог, в то время как Станиславский ее добывал от акта к акту, на наших глазах, при нашем участии. С беспощадной трезвостью он делился своими наблюдениями, ничего не {227} утаивая, ничего не приукрашивая, хотя было очевидно, что его симпатии безраздельно принадлежат Астрову. Это был триумф старого реализма XIX века, реализма, которому туго приходилось тогда в театре. А может быть, игра Станиславского захватывала нас своим мудро неторопливым ритмом? Как раз в ту зиму 1927 года на очередном театральном диспуте известный столичный режиссер рассуждал о несовершенстве современного человека, чей пульс бьется так же медленно, как и тысячи лет назад, во времена Архимеда, и рекомендовал новому театру восполнить это «упущение природы». Станиславский к такому радикализму относился с юмором, он не склонен был понукать природу, шел вслед за ней и не испытывал от этого неудобств. Он не считал медлительность достоинством, напряжение его роли менялось от спокойной сосредоточенности первого акта, в котором хорошо чувствовался ленивый покой летнего дня в старой усадьбе Серебрякова, до лихорадочно нервного подъема третьего акта с его бурными признаниями, столкновениями страстей и самолюбий, истерическими вспышками и выстрелом Войницкого. Но и в минуты взлета действия Станиславский не торопился: его наблюдения, издавна накопленные и теперь освещенные новым опытом, требовали выхода; у него был свой взгляд на трагедию Астрова, и ему надо было серьезно его обосновать. И, заметьте, его обстоятельность не казалась нам обременительной, потому что искусство Станиславского обладало такой степенью емкости, такой способностью концентрировать в себе впечатления жизни, что я бы его сравнил с лермонтовской прозой.

Спустя почти сорок лет я ясно слышу фразу Астрова о жарище в Африке; он произносил ее чуть-чуть насмешливо, закуривая папиросу от свечи, стоявшей на столе. И в этой фразе, оброненной случайно, по непонятной логике ассоциаций, был сжатый до формулы итог пережитого — комедия окончена, круг замкнулся, и что, собственно, случилось, все идет, как шло, заведенным порядком: природа следует своему циклу, люди бессильно подчиняются своей участи, и он, Астров, начинает новый {228} день, такой же точно, как все его предыдущие дни, — почему же он не может вырваться из затянувшего его круговорота, на что ушла его молодость, куда ему теперь девать себя? Это была типичнейшая исповедь чеховского интеллигента, но самый тип интеллигента не был похож на наше представление о нем, представление, внушенное учебниками и установившейся театральной традицией.

В статье «Девять ролей К. С. Станиславского», напечатанной в журнале «Театр» в 1938 году, Любовь Гуревич писала, что, если бы Астров из Художественного театра дожил до наших дней, он стал бы выдающимся мичуринцем. Конечно, это рискованный прогноз, в духе той модернизации истории, которая тогда, как поветрие, захватила критику. Астров так связан с чеховским временем, что смешно гадать о его будущем, даже если это будущее — мичуринская биология. Но я понимаю, почему такая мысль возникла у Л. Гуревич — тонкого и добросовестного исследователя. Мечтатель и сочинитель утопий, Астров в Художественном театре одновременно был человеком реального дела. (Когда во втором акте он рассказывал, как в минуты опьянения увлекается медициной, я заметил его сильные руки хирурга с длинными и тонкими пальцами.) Напрасно я искал у этого Астрова черты интеллигента-неудачника, сломленного судьбой и примирившегося с тяготами и безысходностью уездной жизни. Напротив, немолодой и усталый, он ни с чем не примирился, хотя не тешил себя иллюзиями, хорошо зная, что в его возможностях и где их предел. Его обращенная к будущему юношески нерасчетливая романтика необъяснимо уживалась с добытой долгим опытом беспощадной трезвостью взгляда. И не здесь ли были истоки его трагедии?

Известно, что Толстой не нашел в пьесе Чехова «трагизма положения». Посмотрев «Дядю Ваню», он зло сказал: «Да, помилуйте, гитара, сверчок, все это так хорошо, что зачем искать от этого чего-то другого?» И в самом деле, трагедия Астрова связана не с какими либо внешними материальными поводами, {229} она относится к той области внутренних чувствований, которые Толстой в 900‑е годы, рассуждая от имени голодного крестьянина, считал недопустимой барской прихотью. Но это была вовсе не прихоть — в Астрове нашла продолжение трагическая тема русской литературы XIX века, в том числе и самого Толстого, — тема загубленных возможностей человека, его задавленной, заглохшей, насильно заторможенной духовной энергии. Что мучило Астрова в спектакле Художественного театра? Тоска вечного скитальчества? Любовная драма? Честолюбивые замыслы? Я оставляю эти мотивы в стороне, поскольку Станиславский не придавал им особого значения. Его Астров был натурой выдающейся, со смелым, я бы сказал, романтическим размахом; натурой, трагически не выразившей себя. И даже тогда, когда с искренностью художника он излагал свои планы обновления природы, где то в глубине его сознания была горечь сомнений — а может быть, это только игра, воздушные замки, самоутешение, которое должно украсить его жизнь, униженную крохоборством? Ведь и его медицина — тоже крохоборство, тоже ложь и формальность, попытка исправить то, что невозможно исправить.

Много раз после этого февральского вечера 1927 года я видел «Дядю Ваню» в театре и всякий раз убеждался в том, что Астров с первого появления на сцене, с первого вопроса, обращенного к старой няне, уже все знал про себя и про свое будущее, и про то, что у него «притупились чувства» и выросли «глупые усы». А Станиславский выходил на сцену, еще ни в чем не уверенный, еще ни в чем не разуверившийся, ждущий ответа на недоуменные вопросы, и на наших глазах складывался невеселый итог его неудавшейся жизни, без света идеи, без «огонька впереди». И знаменитая фраза о жарище в Африке выражала это трагическое самопознание чеховского героя. Для революционной молодежи 20‑х годов в этой фразе было и откровение, и важный исторический урок, и напоминание об одной из самых жестоких трагедий старого классового общества — трагедии «неосуществленного человека». Но за обобщением Станиславского {230} мы ни на минуту не утратили живой образ Астрова во всех его перевоплощениях — ищущего, сомневающегося, нежного и циничного, наивного и мудрого, терпящего крушение… И нам до спазм в горле было жаль его, такого, как он есть. В трагедии эпохи мы увидели трагедию человека — и в этом было великое искусство актера, перешагнувшего из одного столетия в другое.

Третью чеховскую роль — Вершинина в «Трех сестрах» — Станиславский сыграл в январе 1901 года, подготовив ее в течение одной недели. Для Художественного театра с его новым порядком репетиций, как правило, неторопливых и часто требовавших большего напряжения, чем сами спектакли, это был неслыханный рекорд. Чехов, тогда уже близко связанный с труппой МХТ, писал «Три сестры» в расчете на известных ему актеров, но о том, кому играть роль Вершинина, он, видимо, не задумывался. А театр колебался в выборе. И поначалу эта роль досталась Судьбинину — актеру, обладавшему одним несомненным достоинством: он послушно шел за Станиславским, доверяя ему, как солдат маршалу. Начались репетиции Константин Сергеевич безжалостно обламывал и натаскивал актера-самородка. Ничего хорошего из этого не вышло. Представьте себе волжского бурлака, с мужицким озорным юмором, с резким, грубовато-сиплым голосом, в мундире подполковника Вершинина. Уже незадолго до премьеры Станиславский окончательно убедился, что Судьбинин не годится «даже в денщики к Вершинину». Не нашел тона и двадцатипятилетний Качалов: «приятен, но ординарен», — писал о нем Немирович-Данченко Чехову. Возможно, что Качалов тогда был еще слишком молод для этой роли. Так или иначе, надо было спасать положение, и 23 января Станиславский, по свидетельству очевидцев, «вступает в пьесу».

Первая трудность, с которой он столкнулся в эту последнюю январскую неделю 1901 года, была трудность самоопределения: как ему не повторить себя, ведь уже сложилась традиция чеховской роли, в прошлом сезоне он сыграл Астрова, тоже чеховского {231} интеллигента. И чтобы увидеть Вершинина таким, каков он есть, во всей его безусловной материальности, Станиславский обратился к своей памяти. Реальные лица не раз служили ему моделью для портретов — вспомните его Паратова в «Бесприданнице», — так и теперь от натуры он шел к образу. В молодости у Станиславского был друг, посвятивший его в тайны искусства, — студент-математик И. Н. Львов, репетитор в семье Алексеевых и первый режиссер в их драматическом кружке. Потом пути их разошлись: Львов окончил университет, стал военным, учился в Академии и по специальности, как и Вершинин, был артиллеристом. Сравнение напрашивалось само собой. Мемуаристы, не указывая, какие именно черты заимствовал Станиславский у своего друга, единодушно отмечают сам факт заимствования. Любопытным подтверждением тому является и письмо Львова Станиславскому, сохранившееся в архивах Художественного театра. Написанное вскоре после премьеры «Трех сестер», оно заканчивается такими словами: «Да, сейчас получил письмо из Москвы. Говорят, видели тебя полковником в Трех Сестрах. Что-то им меня напоминает».

Письмо Львова — интересный документ, поводом к нему послужила полемика вокруг роли Штокмана, которую Станиславский сыграл в начале того же сезона. Отвергая нападки критики, старый друг и наставник Константина Сергеевича поддерживает трактовку Ибсена, которую дал Художественный театр. И в ходе этих рассуждений перед нами возникает фигура самого Львова. Ему не нравится современная критика и ее идолы, и прежде всего Ницше, его привлекает бескорыстный герой Ибсена, хотя он трезво судит о его беспомощном идеализме и «кабинетном уклоне»; в общем, он заступается за Штокмана, потому что тот терпит поражение, готовя почву для будущего. Как видите, отсюда один только шаг до самоотверженной утопии Вершинина.

В самом деле, чем, по замыслу Станиславского, Вершинин отличался от Астрова? Историческое обновление русской жизни и для мечтательного подполковника отодвинуто куда-то в неопределенное {232} будущее. «Пройдет еще немного времени, какие-нибудь двести-триста лет», — полушутя-полусерьезно говорит Вершинин. Его не пугает счет на столетия, потому что он видит связь между настоящим и будущим. Для Астрова же настоящее и будущее — понятия скорее контрастные, чем развивающиеся одно из другого, хотя и он сочиняет утопии и утешает себя мыслью, что «пробивает дорогу» для новых поколений, которые помянут почтительным словом безвестных предков. Но мечтатель Астров у Станиславского слишком угнетен сегодняшним неблагополучием, слишком много мог он сделать уже теперь, чтобы вдохновляться только утопией. Как критик действительности Вершинин уступает Астрову, тема протеста в его монологах звучит не так открыто, с оттенком меланхолии, зато по сравнению со своим предшественником это натура более цельная, более непосредственная, не затронутая горькой мукой сомнений. Отсюда и его вертеровская лирика, такая неожиданная у этого пожилого военного. Если любовь у Астрова — вспышка чувственности, быстро и в общем бесследно угасшая, то у Вершинина — это страсть, захватившая его целиком, духовный взлет «поверх серых будней», вновь открытая красота и смысл жизни.

Роль Вершинина у Чехова строилась на монологах, для которых Станиславский нашел свою манеру читки; ее особенность заключалась в том, что, рассуждая, он убеждал не столько других, сколько самого себя. Сошлемся на самую надежную свидетельницу в этом вопросе — О. Л. Книппер-Чехову. В своих воспоминаниях она пишет, что тирады Вершинина о цели бытия и о том, как счастливо устроится жизнь в будущем, звучали у Станиславского не просто «привычкой к философствованию», а исходили из его существа. Мотив исповеди придавал словам Вершинина характер такой убежденности, что даже по-репортерски невнимательная критика 900‑х годов заговорила о его «нравственной мощи». Новая для театра тех лет романтика Станиславского остерегалась красноречия, ораторской интонации, предпочитая ей затрудненность живой речи. Все у Вершинина смешалось {233} вместе: и воспоминания молодости, и вдруг нахлынувшее чувство, и давно мучающая его идея о счастье для других, и уверенность, что вот наконец он нагнел слушателей, которые его обязательно поймут, и т. д. И он говорит в полный голос, хотя его мысли и теперь нелегко «идут в слова», они развиваются, ищут точности, определенности значения. Это романтика, добытая размышлением, и потому возвышенные монологи Вершинина казались публике такими насыщенно-немногословными. Станиславский-актер вообще не любил многословия, полагая, что большое чувство всегда сосредоточено в себе и не склонно напоминать о себе. И не случайно в третьем акте сцена объяснения Вершинина с Машей, которой Чехов почти не дал слов, только музыкальную мелодию, так сильно прозвучала в мхатовском спектакле. Еще не зная, какую роль он будет играть в «Трех сестрах», Станиславский в режиссерском плане пояснял смысл этого диалога влюбленных: «Играть так, будто Маша спрашивает его — “Ты меня любишь?” Вершинин отвечает — “Да, очень!” Маша — “Сегодня я буду принадлежать тебе!” Вершинин — “О счастье! О восторг!”» Чувства переполняют влюбленных, и они ведут интимнейший диалог, диалог без слов, на виду у всех, не замечая никого вокруг, и этот плотский и одновременно вдохновенный язык любви буквально завораживал зал, потрясенный значительностью минуты.

Мещанская литература конца прошлого века на всех ее полюсах — от либерального до декадентского — внушала читателям, что русский интеллигент так занят собой, своими душевными недугами либо своей рациональной схемой мира, что вконец разучился чувствовать и способен только рассуждать, жаловаться и в промежутках сочинять политические программы, одну безрассуднее другой. Станиславский в «Трех сестрах» опровергал эту неправду, он объяснил аудитории, как богато поэзией чувство чеховского интеллигента. И хотя многие «болезни века» с их расшатывающей рефлексией задели Вершинина, он сохранил живую непосредственность отзывчивой, глубоко эмоциональной натуры, {234} в равной степени свободной и от уродств самосозерцания и от религиозной узости какой-либо догмы. Здесь следует заметить, что в Художественном театре понятию интеллигентности придавали значение не цензовое, не сословное, оно шире и понятия образованности. Интеллигентность в толковании Станиславского — это степень нравственного развития, охватывающая все стороны существования человека, в том числе и его эмоциональную сторону.

Таким и был чеховский Вершинин с его нерастраченными чувствами, с его нерастраченной нежностью, красивый седой подполковник с густыми черными нависшими бровями, с мягкой, застенчивой, чуть виноватой улыбкой, в пенсне на шнурочке — во время монологов он иногда снимал его и смотрел в зал долгим, внимательным взглядом…

Свой успех в «Трех сестрах» Станиславский признавал с оговорками, ссылаясь на то, что совершенной свободы в этой роли, совершенного слияния с ней он так и не достиг, несмотря на то, что играл ее целых двадцать семь лет. Зритель держался на этот счет другого мнения, о чем мы знаем по письмам, собранным в архиве Константина Сергеевича. Вскоре после премьеры роль Вершинина передали Качалову, и В. Котляревская, уже известная нам почитательница таланта Станиславского, писала ему весной 1901 года: «Смотреть 3‑х сестер без вас нельзя. Вы цемент всего здания. Приятно, но вместе больно было вчера в этом убедиться». А через одиннадцать лет, в январе 1912 года, другой зритель, не назвавший своей фамилии, посмотрев «Три сестры» с Леонидовым в роли Вершинина, вспомнил когда-то виденный им спектакль: «Помню, как я, сидя в партере, посматривал на зрительный зал. Боже! С каким радостным волнением следила за Вашими проникнутыми поэтическим лиризмом и твердой верой на будущее речами московская публика». Автор письма горько сожалеет, что Станиславский передал роль другому актеру, и выражает надежду, что в следующем, юбилейном, сто пятидесятом по счету спектакле он вернется к старой роли. «Какое это было {235} бы счастье! Умоляю Вас, Константин Сергеевич! Покажите нам настоящего Вершинина-мечтателя!»

Следующую чеховскую роль — Гаева в «Вишневом саду» — Станиславский сыграл в январе 1904 года. Незадолго до того ему исполнился сорок один год, он был в расцвете сил, и даже недоброжелательная критика в петербургских газетах называла его в числе первых русских актеров наступившего нового века. В чеховской пьесе ему нравились все роли, и он шутя говорил, что если было бы возможно, то охотно их переиграл бы, одну за другой, не исключая милой Шарлотты. Но, видимо, больше всего ему нравилась роль Гаева, потому что, вопреки планам Чехова, он выбрал именно ее и стал исподволь готовить, не дожидаясь начала репетиций. «Для Гаева, кажется, нашел тон. Он выходит у меня даже аристократом, но немного чудаком», — писал в октябре 1903 года Станиславский. Сперва роль пошла у него легко, тип чеховского помещика был ему хорошо известен еще с 80‑х годов, с щедринских времен; либеральные газеты теперь, как и тогда, писали о типе такого помещика похожими словами, осуждая его дворянскую рыхлость, беспечное барство, карикатурно преувеличенный эгоизм, неподготовленность к переменам и пр. Схема роли рисовалась отчетливо, но как играть ее, было не очень ясно.

Конечно, в фигуре Гаева есть комические черты: он смешон, как бывает смешон человек неуравновешенный, рассеянный, болтливый, в общем, плохо владеющий собой и своими чувствами и сознающий свои промахи, но всегда с некоторым опозданием. Любопытно, что даже знаменитый монолог «Дорогой, многоуважаемый шкап» — по ремарке Станиславского (см. режиссерский план: «Вишневого сада») — он «произносит случайно», как всегда, подчиняясь первому побуждению и не контролируя своих слов и действий. Гаев смешон и как живой образ отжившего прошлого, ушедшей эпохи 80‑х годов с ее предрассудками и привычками, уже принадлежащими истории; такого рода анахронизмы кажутся {236} современникам смешными. Но почему же, спрашивал себя Станиславский, прочитав «Вишневый сад», он плакал, как женщина, старался успокоить себя и не мог и написал Чехову письмо, споря о самой сути пьесы: «Слышу, как вы говорите: “Позвольте, да ведь это же фарс”… Нет, для простого человека это трагедия»[[142]](#footnote-143). Заметьте, что Станиславский ссылается на третье лицо, на собирательного демократического человека; к таким приемам полемики он прибегает в редчайших случаях, когда ему нужны непререкаемые доказательства. В защиту Гаевых он приберег важный довод — их вина прежде всего историческая вина; они расплачиваются не только за себя, но и за своих отцов, за свое общество, за свою эпоху. Впоследствии в «Моей жизни в искусстве» Станиславский напишет, что жаль уничтожать вишневые сады, а надо, потому что нельзя остановить время, нельзя остановить поступательное развитие истории… Здесь для трагедии есть уже объективная почва.

И субъективно чеховский Гаев вызывает у Станиславского сожаление, а не насмешку, сожаление о человеке неглупом, который глупо прожил свою жизнь. Добрый либеральный барин, веселый и даже несколько лукавый, Гаев, в сущности, глубоко несчастлив и, несмотря на это, отчаянно боится всяких перемен, хорошо усвоив, что при любом исходе они больно заденут его. И он предпочитает ничего не знать, чтобы ничего не предпринимать. Позиция не очень благодарная, и логика детская. Старость иногда бывает похожей на детство, такой же беспомощной и такой же легкомысленной. О «взрослых детях» первым заговорил Станиславский в режиссерском плане «Вишневого сада». Не зная об этом, В. Дорошевич в рецензии на премьеру чеховской пьесы писал, что Раневская и Гаев в Художественном театре беззащитны, как дети, «старые, седые дети», и как детей их жаль. Особенно жаль потому, что на самом деле они понимают, насколько {237} реальность сильней их беспечной иллюзий, и никуда им от этого не деться. Так в чеховскую пьесу врывается мотив трагедии.

Споры о том, как Станиславский играл Гаева, продолжались много лет. Одни говорили — меланхолично, рассудительно, в затяжных темпах «школы переживания», отсюда следовал прямой вывод — МХТ не почувствовал комического гения Чехова, догрузившись в бездонные глубины психологического анализа. Другое, прямо противоположное мнение высказал сразу после премьеры «Вишневого сада» А. Кугель; по его словам, тон у Гаева в Художественном театре был эпикурейски-светский; холеный, скептический барин, Гаев, правда, заметно опустился, но «приемлет это обстоятельство без стона и нытья». Иными словами, близость катастрофы не омрачает беспечный дух «приятнейшего бонвивана». Вывод отсюда тоже ясный — МХТ не почувствовал трагической идеи Чехова, унизив ее до уровня вульгарной развлекательности. Критика Кугеля и тех, кто шел за ним, была очевидно пристрастной, опубликованная в наши дни переписка Станиславского и Чехова показывает всю ее необоснованность. Труднее было спорить с теми, кто упрекал театр в тяжеловесности и избытке меланхолии, — ведь и сам Чехов поругивал актеров МХТ за скучную медлительность темпа. С этими упреками Станиславский вынужден был считаться и не прекращал работы над ролью и после премьеры. Так, например, по свидетельству Л. Леонидова, на первых спектаклях в заключительных сценах прощания Константин Сергеевич уходил, едва сдерживая рыдания, и какие-то звуки вырывались из его горла, а впоследствии эта сцена шла уже молча, только глаза актера были полны слез.

В репертуаре Станиславского роль Гаева продержалась почти четверть века; в последний раз он играл ее в июле 1928 года на гастролях в Ленинграде. И хотя время и пришедшее вместе с ним новое понимание Чехова отразились на этой роли, сам ее замысел остался неизменным, и мы можем судить о нем по циклу фотографий 1908 года. Вглядитесь в них, и вы узнаете, что, несмотря на все превратности судьбы, внешность у Гаева безупречно {238} светская, он барин с головы до ног; недаром Амфитеатров в газете «Русь» писал о его «породистости» (правда, породистость Гаева где-то уже граничит с вырождением). Вы узнаете также, что этот светский человек совсем немолод — волосы его редеют, в висках пробивается седина, у губ — тяжелые морщины и т. д. Возможно, что симптомы близкой старости и вынуждают пятидесятилетнего чеховского помещика держаться особенно подтянуто, с той вызывающей, непринужденной светской легкостью, которая ввела когда-то в заблуждение критику. Но ведь так Гаев защищается от реальности!

Особо стоит присмотреться к рукам Гаева — это руки музыканта, по нерасчетливости природы доставшиеся бильярдному игроку, сильные руки, с хорошо развитой кистью, с беспокойными, нервными пальцами, в движении которых есть свой бессознательный ритм. Вот характерный жест Гаева: кончиками пальцев он сжимает и теребит краешек большого белого платка — на лице актера спокойная, я бы сказал, сияющая улыбка, а руки напряжены в крайнем усилии, будто они выполняют тяжелую физическую работу. Кстати, об улыбке Гаева. Искусство фотографа запечатлело все ее оттенки — от снисходительно-презрительного до растерянно-виноватого, но чаще всего это улыбка задумчиво-лирическая, грустная улыбка тургеневского героя.

Откуда же лирика? Ведь самый тип Гаева с его вконец выдохшимся барским либерализмом, с его грошовым эпикурейством не привлекал Станиславского, человека иной духовной традиции. И все-таки сломленный Гаев был ему ближе, чем победитель Лопахин; гуманизму Станиславского, проникнутому тогда толстовским настроением, сломленные вообще были ближе, чем победители. К тому же Гаев принадлежал давно ушедшему прошлому, в то время как Лопахин, при всей душевной деликатности и артистизме, представлял сегодняшнюю реальную силу, которую Станиславский знал не понаслышке. В режиссерском плане он задает себе вопрос, почему при такой «мягкой душе» Лопахин не спасает Раневскую от разорения, и отвечает, что, хотя по натуре {239} чеховский купец — богатырь, а не кулак, подняться над своей средой и предрассудками он не может; более того, он «раб купеческого предрассудка» и потому действует по логике: «les affaires, sont les affaires», то есть — дела есть дела. Станиславский сравнивал и делал выводы, неутешительные выводы; прошлое, в той мере, в какой его представлял Гаев, было неприглядно жалким, но ему нельзя было отказать в известном бескорыстии и милом, чудачестве, чего начисто был лишен скучно-расчетливый сегодняшний день. И Станиславский с грустью прощался с чужим ему прошлым.

Последнюю чеховскую роль — Шабельского в «Иванове» — Станиславский сыграл в трудное для него время, четыре месяца спустя после смерти Чехова, еще не оправившись от тяжести этой утраты, и неделю спустя после смерти своей матери — Е. В. Алексеевой. В день ее похорон он пришел на репетицию «Иванова» и участвовал в ней по предусмотренному расписанию; самообладание Станиславского поразило его товарищей по труппе, всех, кто знал о его нежных сыновних чувствах. Но тревоги осенних дней 1904 года отразились на его роли: он играл ее с непривычной резкостью, ничем не напоминавшей симпатичной и нелепой элегантности Гаева, с нервным ожесточением, как будто нарочито подчеркивая уродство Шабельского, его физическую изношенность и немощь. Как раз по поводу этой роли Л. Леонидов впоследствии писал, что, обладая изумительно живописной внешностью, Станиславский любил на сцене карикатурность и шарж и шел в своем творчестве «скорее от обезьяны, чем от Аполлона», то есть от жизни с ее пока что неустранимыми дисгармониями, а не от искусства, олицетворяющего форму и порядок. Конечно, гротеск Станиславского в «Иванове» объяснялся не только его «изнервленным состоянием». Нет, эта резкость красок была вполне обдуманной. В старой пьесе Чехова, впервые поставленной семнадцать лет назад у Корша (1887), Художественный театр искал современный смысл и потому придал ей другую степень {240} напряжения, от быта подымаясь к социальным мотивам, захватывающим широкую историческую среду и созданные ею типы. Роль Шабельского была первой в ряду знаменитых буффонно-сатирических портретов Станиславского, таких, как Арган, Крутицкий и Фамусов в ранней постановке «Горе от ума» в Художественном театре.

Известный французский критик Поль Гзелль в книге «Советский театр», изданной в 1937 году в Париже, писал, что Станиславский играл чеховские роли с «правдивостью и проницательностью, доходящей до галлюцинаций». Целое поколение русской интеллигенции узнало себя в этих ролях и почувствовало, как никогда раньше, свою причастность к духовной драме эпохи. Чехов открыл глаза и самому Станиславскому, заставив его задуматься над историческими судьбами русского общества и русского искусства. Много лет спустя, споря с критикой 20‑х годов, презрительно посмеивавшейся над «Дядей Ваней» и «тетей Маней», он доказывал в своих статьях и воспоминаниях, что Чехов одним из первых в нашей художественной литературе предугадал «неизбежность революции» уже в близком будущем. Станиславский не обладал таким даром провидения; внимательно наблюдая и не рискуя ничего предсказывать, он спрашивал себя, почему в пьесах Чехова каждый человек сам по себе, в отдельности, хорош, а вместе эти хорошие люди образуют беспорядочное, трагически разобщенное общество, отравленное атмосферой застоя, праздности и вражды. Что ждет это общество впереди и не исполнились ля его сроки? И хотя Чехов-романтик, «далеко смотрящий вперед идеалист-мечтатель», был ему ближе, чем Чехов — социальный критик, жестокой трезвости реализма он учился, готовя роли в его пьесах.

Сблизившись в те годы с Чеховым, он понял, что знаменитый писатель непохож на героев своих пьес: они остерегались всякой определенности, предпочитая ей спасительную неясность; он, напротив, дорожил знанием, не страшась его последствий. Тот {241} человеческий тип, который привлекал Станиславского еще со времен Общества любителей искусства и литературы, наконец воплотился в реальности, и притом на неизмеримо более высоком уровне духовности. Интеллигентская мягкость Чехова прекрасно уживалась с нетерпимостью, и доброта его была неуступчивой, коль скоро дело касалось больших и больных нравственных вопросов. По словам Станиславского, в самом начале века, когда в воздухе «запахло порохом», Чехов сказал ему «взволнованно, но твердо и уверенно»: «Ужасно! Но без этого нельзя! Пусть японцы сдвинут нас с места!» Мужественное понимание трагической необходимости в истории, необходимости жертвы во имя движения к будущему, послужило хорошим уроком для Станиславского, уроком, который в будущем ему очень пригодился.

## **{****242}** Н. ВелеховаГоворя с Мейерхольдом

### I

Если судить по внешнему облику спектаклей 60‑х годов, можно сказать, что театр за последние годы во многом стал иным. Куда ни простирается взгляд зрителя, везде он встречает сегодня картину новых приемов, новый наряд, в который облачается театральное зрелище. Примерно знаки таковы:

открыта и освобождена от иллюзорной обстановки сцена,

оформление условно,

раздвинуты границы сцены-коробки,

актеры выходят в зал,

в спектакль введен пролог,

парад,

эпилог,

театрализованный выход на аплодисменты,

актер играет с вещью, выносит декорации (элементы их),

в действие введено кино,

луч прожектора вырывает актера из темноты,

играет мебель,

введены актеры-цанни,

вертится круг,

сцена делится по вертикали и горизонтали,

на сцену выходит хор.

И так далее, так далее,

{243} Все эти новшества о чем-то говорят.

Как будто бы они говорят о неприятии натуралистических принципов решения сценического пространства, об укреплении приемов условного характера, о большом многообразии стилей, о легкости сценического языка. Но какие идеи театра, какие взгляды стоят за этими переменами, какая философская миросозерцательная позиция художника образует их?

Несомненно, что многие приметы театра сегодняшнего заставляют нас вспомнить эстетику режиссера Всеволода Мейерхольда.

Как все крупные режиссеры театра, он оставил после себя много ценного, много посевов, дающих постепенные всходы. Мы много говорим о верности лучшим традициям. Латинское слово «традиция» имеет эстетическое значение: традиция — передача духовных ценностей от поколения к поколению; на традиции основана культурная жизнь.

Много открытий и свершений сделано в разные периоды развития советского театра. Его мастерам принадлежит роль первооткрывателей в истории многих вопросов современной теории театрального искусства. Игнорируя те или иные из них, мы сделали бы неполной культурную жизнь нашего общества. Значит, полезно и нужно говорить о традициях Мейерхольда. Пока в нем много неразгаданного. Совершая экскурс в глубь поэтического театра, художники интересуются творчеством и личностью режиссера Всеволода Мейерхольда. Сам Мейерхольд уже говорит с нами со страниц книг, где изданы его письма, размышления об искусстве. Но все еще в нем много неразгаданного, и театры что-то берут наугад, ощупью, в потемках; им кажется, что Мейерхольд то в этом, то в том; иногда, даже не зная его искусства, восстанавливают его приемы. Тогда начинает казаться, что мейерхольдовского в сегодняшнем театре очень много, что следовало бы его влияние умерить. А на самом деле выясняется, что его нет как раз там, где нужно бы умерить, но он есть там, где все хорошо.

{244} В искусстве режиссуры Мейерхольда есть ответы на многие вопросы, которые сегодня так важно разрешить, на которые зря тратят много слов, забыв, что многие из них разрешены.

Мейерхольд был и предельно высокой серьезностью театра (его реформа режиссуры глубока и значительна) и беззаботной его веселостью. Его живой реальностью (он вводил в театр задачи современности) и самым свободным взлетом его фантазии.

Он был мыслью — и он же был духом деятельным. Метод его был сложен, виртуозен — и в то же время в нем была кровь народного, площадного социально широкого театра. Он был современен так, что время ничего не сделало с ним, — и в то же время он традиционалистичен, потому что шел от истоков — от театра на площади.

А в одном можно подвести Мейерхольда и к однозначному определению: его метод означал утверждение эстетической самостоятельности искусства театра.

Мейерхольд — основоположник той режиссуры, которая давала возможность разрабатывать сюжет, ситуацию, характеры не ради них самих, но для того, чтобы открыть содержание более широкое и важное, более общее, чем самый сюжет, ситуация и характеры пьесы.

Мейерхольд обосновал поэтику режиссуры и утвердил принцип режиссерской драматургии, то есть умения мыслить собственно режиссерскими образами. Он открывал режиссеру глаза на его первородство, предлагая преодолеть ложную идею вторичности, репродукционности театра.

Это не означало принижения драматургии, как философия художника, превратившая Джоконду Леонардо да Винчи в чудо, до сих пор не разгаданное, не означает ни в коей мере принижения той прелестной женщины, которая послужила моделью художнику.

Ведь и для настоящего драматурга его сюжет, ситуация и фигуры тоже не остаются конечным предметом его мышления поднимаясь к идее, к сверхзадаче и сверх-сверхзадаче.

{245} В чем же заключались выразительные средства мейерхольдовского театра?

Исчерпывало ли их то, что открыта и освобождена от иллюзорной обстановки сцена, раздвинуты границы сцены-коробки, актеры выходят в зал, введен пролог, парад, эпилог, театрализованный выход на аплодисмент, актер играет с вещью, выносит декорации (элементы их) сам, в действие введено кино, луч прожектора вырывает (и т. д.), играет мебель, введены актеры-цанни, вертится круг, сцена делится по вертикали и горизонтали, на сцену выходит хор… Нет.

Как будто сегодняшние новаторства, изменявшие привычную форму бытового спектакля, очень похожи, как будто досконально похожи на то, что делал с театром Мейерхольд.

Однако для Мейерхольда суть была не в этом.

Все эти приемы были только приготовлением к более важным шагам. Мейерхольд готовил почву для своих реформ. Он освобождал сцену от привычек, связанных с воспроизведением только житейского слоя человеческого бытия, только житейских истин; от искусства, обреченного быть зеркалом частностей быта. Он отметал технику, которая служит искусству отражения единичного факта и засоряет мир бесконечными плохими копиями и натуралистическими слепками поверхностных явлений жизни.

Мейерхольд создавал поэтику иного театра. Она не совпадала с театром быта, интерьеров, частностей.

Мейерхольд не строил спектакль как галерею характеров.

Это было неожиданно.

Он строил спектакль как целостное драматическое действие.

Он знал, что идея, получившая вид персонажа на двух ногах, лишь наиболее легко доступна разумению (Бальзак) и что в драме, вопреки мнению многих признанных авторитетов, есть и совсем иные виды жизни идеи и идей. Мейерхольд знал, что самое драматическое действие — это вид идеи, вид удивительный и редкий, возможный только в театре.

{246} Он открыл это в своих работах, и открытие оказалось поразительно по своим возможностям.

Он возрождал театр театром, как Пушкин и Блок возрождали поэзию поэзией.

Все это не означает принижения значимости характера и не дает основания делать его второстепенной величиной. Нет, характер — огромная сила: более чем часто мы видим, что характеры «вывозят» спектакль, что если хорошо играют два или три актера, мы за это — только за одно это — принимаем весь спектакль! Но это значит, что мы прощаем несовершенство произведения, которое осуществлено лишь наполовину. Не случайно чаще удаются характеры. У действия есть своя загадка. Ее разгадывают только истинные таланты; умелых ремесленников она не беспокоит (они не подозревают о ее существовании).

Действие не только так же важно, как характер: без него нет характера как истинного драматургического явления.

Гамлет — это не только сам Гамлет:

это и убийство старого короля,

и измена Гертруды,

и безумие Офелии,

и предательство старых друзей,

и четыре смерти финала.

Действие — субстанция драмы, существующая во времени, пространстве и движении. Это особая форма развития идеи, повторяю, возможная только в театре.

Ей отдали богатую, щедрую дань спектакли Мейерхольда (Рейнгардта, Крэга, Вахтангова, Брехта), фильмы Чаплина, Эйзенштейна, Феллини, Бунюэля, работы Каролоса Куна, лучшие спектакли стихийно одаренных учеников Мейерхольда. Драматическое действие — сфера необычного, нелогического, необъяснимого, ибо его существование надсюжетное, надхарактерное и надсловесное. И именно поэтому драматическое действие — источник более богатый, чем сюжет, источник глубочайших идей, образов, ассоциаций. Действие — форма философии драматического {247} писателя, и оно становится формой философии режиссера. Тут возможна обобщенность необычайно высокая, потому что по природе своей действие музыкально. Оно, как музыка, беспредельно.

Действие и трактовалось Мейерхольдом не как понятие последовательности событий: оно превращалось в его режиссуре в осязаемую, воспринимаемую чувством сферу искусства, подобно музыке, цвету и всему, что воздействует на нас и дает нам сделать искусство своим переживанием.

Режиссер, владеющий таким даром, — мастер поэтических композиций, безграничных возможностей выражения содержания и поэтического жизнеощущения.

Власть Мейерхольда над драматическим действием и всеми его образами и превращениями открыла перед учениками Мейерхольда — перед многими из них — тайну особого типа спектакля. Они не объяснили ее, не записали, не проанализировали, но они владели «магией» такой режиссуры.

Если не попытаться вспомнить, как это было, то уйдет огромное достижение эпохи. Поэтому, отступив чуть назад от последних премьер, надо вспомнить, например, Охлопкова в его особом качестве, в его силе, которые проявились только на сцене, когда начиналось действие, и нигде, как в самом идущем действии, не могли быть запечатлены. Это были моменты претворения мысли в «дух» драматического действия. Идея, мысль принимали ощутимую форму драматического движения (ощутимого, как порыв, вихрь, говоря языком Мейерхольда — вздыбленность) и зажигались, как странная звезда, там, где не было в этот момент выявления характера. Разумеется, что идеи выражались в этой режиссуре актером, но они выражались и неактером также. Они буквально, а не в переносном смысле становились выражаемыми:

в музыкальном измерении,

в пространственных формах,

в движении.

{248} Они казались зримыми и осязаемыми, подтверждая своей ощутимостью, что идея может стать не только персонажем, но и самим действием.

Знамя в «Молодой гвардии» было не частью оформления: необъяснимая сила выражения возникала в этом символе, когда полотнище захватывало весь купол театра, билось на ветру, полыхало и летело, приобретая материальность метафоры. Метафоры драматического действия. Метафора жила в пространстве, движении, музыке, цвете и эмоции. Метафоре не должно быть однозначной — и это было борьбой и столкновением противоречивых сил. Знамя выражало идею порыва и передавало трагедийное ощущение оборвавшегося полета: здесь сталкивались и двигались противоречия человеческого бытия — жизни и смерти. Это было выше того, что говорилось в пьесе, что выражали диалоги, что играли на сцене актеры. Особенность воздействия спектакля была здесь, в этом алом прапоре, раздувающемся в финале уже за плечами молодогвардейцев.

Это была высокая и необычная для сцены степень конденсации идеи.

Было ощущение, что напряжение, идущее от образа знамени, аккумулировалось, шло ассоциативно, поэтизируя характеры и остранял их.

В «Медее» в общих сценах — в сцене убийства детей — поднималась идея трагического разрушения гармонии человеческой личности; выступала эта идея только и исключительно в движении массы — хора в античных полумасках; выражение идеи гибели, конечного, смерти было в движении верениц, устремленных во дворец; в «танце» этого трагического движения.

В этом общем эпизоде не было характеров, лиц, поступков: здесь, воплощенное, выступало само драматическое действие. Действие-идея становилось действием-образом.

В «Броненосце “Потемкин”» С. Эйзенштейна, в лучшем из лучших моментов кинофильма — Одесской лестнице, — сколько раз ее ни смотри, поражает ощутимость той внутренней стремительности {249} движения, которую не могут уловить сами художники, коллеги Эйзенштейна: «Как создан, — говорил однажды Г. Рошаль, — этот темп, эта страшная стремительность действия, в чем ее секрет?» Сам он пытался повторить эту стремительность в фильме «Сестры», в самом начале которого с бешеной скоростью гнал лихача (Катя и Бессонов едут на Острова), но это была только скорость.

В «Броненосце “Потемкин”» дело не в скорости мелькания кадров, а в том, что становится осязаемым драматическое действие; оно получает свою художественную плоть, и самый небыстрый его темп будет стремительнее механической скорости, потому что действие с этого момента ощущается нами, перестает быть вне нас.

Нарушается отчуждение идеи от чувства, отчуждение предмета от нашей психики, происходит сближение человека с миром.

Даже в «Иване Грозном», ленте, испорченной самим режиссером, есть ослепительные вспышки этого гения движения. Я говорю о пляске опричников. Экран вдруг меняет свои измерения: он превращается в осязаемый ало-пурпурный поток, завихривающий фигуры опричников, сплетающий их в одно. Плоскость экрана углубляется или выступает. «Нарушается» стена. Нарушается власть сюжета. Говорят не характеры, не биографии, не текст. Движение становится образом художника, рождает неожиданные мотивы исступления души и мучения тела, мучения, страшного своей неизбывностью.

Поток получает «душу»,

она хочет и не может изнемочь, эта страшная душа, — сгореть, переплавить себя, свой грех.

Алое марево это фантастично, потому что теряется конкретность лиц, но оно реально, потому что мы его ощущаем, переживаем.

Это не символ крови, оно еще страшнее крови, это дорогостоящее марево:

{250} оно — их совесть, их мука,

цена привольного житья этих людей, открыто и узаконение вступивших в грех убиения невинных.

Разве не реальна и не разоблачительна эта идея?

Здесь Эйзенштейн сказал о Грозном то, что не выражено в словах, в диалогах, в сценарии фильма. Сказал гораздо сильнее и страшнее, чем словами осуждения.

Такая же «метель», такое завихрение ритмов возникло во «Власти тьмы» Равенских. Подобно Эйзенштейну, он самую идею, собственно, названную «властью тьмы», и выразил в своем спектакле. Она не только «раскрывалась в характерах» (штамп критического анализа), но входила в сознание борениями ритмов-образов.

Необычность и острота идеи спектакля были в этих ритмах-образах. Жутких, острых, заманивающих и отталкивающих. В песнях, вьюжных, тревожных, и беспокойных, как русские зимние поля, как просторы России.

Я не случайно говорю о русском колорите.

Толстой писал о власти российской тьмы — дар Равенских дал нам ощущение русской жизни и ее тяжелых, буйных страстей через дух сугубо русской природы, ее ритмов.

Образ вихревого столкновения сфер, расщепляющих человеческие жизни, был огромной удачей Равенских, которую никто не оценил: ценились характеры.

В спектакле прекрасно играл И. Ильинский, но идея, рожденная из музыки драматического действия «Власти тьмы», была больше того, что могла дать роль Акима. Она давала нечто сверх характера, сверх частных судеб.

Это — особенность музыки.

Но самое важное — сказать, что не всякая музыка и не всякий музыкальный спектакль есть та музыка, которая имеет отношение к действию.

Иногда охватывает ужас от предстоящей опасности затопления спектаклей иллюстративной, однозначной, сопровождающей {251} музыкой, к тому же еще записанной на магнитофон с его мертвенным звучанием.

Истинная музыкальность, в которую воплощает действие режиссер, не имеет техники, не имеет нот: она индивидуальна. Ее нельзя «напеть». Она начинается вместе с действием — и с ним исчезает. Уходят спектакли — и никогда не повторится их музыка. Не повторить ни музыки «Последнего решительного», ни музыки «Молодой гвардии», никакой другой — даже при возобновления спектакля. Но еще хуже, что уходит сам секрет — отличие музыки от музыкальных сопровождений.

В спектакле есть родовое общее с поэзией. (Белинский: «Драма родилась из слияния лирической поэзии и эпической».)

Только примерно можно сказать, что стихи пишутся в общих размерах (тактометрические деления и т. д.). Общими размерами пишутся только плохие стихи (без поэзии), у настоящего стихотворения «внутри» общего размера звучит своя мелодия, и ей нет аналогии нигде, ни у кого; даже в других стихах того же поэта мелодия меняется, оставляя неизменным лишь отпечаток поэтической личности художника.

Мелодия стиха — это форма поэтического восприятия жизни у поэта, изначальная и неделимая.

Вот звучат они — одна у Пастернака, иная — у Анны Ахматовой, у Блока, у Гарсиа Лорки, у Бориса Корнилова.

«… Желоба коридоров иссякли,
Гул отхлынул и сплыл и заглох.
У окна, опоздавши к спектаклю,
Вяжет вьюга из хлопьев чулок.

Рытым ходом за сценой залягте,
И, обуглясь у всех на виду,
Как дурак я зайду к вам в антракте,
И смешаюсь, и слов не найду».
 (Б. Пастернак, «Мейерхольдам»)

{252} Завораживающая, поющая мелодия сменяется экспрессивно летящей:

«… Были святки кострами согреты
И валились с мостов кареты,
 И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве или против теченья, —
 Только прочь от своих могил.

На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
 Над серебряным веком стыл».
 (Анна Ахматова, «1913‑й год»)

И нельзя не сказать, что какой-то дух заклятия поет в блоковском:

«… Пусти, проклятый, прочь!
Не мучь ты, не испытывай!
Уйду я в поле, в снег и в ночь,
Забьюсь под куст ракитовый…»

У Гарсиа Лорки — его удивительное полнозвучание:

«… Антоньо Торрес Эредья,
Камборьо сын горделивый,
в Севилью смотреть корриду
шагает с веткою ивы.

Зеленой луны смуглее,
шагает высок и тонок.
Блестят над глазами кольца
его кудрей вороненых.

Лимонов на полдороге
нарезал он близ канала
{253} и долго бросал их в воду,
пока золотой не стала.

И где-то на полдороге,
в тени тополиных листьев,
его повели жандармы,
скрутив за спиною кисти…»

И, наконец, вольный поющий зачин (определение А. Прокофьева) Бориса Корнилова, столь свойственный его стиху:

«Айда, голубарь,
 пошевеливай, трогай,
Бродяга, — мой конь вороной!
Все люди —
 как люди,
 поедут дорогой,
А мы пронесем стороной…»

В чем же секрет своеобразия мелодии стиха?

Глубже размера и такта в истинной поэзии скрыт лад — стройный звуковой ряд, подобно тому как в музыке есть ряд хроматический, диатонический или энгармонический. В стихе — это созвучие слогосочетаний, благодаря ему стих зазвучит мелодией. Поэт меняет неслышимый ход текущего времени: он делает его осязаемым, открывает его неизвестные нам ритмы. Мы как бы осязаем время в поэтических словосочетаниях, мы получаем над ним эстетическую власть.

Поэт превращает время в образы, доступные эстетическому созерцанию; как живописцы дали нам увидеть и сделать своей окраску мира, так музыканты и поэты дают нам духовно, эстетически услышать и овладеть временем или движением мироздания.

Мелодии, которые дает индивидуальный размер стиха, не имеют и не могут иметь системы. Но они есть другое: содержание, {254} идея. В них не меньше значения и мысли, чем в сюжете, хотя содержание мелодии не имеет логической определенности.

В этом была и суть мейерхольдовской режиссерской музыкальности во всех без исключения его работах — начиная от «Балаганчика», «Маскарада» до «Учителя Бубуса» и «Ревизора». Мейерхольд и его последователи, подобно поэтам, строили музыкальный лад спектакля. Мейерхольдовские спектакли музыка действия пронизывала до мельчайших звеньев. Они сочетались между собой, повинуясь стройности развития мысли. Эпизоды создавали своеобразную «музыку сфер» в космосе спектакля. Спектакль звучал. Этот принцип сделал наглядным Эйзенштейн в своем киномонтаже.

Музыка мейерхольдовских спектаклей была и пространственной, то есть выражалась не только во времени, но и в пространственных образах. Этим объясняется мейерхольдовский конструктивизм и его сакраментальная страсть к пространству и окружению сцены воздушной средой, к уничтожению занавеса и колосников.

Чувство пространства есть одно из редчайших даров режиссуры, им наградил Мейерхольд Эйзенштейна, Охлопкова и Равенских. В их работах мы наблюдаем превращение пространства в «уловимые» особым чувством зримые формы и образы. Не только мизансцены, лепящиеся в воздушной среде, но диалоги и монологи в этих мизансценах получают иное значение и большее обобщение, чем в плоскостном измерении (тут я вспомню мощно разрешенное пространство в «Поднятой целине» и даже такой пустяк, как диалог на барабанах в «Шоколадном солдатике» Равенских). Пространство дарит слову свое качество беспредельности, патетики. Патетика становится особенностью охлопковской мизансцены и диалога (эта патетичность стройнее и возвышеннее, чем у Равенских, сила Равенских в исступлении и пределе).

Пространство становится жизненной средой и для вещей на сцене. Именно этим объясняется, что знамя сообщило пространственную {255} осязаемость Первому концерту Рахманинова, звучащему в «Молодой гвардии». Этим же объясняется, что ритмы эйзенштейновских фильмов в кульминационных эпизодах, здесь уже описанных, создавали ощущение нарушенной и вздыбленной плоскости, «меняли» зримое измерение экрана, давали нам «пройти» в его плоскость.

Для ощущения музыки в самой мейерхольдовской режиссуре я приведу рассказ Н. Мологина, актера ГосТИМа. Это было на репетиции «Земля дыбом»:

«Проходная сцена — скучная и никчемная (прием крестьян у Бордье-дю-Паттуа) — казалась всем лишней. Мы до такой степени были уверены, что Мастер ее вымарает, что почти не читали. Но… случилось иное.

— Прочтите эту сцену, — сказал Всеволод Эмильевич.

Прочитали.

— Еще раз прочитайте.

Прочитали.

— Еще раз.

Пока читали третий раз, Мейерхольд забрался на сцену и зашагал по ней невероятными зигзагами. Мы переглянулись: уж не свихнулся ли он от нашей читки?

— Мелу! — вдруг закричал он.

Принесли мел. В. Э. начал что-то чертить на полу.

— Вот так. Гирляндами. Пожалуйте! — объяснил он.

И через несколько минут никчемная проходная сцена, согретая приемами подлинного театра (пробег крестьян гирляндами, уход Бордье-дю-Паттуа в луче прожектора) стала блестящим эпизодом».

Трагическим, выразительным, но, что самое интересное, — сказавшим все свое содержание языком пространственным.

Шаги, движения, поток — но не просто шаги, движения: мысли, образы, идеи.

Мейерхольд, вслушиваясь в чтение сцены, услышал ритмы хода идей, формы ее музыкального выявления,

{256} и,

бросившись на сценическую площадку,

выразил в пространственных формах

то, что слышал,

то, что открыл как содержание момента,

то, как осязал открытое им.

Это было зерно или момент самой режиссуры, квинтэссенция режиссуры, мысль, выраженная шифром, кодом только режиссерской образности.

Пространственно-музыкальные образы часто как бы просят своей третьей формы — живописи. Тоща приходят на сцену светотень и цвет. И это дал Мейерхольд нашему театру. Надо вспомнить «Сестру Беатрису», «Маскарад», «Ревизора» и «Даму с камелиями». Собственно говоря, надо вспомнить все, но мы берем выборочно. У Ю. Юзовского есть очень яркий этюд о симфонии синих цветов в мейерхольдовской «Даме с камелиями».

Ученики не унаследовали такой тонкости, они унаследовали, скорее, яркость и страсть: звучание алого цвета у Эйзенштейна (опричники), у Акимова (плащ Клавдия), у Охлопкова (знамя) и у Равенских (танец Никиты в пурпурной рубахе и небо «Поднятой целины») часто расширялось от аккорда до симфонии.

Чувство пространства, как его ни выражать, есть огромная сила, которая позволяет сказать больше о человеке — о том человеке, которого видит поэтическое зрение и который ни бытом, ни сюжетом не формируется, — чем привычный интерьер квартиры.

Пространство как составная сила образа отвоевано у природы еще классическим мышлением Возрождения, и без него, без пространства как формы искусства, не было бы величия ни Рафаэля, ни Микеланджело.

В современном, сегодняшнем театре пространством пользуются чаще как утилитарной возможностью, но не как образом. Повторим уже, сказанное: сняты занавесы, обнажены колосники, пуста сцена и т. д.

{257} Но если пространство выступает только так, если пространство ничего не говорит само собой и не дает идеи величия, атмосферы величия, свободы или бесконечности, то тут просто мода или прием.

И, с другой стороны, если тебе оно не дается, не надо произносить всякие ханжеские слова о своей бескорыстной любви к простоте и т. д. Пространство, дарованное театру Мейерхольдом (тут нельзя не вспомнить и открытий Крэга, Рейнхардта и Аппиа), дает режиссеру категорию высокого, идеального мышления (или, точнее, мышления об идеале) и форму, которая адекватна поэтическому ощущению жизни.

Так же как музыка, как движение, цвет и объем, пространство в театре относится к формам, в которых выявляется драматическое действие.

Хорошо, что мы уже не склонны расценивать режиссуру в качестве приклада к актерскому искусству: режиссер имеет свою сферу, и только он может дать ей форму, образы. Вот это и важно заметить, ибо все-таки и сейчас повторяется, будто продел режиссерских приемов — усилить, оттенить, подчеркнуть что-то или кого-то на сцене. В конце концов, вообще неверно говорить, что актер на сцене — главное, ибо главное — образ, истина, идея, рожденные искусством театра. И нет в нем, как ни в одном искусстве, главных и неглавных компонентов.

Правда ли, что Мейерхольд отрицал актера?

Правда ли, будто за Мейерхольдом осталось пространство сцены, а за Станиславским — актер, и будто если их, эти движения, сплавить в одно, то можно получить желанный вид театра?

Нет и нет.

Несомненно можно обнаружить у Станиславского его собственную идею решения пространства, подобно тому как у Мейерхольда можно обнаружить его собственное решение проблемы актера.

На этом надо остановиться. Не было противоречия между мейерхольдовской пространственно-музыкальной режиссурой и человеческой природой актера, создающего образ.

{258} Потому что перевоплощение актера было для Мейерхольда шире, чем перевоплощение актера N в характер действующего лица из пьесы такой-то.

Метод Мейерхольда переменял самого актера, прежде чем тот переменится ролью. Мейерхольд не оставлял актера таким, как он есть.

Ведь все становилось другим:

время, пространство, чувства, движения, ритмы, свет, руки, глаза, ноги, переходы, слова, дыхание, общение, измерение самого себя и сцены.

Сцене нужна сжатая, емкая выразительность, «сгущение мысли в слове», в жесте, в интонации: образно-метафорический строй.

Метафорически менялся — по Мейерхольду — незримый (внутренний) и зримый (внешний) строй актера.

Актерское мышление есть поэтическая категория, как и мышление режиссера, и для этого актеру нужен свой образно-метафорический строй.

Актер у Мейерхольда мог создать образ не только в эпизоде, но в мизансцене, в ракурсе. В падении у стены — как Боголюбов в «Последнем решительном», в песенке боя — как Бабанова в «Рычи, Китай!», в шествии — как Гарин в «Ревизоре», и так далее. Они могли быть лаконичные или разветвленные, эти эпизоды, но все они были безграничны по содержанию, их питало образное актерское мышление.

Мышление образное, действенное, поэтическое, ассоциативное, не дающее исчерпать себя.

Поэт строит характер афористично сжато, парадоксально и в то же время — необъятно широко.

«В чулках, как кровь, при паре бантов
По залитой зарей дороге,
Упав, как лямки с барабана,
Пылили дьяволовы ноги».
 (Б. Пастернак, «Мефистофель»)

{259} «О, если б был я
Тихий,
как гром, —
Ныл бы,
Дрожью объял бы земли одряхлевший скит.
Я,
если всей его мощью
выреву голос огромный —
кометы заломят горящие руки,
бросятся вниз с тоски».
 (В. Маяковский, «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»)

И опять Пастернак (о Бальзаке):

«Почти, как тополь, лопоух,
Он смотрит вниз, как в заповедник,
И ткет Парижу, как паук,
Заупокойную обедню»
 («Бальзак»)

Все это примеры — очень наглядные примеры образно-метафорического прописывания лиц, характеров, обликов, и все это очень близко к актерской манере Мейерхольда и его учеников.

Мейерхольд не исходил из житейского тождества: характер человека в пьесе равен человеку, человек;

но из другого: характер человека в пьесе не равен «житейскому» человеку, ибо это образ.

### II

Метод Мейерхольда не отрицает актера, не отрицает характера. Но он утверждает иной подход к ним, чем тот, к которому мы привыкли. Он создал почву для совершенно особого развития {260} актерского искусства, и актер, его секретом овладевший, не даст повода противопоставлять режиссерский театр актерскому и говорить, что в режиссерском театре «задавлен» актер. Может быть, старый актер, статичный и довлеющий себе, а не драме в целом, этот — задавлен. Но система создания спектакля из ряда портретов, из галереи самодовлеющих работ — не единственная. Нельзя надеяться соединить театр Мейерхольда с такой системой актера. Слияния не будет, кто-то неминуемо пострадает.

Если образ в его (Мейерхольда) режиссуре открывал свое образно-метафорическое происхождение, если он был выражением художественных обобщений, а не бытового понимания характера Ивана Иваныча, и Семена Ильича, и даже Гамлета, то была и система выразительных средств. Подступом к ней была, как нам кажется, биомеханика. Принципы ее еще не объяснены. Не претендую на их сколько-нибудь полное определение и я. Несомненно, на мой взгляд, одно: биомеханика — не комплекс фигурационных украшений роли, не какая-то заданная пластика движений актера — в основе ее лежит принцип связи между выразимым и выражаемым; она зиждется на идее выражения содержания, к чему и стремится актер.

Биомеханика не иллюстрирует текст: она сама есть актерский текст, она — актерский язык.

В разговоре об этом необходимо отвести одно заблуждение: будто можно отделить решение характера (психологических его глубин) от внешней, видимой пластической и музыкальной формы. Будто актер сперва создал в себе характер, потом к нему нашлось характерное движение, подходящее ему. Как платье, надетое на рожденного голым Адама. Нет, актер пластически может создать новые конфликты и коллизии образа. У нас есть великолепные мастера этого искусства, хотя бы Игорь Ильинский, гроссмейстер советской эксцентрики, в прошлом создатель гротескной маски, комически выражающей черты его героя, в истинном высоком значении маски, которое идет от легендарных {261} времен импровизаторов народной комедии и есть не статичность, а гибкость, переливчатость, способность отражать многоликое движение мира, его разнообразие, переменчивость, противоречия.

Пластическое выражение мысли — возвышенной ли, или «низкой» — осталось нам от народной театральной культуры, от театра на площади, где жест, движение, маска были применены не для пустой игры, а для обобщения, для создания образов, столь же фантастичных и смешных, сколь одновременно и поднимающихся к философии, к предельно обобщенным вопросам человеческого бытия.

Обобщенный жест поднимает момент над частностью бытовых жестов, ничего не говорящих, ничего не выражающих. Мастера мейерхольдовского театра были мастерами гротеска — гротеска комического и трагедийного. Это им давало свободу собственно актерского создания образов, подмеченных в жизни. Свободу мыслить широко и остро, брать крайности выявления жизни в искусстве: от низменного — к высокому, от земли — до неба, от смеха — до трагедии.

Обыденная свобода движений актера — мнимая свобода. Она схватывает его тело и заковывает в панцирь невыразительности. Внешняя невыразительность съедает то «внутреннее», что актер хочет послать публике.

Для того чтобы поверить в это, стоит посмотреть гротески Игоря Ильинского молодого (комедия). Можно обратиться и к сфере противоположной (трагедии), к пластике Лоренса Оливье.

Игра Оливье — это искусство, где форма, движение и мысль ощущаются неразрывно и находятся на равных правах. Потому так хорошо прослеживается на его работе (Отелло) универсальность пластического начала в актерском искусстве.

Говорят, что характерность движения, походки помогает «вжиться» в роль, но тут дело несколько иного плана. Походка Лоренса Оливье и вообще вся пластика тела, связанная с движением {262} его в пространстве, выражает идеи актера, его концепцию образа и другие концепции, уже превосходящие образ и относящиеся к миросозерцательным началам.

Нельзя сказать, что необычайное движение Сикстинской мадонны Рафаэля, идущей на вас, выражает ее характер, ибо оно выражает идеи, превосходящие любой «характер», и выражает благодаря тому, что художник мыслил движением в пространстве.

Так же нельзя походку (движение) истинного мастера сценического образа сводить к характеризующей черте. Походка и движения Оливье есть мышление самого актера движением в пространстве, интереснейшая сторона его образного мышления. Значение пластики — походки, жеста Оливье — велико, и именно ее мы должны рассмотреть.

Не с этнографической, а с художественной целью сделал Оливье ноги Отелло босыми. Не с этнографической целью надел он на ноги и руки кольца и браслеты и в один из ручных браслетов вделал складной стилет. Он сосредоточивал этим наше внимание на движении, он дал ему форму, цвет, лепку и даже звуковой фон — чуть слышный звон металла. Ноги его были босы, и на щиколотках кольца, как у дикаря, — это было одно значение походки, но второе почти противоречило ему по логике, хотя не противоречило по художественному строю: рисунок походки, рисунок движений был изыскан и изящен. В чувственности, им свойственной, также были утонченность и духовное обаяние, было благородство и осознание силы человечного, доверие к этой силе.

Пластический — именно пластический — образ говорил об очень высокой сложности мироощущения, об одухотворенном чувстве жизни, и не просто о душевном покое, но об изяществе и утонченности мысли и чувства.

Пластическое мышление актера дополняется звучащим, интонационным. Голос Оливье — голос человека высокой и сложной духовной организации. Он звучит множеством чувств и очень {263} высоко развитым интеллектом. Речь Лоренса Оливье резонирует свободнее, чем принято в бытовом английском произношении. Он не держит звук под нёбом, он держит его у груди, и гласные окончания слов получают свободу, и речь становится открытой и певучей, как будто рожденной для передачи поэтического восприятия мира, понятного каждому, даже и не знающему английского языка.

Всей этой утонченностью и изощренностью мыслей и чувств, утонченностью современной культуры не мог обладать Отелло, но он не только Отелло, воин, негр, а художественный, философский, поэтический этюд актера.

Конечно, это было далеко от школьного представления о перевоплощении «в характер». Это актер, художник представлял нам мысль трагедии, сопровождал ее апелляциями к тонкости мысли зрителя, к идее сострадания.

Это говорила сама художественность Оливье, доступная рассмотрению эстетическому. И то, что такая пластика и речь не частная черта ни Отелло, ни Лоренса Оливье, не мешает нам, но дает новые ощущения. В пластическом образе читается мысль художника о ценности человека и его трагической (обреченной) слабости перед практицизмом собственнического мира.

Стройный духовный мир на наших глазах сгорал, корчился и обугливался, как тело узника Освенцима. По нему шли корчи ада, судороги и спазмы земли. Не черный Отелло был отвратителен, когда падал в падучей, но образ души, в конвульсиях скрюченной, когда-то прекрасной души был жесток для созерцания.

Пластически Лоренс Оливье относил эпизод падучей не к болезни Отелло, даже не к мотиву ревности, и ни к какому другому частному обстоятельству. Для этого были слишком ярко трактованы в пластическом и живописном отношении самый обморок Отелло и действия Яго в этот миг. То был не обморок, а рисунок обморока, образ обморока. Законченный, выраженный в формах движения и красках: черного хитона, смугло-черной кожи {264} тела, красных губ и серебряных колец. Он воспринимался как художественное обобщение, вдруг уведшее нас от мотива ревности и зла и сосредоточенное на мотиве гиперболизованного нравственного страдания. Оно сделало человеческое существо безгласным, бесчувственным, ничего не сознающим и допускало любое действие (Яго) по отношению к этому скорчившемуся, черному, немому и неслышащему телу.

Актер Оливье прорисовал, оконтурил каждое движение, линию рук и ног упавшего и перевернувшегося Отелло, колец и браслетов, черных мышц, обнажившихся из-под открывшего их хитона (каждый раз открывавшегося на точной линии). Оливье связал обморок с трагедийной обобщенной темой унижения высокого духа. Он подвел нас близко к страдающей душе — она была некрасива, ужасна, он предлагал проверить, вложить персты в раны, прикоснуться. Образ упавшего наземь Отелло был эстетически закончен, как картина мук человека кисти большого художника.

Актеру нужна была вязь, цепь мизансцен в целом спектакле, их развитие, перекличка, симфония. Этого не было, для этого режиссура Декстера была слишком логична. Лоренс Оливье мыс лил в иных художественных категориях, он делал фрагменты, этюды, поднимаясь над общим уровнем спектакля. В последнем эпизоде он давал развернутый финал.

На каждом из двух виденных мною спектаклей с момента, когда для Отелло открывалась истина, — все в воздухе сцены менялось. Мир как бы переставал принадлежать всем, он был теперь только его пространством. Пространство отнималось даже у нас в зале — люди в креслах подавались вперед, как будто менялось расстояние от зала до сцены.

Возникал ток.

То, что до финала мешало Оливье, — здесь устранялось. Ему мешала частная, единичная расстановка на сцене всех других фигур, утилитарность их движения и форм; ни одна из фигур не соответствовала его решениям. Они двигались по сцене, как {265} по комнате движутся частные люди, просто люди. Он же был образом в пространстве поэзии. Они были маленькие, он был монументален. В финале эта путаница кончилась, он их всех; отодвинул к черту, с их аккуратной суетой и бестолковщиной, и даже Яго — Фрэнк Финдлей, скрюченный у брачного ложа в непроизвольном поклоне (ранен в живот), — только исполнял прямую параллель, он был знак вины, а Лоренс Оливье давал мощный реквием вере и мечте человечества.

(Позднее он предстал в быту — спокойный, корректный англичанин, интеллигент, по виду профессор Кембриджа.)

На сцене были страсти человеческие, нарастающее «Lacrimosa», могучая поэзия выражения гибели, конечного, оплакивания своей души, расставания с Дездемоной, просьб к ней, благоговения перед ней.

Лоренс Оливье относился к мертвой Дездемоне, как к мертвой Настасье Филипповне относился Рогожин: он был полон осторожности и мягкости в движениях, как будто она спала.

Отелло кружил около ее ложа так осторожно, так мягко, с таким ощутимым чувством не понятного никому, кроме него, открывшегося только ему выхода, спасения!

И Оливье все время знал, что магия излучения искусства не может прекратиться и не может иметь случайный вид.

С головы мертвой Дездемоны, которую Лоренс Оливье поднимал вровень с собой, чтобы обнять ее, золотым полотном опускались волосы. Держа ее так, он говорил: «О, Дездемона, мертвая, мертвая, мертвая!» (Это было последовательным выражением его пространственного, пластического чувства. Сцена прощания и смерти не могла быть смазана, затерта плоскими линиями кровати, бытовыми обстоятельствами.)

Держа ее левой рукой, он правой быстро спускал со своей груди хитон, просунув руку в широкий ворот.

Рука, сияющая чернотой среди белого, поднималась в последний раз в сильном и ей свойственном благородном движении. Белое освещало каждый мускул этого движения (именно {266} движения, а не руки, потому что здесь все становилось эстетическим фактом). Почему это казалось таким важным? Почему так оттенялась идея, идея искупления страданием?

Зримый образ сцены обобщается, в ракурсе фигуры Отелло звучит отголосок фигур со знаменитых картин Возрождения: сходство в силе, в максимуме обобщенности человеческого тела. Именно здесь вывод или, точнее, исходная точка наших наблюдений: пластический язык искусства Оливье потому обладает такой мощью выразительности, что он не формален, не иллюстративен, а миросозерцателен. Мы уже говорили, что он шире локально-национальной пластики, будь она негритянской или английской. Если же сравнить его пластику с пластикой картин Гогена, Оливье не будет близок этому обобщению. Мы не случайно сказали о живописи Возрождения: гуманизм Оливье близок к гуманизму Тициана (его картина «Бичевание Христа» вспоминается в связи с финалом, описанным здесь), то есть не к идее восточного, языческого примитивизма, а к идее гуманизма. И не случайной кажется нам одновременная близость с Достоевским.

Потом шел последний круг реквиема. Как две птицы, сраженные морозом смерти, падали, опускаясь на свое ложе, умирающий Отелло и мертвая Дездемона.

Он опускал ее нежно, осторожно.

И потому падение было долгим, как с большой высоты, когда следишь падение птицы. Она падает долго.

Недоступно сравнениям творила поэзия актерского мышления, которое вне пластически-пространственного языка познать было бы невозможно.

Есть актеры, которые родились с этим даром выразительного движения. Допустим, что его не развивали. Но их пластика, даже не служа специальной задаче, все же хранит свою особенность. Она притягивает своей небанальностью. Безусловно, она выражает то неповторимое, что художнику свойственно. Образ, созданный таким актером, зримо-осязателен.

{267} Такая пластика движения у М. Бабановой, Ю. Борисовой: движения допускают вас к духовно-психическому миру актрисы, и вы к ней не безразличны: она или нравится, или неприятна вам. (Я знаю, что многим экспрессия жеста и походка Бабановой или Борисовой кажутся нарочитостью; ни один критик не прошел мимо походки Оливье, даже бранили ее. Все это не оценки, а реакция на слишком сильное воздействие, иногда необъяснимую власть осязаемости пластического рисунка актера.)

Ю. Борисова не всегда пользуется своим даром в полной мере: иногда повторяется хороший, но типовой образец ее движения на сцене. Но мы находим у нее и такие редкостные удачи, как Лика Мизинова («Насмешливое мое счастье» Л. Малюгина, Театр им. Вахтангова, постановка А. Ремизовой) или Гелена Модлевска («Варшавская мелодия» Л. Зорина в том же театре, постановка Р. Симонова), где образ переходит явственно из банальных, частных измерений в видимый простор нестандартных, обобщенно-поэтических форм.

Не разбирая здесь трактовку роли, я говорю о ее пластической моделировке: движение и жест Борисовой в «Насмешливом моем счастье» так соразмерны метафоричности ее мышления, что образ, создаваемый ею, становится как бы и внешне рельефнее, крупнее, значительнее других и в то же время прозрачнее и поэтичнее.

По пластике Александра Лазарева можно читать его внутреннее жизнеощущение; оно тревожно и нестройно, но поразительна чуткость актера к трагическим столкновениям бытия, к его диссонансам. Не намеренный сознательно подчеркивать, далекий от желания кокетничать этим (иногда даже пытаясь «исправиться» по педагогическим указаниям иных режиссеров), Лазарев интуитивно выражает сферу сломов и срывов в своем асимметричном, не знающем лживой плавности жесте, в голосе, в самом очерке лица и в фигуре. Как часты у него резкие детонирования голоса, как странно хрипит и ломается звук, исходящий {268} из его груди. А это не просто резкость и необработанность материала, это порыв актерского содержания к своему выражению, к своей форме; порыв, часто не находящий формы и вызывающий страдание. Лазарев — весь выпадение из нормы банального, среднего; но для тех необычных конфликтов, которые пластика Лазарева способна художественно выразить, эта «костистость», эта кажущаяся негармоничность — есть норма и гармония. В «нормальной» пьесе он нескладен, ибо он просто обокраден «нормальностью» безликих пьес.

То же — Афанасий Кочетков. Его движение скрежещет и рвет костюм бытовой пьесы; так, если поместить «Граждан города Кале» в интерьер, они покажутся тяжелыми, кривыми, некрасивыми, но они на мосте там, где их поместил художник, — в категориях глыб и асимметрий.

Но эта обманывающая нескладность конструкции тела актера становится в лепке руки режиссера Равенских красотой. Ибо Равенских обнажает в резкой и угластой пластике красоту, добивается скульптурной осязаемости драматического нерва образа Нагульнова, гражданина революции, переплавившего свою человеческую страстность в идеальность фанатика («Поднятая целина», Театр имени Пушкина). Эта лепка не формальна: она отвечает силе и особенности содержания образа. Она помогает актеру. Кочетков — Нагульнов воспринимается в повышенной тональности самоотречения, трагической экспрессивности, не знающей благополучного исхода. Замечательный эффект дает эта трагическая пластика в сочетании с жанризмом речи, с народным комизмом, которые есть в Нагульнове, с его грубоватой натурой.

Образ блестяще выстроен на этих внутренних полюсах природы, как и на внешних углах и стыках.

Стоит вспомнить, как мизансцену строит поворот головы Кочеткова, вскинутость подбородка на неожиданной фразе: «А все-таки я люблю ее, гадюку», — или медленный поворот плеча с буркой, или резкий жест рук, ладонями обхлопывающих с гимнастерки {269} песок, как будто лепя в жесте свою настороженность (пока следил за Тимошкой, весь выпачкался); один жест — и образ весь возник перед вами.

Есть у нас актеры парадоксальной пластики движения — такой Р. Плятт, таким мог быть А. Папанов — комически-драматичные актеры, выражающие в роли то парадоксальное восприятие мира, которое нельзя выровнять и упорядочить без уничтожения в этом особом искусстве той самой истинности и жизненности, во имя которой якобы совершается упорядочивание. Чувство в даровании А. Папанова нуждается в оттенении гротескным мироощущением, без него оно пресно, банально, дрябло, с ним — остро и жизненно. Но Папанов не поверил в силу контрастов и парадоксов, которыми наградила его сама природа. Давно забыт им тот полицейский комиссар Годле из «Некрасова» Жана-Поля Сартра, гротескный и неправдоподобный до предельной жизненности. Актер бросил попытки идти к правде через заострение и ходить по грани жизни и фантастики. Он давно взаправдашний на сцене. И оттого он (А. Папанов) давно не жизненно яркий, не жизненно острый и довольно-таки срединный. Так срединны Кукрыниксы, когда вместо комических гротесков начинают рисовать солидные иллюстрации к деревенским рассказам А. П. Чехова.

Гротеск и парадокс вышли из строя не по старости. Всеволод Мейерхольд как будто унес их с собой — с рубежа 30‑х и 40‑х годов театр развивался почти без следа его традиций.

Мейерхольд ощущал в театральном гротеске возможность развития импровизационного искусства народного театра, то есть ту силу живой, порой дерзкой мысли, которая освежила бы пресность прямолинейного подражательства и академизма, часто угрожающих искусству.

Что до наших современных актеров, то в Р. Плятте, в его великолепном остром актерском даре, в парадоксальной природе самих его актерских красок можно было лет пятнадцать тому назад увидеть Готье-Гаргиля или Тюрлюпена нашей сцены. Но {270} сам Плятт рассудил иначе — и как Же противоречить его желанию? И другие мастера, даже гроссмастера нашего советского гротеска: Д. Орлов, Н. Охлопков, Э. Гарин, С. Мартинсон, И. Ильинский, В. Марецкая и Ф. Раневская, М. Жаров, А. Подов, Б. Чирков, Н. Гриценко, Б. Тенин — они знали юмореску, гротеск, гиперболу, комику, эксцентрику, трагифарс и комедию дель арте, как свою вторую натуру, почему же, заняв положение ведущих мастеров, многие из них забыли все это? Ведь и для создания положительного народного образа все это богатство невыгодно обходить!

Работать в манере гротеска только тогда бесцельно, когда все выражается прямо, прямолинейно, рационально и только информационно.

В недавно нами прочитанных воспоминаниях одного поэта о другом рассказчик хочет всесторонне определить, как его друг пел: «Он пел, так сказать, без выражения, не нажимая на отдельные музыкальные фразы, а стараясь передать мелодию во всей ее цельности и, разумеется, донести каждое слово».

Характерная боязнь сказать что-то нестандартное. Он хочет учесть все, всюду поставить одинаковые ударения и все уравновесить. Он думает, что «без выражения», «не нажимая», ничего не выделяя, можно «донести каждое слово».

В театре тоже иногда стремятся к этому — от такого дистиллированного и выхолощенного мастерства не дождешься донесения мысли. Проникающим, вонзающимся (слово Эйзенштейна) приемом должен владеть художник.

Актеры доносят каждое слово, не нажимают на отдельные музыкальные фразы, привыкли к ясности, как к своей второй натуре, а если они иногда и вспоминают о первой — образности, метафоричности, — то чаще делают из нее приклад к роли, надеясь, что таким путем они и сохранят реалистичность и отдадут дань выразительности.

Оказалось же, что это наилучший путь к формальному принципу исполнения и эпигонству.

{271} Имеющий большой успех у зрителей Г. Бортников, молодой актер Театра Моссовета, стал привносить в исполнение своих ролей остроту внешнего рисунка, как он это понимает. Он играл походкой, играл жестом, мимикой, и так как был от природы легок в области выражения, получалось, что он — мастер различных пластических тонкостей.

У него несомненный талант, и немало хороших ролей сыграно им в спектаклях театра. Но он не идет вглубь в своем увлечении пластическим рисунком, и его приемы от роли к роли все поверхностнее.

Если посмотреть его в «Затейнике» (спектакль Театра им. Моссовета, постановка И. Анисимовой-Вульф), то невольно подумаешь, что Г. Бортников талантливо имитирует одного из последователей школы Орленева, актера-неврастеника, у которого играл бы «каждый палец», «каждый мускул лица». Бортников модулирует голосом, обыгрывает каждую деталь (рука, ворот рубашки, грязные волосы), хорошо нервничает, хорошо идет на риск сделать своего героя жалким и совсем падшим. И вывод напрашивается такой: у актера Бортникова есть все данные быть виртуозом пластической выразительности. Но это нереализованные данные, и, если дальше все пойдет так, вряд ли они сохранят живой вид. Пластика, которой сопровождает Бортников свои роли, — не есть пластическое мышление. Это — орнамент. Он пользуется пластической выразительностью, как приправой.

Есть актеры, у которых, только отними пластику формы и движения, — они немеют, бледнеют, дурнеют (хотя и становятся вполне ясными и читают слова внятно), потому что без режиссера не могут сделать и того, что Бортников, то есть своими средствами прийти к желанной полноте актерского выражения.

Я замечала это на примере С. Мизери, А. Локтева, Т. Лякиной, Э. Марцевича, Н. Подгорного, Л. Маркова и многих других.

Когда они играют «просто», они теряют изящество и многозначность, и мысль выглядывает скучным лицом соглядатая из-за каждой прямо стоящей реплики.

{272} Когда же Мизери в «Иркутской истории» (где ей делал роль Охлопков) на неосторожное слово должна ответить метафорой обиды и совсем уйти, сжаться, склониться к земле, приникнуть к ней и стать ее частью; или Локтев, играя прохожего в эпизоде из «Дней нашей жизни» (роль делал Равенских), создать образ-метафору отчаяния одинокой детской души, оставленной погибать; или Лякина должна спеть и станцевать сарабанду (только руками), лежа, чуть ли не вниз головой на кресле («Романьола», постановка Равенских), а Славина — пройти как по ножам мимо свадебных гостей («Добрый человек из Сезуана», постановка Любимова) — они становятся художниками, прелестные и искусные творения которых сделали их самих музыкальными и гибкими, ибо искусство перерождает человека.

Перерождает. Но те, кто заботится об актере и любой ценой готовы удержать его как от вредных штучек и выкрутасов, от чрезмерного (!) увлечения пластической выразительностью, которая, еще думают, проникла в искусство с целью ослабления его реалистического начала, не только делают его деревянным и скучным — они отнимают силу донесения слова и мысли. На многих примерах можно заметить: необычность и оригинальность пластического выражения всегда сопровождается у актера необычностью и оригинальностью интонационной природы его голоса и удивительно свежим и обновленным чувством слова.

Сейчас, несмотря на то, что актеры в большинстве своем (не подавляющем) говорят на сцене просто и ясно, почему-то началась упорная и настойчивая борьба за то, чтобы они доносили слово еще и еще лучше. Оказалось, что речь не то чтобы неясна, но слова звучат стерто. Открылись семинары сценической речи, делаются доклады и научные обобщения, и осторожно признается, что с речью у современной молодежи не все в порядке.

Но прежде чем присоединиться к призыву о необходимости улучшить дикцию и тем самым способствовать донесению каждого слова до зрительного зала, надо вспомнить о другой стороне вопроса.

{273} Не речь не в порядке — не в порядке другое: способность выражать свое художественное мировоззрение через сложный комплекс искусства. И вообще выражать его. Актер выражает характер; значит ли это, что не нужно выражать иное, что живет в его душе и движет его мыслью, поступком, делом? Но вслушайтесь в интонации Бабановой, и вы откроете не только мир, но строй сложных миров, живущих в душе художника.

Они красочны, многообразны, переливчаты, глубоки. Драматичны. Контрастны. Их звучание неповторимо, ибо оно отражает неповторимость и сложность индивидуальности.

Пронизывая роль, звуковая трактовка обогащает ее так же, как движение обогащает ее пластической трактовкой.

Вот это забыто. И потому стала сумбурна и стерта речь актера. Не дикция может донести или не донести мысль — мешает отсутствие умения мыслить звуковыми образами. Мешает то, что учителя этого не воспитывают.

(Я сижу в зале, антракт, на сцене только что звучали голоса, неплохие, но безразличные к идее связи между миром и художником; это голоса выученных, хороших, прилежных актеров. И вдруг раздается голос Людмилы Скопиной, она тоже в зале; она обращается к кому-то с обычной простой речью, она не в роли, не играет, но ее голос поражает вас, как будто трогают виолончель, потому что в этом голосе ее индивидуальность, ее связь с миром, ее душевная культура, музыка чувства и душевная грация.)

Если допустить, что у актера развит и дар пластического и дар интонационного выражения, развит не как подсобная техника, а именно как сила творческая, то, конечно, он наполовину уже импровизатор. Прибавьте к этому импровизацию слова (а не только донесение чужого) — это прибавление закономерно, оно диалектично. И тогда актер будет доносить свою собственную, им рожденную мысль в слове, которое он найдет, создаст сам.

Он создаст пьесу.

{274} Этого хотел Мейерхольд, и об этом он мечтал, дав актеру свою биомеханику.

Недавно, придя на спектакль Мтюза «Будьте готовы, ваше высочество» (пьеса Л. Кассиля и П. Хомского, постановка П. Хомского), я увидела, как актриса, способная к пластической и интонационной импровизации, может дать свое, оригинальное прочтение роли. Даже поспорить (быть может, и не преднамеренно) и с режиссером и с драматургом, хотя текст пьесы и не даст ей окончательно победить.

Это — Л. Князева.

Ей вообще присуще метафорическое мышление в роли, стремление сказать больше, чем позволяет пресный, бытовой язык; она чувствует мысль сжатой в мизансцене тела, в интонации. Дополняет ими свой текст. Но, втиснутое в рамки ролей мизерной сложности, в режиссерские решения бытового масштаба, это собственно актерское вылезает, вопреки упорядочиванию, и в силу этого звучит грубо, нескладно, подчеркнуто. Тогда кажется, что у Князевой «порок» представления, что на самом деле не так.

В этом спектакле она вступает в сферу метафорического, образного бытия на сцене, перешагивает порог житейской логики. И выпадение ее рисунка из нормы воспринимается как норма, а исполнение всех остальных — не достающим до этой нормы и нехудожественным. Не думайте, что кто-то волшебно эту сферу создал. Просто в роли есть намек на необычность — принц Делихьяр Сурамбук, наследник престола, попал в советский пионерлагерь. Есть парадоксальность, которая подхватывается актрисой. В мышлении актрисы, выраженном ее четким, чеканным, повышенным и необычным рисунком движения, мы вдруг начинаем читать сложнейшие тексты образа, как какие-то рукописи, извлеченные из-под спуда.

Мы видим, что в простейшем произведении детской драматургии появляется сложная тема духовной красоты современной восточной культуры. Мы узнаем об этом не из сообщения {275} о том, что Делихьяр знает три языка. Рядом с ним персонаж, обозначенный в программе как посол, тоже знает энное число языков, но он деревянный. Делихьяр Князевой весь, как музыка. Его жесты и шаги исполнены какой-то странной красоты и скрытой грации. Скрытой, потому что он тонко воспитан и его природная, экзотическая для нас грация умерена его положением. Но его тело, его маленькие черные ноги, его стройная рука, держащая какую-то палочку (может, знак чего-то, а может, и нет), его высоко поднятое личико — все полно грации, ума, знания и привычки к духовному созерцанию мира.

Делихьяр Сурамбук не просто хороший мальчик, Делихьяр Сурамбук несет в себе духовную красоту национальной культуры, оттенив в ней этические ценности человеческой личности. И вот в пьесе вдруг говорится, что даже хороший Делихьяр хуже и глупее любого обитателя данного лагеря, потому что он не пионер.

И тут начинается конфликт, но не драматургический, а конфликт настоящего, индивидуального мастерства с привычными схематическими представлениями вообще о «детской психологии».

Вся масса пионеров, которая должна быть противопоставлена «одиночке» Делихьяру в том «простом», «без затей» исполнения, какое принято в тюзе, никак перевесить Делихьяра не смогла.

Да никто и не пытался. Превосходство предполагалось само собой, но именно поэтому произошел конфуз. Сопоставление Делихьяра (прорисованного тончайше) и целого группового портрета (прорисованного банально, приблизительно) — Тося, Тарас, Ростик, вожатый Юра и другие — сыграло не в пользу группового портрета.

Делихьяр закончен и существует как индивидуальность не в понятии, а в рисунке. Когда он говорит, что на его тень нельзя наступать, это звучит осязаемым образом его мироощущения. Это его убеждение, тоже почти осязаемое нами. Мы начинаем {276} уважать это убеждение, как бы ни расходилось оно с нашим. А когда штампованно-тюзовский придурковатый Тарас, куражась, как шут, его тень топчет, а потом садится на нее, подбоченившись и дразнясь языком, мы не понимаем, что этим, собственно, передано, кроме неуважения к обрядам и привычкам человека из другого мира? Замысел же Князевой слишком выражен, чтобы исчезнуть по команде умозрительного вывода.

Почему, однако, возник такой спор, как он проник в спектакль? Он проник благодаря двум моментам: непоследовательности авторов пьесы и последовательности актрисы.

В эту пьесу вписано две противоположные мысли: одна гласит, что король — это плохо, другая, что дружественное нам королевство Джунгахара — хорошее и его король тоже очень хороший.

Если играть просто, можно сыграть такую склеенную роль.

Князева играет не просто и не может по ходу пьесы менять свое решение. Поверхностный текст отступает перед цельностью ее актерской поэзии. Она интуитивно делает шаг к большому. Я ясно вижу ее импровизацию. Она не ограничивает свой рисунок чертами сословного, национального, биографического. Да, она Делихьяр. Но разве актриса только об одном этом и думает: я — Делихьяр, Делихьяр, Делихьяр… (десять раз, пятнадцать, двадцать, шестьдесят). У нее ведь есть свое знание жизни, мысли, ассоциации, которые не укладываются в частный характер. Этой ролью она думает о человеческой личности, о ее связях и столкновении с миром. И оттого, что она владеет сценической метафорой, — все это сквозит и звучит в красноречивом безмолвии жеста, шага, поворота, в движении детской руки, держащей свою смешную королевскую палочку.

Все это кончается на том месте, где детский писатель Лев Кассиль делает решительный вывод, так сказать, резюме и пресекает возможность толкований, интерпретаций и всего прочего. Делихьяр Сурамбук плачет, когда ему приходится все-таки {277} ехать на его родину (не хочет) и расстаться с Тосей, которая его нашлепала при всем пионерском сборе (признал ее превосходство). Тут действие развертывается прямолинейно и превосходно прямо.

Я надеюсь, что по дам кому-нибудь возможности утверждать, будто Л. Князева свернула на путь ложной психологизации и утвердила на некоторое время в зрительном зале Мтюза флюиды абстрактного гуманизма. Думаю, что просто актриса оказалась талантливее пьесы. Не прибегая к изменениям в тексте, она выразила свой психологический экскурс в глубины идеи, а это не сошлось с прямолинейностью тенденции.

Пространственный пластический и музыкальный рисунок способны рядом со словом раскрыть область психологии в актерском искусстве. Конечно, не разъясняющей и не иллюстрирующей пластикой актера, а той, которую называют образным, выразительным языком (как у Лоренса Оливье), ибо, только став искусством, пластика движения выразит идею как нечто неразложимое, сложное, многозначное, равное своему значению. Иначе говоря, пластическое выражение роли тоже метафорично, да и по-другому быть не может.

### III

Теперь мы вернемся к сказанному о биомеханике. Ее смысл — открыть актеру забытый им язык пластического мышления, выражающий и характер, и психологию, и самого актера в сценическом пространстве, которое так необузданно и незаконно любил Мейерхольд.

Биомеханика носит все родовые признаки Мейерхольда — это секрет его гениальности.

Мейерхольд шел к формированию такого актера, которому все неожиданности сценической полифонии были бы доступны.

Мейерхольд не говорил, что все надо подчинить на сцене {278} актеру, но ой «делал» такого актера, который имел бы силу сам подчинить себе все средства сцены. Это актер-импровизатор, способный создать своим искусством роль, а не ждать, пока ее напишет, донося каждое слово, кто-то другой, иногда не имеющий чувства сценического искусства и не знающий его, но знающий, как составить пьесу.

Вот тут и причина нашего сегодняшнего внимания к проблеме актера у Мейерхольда.

Ему претили актеры-исполнители, останавливающиеся на перевоплощении в характер и не создающие обобщения. Навязчиво повторяю: не потому, что он отрицал характер, но просто потому, что ему нужно было перевоплощение актера в творца. Он давал своим актерам задачи буйной поэтической сложности, и он восхищался, когда видел, как эти актеры создают свою новую технику, не технику отделки, а технику поэзии. Он думал видеть актерами будущего, актерами-импровизаторами, актерами-поэтами Игоря Ильинского, Эраста Гарина, Николая Охлопкова, Марию Бабанову и других.

В той новой технике актера синтетического театра, о которой он мечтал, была главным и решающим могущим привести к созданию роли яркая, образующая личность художника. Он «образовывал» новое явление, новое создание, новые ассоциации — этот актер. Возникал момент создания качественно нового. Он должен быт обогатить образ своим мироощущением, своими озарениями. Это был индивидуальный метод, особый путь формирования актера — самостоятельного художника, и он не может быть назван единственным. Не может быть он и противопоставлен принципам Художественного театра, на высокой точке своего развития давшего таких художников-творцов, как Качалов и Москвин или, позднее — в одно время с мейерхольдовскими актерами — Хмелев, Добронравов, Ливанов, Степанова.

У нас много хороших актеров, но нет еще того, кого можно назвать идеологом актерского пути. Есть режиссеры-актеры. Они думают за актера о его направлении, и актеры собираются под {279} знамя такого режиссера, знающего за них, как им лучше работать — этюдным ли методом, методом ли физических действий, или каким другим. Это не означает осуждения знающего режиссера: слава богу, что он знает.

Но необходимо, чтобы сам актер думал — не огульно о современном стиле советского актерства и даже не о данном коллективе, любовно собравшемся в тесную семью, нет, просто о себе самом думал бы: что же он выдвигает как свой, именно свой метод, путь, стиль актера?!

Нужен актер, который начнет новое направление актерского искусства. Актер, превращенный в дитя, ожидающее педагога, им не будет.

В своем актере-импровизаторе Мейерхольд создавал предтечу актера, освобожденного от рабского, вторичного положения в искусстве. Поэтому его актеры становились режиссерами, и часто — блестящими.

Мейерхольд видел свободу актера не в естественности, а в искусстве. Он не противопоставлял актера режиссеру, а сближал их, ибо видел победу в соединении его сферы со сферой собственно режиссера, в слиянии характера и действия, детали и общего. Характер, даже два десятка характеров, данных как портреты, не могут поднять симфонию идей, находящуюся в непрестанном движении, чем и является пьеса.

Мейерхольд не записал своего метода. Есть тенденция сблизить его с методом Станиславского, сказать, что разницы нет. Разница есть, несомненная. И это только хорошо, потому что говорит о богатстве крупных индивидуальностей в нашем театре, очень крупных, даже великих, способных найти разные пути к истине.

Это были слишком разные темпераменты для того, чтобы творить одинаково.

Когда мы говорим о художниках могучей поры Возрождения, то не сглаживаем разницу между ними, а, наоборот, подчеркиваем, {280} анализируем ее, ибо может только радовать обилие образующих талантов, способных к открытиям. Зачем же в нашем театре из двух великих делать одного?

Что делает человека первооткрывателем?

Освобождение духа. Эпохи революции — всегда эпохи открытий.

Мейерхольду помогала так мощно развернуться та историческая атмосфера, в которой торжествовала над всем эманация открытий, развитии и свободы творчества. Атмосфера революции порождает в людях искусства чувство ответственности за судьбу мира, стремление вмешаться в порядок мира. Это чувство подсказало Мейерхольду, что наравне с голосом политика и философа должен звучать голос актера.

Ради этого он потряс старый театр и основы старого мастерства. Революция означает пробуждение народной культуры в художественном творчестве. Рафинированность и усталый логический интеллектуализм сменяются или, вернее, обогащаются и возрождаются могуществом народного поэтического мироощущения. В театр возвращается Театр, родившийся на площади, вместе с его особенностью: стихией сотворчества с толпой, в чем сказывается стремление к общности, с грандиозностью мысли, с силой народной фантазии, раздвигающей рамки логической камерной пьесы.

Термин «Театр Улиц и Площадей» (который бросает Мейерхольд, после его смерти подхватывает как знамя Охлопков, сегодня произносит Любимов) означает имя театра мощной народной культуры — театра великого смеха и великих слез, гротескности форм, свободного полета фантазии, входящей в сферу философского. Улица есть символ общности, всенародной и всенациональной; здесь черпаются поэзия, широта и смех, музыкальность и беспредельность искусства.

И тогда становится ясно и отчетливо видно, куда шел Мейерхольд со своими открытиями, со своей новой техникой, со своей идеей драматического действия как формы развития идеи.

{281} Революция сметает социально-классовые перегородки и открывает закрытые колодцы народного театра, которые, как сказал раз Охлопков, оказываются свежими и полными живой воды. И здесь тонкий, умудренный, философский ум художника находит полное единение с непосредственной, свежей, мифотворческой силой народа, фольклором, поэзией обрядов, игр, легенд и былин.

Таким театром движет идея человеческой общности, идея жизни против существования, движения против застоя, поэтическая идея мира против собственнически-буржуазной идеи конечных ценностей.

Мейерхольд был художником, в мироощущении которого торжествовала идея поэтическая. Художником, который стирает случайные черты с мироздания и видит его грандиозность, его духовную бесконечность. Тут нет ничего общего с лакировкой и филистерским приятием действительности. Человек открывает глаза на мир с превышенным чувством своих нравственных и духовных сил и возможностей. И это чувство определяет веру в красоту и идеал — и стремление к ним.

И именно здесь можно найти объяснение творчества и работы воображения художника, устанавливающее совсем другие границы, чем те, которые очерчивает натуралистическая концепция человека.

При всей важности естественных знаний и результатов исследования они не подменят в искусстве то, что дается воображением и фантазией.

Знание поэта совершенно иное, ибо он знает возможности человеческого сознания и идеи. Он называет эту область духовной, душевной, и он прав. Материально ее не выделить. Но в ней — содержание жизни человека.

Возможности человека беспредельны, как беспредельна в его восприятии жизнь. Идея беспредельности человеческих возможностей есть поэтическая идея жизни. Об этом очень интересно пишет В. Днепров. Поэтическая идея не почерпнута из физиологического {282} человека, из «организма», она строится на гипотезе «Человек».

Пессимистическая философия, прародительница натурализма, поэтическую идею жизни приложила к естественному, медицинскому, физиологическому понятию «человек» и увидела несовпадение: человек смертен, имеет предел сил и терпения и к тому же не успевает выполнить свое назначение на земле. Выводом стали отчаяние и крайний индивидуализм.

Натуралистическое искусство отбросило поэтическую идею, как ложь, не поняв ее истинного гуманизма. Оно построило свою теорию — естественного человека, человека, в котором уравнялись действительность и возможность.

И так как отчаяние не может привлекать и быть уделом творчества, натуралисты-художники часто выдвигали и выдвигают вперед идеал конкретный, насущный, частный, идеал сытости и материальной достижимости.

Но невозможно отнять у человека то духовное измерение, с которым он подходит ко всему существующему, ко всему малому и реально окружающему его в жизни. Зная все о своей кратковременности, он не может лишиться счастья ощущать беспредельность жизни и бесконечность своих сил. Именно это чувство постоянно заставляет художника создавать больше и глубже видимого и измеренного быта, бытовых истин и бытового человека.

Мейерхольд, как все истинно великие художники, знал, что поэтика его искусства могущественна, что создание естественных фигур, копий бытовых людей — не цель театра, что это — бегство от духовной жизни к техницизму. От поэтического ощущения — к биологическому.

Искусство дает нам переживание мира, оно возрождает в нас удивление его первозданностью: мир обретает для нас в искусстве свою душу, свою идею, свой образ. Мы стали бы роботами и дельцами, если бы воспринимали мир только как мир вещей, не связанных {283} с нашей психологией. Здесь защитительная роль искусства огромна.

Искусство уничтожает бездуховность мира вещей, открывая нам их поэтический смысл, красоту.

Мы часто повторяем ошибку, говоря, что человечное искусство — это изображение нашей персоны. Человечность искусства — в его способности возвращать нам мир и богатство духовных и идейных ощущений и переживаний мира.

Натуралистически воспринимаемый мир создает ученого, поэтически воспринимаемый — художника.

Мейерхольд мыслил не бытовой достоверностью ситуации и не житейским характером, а идеей мира и идеей человека. Этим он продолжал традицию русской и мировой классической мысли в искусстве, а никак не противоречил ей. Он был нов своими непредвиденно новыми формами. Но новая художественная структура его спектаклей, его образов не выражала распада цельного поэтического созерцания мира. Добиваясь новизны, остроты формы, он делал ее настолько осязаемой, яркой, сияющей «чувственным блеском», что дарил своим зрителям ощущение красоты, цельности бытия. Часто говорят, что он завораживал, притягивал своим искусством, поднимал жизненный тонус человека. В этом выражалась суть его собственного жизненного кредо, позитивно-поэтического характера его миросозерцания. Он испытывал радость полноты творчества — и возвращал ее в эстетической законченности своих спектаклей. Казалось, что он всему на сцене мог дать выражение, полноту бытия, почти осязаемую нами. Он открывал течение внутреннего музыкального строя драмы; его скрытые, тонкие изгибы и сложности он мог прорисовать, дать их изобразительное выявление. Новизна его приемов не расчленяла, не разрушала целостности театрального образа и природы театрального обаяния.

Тут таится принципиальное различие между Мейерхольдом и Пикассо (эти имена иногда сопоставляют). Пикассо разлагает целостность образа, отказываясь от вечного стремления искусства {284} к очаровыванию зрителя. Мейерхольд от этого вечного стремления не отказывался, он искал усиления этой особенности искусства.

Поэтому тот, кто думает, что Мейерхольд — модернист (только потому, что его формы новы), глубоко заблуждается или просто невнимателен к особенностям мироощущения художников-модернистов.

Если же мы захотим сопоставить режиссуру Мейерхольда с режиссурой сегодняшнего условного театра, то Мейерхольд вообще покажется нам классиком, старомодным классиком, ибо мы стали часто встречаться с таким пониманием условности, которое разрушает образ, позволяя актеру играть отрывочными штрихами, играть слегка, не допуская той предельной выразительности, которую преследовал как цель Мейерхольд.

Есть условность изображения чувства на сцене, которая так условностью (знаком) и остается, давая нам меньше, чем самое чувство. Но есть условность, которая дает художественный эквивалент, превышающий простейшие чувства. Эта условность многозначна, она пробуждает ассоциации, заставляет домысливать, расширять увиденное, догадываться о большем, о том, что не высказано.

Вот это поэтическое художественное понимание условности сейчас уже как бы устарело. Мейерхольд, а вслед за ним Охлопков называли такую условность реалистической, ибо она не снимала ни полноты ощущения, ни полноты жизненного содержания образа. И не давала актеру быть в творчестве пассивно-натуралистическим.

### IV

… Пока шла работа над статьей, шло время. Пользование внешними приемами условного театра прогрессировало. Оно стало едва ли не поголовным.

{285} Можно даже подумать, что их кто-то предписал режиссерам как наилучший способ добиться успеха. Но гораздо хуже то, что далеко не все при этом задумываются о природе условных приемов, их необходимости в каждой данной работе. При этом даже самые последовательные сторонники бытового театра подмешивают к своей палитре остроту театральных красок: почти нет спектакля, где актеры не выходили бы в зал, из зала, не перебрасывали бы реплик зрителям и не переставали бы при этом постепенно, от роли к роли отказываться от всех сложностей создания образа, то есть от того, в чем смысл открытого театра, — от площадного народного театра с его яркой реалистической условностью.

Глубоко прочувствованная и продуманная позиция, эстетическая платформа, дала Охлопкову право снять рампу и вывести действие спектакля в зрительный зал. Специальная работа над самочувствием актера в таких условиях. Специальная режиссерская трактовка действия, ритмов, сценического времени, звучания фразы, мизансцены и перехода; создание новой сценической атмосферы. Ибо форма не может возникнуть не изнутри, и Охлопков, которого так долго считали пустым формалистом, именно он добивался полной жизненности своего поэтического театра, его внутренней обоснованности.

Блестящие работы театра «Берлинер Ансамбль» тоже подтверждают жизненность театра условной техники, открытой театральности, приемов народного площадного театра.

И именно они доказывают, что такой театр возможен при невероятно высоком, предельно высоком уровне мастерства. Секрет Эккехарда Шалля и Хильмара Тате — лучших актеров этого театра — в искусстве неразделенности внешнего и внутреннего. Виртуозная внешняя форма в совершенстве выражает внутренний эксцентризм, ту живую динамику, которой образ полон.

Чем более виртуозен, изощрен, неожидан рисунок образа Артуро Уи или Дживолы, тем свободнее делается наше проникновение к существу образа.

{286} Пластическая монументальная динамика Шалля в «Кориолане» неповторимо индивидуальна. Эксцентризм Тате в роли Галли Гая индивидуален.

Но, не чувствуя, не разрабатывая внутренней системы небытового, поэтического театра, незачем воссоздавать признаки этого театра. Вообще таким путем нельзя его утвердить, можно только разрушить.

Широко распространено отношение к условному стилю как к стилю, облегчающему и даже освобождающему театр от задачи выстраивания внутренней структуры произведения: рисунок образа, развитие действия, выражение чувств — все как бы может быть замелено внешними значками, легкими, элегантными приемами. Чаще всего эти значки только приблизительно выражают суть играемого.

Такую театральность мы видим в спектакле «Король Убю» в югославском «Ателье 212». В сущности режиссер предлагает зрителю схему игры, схему сценического образа, схему декораций, схему чувств.

Но чем руководствуется театр, разрабатывающий внутреннюю структуру пьесы по Станиславскому, а внешнюю ее форму — по принципу любой подобной типовой схемы? Эти несоединимые принципы соединяются все чаще и чаще. Видимая легкость, броскость, стандартность внешних условных приемов позволяют, очевидно, думать о внутренней несложности построения условного спектакля.

Появляется много режиссеров, но мало мастеров. Спектакль уже может поставить дилетант. Оформить его — тоже. Ведь оформил же Г. Бортников спектакль «Глазами клоуна», использовав «подбор» условного театра. Мастерство становится как бы необязательным, ибо создался некий арсенал приемов, так называемых «сценических метафор», деталей, заменителей быта и так далее.

Критики удивительно легко видят образность, метафоричность там, где нет метафоры, а есть только столбик с заявкой о том, {287} чтó хочет сказать данный режиссер. И если художник сделал условный знак, изображающий лето, критик описывает лето так, как будто на сцене был выставлен Эдуард Мане или Огюст Ренуар, создавшие не знак, а ощущение лета, цвет, свет, аромат его и идею. Вся беда в том, что некоторые режиссеры и художники не вызывают своим условным решением никаких образных ассоциаций, но просто вместо той бытовой однозначности, которая обедняла художественную образность, они пользуются другим видом однозначности, которая тоже далека художественной образности.

Иногда прямолинейность приема сравнения так навязчива, что вместо метафоры мы видим бутафорию.

В спектакле «Дон-Кихот ведет бой» режиссер водрузил на сцену жандармские сапоги в два с половиной метра высоты. Огромные сапоги должны передать идею тупого самодержавия, попирающего человечество.

Стоят сапоги. Но они почему-то не выглядят метафорой. Они — сапоги, сделанные из папье-маше. И как ни смотри, ничего, кроме увеличенно сделанных бутафорских сапог, не увидишь. Вместо того чтобы суть предмета умножить метафорой, здесь предполагаемую метафору делают предметом реальным.

То же впечатление оставляет настоящий, в масштабах натурального, вагон в «Бронепоезде 14-69».

Не суть предмета расширена метафорой, а предполагаемая метафора сделана конкретным, единичным предметом.

В спектакле «Дон-Кихот ведет бой» идею рыцарского, бескомпромиссного служения истине писатель передает метафорой — Дон-Кихотом. В спектакле актер Леонидов облачен в костюм Дон-Кихота, латы и усы. И выглядит до того конкретной, частной фигурой неуклюжего человека, которому неудобно в этом громоздком обмундировании, что исчезает и метафора и идея. Самый образ Дон-Кихота, художественная структура этой фигуры ждут поэтического вымысла, полета фантазии актера, особого самочувствия и настроения. Наконец, легкого, оправданного перехода {288} к тем планам вымышленного бытия, которое ввел автор пьесы В. Коростылев в ход действия. В МХАТ с его стилистическим языком невозможна прямая, открыто-условная игра, обнажение приема.

По поводу таких перемен в МХАТ писались одобрительные статьи. Говорилось, что на этом пути МХАТ должен быть поддержан, что ему сугубо нужны эти новые веяния. Пусть, дескать, овладевает новыми стилистическими средствами. Но почему именно этими? Почему он должен учиться у Любимова? МХАТ нужно обрести тот стиль, в котором он органичен, тот стиль, который близок ему миросозерцательно. Тот, который открыли в театре Станиславский и Немирович-Данченко и который ныне во многих спектаклях утерян. (Уже когда версталась статья, вышел ливановский спектакль «Чайка», который мы назвали бы возрождением мхатовского стиля.)

Если же стиль условного театра станет обязателен для всех, то вместо расцвета его постигнет омертвление.

В творчестве режиссеров, которым не дано чувствовать эстетическую природу условного театра, приемы и формы условного языка, расхватанные как трофеи, теряют жизнь. Чтобы условность, театральность, отношение к образу не остались формой, ничего не говорящей, холодной, надо быть внутренне, органично художником поэтического театра, носить в себе его как миросозерцание. Тогда, согретые живым огнем темперамента и фантазии, приемы условные, переносные, образы метафорического театра излучают жизнь и тепло.

Но бросаться от крайностей бытового театра, обеднявшего образ, прямо в другой стиль — действие рискованное.

… Не следует играть Антигону как бытовой персонаж семейной драмы: идея сведется к нулю. Но если, следуя общепринятой условности, сделать из Антигоны переодетую современную девушку — идея произведения ничуть не выиграет. Будет подан тоже только первый, поверхностный слой образа, а за ним окажется пустота.

{289} Режиссер Б. Львов-Анохин трактует пьесу Ануйля как парафраз античной пьесы, перенеся ее в нашу современность. Этот условный перенос не расширяет значения образа. Он его меняет на другое.

Ануйль — драматург сложный, пересматривающий почти полностью классическую структуру драмы. Эта структура не относится к той категории условных построений, где написано «Антигона», а читать надо «Тонька», а за Креонтом стоит демагог, тиран и т. д. Куда более сложно и образно-объемно содержание фигур, нарисованных Ануйлем. В них входит его философия, его художественное миросозерцание, его попытка доказать реальность и истинность и своей философии и своего мироощущения, воздействовать через стройность структуры образов, законченность их, своеобразную действительность фигур пьесы.

Но Театру имени Станиславского почему-то кажется, что все это построение воссоздавать необязательно, достаточно развернуть условный прием: за Антигоной скрывается наша современница, за Креонтом — тоже, за событиями пьесы — события XX века. Сделав эту расшифровку, театр другими расшифровками не занимается. Играет так, как играл бы обычную бытовую ситуацию.

Правда, в обстановке есть некоторое остранение: герои носят античные имена, говорят об античной поре как о своей, одеты же в европейские фраки. Разве в этой условности смысл образов Ануйля? Неужели Ануйль прибег не к поэтической структуре, а всего лишь к эзоповскому языку, чтобы фашисты не призвали его к ответу?

Нет, Ануйль прибег не к эзоповскому языку, не к системе басни, а к специальной образности, которая осталась неразгаданной и, да простит меня театр за прямоту, подмененной приемом переодевания.

У Ануйля есть эта неразгаданная пока театром структура. Ануйль взял античный сюжет, переадресовал его своим современникам, но провел через все построение идею мрачного экзистенциалистского {290} пессимизма. В спектакле остались три плана, но остались номинально. Игрался же четвертый, который помещался в форму, изваянную не для него. Нерасшифрованными загадками звучали в устах актеров сложные идеи незнакомой философии.

Сыграв «Антигону» в современных костюмах, театр и «Медею» стал играть тоже в современных костюмах. Если он Антигону сделал свободолюбивой девушкой наших дней, то и Медею он тоже сделал свободолюбивой героиней наших дней.

С «Медеей» вышло еще хуже, чем с «Антигоной», потому что в Медее Ануйля нельзя увидеть, во-первых, свободолюбивых идей, а во-вторых, портрета конкретного и локального.

В обоих спектаклях обнаружились кроме режиссерских потерь еще и актерские. Актеры в них не создавали образа, не шли трудным путем выражения его во всех художественных аспектах: они декларировали текст, его наиболее ударные места, не стремились к сохранению сложной внутренней и внешней структуры образа.

Вот об этом, как об опасности вырождения актерского искусства, надо сказать: актер в обстоятельствах внешне понятой условности освобождается от тонкостей и сложностей творчества. Беда не в том, что он не создает *характера*: беда в том, что он не создает *образа*; он не играет и отношения к образу, ибо и этот прием требует на сцену образ. Все это категории той или иной стороны обработки образа. Но их нет в подобных случаях. В подобных случаях актеру дают нести мысли, не этим образом рожденные, не от него зависящие, иногда просто ему противоречащие.

Актера так легко превратить в докладчика режиссерских тенденций. Но этого нельзя делать не только тогда, когда у режиссера дурные, но и тогда, когда у него самые благие тенденции.

Когда Мейерхольд давал новую интерпретацию классической пьесы, он исходил из глубоко скрытой авторской идеи, часто {291} погребенной под слоем штампов, искаженной цензурой или связанностью драматурга историческими условиями. Мейерхольд угадывал течение мысли в подтекстовых слоях действия и во всеоружии своего тончайшего метода выстраивал сложнейшие трактовки.

Он прибегал к неожиданно новым формам, но он выражал мысли Гоголя, мысли Островского, Грибоедова, а не свои собственные; он не бросал их наперерез пьесе, видя больший смысл в том, чтобы раскрыть загадки гениев прошлого.

Его классические спектакли не были той скоростной перелицовкой, при которой сменяется костюмировка героев, и они, как в пародии «Кривого зеркала», обратными акцентами снимают смысл и пафос произносимого или опрощают сложные трагедийные образы однолинейной трактовкой.

Но сегодня заданность доказательств, а не рождение их от впечатлений художественного образа держит в плену мысль. Мы часто склонны лишить фигуры, связанные с историей, сложнейших противоречий, их просящейся в искусство трагической конденсации жгучих вопросов эстетико-философского плана, зароненных в них эпохой. Высокие проблемы подменяются мелкими, общая идея — частной.

Дурно, когда заставляют служить искусство прославлению дурной идеи, подчиняя его естественное, независимое развитие тенденции.

Не лучше, когда искусство обедняют с благой целью. Но часто эта благая цель заставляет оправдывать все несовершенства исполнения.

Заданность, априорность сегодня так же мешают, как мешали всегда.

Спектакль «Смерть Иоанна Грозного», поставленный Л. Хейфецем в ЦТСА, мог быть глубже и значительнее, если бы молодой режиссер не побоялся увидеть в главной фигуре трагедии противоречия, без которых не возникает трагедийный жанр. В его замысле есть что-то ходовое, доступное; простейшие ассоциации {292} связывают и дарование актера, талантливого Андрея Попова, мешают ему развернуть трагедийные контрасты роли, найти глубокую степень внутренних столкновений.

Во всем очевидно стремление исходить из моральной оценки Грозного как он есть, предпосылая ее анализу образа, в котором Грозный отразился не «как он есть», а *как идея* поэта. А. К. Толстой не писал летопись: он извлекал философскую суть факта, выводя в эстетической форме несовместимые противоречия истории.

Театр побоялся противоречий. Ему, возможно, казалось, что он исказит конкретную правду характера, — и он пошел вслед этой конкретной правде.

Нельзя без ущерба для искусства прикладывать преходящий житейский критерий морали к Антигоне, к Гамлету, к Ивану IV и Креонту.

С моральной точки зрения Иван Грозный недостоин того, чтобы наблюдать за его злодействами. Как фигура исторической трагедии, он поднимает проблемы огромной важности. Нравственная оценка в сфере трагедии вытекает как раз из столкновения сил, внутри и вне героя лежащих и исключающих одна другую.

Центральный театр Советской Армии, исходя из моральной оценки Ивана IV, вывел образ из круга неразрешимых трагедийных противоречий и лишил внутренних коллизий. Строя образ только на моральных положениях, режиссер Л. Хейфец перевел образ Грозного из трагической в бытовую фигуру. Мера психологических столкновений стала гораздо доступнее, но и гораздо мельче.

Для историка и равно для художника свойственно и необходимо проникать мыслью в загадку личности, в закономерность причин ее становления и развития, но личности как части человеческой истории, ее отражения и отражения развития общих нравственных этических ценностей. Для такой цели не подходит житейски обиходное определение, однозначное и статичное, взятое {293} только потому, что прежнее было неверно. Если раньше Иван IV решался как человек, оправданный своим страданием, то сейчас решение этой фигуры хотя и прямо противоположное, но столь же плоское. Критерий эстетического решения образа (подчеркиваем — образа, а не конкретной фигуры русского царя) отбрасывается.

Только в общем — и живописном и пространственном — образе спектакля ЦТСА мы видим выраженными трагические силы, монументализм и обобщение, которых не хватает в решении образа самого Ивана.

Декоративное решение целого свободно от подробностей: художник следует классическому принципу введения воздуха и высоты здания в художественный образ.

Тогда само собой возникает величественная атмосфера истории, веяние непреходящего, недоступного частным критериям.

И. Сумбаташвили не только пользуется абсолютными размерами пространства — он подчеркивает его движением взгляда ввысь. Мрачно золотые византийские купола, увеличенная икона божьей матери, помещенная очень высоко, — все это создаст идею величия, атмосферу исторически грандиозной трагедии и неразрешимость противоречий общего порядка.

Жаль, однако, что действие, сюжетный ход как бы отгорожены от этого монументального образа. Играть в такой обстановке — значит найти столь же высокое разрешение актерского образа. (Так играли охлопковские актеры в рындинском оформлении «Гамлета».)

В ЦТСА на сцену выезжают интерьеры, которые уже разрешены детально, и обжиты, как в бытовой ситуации. Так же гаснет, исчезает выразительность живописного языка цвета в костюмах. Художник сопрягает цвета — иссиня-белый, коричнево-кожаный, синий и серый. Красный воспроизведен дешевым кумачом на рубахи. Такие цвета требуют сложного поэтического языка движения, групп, мизансцен. Но мизансцены служебны, их выразительность {294} и динамика очень слабы в соотношении с таким пространством.

Образны и метафоричны только мизансцены красного шута. В отличие от бытовых решений шут сложен. Он и образ жертвы — и образ кровопролития. Он и пожираемое пламенем живое тело — и самое пламя, простое как в деревне, — красный петух. Вся эта сюита дается в пластической технике.

… Образ (характер ли это, или мизансцена, или фон) не исчерпывается одним значением. За одним значением встают другие, еще более сложные. Образ безграничен своими глубинами. Мы ощущаем бесконечность, беспредельность значений как содержание образа, как его поэзию, и часто условный поэтический язык искусства полнее раскрывает это содержание, нежели простая логика.

Но вместо углубления содержания драматургического и сценического образа мы часто видим в «условных» спектаклях подмену одного содержания другим и сложное, подмененное упрощенным. Иначе говоря, условность понимают как право поворачивать идеологию образа произвольно, не проникая в ее внутреннюю структуру.

Те режиссеры, от которых ведет свое происхождение условно-поэтическая режиссура, никогда ничего подобного не делали. Вахтангов превращал сказку о принцессе Турандот в импровизацию современных актеров, актеров 20‑х годов: та структура, тот идейно-художественный фундамент, который он создал, были законченны и совершенны. Легкость, импровизационность и наивность представления были следствием высокой мысли и большого искусства, а не «легкого труда».

В одной из статей журнала «Театр», подписанной Л. Аннинским, было сказано, что Любимов возник не на пустом месте, ибо условность обязана своим возвращением в театр А. Эфросу и Б. Львову.

Не говоря уже о том, что Аннинский принимает за условность совсем не то, что она есть на самом деле, он к тому же {295} путает последовательность событий. Эфрос и Львов ставили спектакли бытового жанра: свою стилистическую манеру они объясняли как предельно естественную и прямую по отношению к изображаемому факту.

В дискуссии с Охлопковым, которая открылась после его статьи «Об условности», Эфрос, например, выступал против основных положении Охлопкова.

Охлопков и в теории и в самом творчестве блестяще владел гибкостью условной поэтики, сценической метафористичности. Любимов вышел со спектаклем «Добрый человек из Сезуана» в 1961 году, и его попытка возродить поэтику условного театра была первой после усилий Охлопкова. Волна, которая подняла Любимова, была и легче охлопковской и не так стихийно богата. Это был стиль Ю. Любимова, его внутренняя манера выражения, речь, которой он может рассказать о сути явления. Его чувство театра шло от Вахтангова и несло яркое, поэтическое, радостное творчество.

Любимов был органичен в своей театральности, в изяществе и музыкальности, с какими он доносил мысль, создавая сценический образ. Ему от природы дана способность сделать нематериальный, поэтический образ жизненным, ощутимым: театральное — наполнить жизненными соками. Его талант — светлый, утверждающий: не трагедийное, как, скажем, в «Пугачеве», а Моцартовское начало могло бы быть ему более близкой путеводной звездой.

«Добрый человек из Сезуана» и «Десять дней, которые потрясли мир» легко и полно выражают его.

Театр Любимова сохраняет форму своеобразной современной комедиа дель арте, театра демократического по своей форме. Его актеры подчеркивают свое единение со зрителем; они не «жрецы», а, скорее, «комедианты». Они далеки от бытовых характеров, они создают лики, образы, иногда маски. Но это не носит духа холодной стилизации, любительского эпигонства. Театром как бы выношен и выращен живым и горячим их стиль импровизационной {296} игры. Они сохраняют внутреннюю естественность, органичность чувств: они специально разрабатывают внутреннюю структуру своей легкой игры, и, безусловно, эта структура не легка и укреплена глубоким стремлением отразить реальность и объяснить ее. Не случайны, не стандартны и не кустарны приемы и техника, к которым прибегает Любимов. Их выстроенность и изящество несомненны. И хотя они не всегда безукоризненны и не универсальны, они несут печать индивидуальной техники художника.

Но сколько режиссеров хотят делать также, в тех же приемах, в той же манере, не оставляя никакого живого отпечатка мыслей, раздумий и чувств в подобных работах, хотя делают их не по стройным законам, а, скорее, но пылкому желанию быть такими же!

В таких спектаклях создаются на сцене вполне натуральный шум, гам, нестройность, подчеркнутая игра, обилие танцев, актеры выходят в масках, в специальной прозодежде, говорят нараспев, кувыркаются, обнажают скелет сцены, сдирают падуги, игровую площадку делают одной на все перемены и так далее.

Какое-то заклятье непременно быть условным — умеешь ты или не умеешь им быть — повисает над режиссерами.

Если у нас было пять молодых режиссеров разных направлений, то теперь из всех пяти стал один: тот, который вышел впервые на сцену с кредо условного, поэтического театра. Остальные не могут определиться, сформироваться, найти себя в новом стиле, но все-таки им пользуются.

Хейфец поставил в духе иронического театра парадоксальную пьесу И. Кочерги. «Мастера времени». Внес в сценическое решение прием иронического подчеркивания театральности всего происходящего. У спектакля был тапер, который сопровождал действие исполнением взятых наугад фортепьянных пьес. Это было насмешливой стилизацией немого кино. Актеры также подражали быстрым движениям старого кино. Во втором акте, где развернулись серьезные события (в противоположность первому) {297} тапер оказался неуместным. Режиссер убрал тапера посредством приема, который, очевидно, считал остроумным: актер в роли контрразведчика предложил таперу удалиться, что тот сделал довольно неискусно потому, что был настоящим, а не сыгранным пианистом. Кинематографические движения актеров исчезли уже сами собой без специальных мотивировок.

Действие пошло обычным порядком. Но сложная игра мысли, влитая блестящим комедиографом в сюжет, для которого нужна была парадоксальность не внешнего порядка, а внутриидейного, прошла мимо режиссера. Он не ухватил ее. В финале он посмеялся над физкультурницами, тогда как ироническая усмешка Кочерги над деловитостью, победившей поэзию, осталась нераскрытой и невыявленной.

Поверхностно принятая условность (играй как хочешь) ничем не отличается от натуралистического театра, где тоже нет системы художественных средств, отрицается изобразительная точность рисунка и завершенность формы, а на сцене царит анархия бесформия.

Спектакль «Ночная повесть» в «Современнике» так же лишен внутренней образной системы и внешней стройной композиции, в нем актеры столь же по-домашнему свободны от жестких законов театральной образности, как в «Медее» в Театре имени Станиславского. В обоих спектаклях актеры играют на нейтральном по отношению к действию фоне, который одинаково бездействен и будучи бытовой обстановкой и будучи кубом, который обтянут черным.

Нас страшит художественный и эстетический произвол, который приходит в театр. Системой становится случайность и неотобранностъ приемов, эклектичность их соединения в образ; утрата идейно-художественной; силы внутренних элементов спектакля, образующих мастерство мизансцены, язык ритмов и музыкальную выразительность.

Необязательность выстраивания внутренней структуры и спектакля и роли становится допустимой. Актеры принимают {298} зрителей в душевном неглиже, заменившем внутренний туалет, о котором говорили художники МХАТ.

В театр стучится дилетантство, искусство несуществующих принципов, творчество любительское, пренебрегающее законами художественной структуры любого создания.

Неверно было бы думать, что режиссеры раздваиваются между Станиславским и Мейерхольдом или соединяют того и другого. Последнее вообще невозможно. Самостоятельные крупные индивидуальности не могут быть смешаны в одно. Раздвоение другое. Оно — между отечественной школой театрального искусства И разными веяниями различных современных, ультрасовременных направлений и влияний, неотобранных и непродуманных. В определении самого себя, своего художественного кредо, в следовании объективно существующим эстетическим и идейным принципам лишь и возможно излечение молодых мастеров от эклектики творческой манеры.

Образное мышление в искусстве режиссера — процесс внутренний, не заемный и при этом требующий высокого таланта, поэтической культуры и мировоззрения историка.

Нельзя стать режиссером или актером, выучив правила грамматики сцены. Если режиссер не умеет вылепить образы драматического действия, которое живет в его видении, то этому и не научишь, ибо в этом и есть талант режиссера. Учат же не таланту, а мастерству.

Что же касается Мейерхольда — его сперва надо собрать, как тело Диониса. Необходимо понять, открыть многосторонность его метода: он не только мастер новых, не открытых до него форм, но и художник, который знает объективную эстетическую природу этих, только до поры не открытых форм.

Быть свободным, бурным, революционным по своей натуре художником, бродягой с этюдником или главой бродячей актерской труппы — заманчивая честь. Мейерхольд был таким, это верно. По он был еще и Мастером, и прозвищем этим был горд. По его словам, в эмблеме режиссера, если бы такая создавалась, {299} была бы уместна змея — древний символ мудрости. Он был из числа путников, которые прокладывают путь к цели, а не проламывают его в неизвестность.

Есть театр, который создан Станиславским. Есть театр, который создан Вахтанговым. Есть театр, который создан Мейерхольдом. Все они — не тождества.

Все это — богатство искусства.

## **{****300}** В. ТуроваТеатр и Петров-Водкин

Петров-Водкин — художник в высшей степени современный. Современны и его темы, и новые живописные формы, и та особая острота, с которой ощущается в его живописи время. Это как будто не вызывает ни у кого возражений.

В то же время Петров-Водкин — исторический живописец: и в добром старом понимании этого слова, как мастер благородной сюжетной живописи с высоким, значительным содержанием, И в более узком смысле — как художник, избирающий темой своих картин исторические события. Это тоже на первый взгляд представляется бесспорным.

Однако сочетание слов «современный исторический живописец» звучит несколько парадоксально. В самом деле, подчас натюрморт или пейзаж дают более полное представление о времени. У современного зрителя гораздо сильнее память на предметы, чем на факты истории; причина этого лежит в изменившемся характере образованности — более пестрой и в то же время более специализированной. История перестала быть универсальным языком, в исторической живописи ценится теперь разве что конкретная документальность или острота живого свидетельства.

И тем не менее находятся художники, которые имеют свои и очень веские причины заниматься столь неблагодарным делом. Это фанатики, одержимые, для которых нравственный смысл искусства столь высок, что для его выражения нужны формы {301} только универсальные. Они мечтают не о Круге единомышленно ков, а о широчайшей аудитории, о покорении человечества.

Таким одержимым был в XIX веке Александр Иванов. Таким был в нате время Петров-Водкин, столь похожий на Иванова, что невольно думается о «переселении душ». Для обоих художников определяющей была идея о высокой миссии искусства в жизни общества. Не случайно в ивановском «мировом порядке» рядом с фигурой государя, который был для Иванова воплощением народной души, стоит художник «как более всех свободный, независимый, незаменимый», призванный поддерживать дух и направлять волю государя.

Эта мысль не только характеризует, мягко говоря, своеобразие «монархизма» Иванова (у которого, между прочим, есть и такие идеи, что государь должен «пострадать», чтобы оказаться действенным воплощением идеи русской народности), но и открывает новые представления об искусстве как о движущей силе общественной жизни, решающем факторе в жизни государства. Эти представления получили впоследствии особенное развитие, в частности у Блока. Блок — еще одно имя, которое сразу приходит на ум в связи с именем Петрова-Водкина. Их эволюция сходна: от мистических предчувствий революции к потрясенному призыву «слушать ее музыку».

Эти имена и были поставлены в один ряд на митинге «Интеллигенция и народ» в 1918 году — имена двух художников, которые первыми признали Советскую власть.

И для Блока и для Петрова-Водкина признание революции было своего рода обретением утраченной цельности души — «демонстративно и неуклонно», по словам Блока. Петров-Водкин с его старорусской кондовостью достиг этой цельности более естественно.

Конечно, эта цельность не была прирожденной. Она была выработана человеком, понимавшим ее значение в наш «распущенный, расхлябанный» век, человеком, решившим ее обрести раз и навсегда «Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу» — эти {302} слова Блока из «Письма о театре» как нельзя лучше характеризуют пафос драматической и фанатической самодисциплины Петрова-Водкина.

То, что эти слова Блока относятся к театру, — факт многознаменательный. Именно в театре, причем в театре высокого трагедийного накала видел Блок наиболее прямое осуществление спасительных, формирующих общественную волю функций искусства. Его мысли о театре и государстве это подтверждают — театр стоит рядом с государством, как художник рядом с государем у Александра Иванова.

«Театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю.

Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый развращается и гибнет»[[143]](#footnote-144). Естественно, что художник, жаждущий широкой аудитории и «планетарного» звучания своего искусства, даже если он и живописец, мимо театра в таком понимании пройти не может. Историческая живопись всегда тяготела к театральному искусству. Театр давал ей не только четко выработанные схемы характеров и композиционных построений, но и сумму определенных общественно-политических идей, одушевлявших искусство эпохи больших социальных сдвигов.

И для Блока и для Петрова-Водкина революция представлялась как осуществление долгожданного слияния государства и искусства. Советское государство должно было быть именно тем типом социального устройства, в котором стихия искусства занимает {303} наконец-то свое место в качестве решающего фактора общественного развития. В отличие от «левых», считавших, что они должны дать новому обществу новое искусство, и Блок и Петров-Водкин считали, что в новую систему свободного народного общества в качестве организующего, формирующего волю начала вольется традиция древнего «соборного» искусства, не затрону того индивидуализмом.

Естественно, что оба художника обратились к театру, как к форме искусства, наиболее близкой к жизни, с большой аудиторией, дающей сразу непосредственную реакцию, и, с другой стороны, как к искусству, по своей природе тесно связанному с государством.

Блок пришел к театру сознательно. Петров-Водкин — в значительной мере интуитивно.

Творчество Петрова-Водкина связано с театром в большей степени, чем это кажется на первый взгляд. Петров-Водкин был, что называется, пишущим художником. Ему принадлежат не только интересные статьи по теории живописи, но и чисто беллетристические произведения. Среди них значительное место занимают пьесы. Одна из них даже была поставлена на сцене в театре П. Гайдебурова. Кроме того, Петров-Водкин пытался работать в театре как художник. Он сделал довольно большое число эскизов театральных декораций, в большинстве своем по разным причинам не осуществленных. Эта связь с театром, так сказать, прямая и очевидная. Но театр имел в его творчестве еще и более глубокое, скрытое значение, касающееся самих основ его творчества.

В творчестве Петрова-Водкина часто отмечают определенную тягу к монументализму, к фресковой живописи. Эту тенденцию совершенно справедливо ставят в связь со стремлением художника расширить аудиторию, то есть со стремлением к более полному звучанию его работ. Однако все попытки осуществления монументальных росписей у Петрова-Водкина (как, между прочим, и у А. Иванова) были неудачны. Петров-Водкин остается {304} станковистом, и его кажущийся монументализм имеет совершенно иную природу.

Сам Петров-Водкин полагал основой живописи декоративность в сочетании с психологизмом, то есть, иными словами, зрелищность в сочетании с выразительностью самого персонажа. Едва ли кто обращал внимание на выразительность жеста у Петрова-Водкина. Не ритм или музыкальность линий, а отточенный жест — единственно найденный — создают поразительную достоверность его картин.

В самом деле, в многочисленных подготовительных рисунках художник в первую очередь пробует жесты и движения. В этом можно убедиться, рассматривая серии набросков к «Смерти комиссара» или к «Тревоге».

И вот тут мы соприкасаемся с театром. Художник мыслит как режиссер: сочетание зрелищности с выразительностью жеста — прием, по существу, театральный.

Натура для художника уже есть сплав искусства с жизнью (то есть театр, по Блоку), он уже видит ее нагруженной содержанием, наполненной четким нравственным смыслом, уже условной — то есть очищенной от хаоса и неработающих, случайных деталей. Он видит ее ярко и ровно освещенной, без теней, без атмосферы; он видит ее сверху или в разных планах (как не совпадают планы у живого актера и фона декораций, написанных с другой точки зрения); он видит ее организованной. Это кажется странным. Ведь картины Петрова-Водкина не похожи на мизансцены бытового театра. В них нет естественности «четвертой стены» и вообще всего того, о чем говорят «совсем как в театре».

Театр Петрова-Водкина — театр героический, трагедийный. Это особая сфера существования, в которой обнажаются страсти, проявления воли отливаются в чеканные формы искусства. Художник не имитирует театральное представление, а возрождает самый дух трагедии. Это можно проследить и в «Девушках на Волге», и в «Петрограде 1918 г.», и в других картинах с ясно {305} выраженным историческим сюжетом. Характерна в этом смысле картина «После боя» (1923) с ее двуплановым построением средневекового мистериального театра. Почти ритуальный характер группы из трех персонажей, мистерия, развертывающаяся над их головами, сам характер безмолвного общения людей, смотрящих прямо на зрителя, напоминают, конечно, не о фреске и даже не об иконе, а о финале некоего трагического представления — о напряженной паузе, катарсисом завершающей трагедию.

Таким же финалом представляется «Смерть комиссара» (1928), но здесь речь идет, скорее, о народной героической драме с участием больших масс, с героем, который сам есть часть от массы, капля, выплеснувшаяся из мощного потока народной стихии. Изменился и музыкальный строй (стал более открытым) и типаж (стал менее утонченным) — сцена стала динамичной, действенной. Одна и та же тема, те же размышления о жизни и смерти получили новое театральное воплощение.

В 30‑е годы в исторических композициях Петрова-Водкина появляется бытовая драма — напряженно театрализованная. С этого времени героическая и идеальная традиция Александра Иванова в живописи Петрова-Водкина иногда вовсе перестает ощущаться, иногда же приобретает совершенно неожиданное звучание. В картине «Тревога. 1919 г.» (1934) элементы жанровости начинают играть существенную роль. Каждый предмет получает значение ружья, которое стреляет в последнем акте. Здесь и «Красная газета», и ободранные обои, и ситцевая занавеска — набор предметов, служащий не только для точной характеристики сцены, но и расшифровывающий, по мысли художника, ее социальный смысл. Быт здесь имеет еще характер героизированный, условный, однако он входит в живопись все решительнее, так же, между прочим, как он внедряется в театр 30‑х годов. Эта тенденция получила свое полное развитие в картине «Новоселье» (1938) — единственной, где художник прямо подражает театру. Задуманная первоначально как чисто жанровая сцена, картина в процессе работы приобретает все более резкие театральные {306} черты. В ней, как нигде, ощущается рампа, декорационный родник, специфическая условность мизансцен.

Петров-Водкин дал словесное объяснение этой картины — своего рода литературную программу, многоречивую и весьма характерную: «Время действия 1922 г. Весна… примерно 10 1/2 вечера… В большой комнате с окнами на Неву — человек 20 — хозяева и их гости, простые и хорошие люди… Хозяин в белой рубашке за столом… Его жена с ребенком в кресле. Затем старик, очевидно ее отец, который, конечно, приехал из деревни…»

Это описание удивительно похоже на экспозицию некоей добротной пьесы в духе оптимистической концепции 30‑х годов с ее ставшими каноническими образами простых людей, связанных между собой столь же каноническими, «необходимыми и достаточными» отношениями, с определенным набором типов, вскоре превратившихся в штамп, — вроде мудрого старика-крестьянина, «который знает, где раки зимуют и почему были несчастья на земле русской» (Петров-Водкин). Это уже театральность наивная, зрительская, не режиссерская, вся состоящая из готовых представлений и предрешенных эмоциональных схем. Создается своего рода миф, в котором идеальные формулы приобретают характер действительно существующего, более того — торжествующего. Не случайно Петров Водкин вводит в эту картину свои излюбленные лирические символы — материнство, юную любовь — и настаивает на их жизненной реальности.

Таким образом, в исторической живописи Петрова-Водкина можно проследить определенную эволюцию от лирической трагедии начала 20‑х годов к героической народной драме конца 20‑х и далее, в 30‑е годы, через героизацию народного быта к апологии — вернее сказать, канонизации — простого человека, решенной в формах условной и дидактической бытовой драмы.

Эта эволюция почти точно совпадает с эволюцией советского театра и по времени и по духу. Театральное начало в творчестве Петрова-Водкина есть сжатый до предела дух времени, пронизывающий все его творчество.

## **{****307}** М. СокольскийНовое в старом

От перемены мест слагаемых, как известно, сумма не меняется. Так в математике. А в искусстве, бывает, — меняется. И порой довольно ощутимо меняется.

В спектакле «Борис Годунов» в Большом театре ныне переставлены местами две последние сцены — «В Грановитой палате» и «Под Кромами». Испокон веков «Кромы» следовали за сценой смерти Годунова, завершая спектакль трагической песней — предсказанием Юродивого. Она подводила итоги трагедии, и под впечатлением тоскливой песни — вопля Юродивого — зрители должны были покидать театр. Царская цензура вымарывала эту сцену вовсе, и Стасов и Римский-Корсаков потратили немало сил, чтобы отстоять «Кромы» — великую сцену, написанную Мусоргским после того, как «Борис Годунов» был отклонен оперным комитетом.

После революции «Кромы» с их мятежной стихией крестьянского бунта, казалось бы, были навсегда «закреплены» за оперой Мусоргского — как ее революционная кульминация, как гениальная массовая картина народного гнева, крестьянской революции. Однако еще сравнительно недавно при постановке оперы Мусоргского в Большом театре возникла острейшая дискуссия по поводу именно «Кром»: помимо крестьянского бунта в этой сцене изображается, как кромские мужики с надеждой и радостью встречают Самозванца, этого ставленника польских панов. Встречают как избавителя от ненавистного царя Бориса.

{308} Мы не станем сейчас восстанавливать все перипетии разгоревшегося тогда спора. Укажем только, что историческая истина восторжествовала, и, как ни неприятно было видеть на сцене русских людей XVII века, поющих «славу» Самозванцу, но так, именно так дело происходило на самом деле, и Мусоргский здесь ни в чем не погрешил против исторической правды: только поддержка массы обманутых крестьян, ненавидевших Годунова и переходивших на сторону Отрепьева, объявившего себя царевичем Димитрием, обеспечила ему победу, привела Самозванца на российский престол. Слов из песни не выкинешь, так же как не выкинешь из истории события и факты, действительно имевшие место, В общем, «Кромы» были в результате дискуссии восстановлены в своих правах. Спектакль «Борис Годунов» в Большом театре многие годы заканчивался сценой «Под Кромами». А сейчас произошла, повторяем, перестановка: «Кромы» идут как предпоследняя картина и завершает спектакль сцена «В Грановитой палате».

Злые языки говорят, что таково было настойчивое желание Борисов Годуновых — исполнители роли грешного царя добивались, чтобы после сцены смерти Бориса ничто и никто уж не отвлекал и не развлекал зрителя и слушателя. Думается, однако, что не только претензии басов имели тут решающее значение. Пытаясь разобраться в этом вопросе, приходишь к выводу, что перестановка сделана не без серьезного основания, поскольку речь идет о сегодняшнем понимании драматургии Мусоргского, а самая трактовка сюжетного строения оперы «допускает варианты».

Но сначала несколько слов о том, как, нам представляется, родилась у Мусоргского сцена «Под Кромами».

«Борис Годунов» в своей первой редакции, представленный в Императорский театр в Петербурге, был забракован и к постановке не принят.

Среди «криминальных» недостатков, найденных театральным комитетом и послуживших ему основанием для отвода новой оперы, одним из важных (во всяком случае, разговор о нем {309} усиленно муссировался в театральных кругах в ту пору) считалось отсутствие в опере Мусоргского настоящей большой женской партии, а какая — помилуй бог! — говорили в театре, может быть опера без эффектной роли героини? Допустимо ли подобное беспрецедентное нарушение обычая, традиций, правил хорошего тона в оперном деле?.. Однако чем больше вдумываешься в эту «проблему женской партии», тем явственнее становится, что сама проблема эта была для театральной дирекции, пожалуй, отнюдь не самой важной, что усиленное подчеркивание второстепенного вопроса было не мелочной придиркой, а, скорее, некиим камуфляжем, неуклюжей попыткой пустить обсуждение по ложному следу, для отвода глаз. Чтобы скрыть истинные политические мотивы отказа в постановке оперы.

Опера «Борис Годунов» в предварительном своем варианте состояла из двух сцен пролога («У Ново-Девичьего монастыря», «Коронация»), сцен «В келье», «В корчме», «У Василия Блаженного», «В тереме», «В Грановитой палате».

Роль Самозванца, таким образом, кончалась фактически на сцене у границы Литовской, на бегстве Гришки Отрепьева «к ляхам». А если для театральной дирекции, состоявшей из царских чиновников, что-либо и могло быть прельстительным в пушкинском «Борисе Годунове» (и в опере на его сюжет), так, конечно, не угрызения совести убийцы на троне, а авантюра Самозванца — этой пешки в руках панов и иезуитов, — интервенция, козни королевской Польши и римского папы. В конце 60‑х годов, вскоре после восстания 1863 года, «польская» тема была актуальнейшей о точки зрения самодержавия, и воспользоваться ею в «Борисе Годунове» для вящего «обличения» польского «вероломства» и «смуты» усердным чинушам от искусства могло представляться сугубо заманчивым. А мраморная нимфа Марина Мнишек, достойная дщерь вельможи, интригана, могла казаться подходящей для антипольского заострения сюжета оперы. И вполне вероятно, что именно отсюда и пошла молва о недостающей женской роли. А ведь всякому ясно, что единственно Марина {310} может быть таковой в опере, других женщин (корчмарка не в счет) у Пушкина нет.

Таким образом, говорили о женской партии вообще, а метили в ясновельможную пани, требующую от Лжедимитрия похода на Москву.

Что предпринял Мусоргский, чтобы спасти своего «Бориса»? Он нашел поистине гениальное решение проблемы: повторил — или, вернее, продлил: в новых условиях опыт Глинки в «Иване Сусанине». Глинка вывел в своей опере врагов-интервентов, но не поляков вообще; не польский народ, а польских магнатов, польскую реакционную правящую верхушку — короля и его челядь. Мусоргский пошел по стопам Глинки. Католицизм и богатая шляхта, союз сутаны и меча, показаны в опере Мусоргского. Так в «Борисе Годунове» решена «польская» тема в двух дописанных композитором сценах — «У Марины» и «У фонтана». Беглый монах Гришка обретает в этих польских сценах оперы досказанную до конца характеристику.

Но Мусоргский не был бы великим драматургом, если б остановился на двух картинах у Мнишков. Поскольку сладкий любовный дуэт (на политической подкладке!) в сцене у фонтана знаменовал собой полное согласие Самозванца идти во главе польского войска походом на Москву, постольку композитору, естественно, необходимо было в опере продемонстрировать встречу Самозванца с русским народом. Без этого польская тема повисла бы в воздухе, не получила бы своего логического, драматургического и политического завершения. Так польские сцены потянули за собой сцену «Под Кромами».

Обманщик! Обманщик лицом к лицу с обманываемыми — таков смысл встречи Самозванца с крестьянами под Кромами.

До поры до времени Гришка обманывал своих хозяев-панов, обманывал Марину, а они обманывали его. Это был взаимный политический «розыгрыш» и взаимный шантаж. Но сейчас, под Кромы, Самозванец пришел на русскую землю обманывать родную страну, народ. Причем — в таком контексте — рядом с «Кромами» {311} сами польские сцены обретали особое значение и смысл — они раскрывали нам, зрителям, предысторию и интервенции и Самозванца, его предательскую сущность. Таким образом, вся биография Гришки, начиная с его жизни в келье Пимена, последовательно развертывалась в опере Мусоргского.

Не надо, однако, забывать, что мы, сидящие в театральных креслах, знаем «curriculum vitae» Самозванного Димитрия. А крестьянский люд, который верноподданнически встречает Самозванца, — он-то не знает его прошлого. Он верит в подлинного сына Ивана Грозного, ибо он, назвавший себя царевичем Димитрием, — враг Годунова. И этого достаточно, чтобы были отброшены сомнения, ведь враг нашего врага — наш друг! Поэтому и готовы идти за Самозванцем кромские мужики, потому и открывают ему дорогу в Московский Кремль.

Итак, изобличение обмана народа — так Мусоргский повернул и использовал в своей опере претензии насчет недостающей женской роли.

Таким образом, сцена «Под Кромами» непосредственно примыкает к польским сценам, «вытекает» из них. Вот возможный аргумент в пользу перестановки двух последних сцен — приблизить «Кромы» к польским сценам: одна сюжетная нить их связывает.

Но, конечно, не это главное. Перестановка двух сцен — это прежде всего перемена причины и следствия. В самом деле, весьма важно решить, произошел ли бунт под Кромами уже после смерти Годунова и смерть царя только развязала стихию этого бунта или, наоборот, бунт под Кромами, победное шествие Самозванца, перешагнувшего русские рубежи, были той последней каплей, которая переполнила чашу мучительных переживаний Годунова и привела его к внезапной кончине. Что породило что? Смерть Годунова — восстание крестьян или восстание ускорило смерть царя?

Еще более важно подчеркнуть и другое: смерть Годунова до восстания под Кромами может быть только смертью человека, преступника, которого загрызла совесть, — в этом случае Годунова {312} убивает убитый им царевич, В другом случае — Годунова губит живой Самозванец. В первом случае, повторяем, акцент падает на «простого» преступника, жертву собственной чувствительной совести. Во втором акцент делается на царе, незадачливом правителе, не перенесшем краха своей власти, развала государства, полнейшего разрыва с осудившим его народом. На наш взгляд, этот идейный мотив может служить важным оправданием сделанной в спектакле перестановки. Никак не скажешь, что от этой перестановки «сумма спектакля» ни в чем не изменилась. Мы уже не говорим о такой детали, что в тексте сцены «Под Кромами» ни слова нет о внезапной смерти в Москве царя — и Варлаам с Михаилом, пришедшие из «Корчмы», где мы видели их в последний раз, под Кромы, продолжают «агитировать» против царя Бориса и его «агентов» как ни в чем не бывало («рыщут люди Борисовы»).

Народ-судья, народ, поднявшийся на бунт, — вот кто сейчас в спектакле Большого театра казнит царя!

Но это не все. По ком причитает и воет Юродивый? При нынешней перестановке плач Юродивого «не распространяется» на смерть царя Бориса, а ограничен судьбой народа, обманутого, несчастного: беду, темень-темную несут Руси, Родине интервенты, Самозванец.

Великая трагедия здесь в том, что помогает открывать ворота этой беде сам темный крестьянский люд!

Таковы главные соображения и доводы, которые позволяют согласиться с перестановкой сцен в спектакле «Борис Годунов», хотя это и нарушает традицию: считалось, что необходимо обязательно кончать оперу народной сценой, а плач Юродивого, его прорицания судьбы — распространить на надвигавшееся Смутное время на Руси. Нам же важно связать мотивы, если можно так выразиться, государственные, политические (а не личные) и драму народа, крестьянства, обманутого, в отсталости своей не умевшего распознать в Самозванце своего злейшего и коварного врага.

{313} На этом можно было б и кончить разговор О новом в старом спектакле. Однако нельзя удержаться, чтобы не добавить: театр переставил две сцены в «Борисе Годунове» — пусть так! А не пора ли поставить вопрос о том, чтобы переставить весь нынешний спектакль Большого театра? Мы имеем в виду, что «Борис Годунов» идет и поныне в старой музыкальной редакции. Причем даже нельзя сказать, что он идет в редакции Римского-Корсакова, — сцена «У Василия Блаженного» звучит в инструментовке Ипполитова-Иванова, оркестровавшего эту сцену в 20‑х годах нашего века, когда она была только найдена в рукописях Мусоргского. А ведь уже более тридцати лет существует редакция «Бориса Годунова», сделанная Д. Шостаковичем.

Редакция, замечательная не только по мастерству и единству стиля, но — и это хочется подчеркнуть больше всего — по соответствию нашим сегодняшним воззрениям на Мусоргского. Здесь сейчас не место, конечно, подробно разбирать вопрос о редакциях опер Мусоргского. Ограничимся лишь указанием на то, что речь идет не только об инструментовке. Но также о многочисленных купюрах, которые были в свое время сделаны и которые нам, конечно, необходимо восстановить.

Ограничусь одним разительным примером. Заглянем в концовку первого пролога оперы — «У стен Ново-Девичьего монастыря». У Мусоргского здесь есть драгоценнейшие строки музыки, которых нет в нынешнем спектакле Большого театра.

… Итак, калики перехожие с пением молитв проходят сквозь народную толпу в монастырь. По мысли Мусоргского, явление калик — это фактически «спектакль», срежиссированный для темной массы: калики с их «таинственными» и непонятными простому люду песнопениями должны внушать согнанным к воротам Ново-Девичьего московским горожанам, что бог и духовенство — тоже «за Бориса Годунова».

Римский-Корсаков придал хору калик подчеркнуто мистический колорит, и на истаивающем, тихом звучании и заканчивается у Римского-Корсакова первый пролог оперы.

{314} У Мусоргского же после калик перехожих припасена еще целая народная сценка: вновь появляется пристав и передает народу, которого калики оставили в полном недоумения «от бояр указ: заутра быть в Кремле и ждать там приказаний». На что толпа отвечает с нескрываемой ядовитой насмешкой: «А нам-то что? Велят завыть — завоем и в Кремле… Для ча не завыть?.. Что ж? Идем, ребята!»

Нужно ли говорить, как этот конечный эпизод важен и для разоблачения комедии «народного избрания» Бориса Годунова на царство, и для характеристики отношения народа к этой комедии, и для объяснения будущих событий, развертывающихся в сценах «У Василия Блаженного», «Под Кромами», да и во втором прологе, где народ из под палки величает новоявленного царя Бориса. Словом — для всей концепции народной музыкальной драмы ныне изъятая сцена представляет совершенно исключительный и принципиальный интерес. Терпим ли в наши дни такой изъян в спектакле Большого театра? Нам кажется, что двух ответов на этот вопрос быть не может. Мы ограничиваемся, повторяю, одним этим примером, не касаясь других купюр, других многочисленных деталей, которые восстановлены в редакции Шостаковича и которые важны для нашей современной трактовки и понимания оперы Мусоргского. Но если б дело было только даже в этом небольшом эпизоде в первом прологе — нам казалось бы, что Большому театру следовало бы пересмотреть свой спектакль «Борис Годунов», чтобы добиться наиболее полного и верного выражения содержания великого шедевра Мусоргского.

Да, приспело время Большому театру по-новому переосмыслить и воплотить на своей сцене «Бориса Годунова» Мусоргского в редакции Д. Шостаковича.

Пусть же перестановка двух сцен в нынешнем спектакле «Бориса Годунова» будет предвестником такого переосмысливания и новой работы советского театра над величайшим наследием Мусоргского.

Лиха беда начало!

## **{****315}** Б. ЗингерманШекспир глазами Тышлера

Шекспира нынешние художники чаще архаизируют, чем современят. Эффект исторического отчуждения оказывается сильнее, если драматическое действие отодвигается от нас ко временам как можно более далеким.

В декорациях и костюмах Питера Брука к «Королю Лиру» показано раннее — топорное и дикое — средневековье, одетое в кожу, грохочущее железом. Эпоха средневекового варварства понята по аналогии с нашим временем массовых насилий, увиденным холодно, в ретроспективном отдалении.

Фаворский в гравюрах к «Королю Лиру» возвращает Шекспира времени мифов и героических сказаний. Интерес художника возбуждают не те или иные персонажи, но сам дух жестокой и легендарной эпохи, эпический язык ее понятий и страстей. Былинные фигуры героев торжественно и тяжко выступают из белого фона листа, абстрактного, как вечность.

Вялые эпигоны Фаворского, утратившие цельность его миропонимания и смысл его техники, в своих иллюстрациях к Шекспиру демонстрируют банальные мизансцены, костюмы и реквизит елизаветинской эпохи. Не выказывая своего отношения к происходящему, боясь встретиться с шекспировскими героями лицом к лицу, они обставляют место действия, как модельер уставленную манекенами витрину универмага.

В другом варианте нынешних изобразительных комментариев к Шекспиру его персонажи предстают перед зрителем {316} вполне современными людьми, небрежно, как в любительском спектакле, переодетыми в средневековые костюмы; неловкость маскарада искупается разве что его наивной откровенностью.

Обаяние шекспировских образов Тышлера в том, что они поняты в живой отчетливости индивидуальных черт и мимолетности настроения. С героями Шекспира Тышлер накоротке, как если бы они существовали рядом, не отделенные от нас столетиями. Вместе с тем в его шекспировских циклах загадочно и достоверно ощущается дух глубокого средневековья.

Непринужденность общения с шекспировской эпохой достигается не без посредства воспоминаний о другом времени, нам куда более близком. Обнесенный крепостной стеной старинный английский город узнается через местечковое захолустье с его печальной лирикой и фантастическим бытом. Далекие средние века становятся видимыми через ближайшее к нам средневековье, еще недавно существовавшее, но уже в прах рассыпавшееся, окутанное преданием. Так возникает круг шекспировских образов Тышлера, рожденных воспоминаниями и фольклорной легендой, — эти грустные, нежные красавицы, жуликоватые злодеи, мечтательные юноши, старцы, отрешенные от мирской суеты, в себе сосредоточенные. Так определяется время драматического действия — раннее, едва брезжащее, зыбкое Возрождение; оно возникает из средневековой глухомани, то с нею сливаясь, то ей противоборствуя. Так выстраивается на сцене средневековье Тышлера — не грозное и не громоздкое, но ветхое, скученное, заброшенное, с покосившимися башнями.

Тышлер не возводит на сцене замков, он строит дом, где испокон веков живут шекспировские герои, где они с домочадцами могут разместиться. В то же время в его эскизах оживает мир сказки — с ее поэзией и гротеском. Легко вообразить, как на тесной площади нарисованного им средневекового городка щиплют траву мирные козы, но здесь же возможны и невероятные кровавые события. Ранние картины Тышлера на темы гражданской войны составляют своего рода биографический комментарий {317} к этим поразительно достоверным и поэтическим декорациям; за ними — воспоминание о маленьких украинских городках, куда на бешеных своих конях врываются всадники с шашками наголо. Это истинно шекспировский мир, но, глядя на него, вспоминаешь «Думу про Опанаса» Багрицкого и «Конармию» Бабеля Естественное соединение драматического сюжета с фольклорной легендой, милых наивностей быта — со сказкой, поразительно интимное общение с трагическим поэтом и с историей составляют главное очарование шекспировских декораций Тышлера. В этой непринужденности общения с великим трагическим автором помимо прочего сказываются детские черты мировосприятия Тышлера. На самые сложные вопросы толкования Шекспира он отвечает с дерзкой наивностью ребенка — или поэта.

В 1934 году появляются декорации к «Королю Лиру» в ГОСЕТе и «Ричарду III» в Ленинградском Большом драматическом театре. С тех пор эта работа не прекращалась — эскизы декораций, костюмов, портреты шекспировских героев, выполненные акварелью, пером, карандашом, появляются один за другим, нескончаемой чередой. Шекспир становится спутником Тышлера, отвечая постоянным потребностям и мотивам его творчества.

Декорации Тышлера ни в коей мере не описательны — они представляют собой овеществленную метафору. Но они и достаточно конкретны — этой метафоре чужда выспренность, смутность, дробная многозначность. Разветвленный шекспировский образ объясняется у Тышлера через единое, простое, всем доступное поэтическое уподобление — как это делает порою и Пастернак в своих переводах.

В «Короле Лире» причудливые скульптуры, вырезанные искусной рукой старого мастера, окружали маленький домик-коробок; он то распахивался, выпуская своих шумливых обитателей, то испуганно захлопывал дверцы, самому себе отрезая все ходы-выходы. В «Ричарде III» на сцене стояли три приземистые башни с редкими, подслеповатыми, не в ряд поставленными оконцами. Монотонная кладка стен очерчивала этот замкнутый {318} и мрачный мир. Стены и башни крепости, вдобавок еще и непрочной, не вырастали из земли, а опирались на хрупкие «курьи ножки» — как воздухе повисли. Чудовищные морды каких-то животных венчали этот мир химер, пугающий, как тюрьма, тесный, как курятник.

Обычно Тышлер располагает свою установку на возвышенном помосте, к нему ведут неверные, узенькие лесенки. Декорация {319} превращается в сцену на сцене, в остров, волшебно поднятый над всемирными хлябями, со всех сторон обособляется. Сказочное царство — от всею мира отгороженное и богом забытое. Сценическая аналогия этой конструкции — в средневековом балагане, в кукольном вертепе, но у нее есть и свой внутренний мотив, с театральными реминисценциями никак не связанный. Декорация у Тышлера — продолжение человека, тень, которая {320} падает от него на землю, сфера человеческого влияния на окружающее пространство. Естественно, что пространство это ограничено. Лирический герой и окружающая его среда с широким внешним миром сопоставляются как нечто единое, вместе взятое.

Героини портретной живописи Тышлера — принцессы из театральной сказки — тоже обособлены от прозаической повседневности. На них театральный костюм, у них под руками театральный реквизит, а на голове корабль, флажок, избушка — своего рода геральдические знаки — они извещают нас о сказочном амплуа этих женщин. Сказочны, театральны и обособлены деревянные скульптуры Тышлера. Они глубоко запрятаны в древесном стволе, как драгоценная жемчужина в раковине, неохотно и не до конца разомкнувшей свои створки. Корявое дерево охраняет беззащитные, обнаженные женские тела, обозначая между ними и всем окружающим таинственную и надежную преграду.

Лирические герои Тышлера принадлежат бродячему, бездомному, романтическому племени; из традиционного быта, уходящего корнями в землю, они вырваны навечно, обреченные кочевать — как поэты в своих мечтах, как цыгане или странствующие комедианты, как бесприютный Лир со своим шутом. В окружающем мире, прозаическом и жестоком, у них опоры нет, и они сооружают свой собственный мир, в котором можно укрыться — шатер или кораблик на голове, — вот уж кто все свое несет с собой.

Итак, мы встречаемся у Тышлера с тремя пространственными понятиями — с тремя мотивами: человек, плотно окружающая его сказочно-театральная среда и внешний мир, который нам не показан, но всегда подразумевается. Отношения между ними строятся так, что человек и театральное пространство из мира выделены и совместно ему противостоят.

Огражденный от недружественного ему мира, лирический герой Тышлера не одинок, он под защитой своего собственного мира, созданного им самим, как кокон упорным шелкопрядом. Чтобы охранить себя, сберечь душу, герой нуждается в защите — {321} в сказке, волшебных огнях рампы, театральном костюме и реквизите, в кораблике на голове, в театрализованной позе, изысканной и напряженной. Искусство Тышлера театрально по характеру своих мотивов. В его шекспировских циклах эти мотивы звучат остро и значительно.

Когда мы говорим, что Тышлер приобщается к Шекспиру через воспоминания и фольклорную поэзию, то имеем в виду, что это лишь кладовая его образности, его исходная позиция. Мотивы его шекспировских импровизаций навеяны сугубо современными настроениями — они менялись исподволь год от года.

Ранние шекспировские работы Тышлера относятся к середине 30‑х годов, когда он оформлял «Короля Лира» и «Ричарда III».

Поэтический мир Шекспира предстал здесь нерасчлененным, от поэзии никто не был отлучен — ни чудаковатый Лир, ни кривляка-шут, ни даже уродливый злодей Ричард III со своим исступленным и странным взглядом юродивого, перед которым не могут устоять женщины.

В более поздних работах, начиная с 40‑х годов, этот мир раскалывается надвое. Связь времен распадается таким образом, что на одном конце оказываются лирические герои, а на другом — персонажи обиходные и прозаические. Между Отелло, Дездемоной и подлым Яго (работы 1944 г.) лежит пропасть, они друг с другом никак не сопоставимы. Отелло и Дездемона сосредоточенны, погружены в возвышенные и скорбные раздумья — Яго грызет ноготь и лихорадочно обдумывает свои козни. У Шекспира мавр опечаленный — у Тышлера печальны оба: лишившийся веры в Дездемону Отелло и Дездемона, покинутая доверием мужа. А Яго — всего только жуликоватый уязвленный малый. Шекспировские герои говорят то стихами, то прозой, у Тышлера Гамлет изъясняется только стихами, Макбет и Яго — вульгарной прозой. От этой обиходной прозы, от этого мира, суетного и химерического, отданного во власть низких инстинктов и потому ущербного, сомневающегося в себе, лирические герои {322} отстраняются. Не больше того, но и не меньше: они не Могут сокрушить этот мир, но и не поддаются ему. Они противостоят ему, как высокая поэзия низкой циничной прозе. Они составляют ему лирическую оппозицию. Гамлет, Отелло, Дездемона, Корделия, как их изображает Тышлер, вовне опоры не имеют. Лишь в мечте, в упорной поэтической сосредоточенности черпают они свои силы. Трагическая тема Шекспира у Тышлера возникает как тема романтическая. Героическое начало, имеющее у Шекспира публичный и деятельный характер, у Тышлера приобретает черты камерные и лирические. Гамлет у него чаще всего слабый мечтательный подросток, гордая Корделия — обиженная, плачущая девочка, а могучий венецианский мавр — печальный восточный поэт с лицом, задумчиво опущенным долу.

К середине 30‑х годов в эскизах к «Лиру» и «Ричарду III» сложилась манера Тышлера, соединяющая в себе лирику и гротеск, своего рода лирический экспрессионизм, характерный и для ГОСЕТа, где Тышлер был главным художником.

При всем своем открытом, отчасти наивном лиризме это толкование Шекспира носит парадоксальный характер. У Шекспира трагическая и комическая стихии автономны и сочетаются друг с другом в резких контрастах, Тышлер и эту резкость размывает и эти контрасты гасит. Между трагическим и смешным у него пролегает очень тонкая грань, порой и вовсе незаметная; Лир у него похож на уличного философа — и на шута-побродяжку, а шут запрокинул голову в трагическом изломе.

Совмещение трагического с комическим происходит у Тышлера естественно и неизбежно: трагическое он воспринимает как печальное, и комическое у него печалью омыто.

Начиная с 40‑х годов, гротеск с лирикой в творчестве Тышлера все дальше расходятся — лирика делается более созерцательной, как бы застывшей в самоуглублении печали, — становится более декоративной, а гротеск, экспрессия — громогласнее и жестче, порой лишаясь и прежней тайны и прежнего очарования.

{324} Мотив настойчивого обособления от суетной и преступной обыденности наиболее выразительно развит в бесконечных вариациях на тему Гамлета. Принц Датский у Тышлера — нежный отрок с девичьим лицом, не философ, не воин, но поэт, обреченный жить в мире прозы, романтик среди циников. В лирических вариациях на эту тему у Тышлера мерцает улыбка: вдруг в принце Датском мы узнаем томного кукольного Пьеро или — на другом рисунке — смешного и рассеянного мечтателя не от мира сего, городского блаженного, с головой, свернутой набок. Иногда принц Датский оказывается перед зрителями в надломленной, {325} поникшей позе вечного печальника, иногда — в боевой позиции, делающим задорный и неумелый выпад своей мальчишеской шпагой. Он держится за шпагу едва-едва, очень неловко. Не в шпаге его сила, а в том, что составляет его житейскую слабость, — в лирической углубленности, возвышенном складе души, стойкой готовности к испытаниям.

Кажется, Тышлер возвращает нас к старой романтической традиции «сладостного», слабого Гамлета. Действительно, в его Гамлете чувствуется не только наше время и пора Возрождения, но и XIX век, когда сложилась литературная и театральная концепция {326} романтизма. Но это традиционный романтизм, прошедший через трагическую середину XX века.

Удивительное постоянство мотивов, свойственное шекспировским циклам Тышлера, в каждой отдельной работе создает ощущение импровизации. Тышлер — как виртуоз, много раз сыгравший любимую вещь, — при каждом новом исполнении свободно импровизирует. Свои шекспировские композиции он не строит, но выпевает. Каждая его работа — это аккорд, таинственный и быстрый.

Последним работам художника свойственна подчеркнутая декоративность. Восток, который всегда чувствовался в его живописи, особенно в раздумьях над средневековьем, приобретает новую окраску, — воспринимаясь теперь и через русский, изобразительный фольклор, через Рублева, он утрачивает прежнюю камерность и прежнюю печаль, становится светозарным и звонким; более нарядным; менее драматичным и содержательным. Новые черты стиля в некоторых случаях позволяют говорить о преимущественном влиянии русской иконописи — неожиданно трактованный венецианский мавр с просветленным ликом Спасителя.

Традиционная для Тышлера сценическая установка становится теперь наряднее и сообщительнее, возвращаясь к своей первооснове — ярмарочному зрелищу. Она уже не так замкнута в себе и не так фатально обособлена от окружающего пространства. Раньше воображение художника занимали главным образом исторические хроники и трагедии Шекспира, теперь он обращается к комедиям — к тем из них, где сильнее звучат звонкие романтические мотивы, связанные с народным поверьем та сказочной утопией. На эскизе ко «Сну в летнюю ночь» — огромное, раскидистое дерево; на ветвях, как гнезда, развешаны качели, лесенки, игровые площадки. Действие происходит не во сне — на праздничном народном гулянье. Эскиз к «Двенадцатой ночи»: круг, возвышающийся посреди; сцены, на кругу — задумчивая и смешная лошадь, у нее на спине лестница, ведущая в дом Оливии, у нее под брюхом удобно расположился сэр Тоби с компанией сотрапезников; {327} тут же видны и пестрые ткани, и гавань, и корабли в гавани, приплывшие в Иллирию из дальних заморских стран, как говорится, — за морем житье не худо. Мотив освободительного праздника сближается с мотивом веселого народного гулянья, с мечтой о земле обетованной, где великодушные законы сказки становятся законом жизни.

Что же касается страшной реальности, которая угнетала лирических героев Тышлера, то она теперь разгадана и получила окончательную оценку — в сюите, посвященной «Макбету» и «Ричарду III». Тут выяснилось, что злодей и узурпатор Макбет всего-навсего подозрительный восточный деспот с близко посаженными глазами, с колючими усами, он недалек, труслив, терзается манией преследования; что коварный убийца Ричард III — фатоватый кавалер, горбун-щеголь, развратом, костюмами и злодейством прикрывающий свой комплекс неполноценности. Ричарда, Макбета, Яго художник казнит тем, что выводит из круга поэзии, объясняя их поведение соображениями сугубо поверхностными и прозаическими.

К Шекспиру Тышлер обратился в середине тридцатых годов, когда его романтизм окрасился в трагические тона. Когда же трагические мотивы в его творчестве поблекли, уступая нарядной декоративности, связи с Шекспиром стали менее интимными и содержательными, более формальными. Многие годы Шекспир был Тышлеру толмачом, через которого он говорил со своей эпохой, теперь художник перестал в нем нуждаться.

Можно сказать и по-другому. Тышлер признался как-то, что, делая декорации к шекспировским спектаклям, строит дом, где живут театральные герои. И для него самого творчество Шекспира стало домом; он жил в нем долго, свыкся с каждым уголком, дом стал ему родным, здесь даже стены помогали. Судя по его последним работам на шекспировские темы, Тышлер покинул этот дом, отправившись на поиски других новых мест, иногда только он возвращается сюда — по привычке или по необходимости.

## **{****328}** Е. ШамовичТеатр начинается с «Гамлета»

О том, что в Эстонии открывается молодежный театр, разговоры шли долго. Потом он все-таки открылся и сразу заторопился жить, словно вознаграждая себя за потерянное время.

Возглавляет театр Вальдемар Пансо: режиссер, писатель, сценарист, путешественник, руководитель кафедры драматического искусства Таллинской консерватории и вообще популярная в Эстонии личность. В этом последнем обстоятельстве, то есть в популярности Пансо, я убедилась самым неожиданным образом не в театре и даже не в кафе, без которых невозможно представить художественной жизни Таллина, а на рынке.

Бродя между прилавков с яркой зеленью, сверкающих какой-то неправдоподобной хирургической чистотой, я услышала радостный крик. Тыча сухим, как гвоздь, пальцем в шествующего рядом со мной Пансо, какая-то старуха, казалось, явившаяся сюда продавать свой ревень и редиску прямехонько из его спектакля, восторженно вопила: «Наконец-то я тебя живого, а не по телевизору увидала!»

Много ли режиссеров могут похвалиться такого рода встречей со зрителями?

Поставив в разных театрах республики множество спектаклей: Шекспира и Брехта (к которому, кстати сказать, он обратился первым в Советском Союзе), «Вестсайдскую историю» и «Мою прекрасную леди», — Пансо в Молодежном театре впервые обрел законный кров. И, получив театр, немедленно сообщил ему печать {329} собственной индивидуальности. Так моряк придает вполне сухопутному дому что-то напоминающее палубу корабля.

Облик Молодежного театра еще складывается, но в нем уже ощутимо именно ему присущее обаяние. Склонность к философскому осмыслению причин и следствий (зри в корень — мог бы сказать о себе Пансо словами Козьмы Пруткова) соседствует здесь с буйной жизнерадостностью. Широта культуры — со способностью прочно стоять на земле. А чисто эстонское вековое крестьянское уважение к труду — с азартной жаждой риска.

Наверное, эти качества и определили репертуар театра, в котором поэтический спектакль с несколько странным названием «Программа № 2» стоит рядом с феерическим представлением «В 80 дней вокруг света». Гвоздем же первого сезона оказывается не более, не менее, как «Гамлет».

Забегая вперед, скажем к тому же: молодой эстонский театр осуществил то, что в последние годы не сумели сделать его прославленные и знаменитые коллеги, — предложил новое прочтение «Гамлета». И продемонстрировал не только свой профессиональный уровень и высоту эстетических критериев, но и умение современно мыслить категориями Шекспира.

Не удивительно, что к едва возникшему театру сразу потянулись и зрители и актеры. И как-то так получилось, что ядро театра вместе с мальчиками и девочками, еще вчера сидевшими за партами на том самом отделении драматического искусства Таллинской консерватории, которым руководит Пансо, составили известные актеры, носящие высокие звания, любимые публикой. Когда я не слишком деликатно спросила Пансо, как ему удалось уговорить их перейти к нему, он недоумевающе пожал плечами, а потом, поразмыслив, объяснил: «Наверное, им просто интересно». А должно быть очень интересно, чтобы известные актеры отказались от привычных благ и согласились колесить по дорогам, выступая сегодня в сельском клубе, завтра в школе, а послезавтра на роскошной, но, увы, чужой сцене. Чужой, потому что своего помещения у театра нет и, наверное, долго не будет.

{330} Впрочем, это не совсем точно. Свой дом у театра все-таки есть, хотя в нем и нельзя играть спектакли, а можно только их репетировать. Зато какой же это дом! Какое это великолепное здание, одна из жемчужин ганзейского Таллина, с таинственно поскрипывающими половицами и тяжелыми дубовыми дверями, зловещими, как в романах Вальтера Скотта. Археологическая служба города запретила менять в нем хоть самую малость. И театру не оставалось ничего другого, как вписаться в его старинные интерьеры. И как же, оказывается, энергично работает фантазия в таком вот романтическом здании, какими зримыми становятся образы, любимые с детства. Не приходится напрягать воображение, чтобы уловить здесь легкий шелест плаща прекрасной госпожи Бонасье, спешащей на свидание к Д’Артаньяну, или увидеть мудрого весельчака Кола Брюньона, расположившегося со стаканом бургундского у пылающего камина.

Этот камин ветераны Молодежного театра когда-нибудь будут показывать как историческую достопримечательность. Именно вокруг него (ведь дом, как известно, начинается с очага!) собрались все актеры труппы в тот памятный день, когда театр получил законное право быть театром и вместе с друзьями — композиторами, художниками, поэтами — стали строить планы и думать о том, каким должен быть театр сегодня.

— Театр должен быть современным, умным и веселым, — говорит Пансо, — обязательно веселым! Ведь когда человек глуп, он прежде всего не понимает юмора!

А в это время легкие тени классического искусства исчезают, спугнутые вполне реальным треском телефонных звонков. За перегородками, пахнущими свежим, только что отполированным деревом, идет привычная хлопотливая жизнь. На час дня назначено совещание с художницей Мари-Лиз Кюле. Надо, чтобы декорации от частых переездов не превращались в тряпки, не теряли элегантности. Элегантность Пансо считает важнейшим качеством своего спектакля, все равно, происходит ли действие в лондонском Реформ-клубе или в рабочем общежитии, добивается ее неукоснительно {331} и никакой в этом смысле распущенности не допускает. Ведутся длинные переговоры о бензине. Уточняется очередной маршрут. На этот раз театр будет играть в Тарту. И я еду вместе с ним, чтобы посмотреть его спектакли, о которых знаю пока только по уклончивым разговорам: «Мы ведь только начинаем!»

Первый спектакль, который предстоит смотреть, — «Программа № 2», состоит из стихотворений классических поэтов. В подзаголовке его так и значится — «Сокровища XIX века». Говорят, в спектакле нет ни одного из тех атрибутов, которые с легкой руки Театра на Таганке стали обязательной принадлежностью так называемого поэтического спектакля, — ни гитар, ни пантомимы, ни светового занавеса. Короче говоря, ничего, кроме стихов и актеров, которые их читают. И, признаться, это даже внушает некоторую тревогу, ибо мы как-то уже привыкли, что без всего этого стихи как бы и не стихи. И поэтому я не только не тороплю приближение вечера, но стараюсь его несколько отдалить и отправляюсь побродить по городу, старинному университетскому городу, много раз уничтожавшемуся и все-таки сохранившему свой особый, какой-то геттингенский облик. А может быть, не геттингенский, а виттенбергский.

Это название, Виттенберг — города, где учился принц Датский и откуда его вызвали, чтобы ввергнуть в водоворот кровавых событий, — в Тарту приходит в голову невольно, само собой. Гамлет вполне мог бы учиться здесь, в городе вольнодумцев и гуманистов, хотя Тартуский университет и был основан лишь через шестнадцать лет после смерти создателя великой трагедии. Гамлета легко представить себе бродящим вместе с Горацио под деревьями Тоомпеа или склонившимся в библиотеке над трактатами Джордано Бруно и Галилео Галилея. Эти книги, приобретенные еще при жизни их создателей, мне показывают вместе с другими инкунабулами и эльзевирами, вот уже четвертое столетие бережно сохраняющимися сотрудниками библиотеки наперекор войнам, пожарам и оккупационным режимам минувших лет.

{332} Без этой библиотеки, без университета, вообще без Тарту трудно представить Молодежный театр, хотя он здесь гость, а в городе есть свой великолепный театр «Ванемуйне», возглавляемый великолепным режиссером Каарелом Ирдом, совсем не похожим на Пансо и в то же время явно его старшим братом в искусстве. И дело не только в том, что Пансо, великий книголюб и эрудит, здесь в Тарту как у себя дома и часто сидит в знаменитом книгохранилище, роясь в старинных рукописях и первопечатных изданиях. Без этого города, чья слава в иные годы не уступала славе Оксфорда и Кембриджа, города, давшего Эстонии и России не только много великих людей, но и целую армию интеллигентов, лечивших и просвещавших народ, нельзя вообще понять эстонскую культуру, ее особый духовный склад, ее независимость, ее чувство собственного достоинства.

Может быть, именно уровень культуры — и актеров и зрителей — и есть одна из причин того, что стихи, не Новеллы Матвеевой и не Андрея Вознесенского, а классических поэтов, входящие в «Программу № 2», воспринимаются молодежной аудиторией так интимно. А может быть, это зависит еще и от того, как читать? Читают же здесь удивительно просто, с эстонской сдержанностью и отсутствием открытого темперамента, не подлаживаясь к залу и не эпатируя его. Читают доверительно. И поэзия покоряет не только тем, что она поэзия, но еще и интеллигентностью. Интеллигентность здесь во всем: в мягкой, спокойной, неназойливой манере общения с залом, в том, как держат себя исполнители — свободно и изящно.

«Программа № 2» для Молодежного театра, несмотря на свою кажущуюся простоту, — спектакль принципиальный. И не только потому, что он определяет целую, условно говоря, культурно-просветительную линию его работы. Ей придают в театре важное значение и рассчитывают продолжать. (Об этом намерении говорит само название спектакля, в котором порядковый номер — не просто дань модному увлечению терминологией точных наук, но обозначение того, что перед нами не единичное явление, а ряд.) {333} «Программа № 2» принципиальна еще и потому, что в ней, как в фокусе, концентрируются качества, которые театр считает для себя обязательными: интеллектуальность, высокий вкус, изящество формы, современность.

«Программа № 2» — своего рода крайняя точка в амплитуде, очерчивающей сферу интересов молодого театра. Другая ее крайняя точка — спектакль «В 80 дней вокруг света», где к качествам, перечисленным выше, прибавляется еще одно — безудержная стихия игры.

Трудно было придумать более подходящий для Пансо материал, чем этот роман Жюля Верна. Страстный любитель путешествий, исходивший пешком всю свою родную Эстонию и объездивший все ее острова, он заодно объездил и весь мир да еще написал об этом книгу, назвав ее «Зачем же прямо, если можно вокруг». Конечно же, он должен был просто ухватиться за инсценировку романа. Так он и сделал, использовав ее как сценарий для создания спектакля-импровизации, спектакля-шутки, ставить который, наверно, было так же весело, как смотреть его. (Это последнее обстоятельство тоже входит в художественную программу Пансо.

По его мнению, репетировать не только комедию, но и трагедию надо весело. Веселость для художника то же самое, что физическая закалка для спортсмена, — помогает сохранить тонус и не дает утратить форму.)

Атмосфера розыгрыша, царящая в спектакле «В 80 дней вокруг света», встречает зрителей прямо у порога театра, едва успевает он приобрести программу. Эту программу можно вертеть и так и эдак. Каждый раз увидишь что-нибудь интересное, от кратких, но многозначительных афоризмов типа «Не выходи из лифта между этажами» или «Не задирай нос, можешь упасть» до обстоятельного расписания, помогающего понять, каким образом семь актеров умудряются играть все двести (ну, пусть не двести, всего лишь сто) ролей. Они их и играют, все сто, мгновенно меняя рыжие бакенбарды на синие, чепчик грудного младенца на {334} фривольные декольте мюзик-холльных герлс, раздваиваясь и растраиваясь прямо на наших глазах. А когда окажется, что больше трансформироваться уже невозможно, на помощь им придут деревянные солдатики, которых будут прямо повзводно выносить под огонь врага, а потом уносить так же повзводно, но уже вниз головой — в знак того, ну, одним словом, того, что само собой понятно.

Впрочем, к такого рода эскападам в спектакле прибегают всего один раз. Во всех остальных случаях в актерах недостатка не будет, ибо в игру включится весь театр — от самого Пансо, торжественного и важного, как пастор в воскресенье, до театрального кассира. Этот почтенный финансовый деятель вдруг сбросит с себя всю свою степенность, влезет в костюм английского клерка, лихо сдвинет на затылок цилиндр и займется… Ну конечно, займется привычным для себя делом — будет считать деньги, только не у себя в театральной кассе, а в Лондонском банке. А когда исполнителей, да еще на главные роли, все-таки не хватит, Пансо просто обратится в зал с просьбой к актерам других театров выручить товарищей. И они, конечно же, сразу поднимутся на сцену. И среди них будет Антс Лаутер. Тот самый Антс Лаутер, которого знает вся Эстония, ее слава и гордость, создатель целой галереи сценических образов, выдающийся театральный педагог и, между прочим, учитель самого Пансо. В свои семьдесят с лишним лет он мог бы спокойно пожинать плоды прекрасно прожитой жизни, выращивать розы, писать мемуары и ворчать на непочтительную молодежь. А он садится в машину, едет в другой город и, безукоризненно корректный, удивительно легко и молодо включается в озорную атмосферу этого непочтительнейшего из спектаклей. С чисто английской (или чисто эстонской) невозмутимостью и чисто эстонским (или чисто английским) юмором будет он переходить со спины нарисованного художницей Мари-Лиз Кюле слона в купе нарисованного ею же поезда. И вдруг, совершенно непонятно как, кажется, только вынув монокль из глаза, превратится в самого Жюля Верна, {335} мудрого, насмешливого и доброго, чтобы вместе с нами пофилософствовать о разных разностях, которые приходят в голову, когда человек путешествует вокруг света. И прежде всего, конечно, о вечной тяге человека к странствиям, одинаково прекрасной и в век Колумба и в век Эйнштейна. А заодно посмеется над всем тем косным, нелепым и жестоким, что мешает человеку не только путешествовать, но и просто жить на земле. И, поиронизировав вволю над тупостью и жестокостью человечества, над национальным чванством и бог знает над чем еще, вместе с молодежью, своими внуками в искусство, будет лихо пританцовывать в финале, распевая сочиненную прямо на репетициях песенку:

«Париж, Торино, Рома,
Бриндизи и Бомбей,
Калькутта, Йокогама,
Гонконг и Сингапур».

Песенку, которая тем увлекательней зазвучит в его устах, что он сам страстный любитель путешествий, пожалуй, не уступающий в этом Пансо.

«В 80 дней вокруг света» — веселый, легкий, жизнерадостный спектакль, заряженный выдумками, как лейденская банка электричеством.

«Мы вложили в этот спектакль всю свою жажду игры, свой задор, смех, звучавший у нас в репетиционном зале, и пот, который мы там щедро пролили, чтобы засверкал театр во всей своей первозданной сущности», — писал Пансо в программе. И театральность действительно торжествует в этом спектакле, вольная, изящная, непринужденная. Отчего, кстати сказать, он вовсе не становится спектаклем-мотыльком, спектаклем-папильоном. Не становится потому, что вольная стихия игры неразрывно слилась в нем с умной иронией, с умной добротой, с умной поэзией, спрятавшей свое лукавое лицо под ярким гримом буффонады.

{336} Белой таллинской ночью мы медленно идем по странно светлому и странно пустому городу посмотреть монастырь, который Пансо хочет перестроить под театр. Надежд на то, что этот план осуществится, немного. В реальность его не верит даже директор Лаке, несмотря на свой увлекающийся характер, уже успевший подсчитать, сколько лет продлится строительство, сколько понадобится миллионов и сколько надо раздобыть квартир, чтобы переселить людей, живущих сейчас на территории монастыря.

И тем не менее мы идем смотреть монастырь. Идем как-то очень сложно, натыкаясь на ящики, бревна, — очевидно, монастырь сейчас используется под склад. И вдруг останавливаемся. Хотя я совершенно твердо знаю, что мы в самом центре города, что рядом улица Виру со всеми ее машинами, кино и кафе, все это внезапно куда-то отодвигается, уходит. Такое странное ощущение сместившегося времени я испытала, кажется, только в Дубровнике, этом городе-музее, городе-театре, где каждый уголок — от старинного рыбного рынка до сторожевых башен — служит сценической площадкой завоевавшему мировую известность фестивалю. А Пансо, довольный эффектом, облокотившись на какой-то ящик, рассказывает, каким может стать такое вот здание, если древнюю кладку его стен, шершавый, почерневший от времени камень соединить со стеклом и металлом, с современным комфортом, с последними достижениями сценической техники.

Снова пробираемся мы куда-то проходными дворами и оказываемся в другом уголке старого Таллина. Массивная стена с башнями, арками и широкой площадкой перед ней в призрачном свете белой ночи кажется сценой, с которой только что ушли актеры, не опустив за собой занавес исключительно по той причине, что в современном театре давно уже привыкли без него обходиться.

— А вот здесь можно играть Шекспира прямо под открытым небом, — говорит Пансо, — раскрывая еще одну свою идею — заставить служить театру сам старинный город со всеми его уникальными ансамблями, подобно тому как это уже сделали многие {337} режиссеры Европы, вдохнувшие новую жизнь в ее священные камни.

— Сколько возможностей даст художнику такая вот сценическая площадка. А как может зазвучать здесь «Гамлет»! Конечно, для такой декорации придется делать совсем другой вариант, чем у нас, — прерывает он полет собственной фантазии. И начинает рассказывать о «Гамлете», которого в его спектакле играет известный актер Антс Эскола, мечтавший об этой роли чуть не двадцать лет. Он недавно перешел в Молодежный театр. Клавдия играет другой известный актер Эстонии — Юри Ярвет. Вспоминая галерею ражих, плотоядных королей, которых мне случалось видеть в постановках трагедии, я не могу скрыть удивления от того, что эту роль поручили именно Ярвету — актеру умному и интеллигентному и к тому же обладающему совсем другой внешностью, чем та, которая предполагается для Клавдия.

— А он у нас демагог, такой тощенький, уродливый, вроде Геббельса. Помнишь, в «Обыкновенном фашизме» есть кадры, — усмехается Пансо.

— Почему же тогда в него влюбилась королева?

— А она в него не влюбилась, — снова ошарашивает Пансо. — Клавдий нужен ей только, чтобы остаться на троне, не отдавать его сыну. Она бешено дерется за власть. Там же вообще все глотки готовы перегрызть друг другу из-за власти.

Эта реплика о документальной хронике фашизма вспоминается на спектакле. И теперь она не кажется прямолинейной.

Собственно говоря, ни во внутреннем строе спектакля, ни в его внешнем облике, созданном Пансо совместно с художницей Мари-Лиз Кюле, нет ничего подчеркнутого, ничего, что говорило бы о насильственной модернизации трагедии.

Черная, уходящая куда-то бесконечно далеко, в глубину, коробка сцены, странные конструкции из тускло-серебряных труб — будто орган распилили на кусочки, — холодная черно-серебряно-голубая гамма, внезапно, как ударом клинка, пронзенная кроваво-красным пятном. Все это одновременно возвращает нашу {338} мысль в глубины истории и выводит ее из сферы точных временных соответствий на просторы «вечных» размышлений о судьбах человека и человечества. Но, вовлеченные в сферу этих раздумий, мы то и дело возвращаемся мыслью к временам, не так давно прошедшим, и тускло мерцающие конструкции ассоциируются в нашем сознании и со стенами древнего Эльсинора и с трубами крематория.

В самой стилистике спектакля, поставленного Пансо подчеркнуто строго и немногословно, чувствуется что-то от беспощадной точности спектаклей-процессов, спектаклей-расследований, столь популярных сейчас за рубежом.

Пожалуй, ни в одной из постановок великой трагедии тема «Мир — тюрьма со множеством арестантских темниц и подземелий, из которых Дания — наихудшая» не реализовалась с такой холодной беспощадностью, не лишалась бы в такой степени романтических прикрас.

Двор короля Клавдия в спектакле — не столько пиршественный зал, где пьют и бражничают до утра, сколько логово диктатора, подозрительного и жестокого. Клавдий Ярвета словно впитал в себе опыт Ричарда III. Только это Ричард расчетливый и деловитый. Убийство старого короля для него лишь одно из звеньев в длинной продуманной цепи преступлений, приведших его на ступени трона. Его окружение — ему под стать. Все дрожат за свое место под солнцем, подслушивают и подглядывают, все деловито оценивают, кому и кого выгоднее сейчас продать.

Сверстники школьных лет Гамлета, Розенкранц и Гильденстерн, обычно предстающие легкомысленными петиметрами, в спектакле Пансо неожиданно обретают вес. За их по-собачьи льстивыми повадками чувствуется звериный оскал, от них пахнет кровью и дыбой. Склоняясь (на всякий случай!) перед принцем в почтительнейшем поклоне, они сладострастно ухмыляются, предвкушая миг, когда этого гордеца, этого надменного книжника отдадут в их умелые руки. Уж они-то постараются извлечь для себя максимум пользы и максимум удовольствия.

{339} Зловещей фигурой выглядит и Полоний, лишенный у Олева Эскола обычной суетливости и пошловатого добродушия. Неслышной походкой приближается он к трону короля Дании, значительный и молчаливый. Фаворит, властный над жизнью и смертью человеческой, Полоний слишком много знает, чтобы не дрожать за собственную жизнь. Он и дрожит за нее, измышляя все новые и новые способы стать необходимым, готовый собственную дочь использовать как осведомителя.

Атмосферой тайной канцелярии, пыточного приказа веет от тронного зала короля Дании, от его охраны, от его приближенных, от него самого, глядящего на мир тоскующими глазами полуинтеллигентного убийцы. Даже каясь перед богом, полунагой, жалкий, кажется, вот‑вот готовый завыть от тоски и страха, не снимает он перчаток. Словно и сюда, к подножию креста, странно расплющенного, будто выплывшего из седой древности, явился он прямо с допроса и боится, как бы там, наверху, не заметили пятен крови на его руках. Даже увидев, как выпивает королева приготовленный для ее сына отравленный кубок, он не столько ужасается тому, что через мгновение она упадет мертвой, сколько торопится продумать все возможности, которые дает ему неожиданно сложившаяся ситуация. «Пожалуй, не так уж это плохо, отвязаться от слишком опасной союзницы, а потом, свалив на противника вину, разделаться и с ним на вполне законном основании».

В этой атмосфере Гамлет — Антс Эскола чувствует себя обложенным со всех сторон преследователями, загнанным в угол. Спастись здесь — невозможно. Он и не мечтает об этом. Не столько принц, сколько писатель или ученый, чья мысль привыкла к стройной логике математических построений, а не к хитросплетениям политических интриг, он хочет всего-навсего остаться самим собой, не сдавшись на милость преследователей. Уподобиться им для него так же невозможно, как стать на четвереньки.

Гамлет у Эскола не юноша, нервный и импульсивный, потрясенный рассказом призрака, каким привыкли мы видеть его в {340} последние годы, но зрелый муж, трезво и без иллюзий различающий очертания обступившего его со всех сторон варварства. И голос Призрака, холодно и бесстрастно звучащий в зале, кажется его собственным внутренним голосом.

Собственно говоря, Гамлет Антса Эскола лишен возможности выбора. Он не может не действовать, ибо только так может он отстоять свой внутренний мир, может остаться самим собой, не дать себя употребить, ассимилировать. Но много ли может сделать один человек, окруженный со всех сторон врагами?

Один человек!.. Ибо в замке Эльсинор, где капканы расставлены на каждом шагу, где человек становится предателем, сам того не успев заметить, Гамлет не разрешит себе довериться никому, даже той, которую любит, как сорок тысяч братьев любить не могут.

Ни на мгновение не позволит он себе разомкнуть железный круг одиночества, ибо слишком хорошо знает, как ловко выворачивают человека наизнанку палачи и демагоги, превращая его в собственную противоположность. Знает, как легко убирают с дороги каждого, кто посмеет противиться этой операции.

Так входит в спектакль Вальдемара Пансо один из самых прекрасных его мотивов — тема самоотверженной женской любви. Дважды трагической любви — ибо, отдав всю себя, она все равно не сможет ни на йоту изменить железное движение пущенного механизма и от нее попросту откажутся, как от роскоши, на которую не имеют права.

В сумрачный зал Эльсинора Офелия Линды Руммо входит с улыбкой таинственной и нежной. Кажется, только сейчас рассталась она со своим любимым, потайными ходами ушедшим от нее на рассвете, и, погруженная в себя, не слышит, что говорят ей отец и брат, не хочет понимать размеров нависшей над ней опасности. Переполненная своим тайным женским счастьем, она верит, что ограждена им от всех бед, не зная, что совсем скоро ее используют, как приманку в капкане, а потом он, ее герой, скажет жестокие слова: «Офелия, иди в монастырь!»

{341} Удивительное все-таки искусство театр. Как хрупки его шедевры, как мгновенно умирают они, едва лишь отзвучал голос актера. И все же какую магическую власть имеют они над душой человеческой! Идут годы, войны, и неслыханные преступления потрясают мир. Но нетленным остается в памяти голос Качалова, рассказывающего о том, как старались люди убить все признаки весны, или жест Михоэлса — Тевье, ласкающего воздух вокруг лица дочери, или прекрасное лицо Алисы Коонен, в последнем акте «Адриенны Лекуврер» прощавшейся с жизнью и с искусством.

И, право же, вовсе не сентиментальность заставляет в этом прославленном ряду вспомнить мгновения, когда Офелия Линды Руммо таким женским, таким бесконечно трогательным движением касается рук Гамлета, словно надеясь своей нежностью оградить его от опасности, а он, навеки отсекая ее от себя, уклоняется от этого объятия. Логическим продолжением этой сцены является другая, когда в черном сумраке раздвигаются тускло мерцающие конструкции, словно железные ворота лагеря смерти, и датские рыцари буднично выносят на авансцену жалкую куклу, замотанную в грубую рогожу и все же хранящую едва уловимую тень очарования той, которая недавно «была женщиной».

— Офелия, иди в монастырь! — требует, умоляет Гамлет.

И мы читаем трагический подтекст его слов: «Может быть, хоть там удастся тебе спастись» — и горькое знание того, что ни ей, ни ему негде укрыться. И остается только одно — честно и до конца пройти свой горький путь, не запятнав высокого достоинства человека, наделенного опасным правом знать, сомневаться и мыслить. Он и проходит этот путь, глубоко штатский человек, на секунду отшатнувшийся, когда могильщик, деловито обтерев о собственную задницу череп Йорика — все, что остается от человека, — протянул его ему. Но честно заслуживший все те воинские почести, которые устами Фортинбраса воздает ему Шекспир. Впрочем, никаких почестей в спектакле ему не оказывают. Деловито пройдя среди трупов, Фортинбрас, закопченный и пропыленный, {342} с оторванным рукавом, еще весь в азарте боя, небрежно поднимет упавшую корону. И, бросив ее обратно, промарширует дальше во главе своего войска под отдаленный рокот барабана, как стук метронома, напоминающий людям, что все сосчитано, взвешено, измерено и что ничего не забывает молчащая до поры до времени история.

В «Гамлете» Вальдемара Пансо чрезвычайно ощутимы генетические связи его режиссуры. В первую очередь они восходят к именам Станиславского и Таирова. Обосновательностью психологического анализа, умением видеть человеческие поступки в их нравственных, социальных и политических опосредствованиях Пансо обязан Станиславскому и его ученикам А. Д. Попову и М. О. Кнебель, своим учителям в режиссуре. Таировское начало сказывается в «Гамлете» изощренностью эстетической формы, необычностью изобразительного строя.

Трагическая окраска событий, происходящих в древнем Эльсиноре, в спектакле Пансо подчеркнута суховатым изяществом сценических построений, четких и точных, лишенных зыбкости и недомолвок. Ритм спектакля определяется не только сюжетом, но и колористической гаммой и своеобразной сменой интонации. В жестковатые сочетания серебряного, черного и голубого тревожным всплеском врываются красный плащ актеров, кровавое пятно на рубахе раненого Гамлета, алые языки пламени в камине. Документально точное построение мизансцен взрывает лирическая метафора.

В постановках «Гамлета» сцена с актерами обычно носит служебный характер. Режиссера чаще всего интересует здесь сам Гамлет, выстраивающий сюжет «мышеловки». У Пансо эта сцена имеет еще и самостоятельный смысл, в достаточной степени важный. Удивительно красиво само появление актеров — этих бродячих гистрионов, въезжающих на сцену прямо в тележке, украшенной гирляндой веселых красных флажков. На фоне зловещих серебряных труб эта тележка кажется особенно хрупкой и беззащитной. Удивительно красива и сама пантомима, разыгранная {343} с изысканностью, невольно вызывающей ассоциации с «Покрывалом Пьеретты» Таирова или фильмом «Дети райка» Карне.

Первый актер (ученик Таллинской консерватории Е. Клоорен) с современной бородкой на юношеском лице, с высоким лбом мыслителя и поэта, кажется, играет не только старого короля, но и самого Гамлета. Он своего рода его alter ego, его духовная сущность. История, разыгранная им, — не только западня для Клавдия, но и судьба самого Гамлета, который предстает в этом спектакле как бы в нескольких аспектах — бытовом, лирическом, философском. (Горацио у М. Миккивера тоже в некотором роде Гамлет.) И все трое они — и сам Гамлет, и Горацио, и актер — гуманисты и поэты, люди одной трагической судьбы…

Пансо уже во власти новых планов. Заканчивает инсценировку «Матери» Горького, которую сам же будет ставить. Ждать, чтобы инсценировку сделал кто-то другой, ему попросту некогда. Скоро начнется работа над спектаклем «Я и мое время», задуманным давным-давно, «еще до Любимова».

В парке Кадриорг, во дворце, который некогда построил для жены Петр Первый (там сейчас национальная картинная галерея), в уютном зале с невянущими алебастровыми розами над вензелем Екатерины, Линда Руммо и Антс Эскола сыграют «Милого лжеца» Дж. Килти — спектакль, который уже шел по эстонскому телевидению.

— А стулья, — фантазирует директор Лаке, — наверное, лучше поставить не рядами, а вразброс, как будто зрители пришли не в театр, а в гости.

После премьеры в Кадриорге Пансо едет на месяц в Австралию, единственный континент, где он еще не был. А перед самой премьерой «Гамлета» он и еще два главных эстонских умника защищали честь республики на телевизионной викторине в Хельсинки. Что, кстати сказать, было не так-то легко, ибо кроме искусства, архитектуры, кино, астрономии и освоения космоса надо было знать еще многое другое. Например, как звали {344} отца нумидийского царя Югурты и каким образом врач римского императора Нерона лечил его при помощи электрических разрядов.

Эстонская команда победила финскую со счетом 19 : 16, и теперь Пансо для таллинцев стал чем-то вроде Леонида Жаботинского — все хотят на него посмотреть.

# **{****345}** Публикации. Стихи. Рассказы. Пьесы

## **{****347}** М. И. Калинин«… Место религии заступит театр»Из доклада на открытии 5‑го Всероссийского съезда работников искусств. 25 мая 1925 года

… Мы растем, факт, не подлежащий никакому сомнению. Самый ярый противник Советской республики прямо должен будет признать, что мы растем и темп нашего роста, экономический, культурный, не уменьшается, а увеличивается. Вот факт, который, так сказать, покрывает все дефекты, которые вполне естественны в нашей внутренней политике. От этого роста сложность затруднений правительства не уменьшается. Но жестоко ошибаются те, которые думают, что когда растет материальное благосостояние, то этим уменьшается ответственность правительства и сложность положения. При росте материальных ценностей выдвигаются и соответствующие потребности, которые еще перерастают рост самих материальных ценностей. И главное, на что правительство расходовало свою энергию и обращало свое внимание, это и был, товарищи, вопрос, как при этом увеличивающемся росте удовлетворить те минимальные потребности различных слоев нашего населения, в особенности рабочего класса и крестьянства. В этом главная задача правительства. Нужно суметь так распределить материальные блага, материальные ценности, чтобы удовлетворение существующих потребностей не уменьшило бы энергии и стремления к деятельности.

Я бы хотел остановиться только на одном вопросе. Наш рост экономики, административный, государственный, несомненен. Я хотел бы остановиться на росте искусства, насколько мы ушли далеко в искусстве […]

{348} Если западноевропейские театры хуже наших или, во всяком случае, не лучше наших, — это почти неопровержимая вещь, — значит, по существу говоря, наши театры являются самой совершенной формой театра по отношению к старому буржуазному миру.

Вряд ли более совершенную форму найдет капиталистический мир. Говорят, что искусство его падает, а не повышается… Несомненно, что мы должны с нашим искусством отдалиться от западноевропейского. Мы должны в этом направлении сделать известный шаг… Ясно, что наш шаг в этом отношении должен быть не капиталистическим, а в соответствии с новым строем — пролетарским. Где же здесь пути?

Вы все уже заметили — театр начинает вытесняться кино. Это не напрасно. На заре театрального искусства, тогда, когда театр только что появлялся, тогда лучшие писатели и драматурги свои драмы писали не для отдельного класса, а писали их для целого народа. Возьмите вы греческие пьесы. Хотя бы «Лизистрату» Аристофана, поставленную в Художественном театре. Ведь Художественный театр дает такие нюансы, которые простому смертному (как будто) трудно понять и которые может воспринимать только квинтэссенция человечества. И этот Художественный театр поставил комедию Аристофана. Владимир Иванович [Немирович-Данченко] скажет лучше, сколько лет тому назад она написана *(аплодисменты)*. Когда я смотрел ее на сцене Художественного театра, я сказал товарищу Немирович-Данченко, что с этой пьесой вы можете объезжать всю советскую территорию, из деревни в деревню, и от мужиков не отобьешься. Каждый мужик ее поймет. А кто может сказать, что эта пьеса несценична, что артисту негде здесь развернуться? Значит, действительно, искусство понятно не только людям, у которых есть особое свойство, особая восприимчивость, оно понятно и каждому здравомыслящему человеку.

Ясно, когда мы видим сейчас, что толпы народа вместо того, чтобы идти в театр, идут в кино, это значит, что в театре чего-то {349} нет, это значит, что театр оторвался от масс, что театр идет сам по себе, а масса живет сама по себе.

Товарищи, когда театры были действительно развернуты как народное действие, тогда театры были очень серьезным фактором в жизни народа. Я считаю, что он и должен быть таким. Но как его приблизить к массам, я, по совести, сам не знаю. Рецептов я не предлагаю. Но этот вопрос необходимо поставить.

Я в Художественном театре видел еще «Сверчок на печи». Помню, там в первом акте идет из партера человек с фонариком. И вот этот момент, когда артист идет не со сцены, а из самого партера, — это момент, когда публика наиболее навострена, делает публику впечатлительной. Из этого вы видите, что когда сцена так резко отделена от партера, от публики, когда действие происходит на сцене, а вся остальная аудитория только слушает молча, а в крайнем случае аплодирует (в Художественном театре даже аплодисменты запрещены), то ясно, что в момент активной жизни, когда каждому хочется находиться не только в страдательном залоге, а в залоге действительном, участвовать не только в качестве зрителя, — в этот момент театр должен быть построен так, чтобы все находящиеся в нем прямо или косвенно участвовали в действии. Мне кажется, что в этом суть дела. Как это сделать — я сам не знаю, но этот факт не подлежит никакому сомнению.

Мы должны как-то приблизить театр к массе. Для этого же надо, чтобы масса участвовала в действии. В прошлом году я был на Ходынском поле, не помню, какой был день. И там огромное количество артистов, кажется несколько тысяч человек, по наказу МГСПС играли на подмостках, и я заметил характерную черту: нигде так публика внимательно не следила за действием актеров и нигде публика так активно не была настроена, как здесь. Она помогала, она подсказывала, и между сценой и публикой, которая сидела на земле — тут же рядом, около подмостков, и грызла семечки, — нигде такого общения ни в одном театре я не замечал, как на Ходынском поле в прошлом году. {350} Мне казалось, по существу говоря, быть может, это мое собственное творчество, — это случайное представление, которое было устроено там МГСПС, показало, что мы должны артистов приблизить к зрителю. Конечно, главное, что нужно желать, это уменьшить пространство между зрителем и сценой и чтобы зритель чувствовал, что он является не только зрителем, но и участником, тогда мне кажется, что это творчество мое собственное *(аплодисменты)*.

Здесь собрались главные работники театра, и перед ними стоит, по существу, задача приблизить театр к массам и отбить от кино те позиции, которые кино отбило от театра…

Сделать театр одним из серьезных факторов не отдельным уставом только государственных деятелей, которые, конечно, признают полезность театра, а приблизить его к массам, к народу, чтобы народ умел влиять на театр, на артиста, потому что только тогда может быть творчество, когда оно чувствует на себе влияние улицы, толпы, как в смысле негодования, так и в смысле его поощрения. Ибо, товарищи, и свистки, которые раздаются против артистов, — активные свистки, это в десять раз лучше, если они раздаются, чем полное молчание. Почему? Да потому что свистки объясняют, что публику игра артистов возбуждает, затрагивает массы.

Как бы хотелось, чтобы те задачи, которые в истории уже известны, к которым материальные предпосылки уже есть, чтобы они ясно были вами осознаны.

Я уже сказал, что экономически, материально мы растем и темп нашего роста увеличивается. Это само собой повелительно потребует и культурного роста. Сначала, конечно, грамота, а за грамотой должен расти и театр.

Я помню, это было лет пять назад. Я был на квартире у Владимира Ильича, и там мы разговорились о том, чем заменить религию. Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, органа, которые могли бы заменить религию. Ведь мало того, что мы религию уничтожим, это, конечно, {351} будет огромной ценностью, когда мы освободим человечество совершенно, от страшнейших пут религиозности, но надо это сейчас же чем-нибудь заменить, и Ленин говорит, что место религии целиком заступит театр.

Этот разговор был пять лет тому назад, и в этом простом частном разговоре вы видите, какую огромную оценку давал Владимир Ильич театру. Я считаю, что это время наступает. Чем больше мы будем укрепляться, само собой, будет уменьшаться значение религии.

Но параллельно с этим будет возрастать стремление к проявлению творческого возбуждения, которое свойственно каждому человеку. В этой области перед нашим театром и стоит задача.

Мы идем теперь впереди человечества. Это факт, не подлежащий никакому сомнению. А искусство должно не назад идти, а впереди. Вот, когда вы все это оцените, вы увидите, что наступает период, когда вы, простые работники театра, которые особенной роли в Советском Союзе, в огромном горниле революции, как будто не играли, в настоящий момент должны играть особую роль: идти впереди [в авангарде] Советской республики, разрушить старое, буржуазное искусство.

Но вы должны идти не к тому, чтобы уничтожить Большой театр, а к тому, чтобы Большой театр сделать в десять раз красивее, чтобы публика, которая ходит в Большой театр на оперу, предпочла бы будущее пролетарское искусство.

Одним словом — старое совершеннейшее заменить новым, еще более совершенным.

Вот задача, которая стоит перед вами. Если с этой задачей справятся театральные работники, я скажу, что вы справились с одной из ответственнейших задач, которые возложил на вас народ. Тогда ваша задача учтется в истории мирового движения, в истории мирового революционного движения *(бурные аплодисменты)*.

{352} «О международном положении» — так был назвав доклад М. И. Калинина, прозвучавший 25 мая 1925 года в Большом театре, заполненном во всю высь ярусов делегатами и гостями 5‑го Всероссийского съезда работников искусств. Естественно поэтому, что, пообещав коротко коснуться в конце доклада «дел внутренних», М. И. Калинин стал в заключение говорить прежде и преимущественно о том, что являлось делом жизни его слушателей. И эти «несколько слов» поневоле выросли в новый доклад о судьбах и путях советского театра.

Всячески подчеркивая, что он не является «специалистом» в области театра, отказываясь от навязывания каких-либо «рецептов» (а «директивных указаний» тем более), Михаил Иванович вел беседу о том, что в равной мере волновало и его и слушателей. Его не раз прерывали аплодисментами, смехом, одобрительными возгласами. Шелест прошел по залу, и настала такая тишина, что, казалось, разговор идет с тобой с глазу на глаз, когда так же просто, доверительно начал он припоминать свою беседу с В. И. Лениным. Долгими и благодарными аплодисментами было встречено приведенное М. И. Калининым высказывание Владимира Ильича о том, что со временем «место религии целиком заступит театр». Эти слова произвели такое впечатление, что не раз повторялись в дальнейшем на том же заседании. На них опирались и от них отталкивались в своих выступлениях и В. Э. Мейерхольд, говоривший о необходимости поворота театра лицом к широчайшим массам зрителей, и генеральный секретарь Профинтерна С. А. Лозовский, и приветствовавший съезд от имени многоязычной Международной артистической ложи ее президент Конора, да и не только они. И это нетрудно понять. Мысль о силе эмоционального воздействия и об огромной, идейно организующей и духовно воспитывающей роли искусства нашла в этих, впервые узнанных тогда ленинских словах яркое, концентрированное выражение.

С разрешения секретариата съезда, едва была закончена стенограмма приветственного слова и доклада М. И. Калинина, я переписал его воспоминания о беседе с Лениным. Михаил Иванович без каких-либо задержек авторизовал выписку из стенограммы, дал согласие на публикацию, и она тотчас же была включена в сборник «Ленин и искусство», первое издание которого вышло в начале 1926 года.

С тех пор эти строки цитировались и перепечатывались бессчетное число раз давно уж стали хрестоматийными. Можно ли было, однако, подумать, что эта коротенькая выписка из стенограммы на долгие годы так и останется единственным опубликованным отрывком из большого, многообразного по тематике выступления М. И. Калинина на 5‑м съезде работников искусств? Между тем случилось так, что стенограмма съезда и доклад этот ни полностью, ни даже в части, касающейся вопросов {353} искусства, так и не были напечатаны. В краткий отчет 5‑го Всероссийского съезда работников искусств, изданный в 1925 году ничтожным тиражом и давно уж ставший библиографической редкостью, вошел лишь небольшой отрывок из заключительной части доклада.

Здесь вниманию читателей предлагается именно эта заключительная, посвященная вопросам культуры и искусства часть доклада.

К сожалению, ни один из экземпляров стенограммы не носит следа авторской правки. Это невольно сказывается на оборотах речи и соподчиненности фраз, характерных для ораторской речи, незавершенности каких-то периодов, вызванной, возможно, пропусками в записи. Стенограмма в то же время позволяет ощутить живость и непосредственность разговора М. И. Калинина, носившего явно импровизационный характер, и, по-видимому, в большинстве случаев верно передает существо самих высказываний. Об этом можно судить хотя бы потому, что выписка из стенограммы о его беседе с Лениным была утверждена М. И. Калининым без единой поправки. В настоящей, несколько сокращенной публикации опущены некоторые фразы, редакция которых вправе вызвать сомнение в правильности записи и точности расшифровки стенограммы.

Публикация и комментарий Сим. Дрейдена

## **{****354}** Евг. ВахтанговИз записной тетрадиВсехсвятский санаторий, 26 марта 1921 г.

Бытовой театр должен умереть. «Характерные» актеры больше не нужны. Все, имеющие способность к характерности, должны почувствовать трагизм (даже комики) любой характерной роли и должны научиться выявлять себя гротескно.

Гротеск — трагический, комический.

Думаю о Мейерхольде. Какой гениальный режиссер, самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление.

Все натуралисты равны друг другу, и постановку одного можно принять за постановку другого. Мейерхольд самобытен. В тех работах, где он, ощущая подлинную театральность, не опирается на авторитет книг, где он интуитивно, а не путем реконструкций исторических планов и форм театра ищет эти планы и формы у себя, — он почти гениален. Я даже думаю, что он гениален. Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгардта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа.

И Немирович и Станиславский знают, благодаря громадной практике, актера.

{355} Мейерхольд не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность. Это умеют сделать Немирович и Станиславский. Станиславский идеально знает актера — с головы до ног, от кишок до кожи, от мысли до духа.

Стиль modern — пошлость.

А разве залы Версаля, разве античные террасы греческих и римских театров когда-нибудь будут восприняты как пошлость? Зал Большого оперного театра — богатый и театральный, весь разукрашенный бархатом и золотом, — разве будет когда-нибудь в глазах будущих людей пошлостью? Никогда. А особняк Морозова на Воздвиженке, особняк Рябушинских, особняки купцов, построивших свои дворцы без чувства аристократизма, пошлость, ибо это претензия.

Их скромность кричит нескромно. «Нескромность» Большого театра скромно молчит.

Таиров безусловно талантливый человек. Абсолютно не знает актера. Ему необходимы ученики Художественного театра.

Малый театр — старомодный. Он мил, как всякая бабушка в чепце и в старомодном платье из черного стекляруса и в прюнелевых туфлях, когда уже носят трико, высокие ботинки и короткую шелковую рубаху с карманами. Его наивная убежденность в святости своей миссии — пробуждать добрые чувства современников — уместится под музейным колпаком по праву: грех снять с умершей бабушки ее прюнель и надеть ей в гроб высокие башмаки.

Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд. Мейерхольд гениален. И мне больно, что этого никто не знает. Даже его ученики.

Я никогда не подражал ему и не буду.

{356} Я сам, за год до того как Станиславский стал говорить о ритме и пластичности, дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика, что такое внимание публики, что такое сценизм, скульптурность, статуарность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и пр. и пр. Сегодня перечел книгу Мейерхольда «О театре» и… обомлел. Те же мысли и слова, только прекрасно и понятливо сказанные. Я не умею так говорить, не знаю столько, но чувствую, что интуиция у меня лучше, чем у Мейерхольда.

Ему надо изучать эпоху, чтоб понять ее дух, — я же по двум-трем пустым намекам почему-то ясно и ярко чувствую этот дух и всегда почти безошибочно могу рассказать даже детали жизни века, общества, касты, привычки, законы, одежду и пр.

У Мейерхольда поразительное чувство пьесы. Он быстро разрешает ее в том или другом плане. И план всегда таков, что им можно разрешить ряд однородных пьес.

Пусть умрет натурализм в театре!

О, как можно ставить Островского, Гоголя, Чехова!

У меня сейчас порыв встать и бежать сказать о том, что у меня зародилось.

Я хочу поставить «Чайку».

Театрально. Так, как у Чехова. Я хочу поставить «Пир во время чумы» и «Свадьбу» Чехова в один спектакль, В «Свадьбе» есть «Пир во время чумы». Эти, зачумленные уже, не знают, что чума прошла, что человечество раскрепощается, что не нужно генералов на свадьбу.

У Чехова не лирика, а трагизм. Когда человек стреляется, — это не лирика. Это или Пошлость, или Подвиг. Ни Пошлость, ни Подвиг никогда не были лирикой. И у Пошлости и у Подвига свои трагические маски.

А вот лирика бывала пошлостью.

Устал.

{357} Документ, предложенный вниманию читателя, относится к последнему периоду жизни Е. В. Вахтангова. По окончании сезона 1920/21 года, когда Третья студия МХТ (студия Е. Б. Вахтангова) отправилась в гастрольную поездку по Волге и Каме, ее руководитель, уже тяжело больной, был помещен во Всехсвятский санаторий. В пору пребывания Вахтангова в этом санатории и была сделана приводимая ниже запись.

Особенность публикуемого документа заключается, в частности, в том, что, известный биографам Вахтангова, исследователям его творчества и не раз цитировавшийся в отрывках и извлечениях, он тем не менее никогда не публиковался полностью, не войдя даже в последний сборник литературного наследия Вахтангова, изданный ВТО в 1959 году (Евг. Вахтангов, Материалы и статьи, М., ВТО, 1959). Между тем документ этот имеет очень важное значение, содержит высказывания, существенно важные для уяснения исканий Вахтангова на завершающем этапе его пути.

Запись Вахтангова, сделанная карандашом в тетради, куда он вносил свои дневниковые заметки (тетрадь хранится в музее Театра имени Евг. Вахтангова), естественно, не предназначалась для печати. Она представляет собою отражение тех раздумий художника о современном театре и о своем пути в искусстве, которые запечатлены и во многих других, широко известных и давно опубликованных документах литературного наследия выдающегося режиссера. Менее всего поэтому следует относиться к ним как к какому-то окончательному и раз навсегда вынесенному приговору. Это именно — раздумья, наброски, следы беспокойной, ищущей мысли художника, стремящегося определить свою позицию.

Это нисколько не умаляет значение содержащихся во всехсвятских записях мыслей и суждений. Напротив, они приобретают особую ценность именно как фиксация самого хода мысли художника, своего рода его внутреннего диалога с самим собою.

На первый взгляд публикуемый документ составлен из разрозненных записей, непосредственно как будто бы друг с другом не связанных. Но, конечно, нетрудно увидеть, что, по существу, эти заметки пронизаны очевидным и несомненным внутренним единством. Смысл каждой из них, как и все они в совокупности, могут быть по-настоящему восприняты лишь в этой объединяющей их целостности.

Каждому знакомящемуся с записью бросится в глаза та необычайно высокая оценка, которую дает Вахтангов режиссерскому мастерству Вс. Мейерхольда. Но пусть эти почти восторженные высказывания Вахтангова не заслонят от читателя и ту критическую ноту, которая слышится в тут же рядом стоящих строках.

{358} Вахтангов ценит в Мейерхольде его смелое, неожиданное, каждый раз новое режиссерское видение, его изобретательность, неповторимость и театральность его постановочных замыслов, и в то же время Вахтангов очень сурово и категорично утверждает, что Мейерхольд «не умеет вызвать в актере нужную эмоцию, нужный ритм, необходимую театральность». Здесь нет противоречия. Речь идет о путях осуществления режиссерского замысла, о взаимоотношениях актера и режиссера, о принципах «школы переживания», от которых не хотел уходить Вахтангов и которые связывали его с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Характерно, что именно в связи с этой проблемой Вахтангов и вспоминает славные имена основателей Художественного театра, которые, как он говорит, знают актера и умеют вызвать в актере и нужную эмоцию, и нужный ритм, и необходимую театральность.

Тот же недостаток Вахтангов видит и в искусстве раннего А. Я. Таирова. То, что он подчеркивает — «Таиров безусловно талантливый человек», — только усиливает критическую сущность его суждения: речь идет не о степени одаренности и вообще не о каких-либо личных и потому случайных минусах, а о творческих принципах талантливого художника.

Поэтому-то, возвышая Мейерхольда, говоря, что он «выше» их, Вахтангов называет М. Рейнгардта, Г. Фукса, Г. Крэга и А. Аппиа. Мейерхольд, по мнению Вахтангова, выше их, когда он черпает из богатств своей фантазии режиссера-постановщика, «ощущая подлинную театральность». Мейерхольд, так сказать, побивает их на том самом поле, на котором эти виднейшие реформаторы западноевропейского театра начала XX века завоевали свои лавры. Но сопоставление Мейерхольда со Станиславским и Немировичем-Данченко неизбежно приводит Вахтангова к выводам обратного рода — тут уже не в пользу Мейерхольда.

В известном смысле Вахтангов как бы повторяет те самые выводы, к которым много лет назад, в пору создания Студии на Поварской в 1905 г., приходил Станиславский.

Как известно, к работе в этой Студии Станиславский привлек Мейерхольда, но когда он увидел подготовленные под руководством последнего спектакли, то вывод его был неутешителен. Отдавая должное тому, что связано было с собственно постановочными замыслами Мейерхольда, Станиславский вместе с тем вспоминал в «Моей жизни в искусстве»: «Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп…» В результате интересные замыслы превратились в отвлеченную теорию. «Еще раз я убедился в том, — писал Станиславский, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера и без него существовать не может…»[[144]](#footnote-145)

По существу, уже тогда речь шла именно о том, какими путями должно идти воплощение постановочного замысла, какое место должен занимать при этом актер. Небезынтересно отметить, что критические суждения К. С. Станиславского в адрес Мейерхольда, связанные с работой Студии на Поварской, в какой-то мере перекликаются с высказываниями Станиславского в адрес самого Вахтангова в известной беседе о гротеске. В этой беседе, видя в гротеске внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания, называя гротеск высшей степенью искусства, Станиславский одновременно выражал сомнение в том, что этой высшей степени могли добиться в ту пору юные ученики Вахтангова. Отсюда возникали звучащие столь полемически слова Станиславского, обращенные к Вахтангову: «Таков и ваш гротеск без создающего его изнутри духовного побуждения и содержания. Такой гротеск — кривлянье. Увы! Увы! Где тот артист, который может, который смеет дойти до гротеска?»[[145]](#footnote-146)

Записи, сделанные Вахтанговым во Всехсвятском, проливают дополнительный свет и на цитированную запись разговора Станиславского с Вахтанговым. Эта беседа относится к сезону 1921/22 года. Видимо, записи, сделанные Вахтанговым, предшествовали и беседе. Так или иначе, из всего контекста публикуемого документа мы отчетливо видим, что Вахтангов сходясь в этом со Станиславским, не мыслил утверждения театрального новаторства вне актера, вне претворения режиссерско-постановочных идей в плоть и кровь актерского творчества.

Публикуемые записи позволяют ощутить живую энергию творческого беспокойства, которую нес в себе Вахтангов, тая неисчерпаемые возможности новых художественных свершений.

Публикация и комментарий Б. Ростоцкого

## **{****403}** Жан АнуйльЖил‑был каторжник

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Людовик.

Марселен.

Баррико.

Господин Пен.

Гастон.

Овечка.

Робер.

Лакей.

Аделина.

Анна-Мари.

Люсьенна.

#### ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Палуба роскошной яхты. На палубе — плетеные кресла и столики. Под палубой — курительный салон.

##### Явление первое

Анна-Мари, Гастон. Гастон, сидя в кресле, просматривает газеты.

Анна-Мари *(входя)*. Он будет здесь самое позднее через час. Пришла телеграмма от шофера.

Гастон. Его встречали у ворот тюрьмы в Генуе?

Анна-Мари. Да. Телеграмма из Вентимилля. Он уже во Франции.

Гастон. Я, конечно, не допускаю такой мысли, но, случись со мной подобное несчастье, мне было бы особенно трудно переносить его вдали от родины.

Анна-Мари. Такие тонкости мне недоступны. Его банкротство повлекло за собой крах многих европейских фирм. Но хуже всего, конечно, то, что его арестовали и судили в Риме. В Париже его удалось бы выручить.

Гастон. Вы виделись с ним после этого?

Анна-Мари. Никогда. Заключенным не давали свиданий.

Гастон. Говорят, в одиночной камере человек легко теряет рассудок.

Анна-Мари. Мы скоро сможем об этом судить.

{404} Гастон. Как это ни тяжело, но безумие для него — лучший выход.

Анна-Мари. Вы великодушны, Гастон.

Гастон. Прошу прощения. Во мне борются любовь к вам и долг перед семьей.

Анна-Мари *(с усмешкой)*. Могу вернуть вам кольцо в любой момент. Я знаю, что Дюпон-Дюфоры — семья строгая, солидная, достойная. Среди Дюпон-Дюфоров нет осужденных за банкротство. Поверьте, я понимаю, какую честь мне оказывают.

Гастон. Анна-Мари! Как вам не стыдно так говорить!

Анна-Мари. Меня это нисколько не огорчает. Я уже привыкла. Это началось в парке Монсó, когда мне было четыре года. Назавтра после суда моим маленьким подругам запретили играть со мной. Впрочем, они, вероятно, и сами не захотели бы водиться с дочерью каторжника.

Гастон. Не с дочерью, а с падчерицей, Анна-Мари! Весьма существенный оттенок. Именно это обстоятельство позволило мне добиться…

Анна-Мари *(заканчивая)*. Не согласия, а только нейтралитета вашей семьи.

Гастон. Не нравится мне, когда вы так говорите, Слишком много горечи для молодой девушки.

Анна-Мари. Слишком много для девушки, живущей с уважаемыми и состоятельными родителями, для девушки со связями и положением.

Гастон. Анна-Мари…

Анна-Мари. Я знаю, что это очень трогательно. К этому я тоже привыкла, и меня это мало задевает. Всякий раз, когда мои подруги произносят при мне слово «отец»: «Я зайду за отцом в контору!.. Отец мне сделал подарок!.. Отец запретил мне туда идти!» — они считают почему-то необходимым понижать голос.

Гастон. Зачем вы говорите «отец»?.. Не отец, а отчим.

{405} Анна-Мари *(опуская голову)*. Это, быть может, глупо. Я понимаю, что другие поспешили бы отречься от него. Я не захотела.

Гастон *(беря ее за руку)*. Вы — само благородство.

Анна-Мари *(высвобождаясь)*. Нет. Я просто горда.

Гастон. Запомните: лично я ничего не имею против него. Я изучил дело, прежде чем…

Анна-Мари. Ах да…

Гастон. О, не ради себя, Анна-Мари…

Анна-Мари. Пустяки. Каждый рассудительный человек поступил бы именно так.

Гастон. … а только ради моей семьи.

Анна-Мари. Я забыла про Дюпон-Дюфоров!

Гастон. Ваш отчим, конечно, неблагоразумно вел свои дела, но где вы найдете предприимчивого игрока, которому обстоятельства позволяют быть благоразумным? Если бы политическая обстановка не ускорила крах его предприятия, он сумел бы подняться. Я был удивлен, узнав, как мужественно вел себя ваш отчим, невольно попав в такое положение… Говоря откровенно, я этого не скрываю от моей семьи. Я склонен считать вашего отчима скорее неудачливым новатором, чем недобросовестным дельцом.

Анна-Мари. Я уже говорила вам, Гастон, ваш назидательный тон меня раздражает. Вначале мне это нравилось… очень нравилось…

Гастон. Моя маленькая Анна-Мари! Вы, наверное, очень несчастливы…

Анна-Мари. Раньше — да, ужасно.

Гастон. Ваш дядя для вас настоящий клад.

Анна-Мари. При слове «клад» всегда думаешь о деньгах.

Гастон. Господин Баррико — человек очень сердечный, без претензий.

Анна-Мари *(улыбаясь и оглядываясь)*. Вы в самом деле думаете, что мы находимся на яхте добросердечного, простого человека?

{406} Гастон. Стремление к изяществу, любовь к комфорту нисколько не противоречат великим буржуазным традициям трудолюбия и умеренности.

Анна-Мари. Да‑да, я знаю… В Дюпон-Дюфорах мне нравится особенно то, что они совсем по-другому понимают великие буржуазные традиции. Впрочем, вы, маленький Дюпон-Дюфор, привлекли меня своим довольно умелым притворством. Мама тоже этому способствовала. Я выбрала вас из всех моих поклонников именно потому, что вы менее всего подходите к роли зятя сумасбродной блондинки с подтянутой кожей.

Гастон *(улыбаясь и немного поучительно)*. Ох, Анна-Мари… так говорить о собственной матери.

Анна-Мари. Конечно, у вашей матери вид святой… Я выбрала вас именно для того, чтобы стать на нее похожей. Это мой путь к эмансипации… Как забавно иметь собственную приходо-расходную книжку, свой дом и достойный вид… Ах, Дюпон-Дюфоры будут довольны, уверяю вас. Они, пожалуй, будут поражены, когда узнают, как я хочу быть похожей на них.

Гастон *(с беспокойством)*. Ваша насмешливость меня пугает.

Анна-Мари. Я говорю без тени насмешки.

Гастон. Вам нравится квартира на улице Инвалидов?

Анна-Мари. Я в восторге. Но я переменю обои. Я всегда буду сидеть дома, читать, вязать в углу, у окна…

Гастон. У нас будут дети?

Анна-Мари. По меньшей мере дюжина. Тссс! Мама услышит!..

##### Явление второеТе же, Аделина и Люсьенна.

Аделина. Анна-Мари! Здравствуйте, Гастон. Люсьенна уверяет, будто белое манто очень идет к красному платью. А ты как думаешь? Видишь, вот я иду, поворачиваюсь… Смотри, как {407} играют складки… Гениально! Дорогой Гастон, скажите ваше мнение. Я люблю выслушивать мнения серьезных мужчин: они всегда нелепы, но я придаю им значение. Погодите, погодите, не говорите ничего, пока я не надену другое платье. *(Направляется к выходу.)* К моим белокурым волосам поразительно идет белый цвет. А с красным моя прическа становится несколько вызывающей. Настоящая Испания. *(Исчезает, продолжая говорить за сценой.)* Вам не кажется, что было бы лучше, если бы она была более красной…

Анна-Мари. Испания?

Голос Аделины. Нет, моя прическа.

Анна-Мари *(Гастону)*. Могу поручиться вперед на двадцать пять лет, что никогда не буду на нее похожа.

Гастон. Но… я нахожу ее очаровательной.

Анна-Мари. Я тоже. Люблю молодость.

Люсьенна. Возвращение Людовика — огромное событие для Аделины. Она все еще любит его. Как это красиво!

Гастон. Прекрасный пример супружеской верности.

Анна-Мари. Моей матери удивительно хорошо удаются переживания. У подножия гильотины она была бы просто неописуема.

Гастон. Вы скверный ребенок.

Анна-Мари. У скверных родителей всегда скверные дети.

Люсьенна. Вас забавляет наше волнение, вы гордитесь своим хладнокровием… Не вижу в этом ничего заслуживающего похвалы. Трогательное безумие Аделины мне больше по вкусу… А вы даже не взволнованы.

Анна-Мари *(резко)*. Неправда, я думаю о возвращении Людовика больше, чем вы, хотя я его почти не помню и у меня нет причин любить его. Но почему волнуетесь вы? Ведь вы с ним даже незнакомы?

Люсьенна. Я третий год замужем за его шурином. Я достаточно наслышалась о нем.

{408} Анна-Мари. Достаточно, чтобы захотелось познакомиться с красивым мужчиной. Понимаю. Люсьенна. Вы дура!

Входит Аделина, на ней синее платье.

Аделина. Вот я в синем. Ваше мнение?

Гастон. Хорошо.

Аделина. О, вы принадлежите к той категории серьезных мужчин, которые ничего не понимают в дамских туалетах. Блондинка в синем и белом! Смешно. Это похоже на знамя Жанны д’Арк. Людовику было бы противно на это смотреть.

Люсьенна. Разве он не любит ярких контрастов?

Аделина. Только нейтральные тона. В особенности светло-серый. В первый год нашего брака я носила светло-серые платья. Я выберу именно этот цвет. Я надену светло-серое платье. *(Направляется к выходу.)* Ах, я падаю с ног. Эти приготовления ужасны.

Гастон. Но ведь, казалось бы…

Аделина. Я хотела сказать, что все это очень приятно и трогательно. Я сама не знаю, что говорю. Забываю слова, путаю их. А иногда нахожу слова, которые мне раньше никогда не приходили в голову. Только что Берта разбила мой хрустальный флакон. Я обозвала ее Савонаролой. В этом есть смысл, не правда ли, Гастон?

Гастон. Если угодно.

Аделина. Вот видите, а этого слова я никогда не слышала… Хотя, может быть, я его вычитала. В романах можно найти что угодно. Правда, я их никогда не читаю. У меня пухнет голова! Мой бедный друг застанет меня в таком ужасном состоянии.

Люсьенна. Присядьте на минутку, Аделина.

Аделина. Нет‑нет‑нет, мне некогда. *(Садится.)* Видите, дорогой Гастон, какие переживания. Надеюсь, вы никогда не поступите с Анной-Мари, как мой муж…

{409} Гастон. О, я также надеюсь, сударыня.

Анна-Мари. Успокойся, мама. И в этом, как и во многих других отношениях, карьера Гастона вне опасности.

Аделина. Тем лучше, тем лучше. Я хочу, чтобы моя крошка была счастлива, чтобы ей не пришлось страдать, как мне. *(Задумывается, затем с лукавым видом.)* И в то же время я люблю опасность, меня к ней неудержимо тянет. Я всегда была крупным игроком, любила риск. Впрочем, мок бедный друг был таким же…

Анна-Мари. Был?

Аделина. Ах, меня все время нужно поправлять. Спасибо, Анна-Мари. Я привыкла говорить о нем в прошедшем времени. Смешно…

Окружающие скандализованы.

То есть нет, ужасно. Видите, дорогой Гастон, я произношу не те слова. Теперь, когда он будет снова среди нас, мне придется быть очень осторожной и не говорить о нем в прошедшем времени. Он такой чувствительный.

Люсьенна. Гильом говорит, что у него бывали приступы дикой ярости.

Аделина. Ужасные! Он бил все, что попадалось под руку. Между прочим, дорогой Гастон, какое это было слово? Я должна рассказать ему эту историю.

Гастон. Какое слово?

Аделина. Которое я сказала Берте, когда она разбила флакон.

Гастон. Савонарола.

Аделина. Савонарола. Восхитительно, он захлебнется от смеха. Ему, бедняжке, это необходимо! О‑о… *(Она расчувствовалась, вздыхает, на глазах появляются слезы.)* О‑о!..

Люсьенна *(направляется к ней)*. Полно, Аделина… Теперь все позади: ведь он возвращается.

Гастон *(Анне-Мари)*. Как трогательно.

{410} Аделина. Подумайте. Бедненький, он так любил галстуки. А ведь арестантам не разрешают их носить. Для него это был удар. Подумайте, Гастон! Все пятнадцать лет я каждый год покупала для него модные галстуки. Теперь их так много, что ему никогда не удастся все сносить. Или не нужно будет покупать галстуки в ближайшие пятнадцать лет. Но ведь я знаю, он никогда не откажется от этого удовольствия, даже из деликатности. Я уверена, что он поймет меня. Я делала для него все! Я даже пыталась устроить его побег!

Гастон. В самом деле?

Аделина. Да, мой милый. Я не доверяла никому. В платье моей горничной, захватив веревочные лестницы и напильники, я отправилась к стенам тюрьмы, чтобы убедиться, возможен ли побег… И вот оказалось, что это совершенно немыслимо. Я проявила по отношению к нему внимание… внимание матери и возлюбленной, да, ибо все эти чувства смешиваются в сердце женщины… Не правда ли? И он ничего не знал и никогда не узнает! Я дала крупную взятку и выяснила, где находится его камера, и однажды вечером пошла туда с патефоном и завела его любимую пластинку. К несчастью, меня обманули, и я оказалась под окнами смотрителя. Он принял меня за поклонника своей дочери и вылил мне на голову ведро воды… Но я даже не рассердилась. Моя совесть была чиста. *(Встает, протянув руки.)*

Гастон взволнован, Анна-Мари улыбается.

Ах, я забыла про туфли! Я была уверена, что забуду что-нибудь и не успею одеться к его приезду. О моя голова, моя голова! *(Выходит и снова возвращается.)* Напомните это слово, Гастон.

Гастон. Савонарола!

Аделина *(уходит с победоносным видом)*. Савонарола. Бедная моя крошка, он лопнет со смеху. Ведь он очень веселый, очень веселый человек. *(Уходит.)*

##### {411} Явление третьеТе же, кроме Аделины.

Гастон. Его возвращение — это целое событие.

Люсьенна. В газетах, конечно, появятся статьи о нем. Его осудили несправедливо, это возмутило всех. Такой очаровательный человек, такой тонкий, настоящий парижанин — и пострадал из-за нескольких жалких миллионов.

Гастон. Он был выдающийся человек?

Люсьенна. Исключительно! Четыре дуэли! Скандальные приключения, очень лестные для его репутации. Светский успех. И при этом необычайные способности и невероятное трудолюбие… Сколько раз приходилось мне слышать от Гильома, что он очень сожалеет об отсутствии Людовика. Он даже говорил, что, останься Людовик на свободе, он совершил бы настоящий переворот в области финансов.

Гастон. Я уже говорил Анне-Мари. Именно таким я его представлял себе, когда перелистывал его дело.

Анна-Мари. Он тоже думал, что люди созданы для того, чтобы целый день сидеть в своих конторах и загребать деньги.

Люсьенна. Гильом обычно говорит, что он всего лишь скромный ученик Людовика. Честолюбие Людовика не знало границ. Каждый год он затевал новые предприятия…

Анна-Мари. Говорят, у него было пять автомобилей.

Люсьенна. Пять автомобилей, особняк на авеню Дю-Буа, яхта, по сравнению с которой наша — просто рыбачья лодка, и княжеские виллы…

Анна-Мари *(тихо)*. И вдруг все исчезло, у него не осталось ничего, кроме четырех стон, койки и столика.

##### Явление четвертоеТе же, господин Пен и Робер.

Господин Пен. Я полагаю, он будет здесь через час. Дитя сгорает от вполне понятного нетерпения.

{412} Гастон. Вам не терпится вновь увидеть отца?

Робер. О, конечно, сударь!

Господин Пен. Вновь увидеть! Нет, увидеть его впер вые. Ведь ребенок никогда не видел отца. Он родился через шесть месяцев после отъезда Людовика в Австралию.

Гастон. Вот как? Я не знал этой подробности.

Робер. Но почему он никогда не приезжал к нам? Отен Барданзье живет в Кейптауне. Это почти так же далеко, как Австралия, а он приезжает каждые два года.

Господин Пен. Да нет же. Во-первых, это вовсе не так далеко. А во-вторых… Кейптаун… Какой Кейптаун? Тебе придется во время каникул повторить географию!

Робер. Кейптаун, дедушка, — это город в Южной Африке, расположенный на крайнем юге материка. Основан в тысяча шестьсот пятьдесят втором году голландцами. Там добывают алмазы, золото, амбру.

Господин Пен. Золото и амбра… Правильно, правильно. Я забыл.

Робер. Ну так почему, же?

Господин Пен. Что — почему?

Робер. Почему он не приезжал, как отец Барданзье?

Господин Пен. Во-первых, отец Барданзье, конечно, меньше работает. Твой отец не мог оставить фирму даже на время.

Робер. А на самолете? Ведь это так быстро!

Господин Пен. Ты меня раздражаешь. При чем тут самолеты?

Робер. Ну как же, дедушка. Ведь есть две авиалинии: «Рэд Блэк» и «Бельжика», «Бельжика» контролируется французским капиталом, и дядя Гильом владеет ее акциями. И, понимаешь ли, на скоростных машинах он отлично мог бы слетать туда и обратно.

Господин Пен. Ну ладно, представь себе, что твой отец не имел возможности оставить фирму даже на один день.

{413} Робер. А как же теперь?

Господин Пен. Он продал ее.

Робер. Тогда он, может быть, привезет мне подарок. Ты писал ему, что мне хочется иметь такую же энциклопедию, как у Барданзье?

Анна-Мари. Странный мальчик, зачем тебе энциклопедия?

Робер. Чтобы пополнять знания.

Анна-Мари. Отлично придумано. Как будто и без нее ты нам мало надоедаешь.

Робер. Дедушка, как ты думаешь, он привезет мне энциклопедию?

Господин Пен. Нет, он, вероятно, тебе ничего не при везет. Он ликвидировал фирму с убытком.

Робер. Везет же мне!

Господин Пен. Ну довольно. Ступай играть. Если не будешь надоедать мне, я дам тебе свою коллекцию оловянных солдатиков.

Робер. Благодарю, не надо. Лучше одолжи мне газету.

Господин Пен *(протягивает газету)*. Тебя интересует политика?

Робер. Новости науки. *(Выходит.)*

##### Явление пятоеТе же, кроме Робера.

Господин Пен. И так весь день. Святая ложь необходима, но она отравляет мне жизнь.

Гастон. В самом деле, наверно, очень трудно отвечать на его вопросы.

Господин Пен. Немыслимо. И утомительно. Все-таки Людовик должен был думать, в какое положение он нас ставит, но он не заботился о последствиях своих поступков ни когда это касалось лично его, ни когда это касалось других, что гораздо хуже.

{414} Гастон. Он был жертвой несчастного, непредвиденного случая…

Господин Пен. Когда у человека есть жена, ребенок и престарелый отец, он не имеет права подчиняться слепой воле случая.

Люсьенна. Но если катастрофа грянула как гром? Если против него объединились неудача, общественное мнение и конкуренты? Что мог сделать он один против всех?

Господин Пен *(поколебавшись мгновение)*. Не знаю. В мое время неудачливые фантазеры кончали жизнь самоубийством. В этом было что-то величественное. Они знали, что их дело рискованное. Это была открытая игра. Таких людей уважали. И семья знала, как себя вести. Если человек не способен на это, он должен отказаться от бурной карьеры. Как я хотел, чтобы он пошел по моим следам и поступил на государственную службу! Если бы он прислушался к моим советам, то ни он, ни мы не оказались бы сегодня в таком положении.

Гастон. Эти пятнадцать лет, должно быть, казались вам ужасно долгими.

Господин Пен *(простодушно)*. Нет. Слава богу, они пробежали довольно быстро.

Анна-Мари *(смущенно)*. О господин Пен…

Господин Пен *(неправильно истолковывая ее смущение)*. Конечно, деточка, для нас эти годы прошли не так быстро. Нам было тяжело, очень тяжело. Он-то там жил без всяких забот, а мы должны были бороться…

Люсьенна. И все же, господин Пен, благодаря Гильому все уладилось.

Господин Пен. Ваш муж, Люсьенна, — замечательный человек. *(Гастону.)* Только благодаря ему наконец поправились мои дела. Ведь этот мошенник разорил меня, своего отца.

Гастон. Гильом Баррико — самый блестящий финансист нашей эпохи.

{415} Господин Пен. Не правда ли? Вот прекрасный пример человека, сумевшего заработать миллионы, не сходя с праведного пути.

Анна-Мари. И не попадаясь с поличным.

Господин Пен *(простодушно, сквозь зубы)*. Это одно и то же.

Люсьенна *(тоже сквозь зубы)*. Язва!

##### Явление шестоеТе же, Аделина, затем Баррико.

Аделина *(входит в розовом шелковом халатике)*. Извините, друзья, я в таком виде… Я совсем потеряла голову… Я так чувствительна… Момент такой волнующий. Я испытываю огромную потребность в утешении… Скажите мне, друзья, как… *(Поворачивается.)*

Люсьенна. Восхитительно!

Анна-Мари. Тебе очень идет розовый цвет, мама.

Аделина *(детским голосом, раскрывая большие простодушные глаза)*. Ах!

Господин Пен. Вы удивительно хорошеете от волнения.

Люсьенна. Я ведь вам сказала — восхитительно.

Аделина *(отводит ее в сторону)*. Восхитительно — этого недостаточно. Волнует ли мой вид? Вы понимаете, что меня беспокоит? Любовь так капризна. Кто знает, не изменил ли он мне!

Люсьенна. Что с вами? В тюрьме?

Аделина. О, там всегда заводят флирт с дочками тюремщиков.

Люсьенна. Ну, с Людовиком наверняка этого не было.

Аделина. Вы действительно так думаете? Вы меня успокоили, Люсьенна.

Баррико *(входит с морским биноклем в руках)*. Мне кажется, это он. По-моему, автомобиль подъезжает к набережной.

Аделина. Посмотрим, посмотрим. *(Берет бинокль.)*

{416} Господин Пен *(вскакивает, расталкивает всех, пытается вырвать бинокль у Аделины)*. Позвольте, я посмотрю.

Аделина. Подождите, папа… Но я ничего не вижу, я абсолютно ничего не вижу, слишком далеко…

Господин Пен. Дайте мне бинокль, Аделина. Я дальнозоркий, я увижу.

Аделина *(падает в кресло)*. Мое сердце не выдержит! *(Берет руку Люсьенны, прижимает к своей груди.)* Послушайте! *(Берет руку Гастона, хочет повторить тот же жест.)* Послушайте!

Гастон *(смущенно)*. Удобно ли… *(Позволяет прижать свою руку.)* В самом деле!

Господин Пен *(кричит)*. Ах!

Аделина *(вскакивает)*. Людовик?

Господин Пен. Нет, гавань.

Аделина. Ах! *(Садится.)*

Господин Пен. Уверяю вас, в порту нет ни одного автомобиля, похожего на ваш.

Баррико. Очень просто. Давайте наблюдать за катером. Вот первое белое пятно. Ясно видно. Если катер отчалит от пристани, значит, он там.

Люсьенна. Кажется, что-то движется.

Аделина *(вскакивает)*. Ах!

Баррико. Нет, это не лодка.

Господин Пен. С ума сойти, я больше не вижу гавани.

Баррико. Опустите же голову, вы не туда смотрите.

Господин Пен. Хорошо, но теперь я вижу только воду.

Баррико. Разрешите!

Господин Пен. Нет‑нет, я сам найду.

Аделина. Он приедет! Подумайте, он сейчас приедет…

Гастон. А почему не поехали за ним в Канны?

Люсьенна *(машинально подлаживается под тон Гастона)*. В самом деле. Почему не поехали за ним в Канны?

Баррико знаком велит ей замолчать.

{417} Гастон. Он, вероятно, удивится, встретив нас всех в от крытом море.

Анна-Мари *(забравшаяся на кресло позади всех, внезапно громко кричит)*. Катер отчалил! Я увидела первая!

Все уходят, кроме господина Пена, который все еще смотрит в бинокль, и Баррико, который задерживает Аделину.

##### Явление седьмоеАделина и Баррико.

Баррико. Одну минутку, Аделина. *(Дожидается, пока все уходят.)* Итак, помни — я против неуместного проявления чувствительности. Ты не так уж нежно настроена. Я тебя знаю. Ты чрезмерно увлекаешься и переходишь всякие границы. Можешь взвинтить себя собственными речами.

Аделина *(высокомерно)*. Что ты хочешь этим сказать?

Баррико. Сама знаешь! Знаешь не хуже моего, как несносен был Людовик. Теперь возможны два варианта: либо тюрьма его излечила, и в таком случае мы должны благодарить небо и суд, либо она окончательно его погубила, и тогда мы должны обороняться. Я не хочу быть строже других, я даже согласен признать, что у твоего мужа, хоть он и ветреный малый, все же замечательная голова… И, однако, мне было бы приятнее, если бы срок его заключения истек не раньше зимы. После пятнадцати лет разлуки несколько месяцев не имели бы для него большого значения. А такая отсрочка позволила бы нам выдать Анну-Мари замуж без всяких осложнений.

Аделина. Не понимаю, почему ты в таком мрачном настроении. Все прекрасно уладится.

Баррико. Надеюсь. Я даже принял меры предосторожности. Как только он очутится на борту, мы снимемся с якоря. Если он будет скандалить, милости просим. Мы здесь свои люди, а Гастон в курсе дела.

{418} Аделина. Нельзя, конечно, надеяться, что он придет в восторг от такой встречи.

Баррико. Я и не надеюсь. В другое время я, быть может, и не стал бы прибегать к крайним средствам. Но брак Анны-Мари с маленьким Дюпон-Дюфором должен сойти гладко. Ибо, во-первых, я достаточно сделал для твоей дочери, а во-вторых, мне важно породниться с семьей, в которой есть несколько судей и академиков.

Аделина *(вполголоса)*. У тебя неприятности?

Баррико. Не волнуйся. Мое положение вполне устойчиво. Это не переливание крови, а всего лишь примочка.

Аделина. Тогда я не вижу причин для беспокойства. Людовик, как и мы все, не станет мешать счастью Анны-Мари.

Баррико. Счастью Анны-Мари? Не сомневаюсь. Но он оригинал. Кто знает, в чем он увидит ее счастье! Кто знает, устоит ли он против соблазна причинить мне неприятность!

Аделина. После всего, что ты для него делаешь?

Баррико. Я предоставлю ему работу и деньги, но на известных условиях. Я не уверен, подойдут ли они ему…

Аделина. После всего, что он с нами сделал?

Баррико. Моли бога, чтобы он не сделал с нами чего-нибудь похуже… Я не люблю бороться с людьми, которым нечего терять.

Аделина. Нечего терять? А я?

Баррико. Мне неприятно тебя огорчать Я хотел бы верить в это так же, как и ты. Ведь, в конце концов, Людовик любил тебя пятнадцать лет тому назад, когда ему было тридцать, когда он был весел, завоевывал жизнь и… когда тебе было тридцать два.

Аделина. Я кажусь старухой. Скажи мне правду — и я брошусь в воду!

Баррико. Ты пролетишь один метр двадцать пять сантиметров и упадешь на нижнюю палубу. Успокойся, ты очень помолодела, {419} но разве можно предвидеть все капризы человека, просидевшего пятнадцать лет в одиночке?..

Аделина. Иногда влечение к женщине бывает сильнее капризов.

Все *(входят с криками)*. Вот он!.. Вот он!

Аделина *(стонет)*. Ах, я в дезабилье! У меня было пятнадцать лет сроку! Я так и знала, что не успею одеться. *(Убегает.)*

Гастон. Внимание!

Анна-Мари *(смотрит на входящего Людовика и тихо говорит)*. Какой у него усталый вид…

##### Явление восьмоеТе же, Людовик, Овечка, потом Робер.

Входит Людовик в сопровождении матроса. За ним — Овечка, гигант с типичным лицом каторжника. Он остается в глубине сцены.
В первый момент никто не обращает на него внимания.

Людовик *(подходит к Баррико, целует его)*. Здравствуй, Гильом, как ты постарел. *(Поворачивается к Анне-Мари, направляется к ней, очень взволнованный, она не двигается с места, смотрит на него с испугом.)* Это ты? *(Смущенно останавливается, протирает кулаком глава.)* Но… простите… кто это?

Баррико. Анна-Мари!

Людовик. Маленькая Анна-Мари? Ах!.. Не подумал об этом. Как она похожа на Аделину! Но где же Аделина? Так вот почему вы привезли меня на яхту! Она не смогла прийти? Больна? Парализована? Да говорите же!

Баррико. Успокойся. Она здорова, ты сейчас ее увидишь.

Людовик. Тогда к чему эта комедия?

Господин Пен *(о котором все забыли, говорит голосом сомнамбулы)*. Хе‑хе! Теперь я ясно различаю его на катере. Он не изменился.

Людовик удивленно оборачивается на его голос.

{420} Баррико *(кричит)*. Господин Пен, что с вами?

Господин Пен *(оборачивается)*. Гм?

Людовик. Ах! Это папа?..

Господин Пен *(кричит, обезумев)*. Как?! Что это значит?

Людовик. Это значит, что я вернулся.

Господин Пен *(в ярости)*. Надо мной издеваются? Ты был на катере?..

Люсьенна. Да нет, вы спутали…

Людовик. Итак, папа, это все, что ты можешь мне сказать?

Господин Пен *(поправляет галстук, выпячивает грудь, принимает строгий и благородный вид)*. Тебе не стыдно?

Баррико *(хватает его за руку и оттаскивает в сторону)*. Замолчите!

Господин Пен. Простите! Простите! На процессе я не имел возможности говорить, но когда-нибудь я должен высказаться… Ведь я — отец!..

Во время этих реплик Людовик, остолбенев от удивления, смотрит на Анну-Мари. Она тоже смотрит на него. Он смущенно улыбается. Душераздирающий крик. По сцене бежит на своих коротких ножках Аделина с распростертыми объятиями.

Аделина. Мой Людо! *(Сжимает его в объятиях.)*

Людовик пошатывается.

Людовик *(резко высвобождаясь, нервно)*. Постой, ты меня задушишь… Я отвык от воздуха… Я задыхаюсь с тех пор, как вышел на волю…

Баррико. Придвиньте ему кресло…

Люсьенна. Вот, вот…

Людовик *(выпрямляется, отталкивает их, кричит)*. Нет‑нет, не надо!

Неловкое молчание. Все отступают.

{421} Господин Пен. Я ведь говорил, У него по-прежнему отвратительный характер.

Баррико. Да замолчите же!.. Прости нас, Людовик! Мы еще не отдаем себе отчета…

Людовик. Да, вы не отдаете себе отчета…

Баррико. Знаешь, ты для нас такой желанный гость, мы тебя ожидали с таким нетерпением…

Людовик. Но почему же на яхте, в открытом море?

Баррико. Успокойся, я сейчас тебе все объясню. Тут одно… незначительное обстоятельство.

Людовик. А для меня, напротив, это имеет большое значение.

Аделина. Ах! Дорогой мой, что может иметь для тебя значение, когда мы все снова с тобой?

Людовик. Да… все!

Аделина *(уже рассердившись)*. Как — все?

Людовик. Вам это должно показаться странным, но дело в том, что когда проводишь столько времени в четырех серых стенах, то в конце концов начинаешь сходить с ума вовсе не от отсутствия людей. Очень быстро привыкаешь разговаривать с самим собой, отвечать самому себе, спорить с собой, поучать себя. И потом, можно беседовать с отсутствующими.

Аделина. Как это трогательно, дорогой! Ты, наверное, чаще всего говорил со мной? Не правда ли?

Людовик *(просто)*. Нет. Это мне не удавалось. В первое время я пробовал беседовать с тобой, заставлял себя произносить слова, которые слышал от тебя раньше… но очень быстро это меня утомило. Весь твой репертуар состоял из нескольких фраз — ты превратилась в какого-то попугая и приводила меня в бешенство. Я вскоре перестал разговаривать с тобой.

Аделина *(поворачиваясь к остальным)*. Я — его жена! Он не видел меня пятнадцать лет. Теперь он возвратился и называет меня попугаем.

Люсьенна. Успокойся, Аделина… Успокойся!

{422} Людовик *(продолжает, не слыша)*. Образ мыслей моих собеседников должен был соответствовать моему, иначе нельзя было разговаривать.

Баррико *(делает знаки остальным, будто обращается к ребенку или к сумасшедшему)*. А с кем же ты говорил? Со мной?

Людовик. О нет!

Баррико. С отцом? С друзьями?

Людовик. Нет. Но не нарочно. Я терпеливо пытался столковаться со всеми вами… У меня было много времени. Но мне пришлось отказаться от этого. Я не смог… Я чаще всего беседовал с моей нянькой… Помнишь, папа, старую Луизу?

Господин Пен. Глупая крестьянка.

Людовик. Да, крестьянка. Просто удивительно, как хорошо она со мной разговаривала. Она меня прекрасно утешала, почти как в детстве…

Баррико. И ты говорил только с ней… в твоих галлюцинациях?

Людовик. Да я вовсе не был сумасшедшим, Гильом. Это не были галлюцинации. Я говорил ей про мои несчастья и представлял себе ее ответы. Заставляя себя думать, как она, я отвлекался от моего страшного одиночества… Потому что это ужасно, понимаете?

Аделина *(наивно)*. Однако, Людо, в прежние времена ты так любил оставаться один…

Людовик *(кротко улыбаясь)*. Не пятнадцать лет, не весь день, не всю ночь…

Баррико. И ты разговаривал только с ней?

Людовик. Нет, еще с одним парнем. Я чуть было его не забыл, а мы с ним очень дружили. Это Лафидуан, мой сосед по казарме. Когда-то в полку я не был с ним особенно близок. Но в тюрьме…

Господин Пен *(оскорбленный этим словом)*. О!

Его заставляют замолчать.

{423} Людовик. В тюрьме я очень с ним подружился.

Господин Пен. Никакого чувства меры. Он чудовищно бестактен. *(Гастону.)* Не обращайте внимания, мы отучим его произносить это слово…

Баррико. Такие воображаемые беседы тебе здорово помогали?

Людовик. Да. И, как я уже сказал, они очень быстро научили меня обходиться без людей… Но вот чего мне действительно до боли недоставало — мне, никогда не ездившему дальше Булонского леса или Довиля, — так это деревьев, цветов, травы, животных… особенно животных. Смешно. Мне хотелось поймать за крылышки стрекозу, поймать осу, увидеть корову и бояться ее, потому что на мне красный галстук, хотелось, чтобы ко мне кинулась собака, узнала бы меня, облизала руки.

Аделина. Интересно… раньше он не любил собак!

Людовик. Подумайте, в камере было так сыро, что ко мне не залетали даже мухи… А как я надеялся, что летом жара загонит ко мне хотя бы одну муху!

Господин Пен. Какой чудак!

Людовик. И козы… Попробуйте представить, какой это ужас. Я не мог вспомнить, есть ли у коз рога. Есть ли у коз рога? Большие, загнутые, или мне кажется?

Баррико. У коз они довольно короткие и дочти прямые. Загнутые рога у баранов…

Людовик *(проникновенно, словно об очень важном)*. Ах, так. Хорошо.

Баррико. Но во время твоего путешествия в автомобиле ты проехал чуть ли не всю Францию, ты мог видеть животных, деревья…

Людовик. Нет, машина шла слишком быстро. Меня укачало. И, кроме того, я отвык от яркого света. Я почти ослеп. Но теперь мои глаза начинают привыкать к свету, и я хочу видеть все. Почему я на яхте? Говори! Я требую, чтобы ты мне {424} объяснил, почему я очутился на яхте, в открытом море, где нет ни деревьев, ни животных!

Баррико. Ну‑ну, успокойся. Ты начинаешь сердиться, еще ничего не зная.

Людовик. О нет… Я больше не умею сердиться… Я пробовал несколько раз… Я выдумывал самые разнообразные предлоги, чтобы вызвать в себе ярость… Вполне естественные предлоги в моем положении. Я говорил себе, что вы меня забыли, что вы дурно отзываетесь обо мне. На первых порах даже убеждал себя, что Адалина мне изменит. Но это ничуть меня не волновало.

Аделина *(падая в кресло)*. Ах, видите., видите! Я говорила!

Входит Робер.

Робер. Дедушка, что значит «коррупция»?

Аделина. Ах! Ребенок!

Господин Пен *(кричит)*. Убирайся! Убирайся!

Робер. Почему? Разве это неприличное слово? Я нашел его в газете.

Аделина. Дело совсем не в этом. Уведи его на несколько минут, Анна-Мари! Когда ему можно будет войти, я крикну «ау!».

Робер *(уходит, выталкиваемый сестрой)*. Они все с ума сошли. Похоже, что они играют в прятки!

##### Явление девятоеТе же, кроме Робера и Анны-Мари.

Баррико. Я объясню ему, Людовик!

Людовик *(глядя вдаль)*. Я вижу блестящую белую точку, которая движется взад и вперед. Вон там, посмотрите!

Баррико. Это чайка.

Людовик *(вскрикивает)*. Ах, чайка! Значит, существуют чайки! Я совсем забыл про них… Но она такая белая.

{425} Баррико. Теперь выслушай меня, Людовик. Я хочу говорить об очень серьезных вещах.

Людовик. Погоди. На свете существуют чайки! Это тоже очень серьезно.

Баррико. Ты шутишь?

Людовик. Нисколько. Знаешь, забавно все-таки дожить до сорока пяти лет и убедиться, что забыл о существовании такой обыкновенной милой птицы.

Баррико *(в ярости, но твердо)*. Людовик! Понимаешь, я должен с тобой поговорить.

Людовик *(тихо)*. Не кричи. Я привык к тишине. Когда вы кричите, я ничего не понимаю.

Баррико *(тише)*. Я должен говорить с тобой об очень важном деле.

Людовик. Глупости. У меня нет больше важных дел.

Баррико. Но я хотел сказать, что у тебя есть сын.

Людовик. Сын? Да, правда, он должен был родиться в ноябре. Странно. Я совсем забыл.

Аделина. Видите! Видите!

Людовик. Как интересно… Где же он? Его, вероятно, катают в колясочке? Или, может быть, он спит после обеда?

Аделина. Ты с ума сошел, Людовик. Ведь он уже большой.

Людовик. А! Большой… А ведь в самом деле! Какой я дурак! Конечно, он уже совсем большой. *(Поворачивается к Гастону.)* Это вы?

Гастон. Нет… Нет.

Баррико. Ты шутишь, что ли, Людовик? Ты совершенно не отдаешь себе отчета в возрасте этого господина. Твой сын большой, но ему всего четырнадцать лет: он родился в год твоего…

Людовик. … ареста. Правильно.

Господин Пен. Опять… Опять…

Людовик. Кто же этот молодой человек?

{426} Баррико. Сейчас объясню. Я ждал, пока пройдет волнение первых минут встречи. Разрешите представить: господин Гастон Дюпон-Дюфор, жених Анны-Мари.

Людовик *(хохочет, показывая рукой рост ребенка)*. Маленькой Анны-Мари?

Баррико. Брось дурачиться! Она уже взрослая. Ты ее только что видел.

Людовик. А, верно! Она похожа на Аделину… Такая красивая.

Аделина *(восхищенно поворачивается к остальным)*. Вот это уже любезные слова. Первые за все время.

Людовик. Сначала я ее принял за тебя.

Аделина *(жеманно)*. Нам часто говорят: две сестры.

Людовик *(не слушая, мечтательно)*. А ты когда-то была такой…

Аделина *(к окружающим)*. Что он хочет сказать? Хорошо это или плохо?

Гастон. Я счастлив познакомиться с вами. Я люблю Анну-Мари и заранее питал к вам большую симпатию.

Людовик *(громко, к Баррико)*. Он мне не нравится. У него лицо судьи.

Баррико. Ты с ума сошел! Замолчи!

Все жестами извиняются перед Гастоном.

Людовик. Ты знаешь, с моей памятью происходит нечто странное. Я до мельчайших подробностей помню свое детство и забываю то, что случилось минуту назад. О чем же мы говорили?

Баррико. Мы говорили о твоем сыне. Ты его еще не видел…

Людовик. Ах! Правильно. О моем сыне, уже большом… Хорошо! Так где же он?

Баррико. Его сейчас приведут.

{427} Аделина. Людо, ты увидишь, как он похож на тебя!

Баррико. Но прежде чем он придет, я должен кое-что сообщить. Мы, конечно, не решались открыть мальчику, что его отец в тюрьме… Надеюсь, ты согласен с нами?

Людовик. Конечно.

Баррико. Мы уверили его, что у тебя в Австралии предприятие, с которого нельзя было отлучиться ни на один день. Теперь ты ликвидировал дело, и этим объясняется твой приезд.

Людовик. Ладно. Но, может быть, я слишком бледен для австралийского жителя?

Баррико. Не важно… Аделина, позови Анну-Мари.

Аделина. Ау‑ау!

Господин Пен *(Людовику)*. Будь начеку. Он начнет болтать с тобой об авиационных линиях. Есть две: «Рэд Блэк» и «Бельжика». Если он заговорит о Кейптауне, ты не спрашивай, какой Кейптаун. Это город в Южной Африке.

Входит Робер, подталкиваемый Анной-Мари.

##### Явление десятоеТе же, Анна-Мари и Робер.

Аделина *(торжественно)*. Робер, вот твой отец. Я тебе не лгала. Он вернулся.

Робер. Здравствуйте, папа. *(Поворачивается к остальным.)* Нужно его поцеловать?

Баррико и Аделина. Конечно… Конечно…

Робер подходит к Людовику. Отец и сын неловко целуются.

Робер. Вы долго жили в Австралии?

Людовик. Да, довольно долго. Значит, вы мой сын…

Робер. Да.

Пауза.

Людовик. Вы очень большой.

{428} Робер. Да. Вы прилетели на самолете «Вельжика»?

Господин Пен. Гм!.. Гм!..

Людовик. Да, «Бельжика».

Робер. Ага! Вот видите, он прилетел на самолете! Я очень рад, потому что отец Барданзье не решался летать. А скоростные самолеты большие?

Людовик. О да…

Робер. Я видел их на аэродроме в Бурже. Я даже входил внутрь. Скажите, меня интересует одна вещь.

Господин Пен. Гм!.. Гм!.. *(Делает знак Людовику.)*

Робер. Если один из моторов дает перебои — это можно услышать? Как различать в отдельности шум каждого мотора?

Людовик. Нужно обладать очень тонким слухом.

Робер. Я понимаю, это элементарно. Через два года все самолеты будут снабжены специальными аппаратами, которые решат эту задачу. Я внимательно слежу за этим. Какого вы мнения о новом приемнике Ле Маршана?

Людовик. Он очень хорош.

Робер. Ага! Вот видите, он интересуется науками! Скажите, в Австралии теперь, кажется, применяют удобрение «З. В.» — электрохимическое. Вы пользовались им на ваших плантациях?

Людовик. Нет, я предпочитал обычные удобрения.

Робер. Вот как! А какого типа?

Людовик *(смущенно поглядывает на остальных, те делают ему разные жесты)*. То есть, что значит — какого типа?.. Ну… как в деревне… Навоз.

Робер. А где же вы его доставали?

Людовик. Ну… как обычно… На дорогах.

Робер. Не может быть! Ведь вам были нужны огромны? запасы навоза!

Людовик. Да. Но там очень много дорог… *(Знаками выражает отчаяние.)*

Аделина. Говорите же друг другу «ты»! И вообще довольно {429} болтать. Ты утомляешь отца, Робер. Оставь нас. Пойди поиграй, почитай.

Баррико. Да‑да, ступай, Рабер. Нам нужно поговорить о серьезных вещах.

Робер. Хорошо. Между прочим, я тоже говорил вполне серьезно. Ну, до скорого свидания, мы еще побеседуем обо всем этом, правда? Будет так интересно.

Людовик *(смущенно)*. Да, мсье…

Робер уходит.

##### Явление одиннадцатоеТе же, кроме Робера.

Баррико *(кричит в ярости)*. «Мсье»! Собственному сыну! Да ты с ума сошел!

Людовик. Ах! Перестань кричать, перестань кричать! Что ты сказал?

Баррико *(в ярости, скандируя)*. Я говорю, что ты обратился к своему сыну — мсье.

Людовик. Простите, это вышло нечаянно.

Входит лакей.

Лакей. Кушать подано.

Аделина. Ну что же, пойдемте к столу… Ты, должно быть, уже проголодался, Людо!

Людовик. О, и как еще! Я всегда ел в пять часов, мало, но регулярно, и теперь малейшее опоздание…

Аделина. Здесь мы едим в восемь и в час. Ты скоро привыкнешь. От этого день становится более длинным.

Людовик. Откровенно говоря, я не особенно люблю слишком длинные дни.

Баррико. Пойдем к столу, я припас для тебя несколько бутылок хорошего вина.

{430} Все двинулись к выходу, и в этот момент обнаруживают Овечку. Он сидит на полу и жует огромный ломоть хлеба с чесночной колбасой.

Все. В чем дело?.. Какой ужас!.. Кто это?

Баррико. Людовик, что это значит?

Людовик. Ах, я совсем позабыл: это Овечка.

Баррико. Овечка?

Людовик. Да. Тут целая история…

Баррико. Но ведь это чудовищная бестактность: привести сюда такого молодца, даже не предупредив.

Людовик. Погодя, ты сейчас поймешь… Это мой товарищ.

Аделина. Товарищ? Боже мой, я творила чудеса, чтобы спасти тебя из тюрьмы, куда тебя завела скверная компания-Стойло же стараться…

Баррико. Ты вышел на свободу только вчера, когда же ты успел с ним познакомиться?

Людовик. Мы были соседями…

Баррико *(в ярости)*. Так вот как соблюдается режим одиночного заключения!

Людовик. Успокойся. Дело совсем не в этом. Однажды мне пришло в голову прижать ухо к стене камеры, и я услышал какой-то регулярно повторяющийся стук. Я тоже постучал… И мне ответили.

Аделина. И что же тебе сказали?

Людовик. Я постучал три раза, и мне три раза ответили. Я попробовал стучать более сложным способом, например вот так… *(Несколько раз ударяет ложкой по столу.)*

Лицо Овечки освещается широкой улыбкой, он отвечает — стучит ножом по перилам — и снова принимается за еду. Все опять переводят взоры на Людовика.

Стена ответила мне тем же. И вот после многих опытов нам удалось выработать целую систему.

Баррико. Черт побери, все это совершенно ничего не объясняет.

{431} Людовик. Погода. За три месяца до моего освобождения стена перестала отвечать. Выйдя из тюрьмы, я не успел сделать и нескольких шагов, как ко мне подошел человек и протянул бумажку, на которой было написано: «Я бывший каторжник, как и ты. Я немой, умираю от голода. Помоги мне чем можешь». Конечно, я пригласил его выпить стакан вина. Твой шофер, Гильом, оказался сущим наглецом, он не захотел пойти с нами. Дальше шло как по-писаному. Овечка сообщил мне, что вышел из тюрьмы три месяца назад. У меня мелькнуло подозрение. Я начал постукивать по столу… *(Стучит ложкой. Овечка подмигивает и отвечает.)* Он мне ответил. Мы нашли друг друга. Ну вот, тогда я взял его с собой.

Баррико. Вот как! Ты находить, что это в порядке вещей?

Людовик. Ведь не мог же я бросить на улице человека, который был мне другом в течение десяти лет!

Баррико. «Другом в течение десяти лет»! Восхитительно! Вот мы сейчас высадим твоего друга!

Людовик. Ни в коем случае!

Баррико. Ты, видно, не понимаешь, где находишься?

Людовик. Если бы у меня возникли сомнения по этому поводу, ты, слава богу, быстро бы их рассеял. Если его высадят, я уйду вместе с ним.

Баррико *(в ярости)*. Ах, ты уйдешь с ним? *(Берет себя в руки.)* Ладно. Но, прости за нескромный вопрос, что ты собираешься с ним делать?

Людовик. Я хочу пристроить его на место садовника, помощника механика…

Баррико. В такой момент мне не хотелось бы спорить на эту тему. *(Смотрит на часы.)* Прости, мне нужно отдать кое-какие распоряжения. *(Уходит.)*

Остальные окружают Овечку. Людовик подходит к нему, улыбается и крепко хлопает по плечу. Тот смеется. Людовик постукивает по бортовой сетке. Овечка отвечает.

##### {432} Явление двенадцатоеТе же, без Баррико.

Господин Пен. Он в самом деле немой?

Людовик открывает Овечке рот. Все в ужасе отступаю!

Людовик *(просто)*. Когда Овечке было шестнадцать лет, ею сообщники решили, что он спьяну слишком много болтает. Но так как они его очень любили, то ограничились тем, что отрезали ему язык. Такие шутники.

Господин Пен. Какой ужас! Людовик, я твой отец! Я был твердо уверен, что за эти годы ты исправишься и я смогу спокойно умереть. Мои ожидания не оправдались.

Аделина шепчет ему что-то на ухо, и он замолкает.

Люсьенна *(Гастону и Анне-Мари)*. Он обманул мои ожидания. Тюрьма, видно, его вконец погубила!

Гастон. Такое испытание!

Анна-Мари молча, не отрываясь, смотрит на Людовика. Входит лакей и что-то шепчет Люсьенне.

Люсьенна. Аделина, обед остынет. Пойдем к столу.

Аделина. Хорошо, только вы пройдите вперед. Не забывайте, что я ни минуты не оставалась наедине с Людовиком. *(Указывает лакею на Овечку.)* Проводите его в буфетную и дайте ему обед. Ты разрешишь, Людовик?

Людовик. Боюсь, что он обидится. Он, вероятно, ненавидит лакеев. *(Выстукивает нечто, что должно означать — «обедать». Знаками показывает Овечке, чтобы он шел пить и есть.)*

Овечка ухмыляется, похлопывает себя по животу и идет за перепуганным лакеем.

Аделина. Хорошо еще, что он немой. А то бы он обложил нас как следует. Мы сейчас придем. *(Пропускает всех вперед.)*

##### {433} Явление тринадцатоеАделина и Людовик.

Аделина. Прежде всего — сюрприз! Прежде всего — сюрприз! Не двигайся. *(Выходит и быстро возвращается с чемоданчиком, открывает его и вытаскивает груду галстуков.)* Смотри!

Людовик. Что это?

Аделина. Галстуки. Какой тебе нравится больше? Серый? Ты так любил серые.

Людовик. Я их больше не люблю.

Аделина. Ну это просто каприз?

Людовик. Я видел слишком много серого… стены, небо… Какой красивый цвет — желтый.

Аделина *(обиженно)*. Но ведь ты не любил желтый цвет!

Людовик. Теперь люблю. Желтый очень красив. Я его сов сем не видел. *(Пытается завязать галстук, но его руки устало опускаются.)* Как глупо, я разучился.

Аделина. Постой, моя крошка. Я тебе завяжу. *(Завязывает ему галстук, потом отступает на несколько шагов с видом знатока.)* Так. Хорошо. *(Вдруг подходит к нему, глаза полузакрыты, руки протянуты, губы дрожат.)* Людо! Маленький Людион! Ты вспоминаешь?..

Людовик *(без иронии, почти с отчаянием)*. Послушай, Аделина. Я ведь тебе говорил, что ел в пять часов утра и теперь очень ослабел… Я бы хотел…

Аделина. Людо… Маленький Людион…

Людовик *(отодвигаясь)*. Нет, не надо, прошу тебя, не прикасайся ко мне. Я боюсь задохнуться, как раньше.

Аделина *(вполголоса)*. Людо, не отталкивай меня. Я должна почувствовать твою близость.

Людовик. Нет‑нет…

Аделина. Я твоя возлюбленная…

Людовик *(обезумев)*. О нет!..

Аделина. Людо, ты сторонишься меня, и я догадываюсь {434} почему. Ты сомневаешься в том, что женщина, слабая женщина могла так долго… оставаться тебе верной.

Людовик. Да‑да…

Аделина. Я была тебе верна!.. Клянусь!

Людовик *(глубоко огорченный)*. Ты была мне верна?

Аделина. Да. Все пятнадцать лет.

Людовик. Зачем? Я думал, что расстояние и долгая разлука равносильны смерти и узы, связывавшие нас, должны естественно оборваться.

Аделина. Как ты благороден! Но я не хотела! Я твоя жена.

Людовик *(глядя на нее)*. Ты моя жена…

Аделина. Твоя любящая, верная жена, маленький Людовик. *(Идет к нему, он отступает.)*

Людовик. Любящая и верная… Я должен привыкнуть к этому. Я не предусмотрел, что по вашим законам у тебя есть известные права на меня.

Аделина. Наши законы? А разве сердце твое подсказывает иное?

Людовик. Знаешь, после всего, что со мной случилось, слово «сердце» потеряло свой первоначальный смысл. Повторяю: я ослаб, ничего не ел с пяти часов. Когда мы сядем за стол, ты с удивлением увидишь, что я насытился одной тарелкой супа, опьянел от стакана вина. С тех пор как я вышел из камеры, я задыхаюсь. Я тебе говорил. Потому что мои легкие отвыкли от свежего воздуха.

Аделина. Нет‑нет! Скажи прямо: ты меня больше не любишь!

Людовик. Как же я могу знать, люблю ли я тебя? Я тебя не знаю!.. Твои слова мне кажутся странными, я не нахожу в тебе ни одной знакомой черты…

Аделина. Все, что ты говоришь, — ужасно! Значит, я постарела?

Людовик *(беспокойно)*. Конечно… немного, Аделина.

{435} Аделина. Однако ради тебя я побывала у Самых прославленных хирургов. Смотри на меня. Я не боюсь твоего взгляда. У меня лицо гладкое, как у подростка. Буквально так сказал мне неделю назад профессор Мике. Посмотри на мое лицо.

Людовик *(смотрит на нее, потом шепчет)*. Пятнадцать лет назад, когда я расставался с тобой, у тебя были две морщинки. Две маленькие морщинки. Помнишь, я их целовал. Где они?

Аделина *(обрадованно)*. Ага! Ты заметил! Они исчезли вместе с остальными. Теперь я совсем молодая!

Людовик. Вижу.

Входит Баррико.

Баррико. А, влюбленные… Гости без вас соскучились.

Аделина. Переменю платье и примчусь. *(Убегает вприпрыжку, затем возвращается к Людовику.)* Я вынуждена надеть красное платье, но через пять дней у меня будет желтое. *(Уходит.)*

##### Явление четырнадцатоеБаррико и Людовик.

Баррико. Какая изумительная женщина! *(Смотрит на Людовика, тот уныло сидит в кресле, обхватив голову руками.)* Что с тобой?

Людовик *(словно про себя)*. Какая странная дама…

Баррико *(молча смотрит на него, потом улыбается)*. Чего же ты хочешь? Таков наш удел. Первое, что ты мне сказал, было: как ты постарел. С этим нужно мириться. Пятнадцать лет — это пятнадцать лет. Конечно, Аделина постарела так же, как и мы с тобой.

Людовик. Как я?

Баррико. А как же? Ты вполне подходишь Аделине. Ты на два года моложе ее, но из-за всех твоих переживаний выглядишь старше.

{436} Людовик. Я?

Баррико. Конечно.

Людовик. Неправда. Мне тридцать лет.

Баррико. Время прошло.

Людовик. Время — это уходящие дни… бой часов, тени, которые ложатся на стены… Но это совсем не то же, что женщины, которые становятся безобразными, глупыми, старыми…

Баррико. Ты слишком суров. Успокойся.

Людовик. Время — это постепенно изменяющиеся образы. Лицо, стареющее одновременно с твоим, лицо, которое ты видишь каждый миг каждого дня, и это приучает тебя не очень страшиться приближения смерти… Я не видел, как она старела вместе со мной, и для меня… Ее не было рядом со мной. Теперь она мне не нужна. Я не хочу! Не хочу! Меня обокрали!

Баррико. Успокойся. Какой ты неистовый.

Людовик. Неправда. Будь я хоть наполовину таким не истовым, как пятнадцать лет назад, я задушил бы ее…

Баррико. Ты несправедлив. Она не виновата.

Людовик. Мне все равно. *(Пауза, он сильно дышит, кашляет.)* Я задыхаюсь от крика. *(Приходит в себя, тише.)* И она называет меня «мой Людион»… Она мне говорит: я твоя жена. Моя жена!

Баррико. Нужно примириться с создавшимся положением. Уверяю тебя, у всех людей нашего возраста, женившихся между двадцатью и тридцатью годами, жены вроде Аделины и часто еще более увядшие. Нежность заменяет все другие чувства…

Людовик. Какая нежность?

Баррико. Послушай, мы ведь свои люди. *(Подмигивает, подталкивает локтем.)* Черт побери, зачем думать только о женах! Есть же двадцатилетние девушки, в точности соответствующие твоему идеалу, и они примут тебя с распростертыми объятиями. Я могу тебя познакомить…

Людовик. Как же она?

{437} Баррико. Можно ограничиться несколькими поцелуями, своевременно оказанным вниманием… Как когда-то я с Жоржеттой… Ты, наверно, помнишь…

Людовик. Я не этого ждал.

Баррико. Не прикидывайся теперь моралистом.

Людовик. Дело не в морали. Я больше не умею лгать.

Баррико. Быстро научишься. Это необходимо. *(Пауза.)* Но оставим пока это. Я убежден, что через несколько дней тебе все станет гораздо понятней. Поговорим о тебе. Что ты собираешься делать?

Людовик. Не знаю.

Баррико. У тебя нет ни гроша. У твоей жены тоже не много… Нужно подумать о твоем положении.

Людовик. О моем положении?

Баррико. Да. Вряд ли у тебя есть определенные планы…

Людовик. Нет.

Баррико. Хорошо. Ты дорожишь своим именем?

Людовик. Я забыл о нем. Там я был номером тысяча двести сорок восемь.

Баррико. Прекрасно. Видишь ли, мой милый Людовик, вот ты отбыл срок наказания и возвратился. Этим ты, понятно, доставил нам огромную радость, но все-таки отчасти ты свалился нам как снег на голову.

Людовик. Я начинаю это понимать.

Баррико. Я собираюсь выдать Анну-Мари за Гастона Дюпон-Дюфора, ты уже его видел. Он ей не противен. Это очень хорошо, и, главное, для нас имеют особое значение связи его семья. Они могут оказаться очень полезными лично мне.

Людовик. Анна-Мари красивая.

Баррико. Да. Нужно позаботиться о ее будущем. Гастон оказался очень ловким дипломатом: ему удалось добиться согласия семьи на этот брак. Хотя союз с Анной-Мари может принести им известные неудобства… из-за тебя. Они, конечно, не в восторге, но не возражают, и в данный момент это самое существенное. {438} Но они отнюдь не дураки… Если им покажется, что твое поведение не соответствует их понятиям о приличии, они все расторгнут. С другой стороны, ты должен понять, как много горя я перенес из-за тебя. Теперь о тебе позабыли, и я совсем не хочу, чтобы твое присутствие среди нас разбередило старые раны… Ты должен в самый короткий срок превратиться в совершенно нового человека, такого, который действительно мог бы приехать из Австралии и обладал бы солидным состоянием. Прежде всего ты примешь девичью фамилию Аделины, что, впрочем, она давно сама сделала. Идет?

Людовик. Если ты считаешь нужным…

Баррико. И надо работать.

Людовик. Я уже не помню, что это значит.

Баррико. Я берусь научить тебя. Тебе, конечно, ясно, что в настоящий момент ты не можешь претендовать на блестящее место. Надеюсь, что ты понимаешь также… что не сможешь без моей помощи устроиться, и поэтому я вправе требовать, чтобы ты напряг все свои силы для того, чтобы войти в курс дела и изучить новые методы работы.

Людовик *(видимо, слабея)*. Да, Гальом.

Баррико. Что с тобой?

Людовик. Извини меня. Я не ел с пяти часов и очень ослабел. И потом, мне пришлось выслушать столько слов и усваивать их после такого долгого молчания… *(Садится.)*

Баррико. Пойдем к столу — и все пройдет. Успокойся, не буду сейчас обсуждать с тобой детали. Я только хочу задать тебе один вопрос, один-единственный вопрос, чтобы знать, могу ли я на тебя положиться. Дело в том, что я держу контрольный пакет акций одного лионского предприятия, дела которого не блестящи. Но это предприятие может давать много. Все, кого я послал туда, провалились. Мне самому заняться этим, понятно, невозможно. Организация такого дела по силам только человеку твоего масштаба. Хочешь взяться за это? У нас, конечно, найдется подставное лицо, чтобы подписывать за тебя все документы.

{439} Людовик. Не знаю. Я так ошеломлен. Лион — скучный город. Город без солнца.

Баррико. Ты, наверное, шутишь? Какое это имеет значение? Я тебе назначу оклад, вполне соответствующий занимаемому тобой положению. Но предупреждаю: это тяжелый труд. Ведь ты знаешь, что значит идти против течения. Ты это делал не раз. Нужно будет сосредоточенно работать шестнадцать часов в сутки. Я не собираюсь пугать тебя: ты способен на большее. Итак, по рукам!

Людовик. Ты серьезно хочешь держать меня взаперти по шестнадцать часов в сутки?

Баррико. Да, несколько месяцев. Потом мы пошлем туда кого-нибудь другого, а тебе подыщем другое занятие.

Людовик. Ты не думаешь, что достаточно было бы сидеть в конторе два‑три часа?

Баррико. Э, нет, голубчик, это ты брось! Я хочу оказать тебе услугу, но взамен требую серьезной работы. Тебе придется приходить раньше всех, уходить последним, все проверять, все знать.

Людовик. Я мечтал о работе в деревне…

Баррико. В деревне не работают. Ты деловой человек, организатор, у тебя блестящие способности…

Людовик *(тихо)*. Знаешь, пожалуй, я лучше уеду.

Баррико. Что такое?

Людовик. Я говорю: лучше мне тогда уехать. Аделина и мерзкая работа… Это слишком глупо! Я хочу быть свободным, смотреть на животных, на цветы, обнимать любимую девушку…

Баррико. Ах, вот как! Но ты лишился чувства моральной, правовой и материальной ответственности.

Людовик. Не знаю. Я просто хочу быть счастливым.

Баррико. По где же твой здравый смысл?.. Если ты не будешь считаться с нами, как же ты просуществуешь? Ведь для жизни нужны деньги. Ты думаешь, тебе их кто-нибудь подарит?

Людовик. Правда, мне понадобятся деньги… Ну так что ж, Гильом, ты богат. Дай мне немного в благодарность за то, {440} что я… создал твое состояние… Я так мало ем… Ты мне должен помочь, Гильом.

Баррико. Новости! Дела Анны-Мари ухудшаются с каждым часом. Теперь вместо арестанта членом нашей семьи будет бродяга. Нет, дорогой мой, от меня ты ничего не получишь.

Людовик. Тем хуже! Я постараюсь выпутаться сам. Овечка очень силен, а я в тюрьме систематически тренировался и изучал разные цирковые номера. Я подумывал о том, что нам, быть может, придется выступать на ярмарках… Мы были бы свободны.

Баррико. Чем дальше, тем лучше!

Людовик *(просто)*. Ну, до свидания, Гильом. Лучше мне уйти, не прощаясь с остальными… Ты им объясни…

Баррико. О чем ты думаешь? Где ты находишься и за кого меня принимаешь? Неужели ты допускаешь, что я буду спокойно терпеть все твои нелепые выдумки? Ты сошел с ума. Имей в виду, что я принял все меры предосторожности. Как только ты поднялся на борт, я велел убрать якорь. Посмотри, берега почти не видно…

Людовик подбегает к борту, глядит во все стороны.

И предупреждаю: мы не причалим, пока ты не образумишься.

Людовик *(оборачиваясь)*. Мерзавец! Значит, я все еще в тюрьме! *(Бросается на него.)* Негодяй! Мерзавец!

Баррико *(после короткой схватки берет над ним верх)*. Ошибаешься. Я сильнее тебя. Тебе придется съесть немало бифштексов, прежде чем ты сумеешь одолеть меня.

Людовик *(вырываясь, кричит)*. Довольно меня терзать! Пусти меня! Овечка! Пусти меня! Овечка, скорее на помощь!

Баррико. Не ори, не ори…

Людовик отбивается.

##### Занавес

#### {441} ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Та же декорация. Ясный летний вечер. Постепенно наступает ночь.

##### Явление первоеГастон и Анна-Мари.

Анна-Мари и Гастон стоят у борта и смотрят на нижнюю палубу.

Гастон. Кого это так торжественно встречают?

Анна-Мари. Доктора Бонвиля.

Гастон. Знаменитый ларинголог?

Анна-Мари. Нет, знаменитый ларинголог умер от рака горла. Это его сын, Марселен, давнишний друг Людовика. Разве вам не говорили? Ведь это последняя ставка в их игре. *(Выходит на середину сцены.)* Дело в том, что ваше вчерашнее заявление… ваши слова о том, что скандальное поведение Людовика может вынудить вас под давлением семьи… подействовали на дядю, как взрыв бомбы… Гастон, я не знаю, поженимся ли мы, но надеюсь, что наедине мы можем отбросить всякие условности.

Гастон. Дорогая, бывают такие отчаянные положения…

Анна-Мари. Пожалуйста, не называйте меня так… Вы будете говорить мне «дорогая», если мой отчим выйдет из кури тельной.

Гастон. Зачем, черт побери, ваш любезный Людовик забаррикадировался со своим бродягой? *(Направляется к курительному салону.)*

{442} Анна-Мари. Не подходите слишком близко. Они иногда кидаются бутылками.

Гастон стремительно отскакивает.

Он там забаррикадировался потому, что ему не слишком понравился оказанный нами прием. Я нахожу, что он ведет себя слишком смело.

Гастон. А на мой взгляд — отвратительно. Чем же это кончится? Из‑за его выходок нашу свадьбу либо придется отложить, либо она вообще станет невозможной.

Анна-Мари. Если нашей свадьбе суждено состояться, то к чему так спешить? А если ее не будет… вы ведь не покончите с собой, Гастон? И не перестреляете вашу семью.

Гастон. Дорогая, какая вы злючка…

Анна-Мари. Я ведь просила вас не называть меня «дорогой». Я согласилась на эту игру, но хочу играть честно. Вы не герой моего романа. Я ни разу не поцеловала вас в губы, я не испытываю к вам никакого влечения и думаю, что так лучше при условии, что мы не будем притворяться друг перед другом.

Гастон. Мне кажется, что за последние три дня… Несомненно, в том виновата атмосфера скандала, в которую мы попали… Но вы теперь не так ласковы со мной, Анна-Мари, как раньше… *(Поворачивается к курительному салону.)* И все из-за этого типа, который осмеливается… Черт побери, я не нахожу слов…

Анна-Мари. Ваше счастье! Я вам запрещаю скверно отзываться о нем…

Гастон *(удивленный ее тоном)*. Что с вами?

Анна-Мари. Ничего. Вот его друг Марселен. Он все уладит. Людовик выйдет из курительной, станет таким же человеком, как все мы, и у нас больше не будет поводов для ссоры.

Гастон. Я так мечтаю об этом…

{443} Анна-Мари. А я нет… но я этого жду.

Входят Аделина, господин Пен и Баррико. Они ведут Марселена. Он в дорожном костюме. Это полный, улыбающийся человек, очень подвижной, с немного старомодными светскими манерами и цветущим детским лицом. Гастон хочет уйти.

##### Явление второеАделина, Марселен, Баррико, господин Пен, Гастон и Анна-Мари.

Баррико. Гастон, не уходите, пожалуйста! *(Представляет.)* Гастон Дюпон-Дюфор, жених Анны-Мари. Лучший друг Людей вика, доктор Бонвиль.

Гастон. Рад познакомиться!

Марселен. Очень приятно! Поздравляю тебя, маленькая Анна-Мари.

Аделина. Как хорошо, что вы приехали, Марселен. Еще и еще раз спасибо. Тысячу раз спасибо. *(Пожимает ему руку, вслед за ней — господин Пен.)*

Господин Пен. Спасибо, Марселен, спасибо, спасибо!

Баррико. Не скрою от вас, дорогой друг, я сильно опасаюсь за успех нашего дела.

Аделина. Мы в отчаянном положении. Этот молодой человек может вам все рассказать. Дети обожают друг друга, а их свадьба под угрозой. Разве это не ужасно? Людовик такое чудовище… обожаемое чудовище… О Марселен, знаете, у него все те же светло-серые глаза и тот же взгляд… Восхитительный ангельский взгляд. Но он чудовище!

Господин Пен. И знаете, кого он привез с собой? Каторжника, настоящего каторжника!

Марселен *(садится, несколько ошарашенный)*. Простите, вы говорите все сразу… Я перестаю понимать. В чем же дело? Я получил от вас, Аделина, телеграмму, вот она. *(Извлекает из кармана* {444} *телеграмму.)* «Яхта якоре Тулоне Приезжайте Речь будущем Людовика».

Баррико. Да, о будущем Людовика… и о нашем… о будущем всей нашей семьи.

Марселен. Конечно, конечно. Но раньше всего объясните мне, каким образом он оказался на свободе.

Аделина. Странный вопрос! Он отбыл свой срок.

Марселен. Уже? Ведь его приговорили к пятнадцати годам. Я тщательно отсчитывал оставшиеся дни и не ждал Людовика раньше будущей весны.

Господин Пен. Простите, я тоже считал дни, и я слишком хорошо помню, когда его судили: я немало потерял на этом деле. Это случилось в тот самый год, когда я впервые заболел ангиной. Я был так потрясен!

Марселен. Оставьте, ангина у вас бывает каждый год.

Господин Пен Виноват, виноват! Мне ли не знать даты моих болезней?!

Марселен. А мне ли не знать даты ареста моего лучшего друга?!

Господин Пен. Хотите держать пари? Я утверждаю, что его арестовали пятнадцать лет назад… Позвольте, он просидел даже несколько больше, чем полагалось.

Марселен. Вот видите, вы неправильно считали.

Господин Пен. Нет‑нет. Очевидно, его наказали… На военной службе ему пришлось остаться на два дополнительных месяца.

Аделина. Вы полагаетесь только на вашу память! Мое сердце вернее… Это было ровно двадцать восьмого… *(Останавливается.)* Вы уверены, что это было весной? Я вижу себя в меховом манто…

Марселен. Весной.

Господин Пен. Нет, осенью.

Анна-Мари *(резко)*. Нельзя ли спросить его самого? Ведь он-то, наверное, должен знать.

{445} Баррико *(считает на листочке бумаги)*. Марселен прав. Я только что проверил. Это было весной.

Аделина. Какое счастье! Бедняжка просидел всего четырнадцать лет.

Баррико. Вы забываете, что следствие длилось десять месяцев…

Господин Пен *(с прояснившимся лицом)*. Значит, это было в год моего гриппа!

Марселен. У меня очень верная примета. В тот год у меня была прелестная подружка, которая целыми днями говорила о Людовике. А я никогда не держу подруг больше года.

Анна-Мари *(резко)*. Довольно, оставим это. Если Людовику приятно свидание с господином Бонвилем, не будем откладывать.

Аделина. Марселен еще ничего не знает. Дай нам ввести его в курс дела.

Марселен. Не скрою, дорогая, я предпочел бы немножко отдышаться. Такие встречи всегда очень тягостны, несмотря на всю радость, которую они дают. *(Тихо и смущенно.)* Он очень похудел?

Аделина *(вздыхая)*. Я еще не разглядела как следует. Лицо у него худое.

Марселен *(огорченно)*. Ай‑яй‑яй! *(С внезапным приливом оптимизма.)* А ведь, по сути дела, он не сознает своего счастья! Подумайте, сколько я принимаю всяких средств для того, чтобы похудеть.

Гонг, созывающий к обеду.

Баррико. Послушайте, дорогой Марселен, сейчас подадут к столу. Когда вы хотите повидаться с ним: до или после обеда?

Марселен. Лучше после… Его предупредили о моем приезде?

Аделина. Конечно.

{446} Марселен. В таком случае совестно заставлять его ждать. Где он?

Баррико. В курительном салоне.

Марселен. Он курит! Несчастный! Должно быть, он очень страдал от отсутствия табака.

Баррико. Нет. Он не курит. Он забаррикадировался в салоне и не хочет оттуда выходить.

Марселен. Что вы говорите!

Господин Пен. Он заперся там с каторжником. С каторжником, которого привел сюда, чтобы не дать мне умереть спокойно.

Марселен. Я больше ничего не понимаю… *(Садится.)*

Внушительного вида лакей подкатывает к курительной комнате круглый стол, накрытый для обеда. Вздрагивает, услышав шум в салоне.

Лакей *(громко говорит, вытаращив от страха глаза)*. Обед для господ подан!

В ответ из салона доносится невероятный шум.

Лакей уходит. Марселен с изумлением, смешанным с ужасом, следит за лакеем, затем вопросительно смотрит на Баррико, беспомощно разводящего руками.

Баррико. Мне вполне понятно ваше удивление, Марселен. Дело вот в чем… Три дня назад мы получили от тюремной администрации извещение, что Людовик освобожден, и послали за ним машину. Мы ожидали его здесь, рассчитывая… гм… развлечь его… Как видите, мы сделали все от нас зависящее, чтобы устроить ему небольшую прогулку по морю. Мы думали, что после столь тяжелого испытания ему будет приятно поплавать на яхте, в открытом море… очутиться среди своих, вдали от нескромных взоров.

Марселен. Просто исключительное внимание!

Аделина. Ах, что вы, Марселен!

Баррико. И вот как отблагодарил нас Людовик. Начнем {447} с того, что он приехал сюда не один, а с товарищем по заключению, общество которого он хочет во что бы то ни стало нам навязать.

Господин Пен. От этого человека дурно пахнет, и он всех нас зарежет. У него нет даже языка!..

Марселен. Неужели? Людовик так не любил бродяг.

Баррико. Он очень изменился. Но это еще не все… Я предложил ему вновь занять свое место у семейного очага и начать работу в одном из моих предприятий. Он набросился на меня с кулаками!

Марселен. О!

Баррико. Людовик похож теперь на собственную тень, а я, слава богу, довольно силен и легко его одолел. Ему это не понравилось. Он кликнул на помощь своего каторжника. А это гигант геркулесова сложения и силы.

Марселен *(забеспокоившись)*. Скажите… каторжник тоже там?

Баррико *(утвердительно кивает головой)*. Я не стану вам описывать подробности нашей дикой схватки…

Господин Пен. Это было ужасно, Марселен! Подобное зрелище способно убить старого человека. Я лишился своих очков, от сильного удара они разбились вдребезги.

Марселен *(удивленно)*. Неужели и вы дрались?

Господин Пен. Нет, я смотрел издали, ведь я старик… Но меня сбил с ног матрос, прибежавший полюбоваться на драку.

Баррико. В конце концов им удалось забаррикадироваться в салоне. Они сидят там уже три дня. Мы посылаем им туда еду только по настоянию Аделины.

Марселен *(после минутного оцепенения)*. Стало быть, меня вызвали в расчете, что я заставлю его выйти оттуда?

Баррико. Мы вас вызвали потому, что вчера вечером Людовик просунул под дверь записку, на которой нацарапал два слова: «Вызовите Марселена».

{448} Марселен *(несколько встревоженно)*. Что же ему нужно от меня?

Баррико. Не знаю. Все-таки вы были его лучшим другом.

Марселен. Да‑да, но, Аделина…

Аделина *(разводя руками)*. Я испробовала все средства, мой дорогой, все, все, все! Сперва мне казалось, что у него изменились вкусы, темперамент… и в самом деле, бедняжка теперь разговаривает совсем по-иному… Тогда я сказала себе: с той сильной, эффектной, страстной женщиной, какой вы все знали меня, покончено. Теперь ему нужна кроткая возлюбленная, тихая жена-домоседка… При гибкости моего характера мне было нетрудно сразу же измениться. Посмотрите на меня — за одну ночь я стала другой!

Марселен. И вполне искренне?

Аделина. Чудо женского сердца! Совершенно искренне.

Марселен. Неужели?

Баррико. Из этого ничего не вышло.

Аделина. Ничего не вышло по твоей вине, Гильом. Ты помешал мне продолжать игру. Поймите меня вы, дорогой Марселен. Поскольку образ кроткой возлюбленной его тоже не привлек, я попыталась найти другие краски: силу, порыв, агрессивность, даже немножко вульгарности.

Баррико. Теперь ваша единственная надежда на вас, Марселен. Если и вы провалитесь, нам придется применить силу. Брак Анны-Мари должен состояться, это необходимо…

Гастон. От своего имени и от имени всей моей семьи дол жен вам сказать, мсье Баррико, что мы предпочли бы воздержаться от некоторых крайних средств.

Баррико. Ничего, милый, угрызения совести я возьму на себя. Я готов любыми средствами удовлетворить требования шей семьи.

Гастон. Мы не можем согласиться на любые средства.

Баррико. Что вы хотите этим сказать?

Аделина *(живо)*. Гастон хочет сказать, что он прекрасный {449} юноша, что он не желает никому зла и предпочитает вместе со своей семьей перенести эти испытания. Правда, Гастон?

Гастон. Не совсем так. Что касается меня, я готов был бы терпеть годы и безмолвно сносить дурной характер вашего мужа. Я люблю Анну-Мари. *(Берет ее за руку.)*

Аделина. Какая очаровательная парочка, Марселен!

Анна-Мари высвобождает руку.

Гастон. Но моя семья… Аделина *(вздыхает)*. Его семья… Господин Пен *(тоже вздыхает)*. Его семья… Гастон *(опуская голову)*. Вы знаете, чем я обязан моей семье и как завишу от нее!

Пауза.

Баррико. Видите, Марселен, каково положение дел. Вы его друг, и вы врач. Мы рассчитываем на ваше влияние и заодно просим установить диагноз. Если Людовик не изменит своего поведения, он не сможет оставаться с нами.

Марселен. Вы считаете его сумасшедшим?

Баррико возводит глаза к небу, Аделина подавляет рыдания.

Господин Пен. Или хуже!

Марселен *(оборачиваясь к нему)*. Хуже?

Господин Пен *(таинственно)*. Я боюсь, что в тюрьме он нахватался ультралевых идей.

Марселен. Я продолжаю думать, что вы все преувеличиваете. Вспомните, в прежние времена у него бывали приступы страшного гнева. Он исчезал на несколько дней и не давал о себе вестей.

Баррико. Но тогда он был богат и свободен. И любые причуды ему сходили с рук. А после того, что произошло, малейший {450} его жест может быть истолкован в самом дурном смысле. Этот скандал нужно прекратить, Марселен. Если он не выйдет оттуда и не займет свое место среди нас, то придется объявить его больным. Больной — это, конечно, хлопотно, но все-таки вполне допустимо, чтобы в семье был один неврастеник…

Марселен *(поднимаясь)*. Попробую поговорить с ним… Но если он не сумасшедший, он волен действовать по своему усмотрению… Вы мне писали: будущее Людовика…

Аделина. Что вы, мой милый? Вы, значит, считаете, что сидеть взаперти в курительной — это для него будущее?

Марселен. Понятно, нет. Но меня вдруг охватило сомнение…

Аделина. Заставьте его замолчать, мой милый, ради меня. *(Дает ему руку для поцелуя.)* Спасибо, Марселен! Спасибо! Верните его мне даже больным… Я так хорошо буду за ним ухаживать. Я оденусь, как сиделка времен войны, во все белое… *(Вздыхает.)* Как все это ужасно… Мы покидаем вас, дружище… *(Уводит Гастона и Анну-Мари.)* Пойдемте, дети…

Баррико. Дорогой Марселен, мы подождем вас в салоне. Я прикажу, чтобы обед подали позже.

Марселен. Я не уверен, что он будет рад моему приходу.

Баррико. Ведь он вас звал!

Господин Пен *(мрачно пожимает ему руку, словно прощаясь навсегда)*. Желаю удачи.

Марселен *(следуя за ним)*. А вы не думаете, что это опасно?.. Ведь он так возбужден.

Баррико. Нет‑нет! В нас, правда, он кидал бутылки и грозил стрелять. Но вы — другое дело. Вы его друг.

Марселен. Прошло так много времени. И, кроме того, там еще ведь каторжник, я его совсем не знаю.

Баррико и господин Пен уходят. Марселен остается один. Молча смотрит на салон. Осторожно приближается к нему, робко, концом трости стучит в дверь и отступает на шаг. Снова стучит, снова молчание.

##### {451} Явление третьеМарселен, Людовик, потом Овечка.

Марселен *(робко)*. Людовик, это я.

Голос Людовика. Кто — я?

Марселен. Марселен, твой друг Марселен. Помнишь старого Марсо? Ведь ты просил меня приехать.

Голос Людовика. Ты один?

Марселен. Один, один.

Голос Людовика. Клянешься?

Марселен. Клянусь.

Людовик *(приоткрывая окно)*. Дружище Марсо, я уже три дня сижу взаперти в этом салоне. Я просил тебя позвать, во-первых, потому, что хочу поговорить с тобой, и, во-вторых, потому, что у меня не было причин не доверять тебе. Но если остальные здесь спрятались, чтобы подслушивать, то предупреди их, что я буду стрелять в первого же, кто сунет свою физиономию. Я не расположен играть в прятки.

Марселен *(нервничая)*. Уверяю тебя, они ушли, обещав оставить нас наедине. По если случайно кто-нибудь вернется, ты ведь не станешь стрелять в меня, Людовик?

Людовик. В тебя не буду. Впрочем, я вообще не собираюсь стрелять. Если бы у меня хватило злости, я сделал бы это давно. *(Меланхолично.)* Я даже не сержусь больше, Марселен…

Марселен *(облегченно вздыхает)*. Это хорошо, очень хорошо.

Людовик *(выходя из салона)*. Я требую всего лишь, чтобы меня оставили в покое.

Марселен. Знаешь, Людовик… Я бы не приехал по собственной воле. Они меня вызвали телеграммой.

Людовик. Во всяком случае, ты откровенен: сознаешься, что не спешил меня повидать.

Марселен. Ты меня не так понял, Людовик… Вот ты уже сердишься. Я хотел сказать: не приехал бы сразу, чтобы не быть {452} назойливым. Мне телеграфировали, что речь идет о твоем будущем.

Людовик. Как изысканно они выражаются… Впрочем, речь действительно идет о моем будущем.

Марселен. Понимаешь, телеграммам мы привыкли верить. Я думал, что ты болен. *(Пауза.)* Как ты себя чувствуешь?

Людовик. Превосходно.

Марселен. Головные боли?

Людовик. Нет. Вначале я задыхался и при разговоре должен был прикрывать рот платком… Теперь прошло.

В дверях появляется Овечка.

*(Представляет его испуганному Марселену.)* Мой товарищ!

Марселен *(стараясь быть вежливым)*. Очень приятно.

Людовик. Он немой. Ему не очень приятно: он ненавидит людей твоего типа.

Марселен. А с ним не опасно…

Людовик. Нет. Есть у тебя сигареты?

Марселен любезно протягивает портсигар.

*(Забирает все сигареты, сует их Овечке и подталкивает его.)* Пойди покури.

Овечка отходит в сторону.

*(Поворачивается к Марселену.)* Пойдем туда, я хочу на тебя поглядеть. *(Берет его за плечи. Всматривается.)* Странно! *(Отпускает его.)* Ну что ты? Не бойся… Я тебе ничего худого не сделаю. Ты обрадовался, узнав, что я выхожу на свободу?

Марселен *(постепенно успокаивается)*. Представь себе, я ждал тебя только к будущей весне. Тебя освободили раньше срока?

Людовик. Как ты любезен! Я отсчитывал дни по пальцам, Я честно отсидел все пятнадцать лет.

Неловкое молчание.

{453} Марселен. Время тянулось долго?

Людовик. Дольше, чем ты думаешь.

Марселен. Пятнадцать лет! Расскажи мне о них…

Людовик. Чудак! Разве я путешествовал? Что мне рассказывать? У меня не было никаких приключений.

Марселен. А впечатления? О чем ты обычно думал? Я с тобой говорю как врач. Не было ли у тебя навязчивых идей?

Людовик. Послушай, поговорим о чем-нибудь другом. Переменим тему. Право, я этого заслуживаю. Поговорим о тебе.

Марселен. Обо мне?

Людовик. Да, о тебе. Я просил тебя вызвать не для того, чтобы болтать всякую чепуху о себе. Мне от тебя нужно не только внимание, но и нечто большее. Видишь ли, я собираюсь принять важное решение.

Марселен. Когда?

Людовик. Сейчас же. Откровенно говоря, я уже принял его, когда просил вызвать тебя. Теперь тебе остается оказать мне небольшую услугу.

Марселен. Ты знаешь, я всегда готов…

Людовик. Надеюсь. Впрочем, услуга не очень обременительная. Так вот. Тебе, вероятно, рассказывали о моем странном поведении?

Марселен. Да, я не хотел начинать этот разговор, но если ты сам заговорил, то, признаюсь, я был неприятно удивлен. Человеку твоего размаха, твоего ума запереться с этим… с этим… *(поворачивается к Овечке, который прогуливается поблизости)* твоим другом… *(С упреком, как ребенку.)* Людовик!

Людовик *(просто)*. Да, я не мог придумать ничего получше. Согласен, что это было не особенно остроумно. Я растерялся «Знаешь, за эти пятнадцать лет я немного ожесточился…

Марселен. Вот именно, Людовик. Но это не страшно.

Людовик. Ты находишь? Как бы ни были велики перенесенные {454} мною страдания… *(Внезапно кричит.)* Хватит говорить обо мне! Надоело! Я слишком много думал о себе! А думать о себе страшно. Кругом — четыре стены. Если их прошибешь лбом или терпеливо перегрызешь зубами, все равно наткнешься на другие стены… каменные стены, которые нас окружают.

Марселен. Не волнуйся… Не волнуйся… О чем же ты хотел говорить?

Людовик. О тебе. Я для этого тебя звал.

Пауза.

Прежде чем окончательно принять решение, мне нужно было проверить себя и спросить тебя кое о чем.

Марселен. Какая таинственность! Что же ты хочешь у меня спросить?

Людовик. Ничего особенного, не тревожься. Мне нужно знать, что ты делал в течение этих пятнадцати лет.

Марселен. Я?

Людовик. Да, ты! Свободный человек, который был моим другом и который был похож на меня, как родной брат, человек, с которым я делил свою жизнь, свои радости, своих женщин. Что ты делал?

Марселен *(смущенно)*. Как бы тебе сказать?.. Прежде всего я очень много думал о тебе.

Людовик. Благодарю. Дальше! Надеюсь, у тебя были и другие занятия?

Марселен. Конечно, жизнь…

Людовик. Жизнь! Про нее-то мне и хочется узнать. Говори быстрей… быстрей…

Марселен *(благодушно)*. Ладно. Прежде всего я постарел, как все, и потолстел. Это заметно. Знаешь, между прочим, я уже несколько месяцев соблюдаю режим и занимаюсь спортом…

Людовик *(серьезно)*. Марселен, я не шучу, все, что ты мне скажешь, очень для меня важно, и я прошу тебя: вспомни все, что ты делал, все, что ты чувствовал за эти годы, и расскажи {455} мне все с мельчайшими подробностями. Ну рассказывай, скорей же, скорей…

Марселен. Ну вот: моя врачебная практика протекала довольно хорошо, я неплохо зарабатывал, много тратил.

Людовик. Так… Ну а потом?

Марселен. Потом… Рассказывать в хронологическом порядке?

Людовик. Как хочешь.

Марселен. Ладно. Вскоре после твоего… черт возьми, твоего… отъезда мне повезло на бирже с акциями нефтяной компании.

Людовик. Дальше.

Марселен. Затем я все потерял, купив бумаги компании по производству искусственных удобрений.

Людовик *(жадно)*. Ну а потом, потом? Рассказывай в общих — чертах о самом главном в твоей жизни, не задумываясь, говори все, что бог на душу положит. Скорей, скорей.

Пауза.

Что же ты делал, в конце концов?

Марселен. Погоди, я вспоминаю… Послушай, ты странный человек. Ты хочешь, чтобы я с места в карьер вспомнил, что происходило в течение пятнадцати лет. И еще торопишь меня: скорей, скорей… Разве это так спешно?

Людовик. Очень.

Марселен. Чудак! Ну ладно. После нескольких неудач я перестал играть на бирже. Нет‑нет, сказал я себе, ты зарабатываешь немало денег, у тебя есть кое-какие сбережения, и ты ждешь наследства от двух-трех родственников. Наслаждайся же спокойно благополучием, которое тебя, в конце концов, вполне удовлетворяет!

Людовик. Ну, и затем?

Марселен. Затем я перестал играть.

Людовик *(почти кричит)*. А потом? Не станешь же ты {456} мне рассказывать только о твоих денежных делишках! Рассказывай о твоих радостях, о твоих несчастьях, все равно о чем! Ведь мне, лишенному всего, так интересно слушать про это!

Марселен *(несколько сбитый с толку)*. Ну, знаешь… Гм… Да, случилось несчастье. Я потерял отца.

Людовик. А потом?

Марселен *(смотря на него, удивляясь, что тот не высказывает сочувствия)*. Ну а потом… гм… несколько месяцев спустя… я потерял дядюшку.

Людовик. Оставим мертвых. Что делал ты, ты?

Марселен. Смешной человек, чего ты от меня хочешь? Ну, я остался холостяком… Я продолжал в том же роде… Бывали у меня, конечно, любовницы… Каждая недолго…

Людовик. Ты любил хотя бы одну из них?

Марселен. Это были кокотки. Все они изменяли мне с моими друзьями… Кроме одной… Но она была некрасивая. Я ее бросил.

Людовик. Ну а потом… потом?.. В конце концов, все эти события заняли лишь несколько месяцев из пятнадцати лет. *(Кричит.)* Пятнадцать лет! Пятнадцать лет, Марселен!

Марселен. Время бежит быстрей, чем ты думаешь, все дни походят один на другой. Что же тебе сказать? Я часто бывал в театре. Я руководил отделом в одной газете. За это время было несколько хороших пьес…

Людовик. Ну а дальше?

Марселен. Я совершил небольшое путешествие.

Людовик *(о надеждой)*. Ну?

Марселен. Да, но Средиземному морю. Был в Италии, Греции, Египте.

Людовик. Ну?

Марселен. Старина, это было замечательно.

Людовик. Что?

Марселен. Путешествие. Необычайно!

{457} Людовик. Ну?

Марселен *(мучительно ищет слова)*. Потрясающе!

Людовик. Значит, жизнь свободных людей сводится только к этим жалким словам. Я, в течение пятнадцати лет видевший одно лишь пятно света на стене, могу рассказать, что оно было зеленым в грозу, розовым в июньские вечера, сероватым в дождливые дни и совсем другого, серого, чуть-чуть более веселого оттенка зимой, когда выпадал снег! Говори! Рассказывай о другом, ты видишь, с какой жадностью я жду рассказа о том, что у меня украли… Рассказывай! Говори: быть может, в один из вечеров ты бродил один по улицам незнакомого города?

Марселен. Видишь ли, мы путешествовали целой компанией.

Людовик. Ну?

Марселен. Да, высокообразованные мужчины и очаровательные женщины. Боже, как здорово я их смешил!

Людовик. Интересно. Так путешествовать мог всякий дурак… Но ведь ты совершал и другие путешествия, не покидая родного города… Ты жил свободно среди людей и мог пускаться в путешествие в любой момент, правда?

Марселен. Люди не так уж интересны. У меня было несколько добрых друзей. Мы очень любили друг друга и чудесно проводили время, вместе немножко грешили…

Людовик *(устало)*. Ладно. Что же ты делал еще?

Марселен. Боже мой, я ведь тебе сказал, что потерял отца… потом у меня заболела печень. Ничего серьезного, я поехал в Виши… А потом… потом… Знаешь, мне кажется, что это, примерно, все…

Людовик *(молча смотрит на Марселена; скорбно, после паузы)*. Ты уверен, что это все?

Марселен. Да, почти.

Людовик. Неужели в твоей жизни не было ни любви, ни ненависти? Неужели ты ни разу не испытывал энтузиазма, не увлекался какой-либо идеей или каким-либо человеком?

{458} Марселен *(улыбаясь)*. Каким ты стал романтиком!

Людовик. Ни одной привязанности?

Марселен. Я старый эгоист…

Людовик *(смотрит на него и бормочет)*. Значит, тебе должно быть очень тоскливо!

Марселен. Почему? Да нет же, черт побери. Я считаю, что прожил свою жизнь весело, честно, никому не делал зла.

Людовик. Даже зла не делал?

Марселен. Да. Кстати, помнишь наш клуб славных ребят? Теперь мы собираемся ежемесячно и устраиваем великолепные обеды. Какие вина, мой дорогой!.. Помнишь вино, которым угощал нас дядюшка Гаспар, когда мы были студентами?

Людовик *(холодно)*. Что?

Марселен. Я спрашиваю, помнишь ли ты вино, которое мы распивали у дядюшки Гаспара?

Людовик *(рассеянно)*. А… Нет.

Марселен. У тебя короткая память. Так знай же, дорогой, я разыскал это вино…

Людовик *(с болезненной гримасой)*. Что ты разыскал? Я не понимаю, о чем ты говоришь?

Марселен. О том знаменитом вине. Я нашел его в ресторане на улице Святой Маргариты. Там осталось несколько бутылок. Мы туда заглянем с тобой. Черт побери, какой я болван, ведь мы там были! Помнишь, вместе с маленькой Таней?

Людовик продолжает смотреть на него пристально, непонимающим взглядом.

Брось, не притворяйся, что ты ее забыл. Ты ее обожал. Она тебе стоила уйму денег.

Людовик *(хрипло)*. Хватит!

Марселен *(удивленный и немного обеспокоенный)*. Что с тобой?

Людовик *(насильно усаживает Марселена в кресло)*. Садись!

{459} Марселен. Не сердись, не сердись, я сяду…

Людовик становится напротив Марселена и внимательно смотрит на него.

*(Смущенный, несколько раз перекладывает ногу на ногу.)* Что ты делаешь?

Людовик. Смотрю на тебя.

Марселен. Да, но ты чем-то недоволен? Надеюсь, я тебя не огорчил? Иногда говоришь, говоришь…

Людовик *(тихо)*. Я для того и позвал тебя. *(Дотрагивается до его талии.)* Черт побери, ты в корсете.

Марселен. Животик. Вот увидишь — с тобой будет то же самое. Когда тебе было тридцать лет, ты тоже был склонен к полноте.

Людовик *(молча берет его за руку)*. Мы были похожи, как два близнеца. У нас были одни и те же радости, одни и те же заботы. Значит, я превратился бы в такого же человека, как ты.

Неловкое молчание.

*(Кладет руки на плечи Марселену и спрашивает почти с мольбой.)* Ты уверен, что в твоей жизни больше ничего не произошло?

Марселен. Нет, как же… Я участвовал в национальном движении. *(Внезапно принимает вид оратора.)* Знаешь… Нет, пожалуй, ты не знаешь… ты не можешь знать. В настоящий момент наша страна очень полевела… Процветает демагогия. Страна… Необходимо восстановление… Нужна сила…

Людовик. Мне плевать на твое движение. Ты уверен, что это все?

Марселен *(в отчаянии)*. Не помню. *(Пауза.)* Я выиграл партию в гольф…

Людовик. Ужасно. *(Пауза.)* И это не сон, мы в самом деле были друзьями?

Марселен. Ну конечно, мне странно слышать…

{460} Людовик *(останавливая его жестом)*. Не будем сентиментальничать. Я просто собираю материал. Мы в одном возрасте, так?

Марселен утвердительно кивает головой.

Мы были друзьями. Очень близкими друзьями, а не просто приятелями. Между нами была духовная близость. И нам было по тридцать лет. Мы оба были в возрасте, когда линия жизни уже определилась. И не было никаких причин к тому, чтобы ее менять…

Марселен *(запинаясь)*. Нет.

Людовик. Я стал бы таким же, как ты.

Марселен. Ну конечно…

Людовик *(внезапно кричит)*. Так вот что значит жизнь! Вот что значит свободная жизнь! Как странно, как нелепой *(Смеется.)* Ты был молод, богат, свободен. И ты ничего не сделал, и я, конечно, тоже сделал бы не больше твоего. В твоих рассказах я так явственно слышу отголоски моих прежних радостей…

Марселен *(взволнованно)*. Людовик…

Людовик *(с той же страстностью)*. Я это знал, я это прекрасно знал. Так вот во что бы я превратился. В тридцать лет у меня появилась бы склонность к полноте, и теперь я носил бы корсет, как ты. *(Смеется.)* Корсет!

Марселен *(обиженно)*. Людовик!

Людовик. В лучшем случае я не был бы ни скупым, ни порочным, ни жестоким…

Марселен. Главное — быть уравновешенным… Например, Гете…

Людовик *(смеется)*. Ха ха‑ха, быть уравновешенным — вовсе не значит быть плоским, как доска… Я понимаю, что такое уравновешенность, прекрасно понимаю!.. Я тоже стал бы таким. *(Перестает смеяться. Он разбит, опустошен, тяжело дышит, говорит прерывающимся голосом.)* Ты в самом деле уверен, что в твоей жизни не было других событий? Вспомни!

Марселен *(берет его за руку)*. В каком году ты родился?

Людовик *(удивленно поднимает голову)*. В каком году?

{461} Марселен. Да. Забыл? А в каком веке мы живем?

Людовик. Что ты болтаешь?

Марселен. Есть у тебя ощущение, что все люди вошли в заговор против тебя, что тебе стараются вредить, что тебя преследуют?

Людовик *(смотрит на него сначала изумленно, потом с улыбкой)*. Ах вот что! Пожалуйста, оставь свои психиатрические трюки! Я не сумасшедший. Они напрасно тебе внушали. Конечно, для них это было бы очень удобно. Однако я не сумасшедший, Марселен. Напротив, я очень рассудителен, ты убедишься в этом, Марселен. *(Становится очень спокойным, мерно шагает.)* Ну вот. Решение уже принято.

Марселен *(несколько успокоившись)*. Значит, я тебя убедил?

Людовик *(иронически)*. Да, убедил. Но совсем не в том, в чем ты думаешь… Вот что, Марселен… Конечно, очень смешно говорить об этом тебе, теперешнему Марселену…

Марселен *(задет)*. Людовик!

Людовик. Когда, сидя в тюрьме, я тебя вспоминал, то думал, что ко мне придет тот Марселен, которого я привык видеть на сохранившейся у меня фотографии. Тебе двадцать пять лет. Ты в окопах. Грязный, небритый, и на твоем лице запечатлелась та серьезная доброта, которая рождается от ежечасного общения со смертью. И вот я стараюсь не смотреть на тебя и говорить с прежним Марселеном.

Марселен. Что же ты хочешь мне сказать?

Людовик. Прежде всего, что я очень обрадовался, узнав, что ты приехал.

Марселен. Значит, ты меня немножко любишь!

Людовик. Если хочешь. Я еще тебя немножко люблю, и, кроме того, — хотя это и звучит выспренне, но зато соответствует действительности — ты у меня один на свете…

Марселен. А семья, жена, сын?

Людовик. Да, конечно. Мы сейчас поговорим и о них. {462} Предположим, что ты у меня один и что я вправе просить тебя об услуге.

Марселен. Разве ты меня просил о чем-нибудь?

Людовик. А ты не видел, с какой жадностью я слушал тебя?

Марселен. Ты меня просил рассказать о моей жизни…

Людовик. О твоей, о моей жизни, о жизни вообще… Я тебя слушал с величайшим вниманием. Мне так хотелось… Теперь выслушай меня ты, Марселен. Я буду говорить об Овечке.

Марселен испуганно смотрит на Овечку.

Когда я вышел из тюрьмы, я считал себя сильным. Я был счастлив, что избавился от своей касты, страны, друзей, что я одинок и недоступен прежним чувствам. Но это продолжалось недолго. Стоило мне пересечь площадь и прочесть бумажку, протянутую мне этим бродягой, — и на меня взвалилась новая обязанность… За свою свободу я заплатил пятнадцатью годами страданий, и я потерял эту свободу в первую же минуту. Приехав сюда, я сразу понял, что меня ожидает, независимо от того, останусь ли я с ними или уйду, как нищий, без сантима в кармане… Я хотел пустить себе пулю в лоб. И все-таки не пустил. Знаешь почему? Потому что я вспомнил про Овечку. Если он останется один, его либо посадят в тюрьму через несколько дней, либо он сдохнет с голоду. И я остался жить.

Марселен. Очень хорошо, Людовик, очень хорошо!

Людовик. Я не горжусь этим. Эти три дня, пока я глядел, как он ест и пьет, наполняли меня мужеством. Ну вот ты приехал, Марселен. Ты мой друг, ты не раз говорил мне об этом. Во имя нашей дружбы я прошу тебя об одной услуге. Увези Овечку…

Марселен *(в ужасе)*. Как?!

Людовик. Возьми к себе Овечку. Конечно, не в твою комнату, не за твой стол. В твою контору, в твой сад. Прежде Овечка жил в деревне. Он будет прекрасным садовником.

{463} Марселен. Может быть, я подумаю…

Людовик. Нет‑нет, обещай! Вначале ты будешь бояться его, но страшна только его внешность — он отличный парень. Я тебя прошу, займись им теперь же и последи, чтобы ему не причинили зла, потому что — не пугайся, Марселен, — я покончу с собой, как только вопрос об Овечке будет улажен.

Марселен *(вскакивает, хватает Людовика за рукав)*. Что ты говоришь, Людовик?

Людовик *(спокойно)*. Пусти меня. Не воображай, что мы разрешим вопрос греко-римской борьбой. Садись, пожалуйста! Печальные новости нужно выслушивать сидя. Это предохраняет от некоторых комических жестов. Да, Марселен, теперь, когда я спокоен за судьбу Овечки, я покончу с собой.

Марселен. Ах, вот как! Вот зачем ты просил меня приехать.

Людовик. Я ведь тебе сказал — ты единственный человек на свете, которого я могу просить о такой услуге.

Марселен. И в этом смысл твоего решения?

Людовик. Да.

Марселен. Но ведь ты сказал, что я могу повлиять на тебя… Выслушай меня, Людовик, умоляю тебя! Клянусь, я возвращу тебе вкус к жизни!

Людовик. Но ведь ты мне уже все рассказал.

Марселен. Нет, не все! Я не знал, что говорить. Жизнь прекрасна!

Людовик. В том, что я от тебя услышал, не было ничего утешительного.

Марселен. Погоди. Присядь! Ведь у тебя еще найдется свободная минутка?

Людовик. Да, Марселен.

Марселен. Ты мне позволишь говорить?

Людовик. Боюсь, что не стоит…

Марселен. Как тяжело слышать это из уст человека, который отличался таким замечательным умом!

{464} Людовик. Этот ум не принес мне радости.

Марселен. А радость труда? Труда, который ты так когда-то любил… Ты бросался от одного дела к другому.

Людовик. Случилось несчастье. Люди осудили меня на длительную бездеятельность. Я больше не могу работать. Теперь мне хочется только играть.

Марселен *(с внезапным приливом надежды)*. Ну вот, хотя бы игра! Какое развлечение… Когда у тебя будет много денег…

Людовик. Я говорю не об этом. Я говорю о простых играх. Когда я был ребенком…

Марселен. С деньгами можно вернуть себе все, Людовик.

Людовик *(тихо)*. Нельзя только снова стать ребенком. А кроме того, у меня нет денег.

Марселен. Гильом предоставит тебе место в одном из своих предприятий.

Людовик. У меня не хватит сил добывать деньги такой ценой. Не пытайся переубедить меня, старина.

Марселен *(почти плача)*. Но это ужасно! Людовик, ведь тебя все любят! Твоя жена…

Людовик. Отвратительная женщина…

Марселен. Ничуть! И разве у тебя не будет других?

Людовик. Оставим этот разговор. Ты увезешь Овечку. Уверяю тебя, я все очень хорошо взвесил. Если бы я что-нибудь любил, ну хоть крепкий коньяк, так, наверно, остался бы жить, чтобы пить коньяк. Но я даже коньяк не люблю.

Марселен *(мечется по палубе)*. Ну нет, дорогой. Это слишком страшно. Я их позову. Я скажу им… Я не хочу…

Людовик *(удерживая его)*. Нет‑нет, ты не будешь мерзавцем. Ты не имеешь права отнимать у меня единственную возможность… Все равно ты не успеешь позвать их. Разве много времени нужно, чтобы покончить с собой?

Марселен *(падает в кресло и плачет)*. Ах, Людовик. Людовик…

Людовик. Я понимаю — тебе тяжело. Видеть друга…

{465} Марселен *(со слезами)*. Вот именно — друга. Ты забыл про дружбу. Мою дружбу.

Людовик *(дружески похлопывает его по плечу)*. Не говоря глупостей! Ты его увезешь. Ты им скажешь, что я согласен с их доводами, что я сейчас спущусь к ним. Найди какой-нибудь предлог и задержи их внизу. Я не стану растягивать твои мучения. *(Входит в салон и возвращается.)* Теперь без десяти девять. В девять часов можешь вернуться. Все будет кончено.

Марселен *(рыдая)*. Нет, Людовик, нет! Скажи, что ты пошутил.

Людовик. Перестань плакать. Ты для этого слишком стар и толст.

Марселен *(в слезах и ярости)*. Чего ты хочешь от меня? Не нужно было предупреждать об этом. Нет! Нет! Ты не должен был мне говорить.

Людовик *(смотрит на Марселена; после паузы)*. Да, я не должен был тебе говорить. Послушай, Марселен, все это ерунда, я вовсе не собираюсь покончить с собой.

Марселен. Правда?

Людовик. Я пошутил. Я хотел испытать силу твоей дружбы. Утри слезы… Я пошутил… Кончено.

Марселен *(задыхаясь от радости)*. В самом деле?

Людовик *(странно глядит на Марселена)*. Ну конечно… Теперь тебе стало легче, старина?

Марселен. Что за вопрос! *(Вздыхает.)* Впрочем, если хочешь знать, я тебе вовсе и не верил. Если в самом деле кончено, мы можем опуститься вниз.

Людовик. Конечно, Марселен.

Марселен. Тогда пойдем скорее. *(Увлекает его к выходу.)*

Людовик *(останавливается и очень естественно говорит)*. Лучше бы ты пошел вперед с Овечкой. Мне хотелось бы подумать еще кое о чем.

Пауза. Смотрят друг на друга.

Марселен. Подумать?

{466} Людовик. Да, Марселен, подумать. Пожалуйста, не делай таких испуганных глаз. Я тебе сказал, что я больше не думаю о самоубийстве.

Марселен. Может быть, мне все же лучше остаться здесь?

Людовик. Нет‑нет, ни за что… Что тебе здесь делать? Иди обедать. Гильом обещал угостить тебя хорошим вином.

Марселен. Впрочем… если ты хочешь поразмышлять, то у меня нет никаких причин мешать тебе…

Людовик. Никаких, старина. Ступай, ступай.

Марселен. До скорого!

Людовик. До скорого. Помой лицо, иначе они заметят, что ты плакал.

Марселен. Ладна. Мы тебя ждем за столом.

Людовик. Хорошо. *(С жалкой усмешкой следит за уходящим Марселеном, затем пожимает плечами и бормочет.)* Ну вот… *(Пауза. Осматривается кругом, вздрагивает, глядит на воду, снимает пояс и начинает связывать себе ноги.)*

Незаметно подходит Овечка. Ждет, пока Людовик приблизится к борту, затем хватает его.

*(Людовик отбивается.)* Ну что ты хочешь, что ты хочешь? Ступай прочь!

Овечка отрицательно качает головой.

Ну пусти меня! *(Бьет Овечку несколько раз по лицу.)* Пусти, черт побери! Я свободный человек… Свободный!

Убедившись, как трудно справиться с Людовиком, Овечка осторожно наносит ему сильный удар в подбородок. Тот падает. Овечка берет его на руки, кладет на шезлонг, огорченно вздыхает, смачивает платок в воде и с материнской нежностью растирает лицо Людовику. Вдали часы бьют девять раз…

##### Занавес

#### {467} ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Та же декорация. Раннее утро.

##### Явление первое

Баррико, в халате, шагает взад и вперед по сцене. Лицо его выражает нетерпение. Входит Аделина, в пеньюаре. За ней — лакей в явно дурном настроении, несет поднос с завтраком на двоих.

Аделина. Сюда, Жюстен, сюда, на воздух… Спасибо, мой друг. *(Садится, готовит бутерброды.)*

Баррико *(молча разглядывает ее)*. Тебе хочется есть?

Аделина. Это не для меня, а для него. Он просил, чтобы ему дали завтрак. Гильом! Ему хочется подышать воздухом. Наконец он одумался. Я безумно счастлива!

Баррико. Как? Ты с ним говорила?

Аделина. Нет, мне сказал Марселен. Он вышел для этого на минутку из салона. Ах, меня постиг ужасный удар! *(Подносит руку ко лбу.)*

Баррико. Что же он тебе сказал?

Аделина. Ты не понимаешь! То, что он мне сказал, не играет никакой роли. Он ударил меня по лбу. Я подсматривала в замочную скважину, а он рывком открыл дверь…

Баррико. Ты всегда оказываешься в смешном положении!

Аделина *(с достоинством)*. Разве поело пятнадцати лет ожидания женщина не имеет права делать все, чтобы увидеть {468} своего мужа? Впрочем, я его не видела, я видела только затылок Марселена. Когда он наконец сдвинулся с места, я увидела руку Людовика на простыне, его милую, длинную, худу» руку… Какой это был волнующий момент! К сожалению, он продолжался очень недолго: Марселен встал и вышел. Остальное ты знаешь…

Баррико. Нет, именно остального я не знаю. Что он тебе сказал?

Аделина. Марселен?

Баррико. Да.

Аделина. Бедняга, он был так взволнован, что лишился дара речи. Потом он посоветовал мне сделать компресс и познакомил меня с обстановкой. Он провел ночь с Людовиком, показал ему все лионские досье и убедил его. Он к нам возвращается. Ты доволен?

Баррико. Зависит от того, принял ли он мои условия.

Аделина. Твои условия, твои условия… Подожди по край ней мере, пока он позавтракает. Но, боже… Я не помню, любил ли он варенье. У тебя замечательная память…

Баррико *(желчно)*. Должен признаться, что моя память направлена в другую сторону.

Аделина. Но это очень важно! Поверь мне, что в таких случаях все зависит от первого контакта. Не знаю, положить или не положить ему варенья. Положу на всякий случай. Это будет признаком внимания, и, в крайнем случае, если он его не любит, так съест тот, другой…

Баррико. Кто — другой?

Аделина. Каторжник!

Баррико. Как? Вторая чашка предназначена для него?

Аделина. Ну конечно.

Баррико. Ты в своем уме?

Аделина. Гильом, этот человек спас моего мужа. Это было в девять часов. А в девять часов пять минут, едва я об этом узнала, я перестала дурно о нем думать.

{469} Баррико. Я, как и ты, очень благодарен этому молодцу, что, однако, не помешает мне отправить его завтракать в буфетную. *(Направляется к столику.)*

Аделина *(преграждает ему дорогу)*. Прежде чем ты дотронешься до этого кофе с молоком, тебе придется перешагнуть через мой труп. *(Пауза.)* Не забывай, что я женщина с характером. Тебе не раз приходилось в этом убеждаться.

Баррико. Ты преувеличиваешь.

Аделина. Не все ли равно. Пока я жива, он будет завтракать здесь.

Баррико *(уступает, садится)*. Ну что ж, пусть будет так. Я не хочу осложнять положение.

Аделина *(подходит к нему)*. Спасибо, Гильом! Я знаю, в глубине души ты добрый человек. Надеюсь, ты не станешь сердиться из-за того, что ему дали твой пиджак?

Баррико. Кому? Людовику?

Аделина. Нет, каторжнику.

Баррико *(вскакивая, в ярости)*. Ну, это уже слишком!

Аделина *(пытается успокоить его)*. Он тебе его вернет.

Баррико. Нет, дудки! Кто это придумал? Очевидно, этот идиот Марселен.

##### Явление второеМарселен, Аделина и Баррико.

Марселен *(входит сияя)*. Ну, слава богу, все в порядке!

Баррико *(с яростью приближаясь к Марселену)*. В порядке? Да, я только что узнал об этом. Здорово! И он уже, конечно, его нацепил?

Марселен ошеломлен.

Аделина. Пиджак…

Марселен *(фыркает)*. Ах, вот в чем дело! Вообразите, он оказался ему тесен и треснул. Он ему до пупа…

{470} Баррико. Какой это пиджак?

Марселен. Не знаю, я взял наугад в шкафу — фланелевый, синий.

Баррико. Где вы его взяли?

Марселен. В вашей каюте, черт возьми, той, которую вы мне вчера показывали.

Баррико. В конце коридора?

Марселен. Да.

Баррико. Значит, вы не ложились спать?

Марселен. Нет, всю ночь я бодрствовал у изголовья Людовика.

Баррико. В таком случае вы взяли пиджак в вашей собственной каюте. Я вчера велел вынести оттуда мои вещи и поставить ваши.

Марселен. Как? Вы приказали распаковать мои чемоданы?

Аделина. Конечно, Марселен, иначе ваши костюмы измялись бы. Мы не могли допустить этого.

Марселен *(соображая)*. Ах, вот как. *(Пауза.)* Ладно, ну что же! Что сделано, то сделано… *(Пауза. Вздыхает.)* Я его еще ни разу не надевал…

Баррико *(бодро)*. Бросьте об этом думать и расскажите, что произошло.

Марселен *(садится, больше не улыбается)*. Значит… А вы знаете, все-таки жаль!

Аделина. Не пугайте меня! Почему жаль?

Марселен. Нет‑нет, я говорю о пиджаке. Это был совсем новый пиджак.

Баррико. Ну, ладно. Не станете же вы до бесконечности говорить о каком-то пиджаке. Речь идет о более серьезных вещах.

Марселен. Да. Дела улаживаются. Я провел с ним всю ночь. Он на все согласен.

Баррико. На все?

{471} Марселен. На все. *(Пауза.)* То есть я так думаю… Я ему ни о чем не говорил… То есть я хочу сказать, что я главным образом старался вернуть ему вкус к жизни… Что касается подробностей…

Баррико. Это я беру на себя.

Марселен. Да, но, видите ли… Может быть, лучше… в первый раз… То есть не хотелось бы, чтобы вышло так, будто я лгал…

Баррико. Лгал? О чем же вы ему говорили?

Аделина *(хватает его за руку)*. Марселен, неужели вы не сказали ему всю правду обо мне? Отвечайте, я имею право знать!

Марселен. Пустите, мне больно!.. Вы меня не понимаете. Я ему, конечно, не лгал, но мне пришлось говорить ему о вас… о всех вас… ну…

Баррико. И что же вы о нас говорили?

Марселен. Знаете, очень странно. Может быть, это объясняется усталостью, нервным потрясением, право, не знаю, но у меня было очень необычное настроение… И теперь я не уверен, что вспомню все, что говорил…

Аделина. Все-таки лучше бы вспомнить, чтобы избежать неловкостей!

Марселен. Ну, например, о вас, Гильом. Мне удалось убедить его, что вы очень хороший, славный человек…

Баррико. Что вы хотите сказать? Что я в самом деле не таков?

Марселен. Я далек от этой мысли. Но, видите ли, он очень нервный и может скверно истолковать любой жест…

Баррико. Хорошо, мой друг, если он болен, пусть скажет. Если ему нужен отдых, он его получит. Но пусть он не вламывается сюда со своими дикостями и не портит жизнь честных людей, которые не виноваты в его несчастьях…

Марселен *(садится, обескураженный)*. Вы раздражаетесь, раздражаетесь… Он придет сюда через две минуты. Сделайте все, {472} что в ваших силах, чтобы сдержать себя. Ведь я ему сказал, что вы великодушный человек.

Аделина. Ты очень несправедлив к Марселену, Гильом, В конце концов, черт побери, что тебе стоит быть великодушным?

Баррико. Ничего не стоит в той мере, в какой великодушие не переходит в глупость.

Аделина. Вот видите, Марселен, все улажено. А что вы ему сказали обо мне?

Марселен. Я ему говорил только о ваших страданиях. Может быть, это было неправильно?

Аделина *(горячо)*. Нет, правильно, мой друг.

Марселен. Я также рассказал ему, как наши три сердца слились в одном чувстве любви к нему и как мы ежедневно с благоговением говорили и думали о нем.

Баррико *(покашливает)*. А он не узнает, что мы виделись не чаще, чем два‑три раза в год?

Аделина. Ну что ты, Баррико, оставь. Он так хорошо, так трогательно говорил: ежедневно, с благоговением! Продолжайте, Марселен, рассказывайте все.

Марселен *(к Баррико)*. Знаете, Гильом, я был очень утомлен, я засыпал и к тому же расчувствовался… Конечно, ежедневно мы с вами не виделись, но, если бы жизнь нам позволила, мы встречались бы чаще и безусловно говорили бы о нем.

Баррико. Ну конечно…

Марселен. И потом мысленно…

Аделина. Вот именно, мысленно!

У Баррико вырывается жест досады.

Гильом, ты материалист! Мысль — самое благородное, что есть у нас. Продолжайте, Марселен!

Марселен. Я говорил об Анне-Мари. О том, как она любит этого молодого человека, и что брак с ним — единственная для нее возможность устроиться. И я особенно подчеркивал то, что девочка безумно влюблена, зная, как это его тронет.

{473} Аделина. Это нисколько не расходится с правдой. Что же он сказал?

Марселен. Я попал в самую точку. Он был очень взволнован. Мне показалось, что ему стало стыдно при мысли, что своим поведением он мог разбить счастье молодых людей. Я даже уверен, что в этот момент он принял решение вернуться к нам.

Баррико *(нетерпеливо)*. Прекрасно. Но почему он не пришел сюда? Вы его оставили одного?

Марселен. Он принимает ванну.

Аделина *(с широко раскрытыми глазами)*. О милый! *(Подходит к Марселену; вполголоса.)* Марселен, вам не кажется, что он решил вернуться, узнав о моих страданиях?

Марселен *(устало)*. Можете не сомневаться. Любовь Анны-Мари была лишь каплей, которая переполнила чашу…

Баррико. И вы больше ни о чем не говорили?

Марселен. Говорил, конечно, но не могу всего припомнить. Я так устал и так хочу есть… *(Садится за стол.)*

Аделина *(подбегает к нему)*. Нет‑нет, встаньте!

Марселен. Почему?

Аделина. Это для них.

Марселен. Ах, так. Ладно… Ну а мы?

Аделина. Сейчас… Вот они идут!

Марселен. Тогда, пожалуйста, выйдите на минутку. Я бы хотел еще немножко его подготовить…

##### Явление третьеМарселен, Людовик и Овечка.

На Овечке синий фланелевый пиджак, слишком короткий в рукавах и треснувший на спине.

Марселен *(подходит к Людовику)*. Ну, ты готов?

Людовик. Готов.

Марселен. Тебе очень к лицу хорошее настроение. У тебя прекрасный вид… Для человека, не спавшего всю ночь…

Людовик. Почему ты думаешь, что я не спал?

{474} Марселен. То есть как — почему? Ведь мы разговаривали всю ночь.

Людовик. Мы разговаривали до четверти двенадцатого. А потом ты заснул, и я разбудил тебя в пять утра.

Марселен. Что ты болтаешь?

Людовик. Сущая правда.

Марселен. Какой ужас! Что же ты делал, когда я уснул?

Людовик *(улыбаясь)*. Очевидно, ты действительно внушил мне желание жить. Я смотрел на тебя, спящего, думал обо всем, что ты мне сказал, просматривал бумаги Гильома… Анна-Мари еще не встала?

Марселен. Она сейчас придет.

Людовик подходит к борту, смотрит на море, блестящее от ярких солнечных лучей, и радостно вскрикивает. Овечка бросается к нему.

Людовик *(оборачивается, улыбается, дружески хлопает его по спине)*. Да нет же, дурак. Я не собираюсь бросаться в воду. Теперь я хочу жить! *(Смотрит на море, небо, вздыхает.)* Какое прекрасное солнце, Марселен… Подумать только, что я хотел броситься в воду… Я бы лежал сейчас на дне… В мой рот забились бы водоросли… Все во мне восстает против смерти. Слишком она похожа на тюрьму. *(Поворачивается к столу, смотрит на приборы.)* Это для нас?

Марселен. Для вас.

Людовик. Как хочется есть. Поди сюда, Овечка.

Овечка, стиснутый пиджаком Марселена, бросает на него умоляющие взоры и жестом просит позволения снять пиджак.

Нет‑нет. Нельзя. Теперь мы люди цивилизованные. *(Пододвигает еду Овечке.)* О, и масло. Масло, Марселен! В течение многих лет мне казалось, что я закричу от радости, когда увижу его. *(Показывает на Овечку, поглощающего еду самозабвенно, с закрытыми глазами.)* А он… Посмотри-ка на него.

Марселен *(игриво)*. Знаешь, а это мой пиджак.

{475} Людовик *(жуя)*. В самом деле?

Марселен. Да. Он треснул на нем.

Людовик *(продолжая есть)*. Ну понятно, он такой здоровый.

Пауза.

Марселен *(вздыхает)*. Как ты думаешь, можно мне взять его обратно?

Людовик *(равнодушно)*. Спроси у него.

Марселен *(колеблется, вздыхает, смиряется, принимает вид щедрого человека)*. Нет, пусть остается у него. Пойти за ними?

Людовик. Конечно.

Марселен. Привести Аделину тоже?

Людовик. Да, только пусть она не кидается ко мне сразу с поцелуями.

Марселен. Ты будешь вежлив?

Людовик *(деревянным голосом)*. Постараюсь. Только папа пристает ко мне… Тебе рассказали, как он меня встретил?

Марселен. Ну да, дорогой, но чего же ты хочешь от гордого патриция?

Людовик. Это можно сказать про любого бесчеловечного старика. Я предпочел бы все же иметь другого папашу.

Марселен *(выходит)*. О, ты ненасытен!

##### Явление четвертоеОвечка и Людовик.

После ухода Марселена Овечка снова возится с пиджаком.

Людовик *(улыбается и отрицательно качает головой)*. Нет-нет, Овечка!

Овечка вздыхает и для утешения хочет выпить вина из бутылки, которую прятал в кармане.

{476} Людовик *(останавливает его)*. Это тоже нельзя! Людей цивилизованных после кофе с молоком тошнит от портвейна. Ничего не поделаешь, Овечка, нужно пройти через это. Зато ты будешь есть вдоволь…

Овечка подмигивает.

Я тоже… В конце концов, может быть, в этом и есть радость жизни. Ведь нас так скверно кормили в течение многих лет. Они будут заботиться о нас, даже баловать. Может быть, потому, что стало холодно и я не спал всю ночь, мне кажется, что чертовски приятно, когда тебя балуют.

Овечка мычит.

В конце концов, они богатые люди, Овечка, а мы нищие и голые.

Овечка снова мычит.

*(Внимательно прислушивается, словно тот говорит что-то нечленораздельное.)* Конечно, ты прав. Это очень верное замечание… Так уж устроен мир.

##### Явление пятоеЛюдовик, Овечка, Марселен, Аделина и Баррико.

Марселен *(Аделине)*. Главное, не кидайтесь ему сразу на шею.

Аделина. Я — сама сдержанность.

Марселен *(оставляет ее в стороне и подходит к Людовику)*. Вот они!

Людовик. Хорошо. Пойдем к ним!

Марселен *(вполголоса)*. У тебя не очень-то восхищенный вид.

Людовик. Душа моя ликует. *(Подходит к остальным.)*

Баррико. Ну вот и он!

{477} Людовик. Вот и я!

Баррико. Говорят, что ты…

Людовик. Да. Говорят, что ты тоже…

Аделина вздыхает.

И Аделина тоже…

Марселен. Да‑да, все. И все уладится. *(Начинает суетиться, как хозяин дома.)* Садитесь, прошу вас, ну садитесь же!

Баррико *(уже грубо)*. Конечно, нам придется уточнить несколько пунктов.

Марселен покашливает.

*(Меняет тон.)* Понимаешь, дорогой Людовик, для того чтобы из бежать всяких неожиданностей, нам необходимо сейчас же прийти к соглашению по поводу некоторых незначительных деталей.

Пауза. Все смотрят на Людовика.

Людовик. За этим дело не станет.

Марселен *(удовлетворенно вздыхая, быстро)*. Ну, ладно. Давайте воспользуемся этой прекрасной дружеской атмосферой, чтобы уладить вопрос о Лионе. Скажите же, Гильом, что вы приберегли это предприятие как поле деятельности, достойное финансового гения Людовика, его опыта и энергии.

Баррико. По правде говоря, я купил это предприятие всего два года назад.

Марселен *(смущенно)*. Да, но раньше ведь… раньше вы присмотрели для Людовика другое?

Баррико. Верно. Я часто сожалел, что тебя нет рядом со мной, Людовик.

Марселен. Прекрасно! Вот видишь, Людовик, семья еще задолго до твоего возвращения согрела для тебя местечко у домашнего очага.

Людовик. Вижу.

{478} Марселен. Теперь мне придется говорить от твоего имени и сказать Гильому, как ты тронут его отношением.

Людовик. Верно. Я очень тронут.

Марселен *(победоносно)*. Ну вот! Хорошие люди всегда могут сговориться. Аделина, а вы ничего не скажете?

Аделина *(робко)*. Можно, я скажу?

Марселен. Ну конечно.

Аделина *(собирается произнести целую речь, но смотрит на Марселена и становится более сдержанной)*. Мой дорогой! Я хочу тебе сказать, что не переставала думать о тебе ни на одну минуту в течение всех пятнадцати лет… Я воспитывала твоего сына, жила в одиночестве и всегда носила черные платья.

Марселен. Именно так, Людовик. Она была живым символом скорби и верности.

Аделина *(восхищенно)*. Правда, я была живым символом. *(С увлечением.)* Представь себе, мой милый…

Марселен бросает на нее строгий взгляд.

Нет, может быть, не стоит об этом говорить, все равно детали тебе ничего не объяснят.

Марселен. А ты, Людовик, ты не скажешь ей, что горько раскаивался в своем поведении, которое вначале было немного…

Баррико. Да, немного…

Людовик смотрит на Баррико.

Марселен *(спешит замять инцидент)*. Совсем немного, Гильом… Людовик, ведь ты сам согласился со мной, что твое поведение было… немного…

Людовик *(примирительно)*. Ну да, если хочешь, немного… *(Пауза. Глотает слюну. Поворачивается к Аделине.)* Прости меня, Аделина. *(Декламирует.)* Теперь я понимаю, что ты замечательная женщина, редкая супруга и редкая мать. Я рад, что ты ждала меня пятнадцать лет!

{479} Аделина *(восхищенно)*. О! Людовик. И не сомневалась во мне… Аделина. О!

Пауза. Марселен подмигивает Людовику и показывает ему на свой галстук.

Людовик. И благодарен тебе за галстуки!

Аделина. О милый мой! Любовь моя! Вы слышали, Марселен? Ах, оставьте меня, я ошеломлена… *(Всхлипывает.)* Это сладкие слезы… Пусть льются!

Марселен *(растроганно)*. Видишь?..

Людовик *(с досадой)*. Не плачь, Аделина…

Аделина. Нет‑нет, я хочу плакать, мне от этого становится легче.

Марселен *(Людовику)*. Как трогательно!

Людовик. Да!

Аделина *(внезапно вскрикивает)*. Ой, моя тушь! Скорее!

Марселен *(в отчаянии)*. Что нужно сделать?

Аделина. Дайте скорее носовой платок!

Марселен. Пожалуйста!

Аделина. Фиолетовая тушь щиплет гораздо больней, чем черная. *(Вытирает глаза.)* Милый, тебе нравится фиолетовая тушь?.. Она сейчас в моде. В те времена я употребляла черную. Это не изменит твоего отношения ко мне?

Людовик. Какие пустяки! Конечно, не изменит.

Аделина *(продолжая вытирать глава)*. Если она тебе не нравится, я перейду на черную. Ты — мой повелитель!

Людовик. Да нет, что ты…

Аделина. Ах, ты отказываешься быть моим повелителем?

Людовик. Нет, конечно, но что касается таких мелочей…

Аделина. Вот! Теперь я буду уродом…

Людовик. Это не важно.

Все смотрят на него с порицанием. Марселен покашливает.

То есть я хотел сказать, что ты не урод. *(Умолкает.)*

{480} Аделина. Ах! *(Успокаивается.)* Ты уверен, что я не урод?

Людовик. Ты очаровательна.

Аделина *(расцветая)*. О‑о! *(Плачет.)*

Людовик. Что с тобой?

Аделина *(в слезах)*. Нет, это потому, что ты мне сказал, что я очаровательная… Впервые за пятнадцать лет…

Людовик *(Марселену, с раздражением)*. Послушай, что же мне надо ей сказать, чтобы она успокоилась?

Марселен *(живо)*. Ничего-ничего… Она сама успокоится. Я очень рад, что ты наконец убедился в том, как она тебя любит, как она чувствительна, как ты неверно о ней судил и как… *(Ищет слово.)*

Баррико *(резко)*. Кстати, что же ты потребуешь за ведение дел в Лионе?

Марселен *(живо)*. Суть не в деньгах, не правда ли, Людовик? Вы уж как-нибудь поладите… *(Делает знак Баррико.)*

Баррико. Ну‑ну, ладно… Предположим, что мой вопрос неуместен. Впрочем, ты знаешь мой принцип. Я купаю в золоте тех, кто мне полезен… И ты будешь моей правой рукой…

Марселен делает снова ему знак.

*(Встает.)* Поцелуй меня, мой малыш! В конце концов, я старше тебя, ты должен помнить об этом.

Марселен *(подхватывает)*. И этим объясняется вполне извинительная суровость Гильома. Ну поцелуйтесь же. *(Подталкивает их друг к другу.)*

Они неловко целуются. Рыдания Аделины усиливаются.

Аделина. Я не в состоянии это видеть.

Баррико. Да‑да, признаюсь, у меня голова кругом идет.

Людовик. Понимаю тебя. Ужасно, когда блудный сын воз вращается для того, чтобы сказать, что он снова уходит…

Марселен *(потирая руки с видом режиссера, удачно поставившего спектакль)*. Мне кажется, что контакт чудесно {481} налаживается… Теперь, для того чтобы наше маленькое семейное торжество было полным, я позволю себе сообщить остальным…

Баррико. Будьте любезны, распорядитесь, чтобы сюда подали завтрак для всех.

Марселен *(уходит, восхищенный)*. Да‑да, вот именно, для всех… Можете положиться на меня.

##### Явление шестоеАделина, Баррико и Людовик.

Аделина. Ты устал?

Людовик. Да. Я переутомился. Мне кажется, что усталость одолела меня… Между мной и внешним миром словно существует нейтральная зона. Я ничего не чувствую. А между тем *(смотрит на всех и улыбается)* не показываю вида. Вы замечаете — я почти доволен.

Аделина. Правда?

Людовик. Да. Теперь, когда я разоружился, мне кажется, что я нуждаюсь во всем, от чего отказался несколько дней назад… *(Притрагивается к ней.)* Люби меня, Аделина.

Аделина. Я обожаю тебя, милый!

Людовик *(нежно усаживает ее)*. Нет, не надо меня обожать. Просто люби меня. А ты, Гильом, будь мне старшим братом.

Баррико. Я готов, старина, помогать тебе советами и удерживать от глупостей. Применяя к тебе физическое насилие тогда… я тоже преследовал только эту цель.

Людовик. Да. Но я нуждаюсь не только в советах, мне нужно и покровительство. Потому что сегодня утром все меня немножко пугает.

Баррико. Можешь на меня рассчитывать. Можешь вполне рассчитывать на меня.

{482} Людовик. Да… потому что в семье… есть какой-то элемент насилия… Меня испугала наша первая встреча…

Баррико *(не придавая значения словам Людовика)*. Ну конечно, конечно. Пока что выпей кофе, он остынет. Я разбужу Гастона. *(Уходит.)*

##### Явление седьмоеАделина и Людовик.

Пауза.

Людовик *(с детской доверчивостью)*. Значит, ты часто говорила обо мне?

Аделина. Всегда, любимый, всегда. Представь себе, я даже не могла выпить чашки чаю, не подумав о том, что ты там так плохо питаешься. Тебе это кажется ребячеством? Но я даже не решалась прикоснуться к сладкому.

Людовик. Ты поступала неправильно.

Аделина. А ты ведь знаешь, какая я лакомка. Иногда по настоянию подруг я съедала одно… или два пирожных… Но я это делала только потому, что думала: «Если бы он был здесь, то, наверное, заставил бы меня»… Не правда ли, милый? Если бы ты знал об этом, ты меня заставил бы?

Людовик *(странным голосом)*. Ну конечно. Аделина. А ты знала, как нас там скверно кормили?

Аделина. Еще бы… Ведь я справлялась!.. *(Снова начинает всхлипывать.)* Очень скверно! Ох, как глупо, не нужно было говорить об этом, теперь у меня снова началось… Скорей платок!

Людовик. У меня нет платка.

Аделина *(ослепну в от слез)*. В пиджаке Марселена.

Людовик ищет глазами.

На каторжнике.

Людовик, преодолевая сопротивление Овечки, извлекает из кармана платочек.

{483} Спасибо. Ах, как глупо. Я ничего не могу поделать, и у меня от этой ужасной туши будут несколько дней пухнуть глаза. В последний раз, когда дурачок Робер наступил на мое кольцо, у меня три дня были распухшие глаза… Это было твое кольцо. Знаешь, которое ты мне подарил после удачно проведенного дела в Алжире, любимый. Правда, я переменила камень… Топазы были тогда не в моде, я велела вставить сапфир. И вдруг этот неловкий мальчишка… Боже, в какой я была ярости! Понимаешь, память о тебе… *(Плачет.)*

Людовик. Ну брось, Аделина. Забудь об этом, сапфир ведь все равно не я подарил, главное — оправа…

Аделина. Оправа-то и была сломана. К счастью, сапфир остался цел. Я заказала к нему платиновую оправу, тебе она понравится, дорогой, и у меня всегда будет на руке кое-что от тебя. *(Эта мысль приводит ее в восхищение, она развеселилась, но внезапно тушь снова начинает есть глаза.)* Ох эта тушь… *(Смотрит на Людовика, замечает странное выражение его лица.)* Ты недоволен? Тебе не понравится? Может быть, лучше сделать золотую оправу?

Людовик. Нет‑нет, почему же. Платиновая оправа прекрасна.

Аделина. Правда? Знаешь, я всегда буду его носить… *(Возвращает платочек.)* Возьми. Кажется, он больше не будет нужен.

Овечка с явным удовольствием запихивает платочек в карман.

Ты не находишь, что я очень некрасива, дорогой?

Людовик *(без выражения)*. Я нахожу тебя очаровательной.

Аделина. Как ты мил. Я тебе верю, потому что ты никогда не лгал. Только для тебя я осталась молодой, маленький Людион. В течение всех пятнадцати лет у меня была всего одна лишь мысль: быть молодой, когда ты вернешься. Вот для чего я, несмотря на неизмеримую печаль, заставляла себя жить, бывать на людях, заниматься спортом, развлекаться… *(Вскрикивает.)* {484} Ах, я забыла тебе рассказать, что мы вместе с графиней де Бигль организовали чудесную театральную труппу. Мы играем комедии — конечно, с благотворительной целью. Дорогой мой, мы сняли помещение настоящего театра! Мы играли Мюссе и Мариво, ставили шарады… Боже мой, как нам было весело! Но я всегда спрашивала себя: почему мой маленький Людо не с нами?

Людовик *(закрыв глаза)*. Спасибо. Продолжай, Аделина.

Аделина. Что же тебе еще сказать?

Людовик *(зло)*. Все равно — что…

Аделина. Рассказать тебе, как я проводила летние месяцы? Прежде всего я должна признаться в маленькой измене! Да‑да. Ведь ты ненавидел юг летом, а я любила. И вот я воспользовалась твоим отсутствием и каждое лето ездила в Канны. Ты не сердишься?

Людовик *(со странным смешком)*. О нет, нисколько! *(Пауза.)* Напротив… Ну, рассказывай еще… о том, как ты была несчастна.

Аделина. Я была так несчастна! Знаешь, это общество, эта светская жизнь, файвоклок, бега… Ни одной минутки я не бывала одна, я не имела возможности подумать о нашем былом счастье! Иногда я говорила себе: он счастливее меня, ведь у него по крайней мере есть время подумать!

Людовик *(с безумным смехом)*. Замечательно!

##### Явление восьмоеТе же, Марсе лен и лакей.

Входит Марселен. На лице у него восторг. За ним шествует лакей.

Марселен. А вот и наши порции. Завтрак! Людовик. Замечательно! Потрясающе! Аделина. Что с тобой, дорогой?

Марселен *(в ярости)*. Как?!. Вас оставили наедине?! Аделина. Ну конечно. Подумаешь, какой неосторожный поступок. Разве я девчонка?

{485} Марселен. Что вы ему Говорили, Аделина?

Людовик. О, она говорила очаровательные вещи, Марселен.

Аделина. Вот видите!

Людовик. Я себя чувствую прекрасно, окруженный такой нежностью, преданностью… Мне очень хорошо и хочется поскорее увидеть остальных…

##### Явление девятоеБаррико, Людовик, Марселен, Аделина, Гастон и Анна-Мари.

Баррико. Ну вот, Людовик, я сообщил господину Дюпон-Дюфору, что тебе не терпится его увидеть. Он был так любезен, что тотчас же встал и оделся. Вот и Анна-Мари! Давайте отпразднуем возвращение Людовика.

Людовик. Вот она, влюбленная парочка!

Аделина. Правда, мой милый, чудесная пара?

Людовик. Угу. *(Смотрит на них.)*

Гастон. Благодарю вас за то, что вы устранили последнее препятствие к нашему счастью.

Людовик. Угу. Посмотри на меня, Анна-Мари!

Анна-Мари *(резко)*. Что вам угодно?

Людовик. Посмотри мне прямо в глаза.

Анна-Мари. Ну вот, смотрю. К чему это?

Людовик. Интересно, у тебя тоже морщинки возле уголков рта…

Анна-Мари. Угу.

Людовик. Пусть они останутся. Не нужно их разглаживать.

Анна-Мари. Хорошо. Это все, что вы мне хотели сказать?

Людовик. У тебя очень красивые глаза.

Аделина. Что с ним?.. Дорогой мой…

{486} Людовик *(с внезапной яростью)*. Уйди! Оставь Меня В покое!

Аделина отскакивает.

Баррико. Как? Это что такое?

Марселен. Людовик, может быть, ты и вправе так поступать, но нужно объяснить нам…

Людовик. Оставьте нас в покое, пожалуйста. Анна-Мари, ты любишь этого молодого человека?

Гастон. Помилуйте, это уже нескромность.

Людовик. Замолчите вы тоже!

Баррико. Извините, дорогой Гастон… Людовик, ты отдаешь себе отчет в своих поступках?

Людовик *(кричит)*. Да! Я прекрасно знаю, что делаю! Если вы мне не позволите разговаривать с ней так, как мне нравится, то я уйду, запрусь, устрою скандал, учиню невесть что.

Баррико. Если ты учинишь еще один скандал, он тебе дорого обойдется. Не забывай, что общество приравнивает некоторые формы злой воли к помешательству.

Людовик. Наконец мы попадаем в тон…

Баррико *(тихо, Гастону)*. Пойдемте, Гастон. Теперь его болезнь не вызывает сомнений. Сейчас Марселен поставит диагноз.

Людовик *(не оборачиваясь)*. В тюрьме, Гильом, мой слух обострился до невероятной степени. Уже три дня я слышу все, что вы говорите обо мне. Я слышал вас, даже сидя в курительном салоне.

Баррико. Ну и что с того?

Людовик. Марселен не поставит диагноза. Я не сумасшедший. Он прекрасно знает это.

Марселен знаками успокаивает Баррико.

{487} Баррико. Ну ладно… ладно…

Людовик. Посмотри на меня, Анна-Мари! Ты не ответила на мой вопрос… Ты любишь этого молодого человека?

Анна-Мари. Я выхожу за него замуж.

Людовик. А мне говорили, что ты его любишь.

Аделина. Зачем такая настойчивость? Ведь ей неловко.

Людовик. Мне тоже неловко. Я хочу знать правду, Анна-Мари, мне сказали, что я должен… стать, как все, для того, чтобы не помешать твоему счастью. Правда, Марселен?

Марселен. Да‑да, я сказал именно так. Ведь я не солгал, не правда ли?

Людовик. Отвечай Марселену, Анна-Мари!

Анна-Мари. Не понимаю, что вы хотите услышать от меня.

Людовик. Я хочу, чтобы ты сказала, что я должен жить так, как требует Баррико, для того чтобы не разбить твое сердце.

Анна-Мари. Вы расстроите мой брак.

Людовик. Ты отказываешься повторить мои слова. А ведь они очень изящны. У Марселена бывают чудесные находки! Вы разобьете мое сердце! Повтори это — и я тебя оставлю в покое.

Аделина. Странно. В мое время девушкам было нетрудно сказать, что они любят своих женихов!

Анна-Мари *(после паузы)*. Нет, не повторю.

Людовик. Так. По крайней мере ты честная. *(Подходит к остальным.)*

Баррико. Значит, комедия окончена?

Людовик *(просто)*. Окончена.

Все вздыхают с облегчением.

Марселен. Ведь я вам говорил, что в глубине души он чудесный малый.

Баррико. Вы странный человек, Марселен. Разве вы не слышали, что он тут плел?

{488} Марселен. Я сказал — в глубине души.

Баррико *(Людовику)*. Итак, ты уверен, что у тебя не будет новых капризов? Можно на тебя рассчитывать?

Гастон. Должен сказать, что принципы моего дяди…

Людовик *(неожиданно)*. Анна-Мари!

Анна-Мари. Что?

Людовик. Поди сюда! *(Увлекает ее к авансцене.)*

Баррико *(нетерпеливо)*. Это переходит всякие границы! Знаете, чего он заслуживает? Чтобы с него спустили штаны и всыпали бы как маленькому!

Марселен и Аделина, заинтересованные беседой Людовика с Анной-Мари, знаками просят Баррико замолчать.

Людовик. Угрозы… Всыпать как маленькому? Вот она, милая семейка. *(Тихо, Анне-Мари.)* Послушай… Хотя я рискуй многим — бог знает что они со мной сделают, — но все равно мне это доставит удовольствие!.. Хочешь, я расстрою твой брав? Могу выкинуть какое-нибудь коленце перед твоей свекровью или схватить за бороду твоего свекра?.. Все равно, как-нибудь…

Аделина *(Марселену)*. Что он ей говорит?

Марселен. Тс‑тс. Кажется, мы на верном пути…

Гастон. Не скрою, что в глазах моей матери…

Аделина. Тс‑тс!

Людовик *(Анне-Мари)*. Подумай! Скажи мне только «да». Ты найдешь себе другого.

Анна-Мари *(после паузы, четко)*. Я хочу выйти замуж за Гастона.

Людовик. Но ведь ты его не любишь.

Анна-Мари. У меня нет другой возможности выйти замуж.

Людовик. Что за глупости!

Анна-Мари. Да, я хочу выйти замуж «прилично». Пусть это слово вас коробит. Хочу жить спокойно: иметь дом, ребенка. Остальное не важно. Вот и все. Теперь вы довольны? *(Резко* {489} *высвобождает руку, потом ей становится стыдно.)* Вы убедитесь в том, что в жизни нельзя обойтись без обмана.

Людовик *(после паузы)*. Я знал это еще до того, как ты родилась! Но я забыл об этом! И я не думал, что тебе придется учить меня. *(Смотрит на нее, затем жестко.)* Убирайся и ты тоже! Я не люблю хитрых…

Анна-Мари хочет ответить, нервно пожимает плечами, затем убегает, стараясь скрыть волнение.

##### Явление десятоеТе же, кроме Анны-Мари.

Аделина *(Марселену)*. Что она могла ему сказать? У него удрученный вид. Может быть, мне только кажется?

Марселен. Конечно, вам кажется.

Гастон. Должен вам заметить, что моя семья…

Аделина. Ах, замолчите же наконец! Вы всегда все отравляете!

Баррико. Подите поговорите с ним вы, Марселен!

Марселен *(после колебания)*. Почему всегда я? Кончится тем, что он меня возненавидит. А в его состоянии все может случиться.

Баррико *(громко)*. Вы не можете себе представить, Марселен, как приятно мне это слышать.

Марселен *(недоуменно)*. Почему приятно? Вы, верно, шутите? *(Останавливается в нескольких шагах от Людовика.)* Можно с тобой поговорить?

Людовик *(спокойно)*. Конечно.

Марселен *(удивленно)*. Как, ты спокоен?

Людовик. Очень. В чем дело?

Марселен. Они просили меня узнать о твоих дальнейших намерениях.

Людовик. Но… Разве мы не все решили.

{490} Марселен. Да… Но…

Людовик *(вставая)*. Все остается по-старому. *(Подходит к Баррико.)* Не стоило посылать ко мне парламентария, Гильом Как видишь, я очень спокоен.

Марселен *(восхищенно)*. Видите, он спокоен!

Баррико. Очень приятно. Десять минут назад ты орал…

Людовик. Это было очень некрасиво с моей стороны. Я очень прошу вас отнести это за счет моего нервного состояния.

Баррико. Нет ничего легче.

Людовик. Нет, не легко. Трудно, долго, утомительно…

Аделина. Что трудно, мой милый?

Людовик. Научиться жить.

Все переглядываются.

Этот идиот Марселен говорил со мной сегодня ночью, и нужно признать, что он в некотором роде гений оптимизма. Ему удалось нарисовать картину жизни в таких до смешного розовых красках… Впрочем, это было нетрудно, потому что за пятнадцать лет забываешь обо всем. Я даже поверил ему на мгновение…

Аделина. А теперь, мой милый?

Людовик *(кротко)*. После того как со мной говорили ты и Анна-Мари, я кое-что понял. Вот и все.

Баррико. Итак, мы находимся на том же самом месте, что и в день твоего приезда. Весело!

Людовик. Ах, нет, Гильом. В день моего приезда я находил мою жену только старой, тебя — только суровым.

Баррико. А теперь?

Людовик. Теперь я нахожу вас такими, какие вы есть. И у меня развязаны руки. О, не толкуйте мои слова превратно. Если бы все люди были такие хорошие, как говорил славный Марселен, то жить было бы очень сложно, беспокойно и каждая минута приносила бы страдания и угрызения совести… Нельзя было бы чувствовать себя самим собой. А теперь я чувствую себя очень хорошо среда своих, *(Подходит к Баррико.)* Этой {491} ночью, пока Марселен спал, я просмотрел лионские досье. Можешь быть доволен. Я сделаю нечто необычайное из твоего предприятия.

Марселен *(ликуя)*. Ага! Видите, Баррико! Баррико. Ладно-ладно. Это пока только слова. За них денег не платят. Ты сперва поработай, тогда мы увидим, прояснилось ли у тебя в голове.

Людовик *(любезно)*. О, голова у меня вполне ясная. Ты дважды заслужил тюрьму своими махинациями. Баррико *(наступая на него)*. Что ты сказал? Марселен *(пытается превратить все в шутку)*. Он пошутил, он пошутил!..

Баррико. Такие шутки меня совсем не смешат. Людовик. Ладно, ты прав. Будем уважительно обращаться со словами. Скажем, что ты был очень смел. Если бы о финансовых делах стали говорить грубыми словами, куда бы это завело?

Входит господин Пен.

А, старый патриций. Как поживаешь, дорогой старый патриций?

##### Явление одиннадцатоеТе же и господин Пен.

Господин Пен. Хорошо, хорошо, отлично.

Людовик. Тебе уже сказали, что я вернулся в лоно семьи?

Господин Пен. Ты только выполнил твой долг, мы об этом еще поговорим…

Людовик. Но что я узнал! Ты председатель административного совета лионской фирмы. Стало быть, ты, сам того не зная, дорогой, обманываешь государство.

Господин Пен *(Марселену)*. Как? Что он говорит?

Марселен *(мрачно вздыхая)*. Он шутит.

{492} Баррико *(Гастону)*. Пожалуйста, не слушайте его.

Людовик. Не гляди так испуганно на господина Дюпон-Дюфора, Гильом. Ты думаешь, он не знает тебя, не знает, с кем имеет дело?

Всеобщее возмущение.

Аделина. Ох, это ужасно, ужасно! И подумать только, что я так его любила! Утешьте меня, Марселен!.. *(Бросается в его объятия.)*

Марселен *(мрачно, взволнованно)*. Ведь я вам говорю, что он шутит. *(Гастону.)* Он шутит, дорогой друг, он всегда любил шутить.

Людовик *(продолжая)*. Как будто мы не знаем, что господин Дюпон-Дюфор предлагает здесь члена государственного совета и двух академиков в обмен на приданое Анны-Мари.

Гастон *(подходит к нему)*. Как? Что вы сказали? Я запрещаю вам произносить подобные слова…

Людовик. Успокойтесь, успокойтесь, успокойтесь все. Я нахожу, что жизнь — замечательная штука. Я немножко пошумел, но, по правде говоря, не сомневаюсь в этом. Теперь я в вашем распоряжении. Начнем, друзья, не теряя времени. Я должен сыграть свою роль в этом фарсе. Кого я должен обмануть? Какие грязные дела я должен обделывать ежедневно? Говорите же поскорей. Вот я перед вами. Людовик, которого вы потеряли, который проиграл сто миллионов во имя весьма относительного удовольствия провести одновременно еще десять сногсшибательных финансовых операций. Тот Людовик, который, как дурак, играет ночи напролет, который ежедневно меняет женщин…

Баррико. Что же, наконец, он хочет сказать?

Людовик. Я хочу вам сказать, что я готов. Вы должны быть довольны. Я ничем больше не буду брезговать. Я очень скоро вас догоню, потому что я, Аделина, тоже умею проливать крокодиловы слезы и у меня в запасе немало фальшивых вздохов. Я тоже, папа, умею сохранять достойный вид и быть бесчеловечным, {493} я тоже умею делать подлости, как ты, Баррико, чтобы не дать себя провести.

Баррико. Что ты сказал? *(Хватает его за лацканы пиджака.)*

Людовик *(не обращая на него внимания)*. Я остаюсь с вами, только прошу об одном — будем откровенны, а то я в самом деле сойду с ума… Мы среди своих, в открытом море, доставь мне удовольствие, Баррико, признайся, что ты негодяй. Молодой человек, скажите откровенно, зачем вы здесь? Это ничего не изменит, потому что мы заранее на все согласны. Зачем же вы жалуетесь, что разбивают вашу любовь? Признайся, Аделина, что ты очень неплохо прожила без меня пятнадцать лет, развлекаясь, выезжая в свет и участвуя в любительских спектаклях…

Аделина. То, что ты делаешь, — ужасно…

Людовик *(продолжает, не слушая)*. Пускай старый патриций признается разок, что он всего лишь дурацкий эгоист, и пускай Марселен не притворяется больше, будто мы с ним Кастор и Поллукс.

Господин Пен. Он переходит все границы. *(Ко всем по очереди.)* Сделайте же вы что-нибудь, я же старик.

Марселен *(к которому он обращается)*. Я лицо постороннее.

Господин Пен *(ничего не понимая)*. Как?

Марселен. Я вам говорю, что я лицо постороннее.

Аделина. Нужно действовать, действовать сейчас же. Он не знает, что говорит.

Гастон. Господин Баррико, я требую, чтобы вы его остановили.

Баррико. Пусть говорит… Очень просто, он сам сейчас нам докажет, что наши подозрения были обоснованны.

Людовик *(дерзко)*. Умоляю вас, я согласен на любые подлости. Порок сам по себе — это пустяки, но он заставляет нас разыгрывать комедию, которая делает жизнь ужасной. Посмотрите же мне в глаза. И хотя бы один разок скажем друг другу, что {494} мы собой представляем. Вы не хотите? Может быть, боитесь? Подмигните только, мне станет легче. *(Идет от одного к другому, все хранят вид оскорбленного достоинства.)* Вы… ты, ты, ты… *(Аделине.)* Ты?

Аделина. Я люблю тебя, мой дорогой, а ты разбиваешь мне сердце. Вот и все.

Людовик *(пришибленный, расстроенный, садится)*. Это ужасно. Овечка, поди сюда.

Овечка садится на корточки у его ног.

Знаешь, мы попали в довольно странную компанию.

Баррико. Надеюсь, Марселен, что после подобного спектакля ни у кого не останется сомнений, что место Людовика в доме для нервнобольных.

Гастон. Во всяком случае, я должен сказать, что не рискну представить его на будущей неделе моему дяде Жоржу. Это самое неприятное.

Все образуют группу, которая поодаль от Людовика тихо спорит.

Марселен. Знаете, у него, скорее, вид чудака. Чудак! В этом можно признаться. В каждой семье найдется один.

Баррико. Бывают чудаки, которые отравляют жизнь.

Аделина. Вспомни, Гильом, как бедная тетя Жанна вообразила себя попугаем.

Гастон *(вдохновленный этим открытием)*. Ах, оказывается, у вас была тетка, вообразившая себя попугаем?

Баррико. Да нет же, она все преувеличивает… Стареющая женщина, у которой были большие неприятности…

Аделина. Чудаки — это же прелестно, мой дорогой Гастон. Ведь ваш дядя, великий физик, должен помнить, что Ампер, если я не ошибаюсь, писал формулы на кузовах такси. А сколько знаменитых ученых бросают свои часы в кипяток, а в жилетный карман кладут яйца всмятку.

{495} Гастон. Среди академиков чудаков Гораздо меньше, чем принято думать.

Аделина. Какой ужас! Но чем мы можем помочь?

Баррико *(тихо, Гастону)*. В случае медицински установленного безумия согласится ли ваша семья продолжить наши переговоры?

Гастон *(очень деликатно)*. Давайте уточним: душевная болезнь, требующая изоляции, по крайней мере временной.

Баррико. Да.

Гастон. Думаю, они согласятся. Должен вам также признаться, что моя семья предпочитает эту гипотезу гипотезе об Австралии, которую она считает слишком опасной.

Баррико. Ну, так отлично, мой милый. Почему вы мне не сказали раньше? *(Поворачивается к остальным.)* Друзья мои, может быть, вы все на минутку выйдете и оставите меня с Людовиком?

Марселен *(торопливо)*. Да‑да, мы вас оставим.

Баррико *(останавливая его)*. Вы останетесь, Марселен.

Все уходят. Людовик не шевелится. Он ничего не слышал. Баррико подходит к нему, хлопает его по плечу. Тот вздрагивает.

##### Явление двенадцатоеБаррико, Марселен, Людовик и Овечка.

Баррико. Друг мой, только что ты мне угрожал, наговорил лишнего. Я хочу играть с тобой в открытую. Я верю, что ты достаточно хитер, чтобы обнаружить в досье лионской фирмы документы, которые могут доставить мне неприятности. Но, с другой стороны, не думаешь же ты, что я позволю их обнародовать? То, что ты говорил, то, что ты делал на яхте в течение трех дней после того, как провел пятнадцать лет в заключении, — все это показывает, что испытание было для тебя слишком тяжелым, ты {496} душевно надорвался и нуждаешься в длительном лечении. Не правда ли, Марселен?

Молчание.

Людовик *(поднимая голову и с улыбкой глядя на Марселена)*. Так. Что ты скажешь, Марселен? Могущественный Баррико задает тебе этот вопрос?

Марселен. Не… Не знаю.

Баррико. Да или нет? Ни один психиатр не откажет семье, обеспокоенной состоянием больного, в справке о необходимости его длительного пребывания в лечебнице.

Марселен. Его нужно будет обследовать.

Баррико. Естественно. Но вот вы видели его, наблюдал его поведение. Каково ваше мнение?

Людовик. Что, Марселен? Трудно? Сделай над собой усилие. Подави последнее угрызение совести. Бороться так тяжело. Забудь же о призраке, который нарушил твой покой спустя пятнадцать лет.

Баррико. Марселен, не слушайте его. Будьте искренни. Исполните ваш долг человека и врача.

Марселен *(вытирая пот)*. В общем… Я ведь не психиатр. *(Живо.)* Один из моих коллег… специалист, возможно, был бы более уместен для этого.

Людовик. Ха‑ха, так и есть, Марселен. Ну вот видишь. Это, оказывается, не так уж страшно. Ты себя хорошо чувствуешь?

Баррико. В Марселене говорит голос дружбы. Такие чувства надо уважать. *(Пауза.)* Ну что ж, мой милый, раз ты знаешь, как я к тебе отношусь, я тебе кое-что скажу. Я не считаю тебя сумасшедшим. Ты дерзкий крикун. Вот и все.

Людовик. Что же дальше?

Баррико. Мы безусловно будем с тобой вместе работать и очень скоро, поскольку я знаю, чего ты стоишь. Хочешь мне помочь? Это нам обоим выгодно. То, что я тебе предложу, очень хорошо подойдет к твоему нынешнему настроению. Вот. Согласись {497} провести два‑три месяца в первоклассном сумасшедшей доме где-нибудь на юге, с большим парком, в котором ты сможешь утолить свою неожиданную любовь к природе. Кроме того, ты там поправишь свое здоровье. Как только о всей этой истории немножко забудут, я тебе сообщу.

Людовик. Откровенно говоря, неужели ты считаешь меня таким дураком, что я тебе поверю?

Баррико *(дрожа от ярости)*. Значит, ты отказываешься?

Людовик *(глядя ему прямо в лицо)*. Нет. Я согласен. Но не думай, что ты меня обманул.

Баррико. Ты согласен?

Людовик. Да, Гильом. Потому что я еще не совсем готов к тому, чтобы бороться с вами. Только одно условие — ты оплатишь также содержание Овечки.

Баррико. Хорошо. Но и ты пойдешь мне навстречу…

Людовик. Конечно.

Баррико. Я счастлив, что мы наконец впервые достигли согласия. Дай руку.

Людовик. Не к чему.

Баррико. Я хочу еще сказать, что Марселен поставил очень благоприятный диагноз.

Людовик. Пусть это все проделают скорее.

Баррико уходит, Марселен собирается идти вслед за ним, но Людовик взглядом его останавливает.

Марселен *(возвращается обеспокоенный)*. Знаешь, в общем… Пожалуй, так лучше… Я говорю с тобой отчасти как врач… Продолжительный отдых принесет тебе лишь пользу… И потом, ведь ты там будешь вместе со своим товарищем… В начале зимы ты вернешься к нам, успокоенный, обновленный. *(Останавливается, потом повторяет.)* Обновленный… Что с тобой, Людо?

Людовик *(мягко)*. Убирайся поживей!

Марселен. Но ведь я твой друг, и я так говорю в твоих интересах.

{498} Людовик *(твердо)*. Ступай, ступай.

Марселен *(с неожиданным достоинством)*. Хорошо! Я иду туда. Но мне не стыдно. Ты сам не знаешь, чего ты хочешь. Ты ненавидишь меня, ненавидишь их. Кого ты любишь? В конце концов, все мы люди-человеки!

Людовик. Ладно, поторапливайся, потому что у меня может возникнуть желание сокрушить человечество, дав тебе пинка в зад.

Марселен. Пусть так. Ты не знаешь, что ты говоришь. А я тебя люблю и не хочу выводить из себя.

Людовик делает шаг, Марселен быстро уходит.

Людовик *(возвращается, садится возле Овечки, смотрит, на него, потом кротко улыбается)*. Так вот, моя маленькая Овечка, ты, счастливчик, ничего не понимаешь.

Молчание.

Если мы попадем в их большой парк, то никогда оттуда не выберемся.

Молчание.

*(Потом, вдруг.)* Ты умеешь плавать? *(Мимикой показывает.)* Плавать…

Овечка мычит.

*(Смотрит на отдаленный берег. Потом спокойно говорит.)* Один шанс против десяти. Стоит рискнуть, чтобы быть свободным, как ты думаешь?

Овечка мычит.

Пошли!

Снимают пиджаки.

##### Занавес

## **{****499}** Б. БрехтМещанская свадьба

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Отец невесты.

Мать невесты.

Невеста.

Сестра невесты.

Жених.

Друг жениха.

Жена.

Муж.

Молодой человек.

Комната с побеленными стенами; большой прямоугольный стол посередине. Над ним красный бумажный фонарь. Девять простых деревянных кресел с подлокотниками. У задней стены: справа шезлонг, слева шкаф. Между ними дверь с портьерами. Сзади слева низкий столик и два кресла. В левой стене дверь. В правой стене окно. Стол, кресла и шкаф неполированы и некрашены. Вечер. Красный фонарь зажжен. У стола свадебные гости. Ужинают.

Мать *(вносит супницу)*. Вот уха.

Одобрительный рокот.

Отец. Ого напоминает мне один случай.

Дочь. Ешь папа, а то ты всегда остаешься в накладе…

Отец. Сперва расскажу. Твой покойный дядя, который однажды на моей конфирмации… впрочем, это уже другой случай, так вот, мы как-то ели рыбу, все были за столом, и вдруг он подавился. Проклятые коми, ты гляди будь осторожна; и вот, значит, он подавился и стал махать руками и дрыгать ногами.

Мать. Якоб, возьми-ка хвост.

Отец. Он, значит, машет и весь посинел, как селезень, рюмку разбил, мы напутались ужасно, колотим его по спине, прямо-таки молотим. Он стал наконец кашлять и оплевал весь стол. Есть уже потом нельзя было, но мы даже обрадовались и пошли поесть в трактир, в конце-то концов это же я был конфирмантом. Ну, значит, оплевал он стол, а когда мы его наконец опять привели в чувство, он сказал таким глубоким счастливым голосом, — {500} у него был хороший бас, он тогда состоял в хоровом обществе, — там тоже был один занятнейший случай. Итак, значит, он сказал…

Мать. Ну, как рыба на вкус? Почему это все молчат?

Отец. Отличная рыба. Итак, значит, он сказал…

Мать. Но ты же еще и не попробовал.

Отец. Да‑да, я уже ем. Итак, значит, он сказал…

Мать. Якоб, да возьми ты кусочек.

Жених. Мама, ведь папа рассказывает.

Отец. Спасибо. Итак, значит, юшка, да нет, значит, он сказал: «Дети, я чуть было не поперхнулся». А весь ужин-то был уже испорчен.

Смех.

Жених. Очень хорошо.

Молодой человек. Чудесно рассказано.

Сестра. Но к рыбе я теперь не притронусь.

Жених. Овцы и не едят никогда рыбы. Только вегетарианское.

Жена. А что, лампу здесь так и не доделали?

Невеста. Ина, убери нож, ведь это же рыба.

Муж. Лампы — это безвкусно, а так выглядит отлично.

Сестра. Так куда романтичнее.

Жена. Да, да, когда не имеешь другого.

Друг. Это самое подходящее освещение для рыбной юшки.

Молодой человек *(сестре)*. Вы тоже находите? Вы любите, когда романтично?

Сестра. Да. Очень. Особенно Гейне. У него такой прелестный профиль.

Отец. Он помер от сухотки спинного мозга.

Молодой человек. Ужасная болезнь.

Отец. Вот еще брат дяди старика Вебера болел такой сухоткой. Жутко было слушать, как он рассказывал. Потом всю ночь нельзя было уснуть. Вот, например, он говорил…

Невеста. Но, папа, ведь это же неприлично.

{501} Отец. Что неприлично?

Невеста. Сухотка спинного мозга. Мать. Ну как, Якоб, тебе по вкусу?

Жена. Особенно нам по вкусу. Хотелось бы этой допью все же уснуть.

Друг *(жениху)*. Твое здоровье, старикан!

Жених. За здоровье всех присутствующих!

Все чокаются.

Сестра *(молодому человеку, вполголоса)*. При этих обстоятельствах…

Молодой человек. Вы полагаете, что это непристойно?

Оба говорят шепотом.

Жена. Здесь так хорошо пахнет.

Друг. Просто опьяняюще.

Мать. Жених израсходовал целую бутылку одеколона.

Молодой человек. Пахнет великолепно. *(Говорит с сестрой.)*

Жена. Скажите, это правда, что всю мебель вы сделали сами? И шкаф тоже?

Невеста. Всё! Мой муж сам все придумал, сделал чертежи, купил доски, остругал их, потом все склеил; все сделал сам, и ведь как хорошо выглядит.

Друг. Блестяще выглядит. И когда он только время находил?

Жених. И вечером и днем… Днем иногда, а больше всего утром.

Невеста. Он ежедневно вставал в пять утра. И работал.

Отец. Да, он поработал здорово. Я говорил, что дам им обстановку. Но он не хотел. Вот так же было в одном случае с Иоганнесом Зегемюллером. Он взял…

Невеста. Он взял да и сам все сделал. Мы вам потом покажем еще и другую мебель.

Жена. Но долговечна ли она?

{502} Невеста. Долговечнее чем вы и чем все мы. Тут уж все делалось на совесть. И клей он тоже сам делал.

Жених. На то барахло, которое продают в магазинах, положиться нельзя.

Муж. Право, это хорошая мысль. Так ведь и крепче привязываешься к вещам. И лучше следишь за ними. *(Жене.)* Хотел бы я, чтобы ты сама делала нам вещи.

Жена. Ну конечно же, я, а не ты. Вот он какой.

Муж. Я вовсе не это имел в виду. Ты сама знаешь.

Отец. А случай с Иоганнесом Зегемюллером был очень смешной.

Невеста. Во всех твоих случаях я ни разу не заметила ничего смешного.

Сестра. Мария, не груби!

Жених. А я нахожу, что папаша великолепно рассказывает.

Друг. Экстраординарно! И особенно, когда вы подчеркиваете то, в чем вся соль рассказа.

Невеста. Но так длинно…

Жених. Чепуха!

Друг. Выпукло! Просто! Пластично!

Жена. И мы ведь не спешим.

Мать *(входит)*, А сейчас будет сладкое.

Отец. Я могу совсем коротко, в нескольких словах, может, шесть-семь фраз, не больше.

Друг. Аромат воистину райский.

Мать. Это пудинг со сбитыми сливками.

Друг. Мне уж почти некуда.

Мать. Возьми кусок, Якоб, но не бери слишком много сливок. А то может не хватить. Приятного аппетита!

Сестра. Сливки я обожаю.

Молодой человек. Неужели?

Сестра. Да. Нужно набрать полный рот сливок, и тогда кажется, будто вовсе нет зубов.

Жених. Папаша, позвольте еще сливок.

{503} Отец. Не спеши, не спеши. Вот, например, Иоганнес Зегемюллер всегда говорил…

Невеста. Сливки хороши. Мама, ты должна дать мне рецепт.

Жених. Да, мамаша, так, как ты готовишь, ей никогда не сготовить.

Мать. Тут еще и три яйца.

Невеста. Да если столько навалить всякой всячины…

Сестра. Но это и необходимо. Иначе ничего и не выйдет.

Жена. Особенно яйца.

Друг *(смеется блеюще, захлебываясь)*. Яйца — хе‑хе‑хе… яйца, да это ж — хе‑хе‑хе… Отлично… Яйца — это же отлично; иначе — хе‑хе‑хе… ничего не выйдет… хе‑хе‑хе… это же отлично… хе‑хе‑хе… *(Никто больше не смеется, он отрывисто замолкает и торопливо ест.)*

Жених *(колотит его по спине)*. Ну что это с тобой…

Сестра. Ну и что, яйца — ведь это хорошо.

Друг *(начинает снова)*. Очень хорошо. Отлично. Я ничего не имею против яиц.

Отец. Да, вот яйца. Твоя маменька дала мне однажды в дорогу яйцо. Я спрашиваю: «Крутое?» Она говорит: «Как камень». Я поверил, положил в чемодан. Так я еще и не успел…

Невеста. Папа, передай, пожалуйста, сливки.

Отец. На! Так вот я, значит, еще не…

Жена *(лукаво)*. А кровати вы тоже сами делали?

Жених. Да, из ореха.

Невеста. И они очень хорошо выглядят.

Сестра. Только немного широки, на мой взгляд.

Жена. Это потому что самодельные.

Муж. Ты же еще не видела.

Отец. А ведь у меня для вас нашлись бы вполне хорошие кровати. Даже из наследственной мебели. Имеют антикварную ценность. И к тому же массивные.

Друг. Да, в старину умели делать.

{504} Молодой человек. Тогда и люди были иные.

Отец. Иные люди, иные кровати — это сказал Фриц Форст, он вообще был большой оригинал. Например, однажды он вошел в церковь, когда пастор уже…

Мать *(входит)*. А теперь надо горло сполоснуть…

Отец. Вот‑вот, сполоснуть. Был однажды занятный случай с ватерклозетом, я сперва расскажу об этом. Когда стали только появляться клозеты с водой…

Жених. Попробуй сперва это вино, папаша. Надо же язык смочить. *(Наливает вино.)*

Друг. Даже цвет вина великолепен. А какой букет!

Мать. О чем вы там шепчетесь, дети?

Сестра *(отшатывается)*. Кто — мы? О, ничего. Он только сказал…

Муж *(молодому человеку)*. И чего это вы так наступаете мне на ногу? Вот уже три минуты, как топчете. Ведь я же не кузнечный мех.

Молодой человек. Извините, пожалуйста, я думал…

Муж. Ах, вы, оказывается, думали. Что ж, это неплохо иногда бывает подумать. По зачем же думать ногами?

Мать. Дай твой бокал, Якоб.

Жена. Лучше бы ты уже пил, чем показывал, какой ты умный. Да уж твой ум! А ведь ты и без того пьешь чрез меру.

Молчание.

Друг. Вы хотели что то рассказать о наследственной мебели, вас прервали…

Отец. Да‑да, о кроватях. Благодарю вас, весьма благодарен. В этих кроватях умер уже не один из нашего рода, так-то, Мария!

Жених. Ну а теперь выпьем за здоровы живых, папаша. Будьте здоровы!

Все. Будьте здоровы!

Муж *(встает)*. Дорогие друзья!

{505} Жена. Если ты можешь еще что-нибудь держать, так держи язык за зубами.

Муж садится.

Друг. Почему же вы по говорите? Ведь ваша милая супруга просто пошутила.

Жена. Он не понимает шуток.

Муж. А я уже забыл, что хотел сказать. *(Пьет.)*

Молодой человек встает.

Жена. Тссс!

Мать. Якоб, застегни жилетку, так не полагается.

В это мгновение снаружи начинается перезвон церковных колоколов.

Сестра. Колокола! Но теперь, господин Мильднер, вам уже необходимо говорить.

Друг. Вы только послушайте! Какой великолепный звон! Прямо-таки благовест.

Сестра *(жениху, который ест)*. Тссс!

Невеста. Дай ему хоть проглотить.

Молодой человек *(стоит, вытянувшись)*. Когда сочетаются браком два молодых сердца, она, чистая, целомудренная невеста, и он, закаленный в жизненных бурях муж, тогда, как говорится, ангелы поют на небесах. Когда юная невеста *(обращается к невесте)* вспоминает прекрасные дни своего детства, тогда в ее сердце прокрадывается тихая печаль, ведь она вступает в жизнь, исполненную превратностей и угроз.

Невеста всхлипывает.

Однако рядом с ней испытанный муж, который создал свой очаг, своей собственной рукой, — в данном случае это буквально так, — чтобы с избранницей своего сердца делить и радости и горести. Так выпьем же за здравие этих двух благородных юных существ, которые сегодня будут впервые принадлежать друг другу… *(жена смеется)* отныне и навеки. А засим давайте споем в их честь песню {506} на музыку Листа «О, как это чудесно». *(Начинает петь, но, так как никто не подпевает, умолкает и садится.)*

Молчание.

Друг. Песня-то незнакомая. Но говорил он хорошо.

Сестра. Неподражаемо! О, как вы говорите. Прямо как в книжке.

Муж. Как же, страница восемьдесят пять, речь на свадьбе. Хорошо заучил наизусть.

Жена. Постыдился бы ты.

Муж. Кто, я?

Жена. Да, ты.

Друг. Прекрасное вино.

Колокольный звон умолкает. Все отдыхают.

Отец. Так, значит, я хотел рассказать о кровати.

Невеста. Ах, да ведь мы уже это знаем!

Отец. Что знаете? Как умирал твой дядя Август?

Невеста. Да, да.

Жених. А как же все-таки помирал дядя Август?

Отец. Ну нет, что же это получается — вы не дали мне рассказать случай с яйцами, а потом не дали с ватерклозетом, хотя это очень занятно, и еще не дали про лес, я уж не говорю ничего про Иоганнеса Зегемюллера, это действительно малость длинновато, хотя не дольше десяти минут… так что, может быть, я все-таки попозже… Итак, значит…

Мать. Наливай по новой, Якоб.

Отец. Дядя Август умер от водянки.

Муж. Будьте здоровы!

Отец. Будьте здоровы! Так вот — водянка. Началось с ноги, даже только с пальцев, потом дошло до колена. И шло быстро, побыстрее, чем ребенка сделать. Все у него почернело. Живот раздулся, и хотя все время ему выпускали воду…

Муж. Будьте здоровы!

{507} Отец. Будьте здоровы, будьте!.. Выпускали, значит, но уже было поздно. А тут еще сердце схватило. Это и ускорило. Вот, значит, он и лежал в той кровати, которую я хотел вам дать, и стонал, как слон, да и выглядел так же, как слон. Я, конечно, подразумеваю ноги. И вот тогда его сестра, — это, значит, ваша бабушка, — сказала, когда уже видно было, что дело к концу идет, что скоро, значит, он отмучается, — это как раз к утру было, в комнате уже так посерело, кажется, тогда еще гардины были задернуты, — так вот она, значит, говорит: Август, хочешь позвать пастора? А он ничего не сказал, а только смотрел в потолок, — он так уже семь недель смотрел, тогда он уже шесть недель как не мог повернуться на бок. Потом он сказал: главное, это нога. И опять, значит, стонет. А мать не отстает, — она-то уверена была, что дело идет о душе, — и через полчаса опять спрашивает: Август, так ты хочешь позвать священника? Дядя тот даже и не слушал ее, а отец, — он тоже стоял там, — сказал ей: да оставь ты его, у него же боли. Отец у нас был очень мягкосердечный. Но мать не хотела, она о душе думала, а бабы, — они все упрямые, — вот она опять завела: Август, подумай о своей бессмертной душе. Отец потом рассказывал, значит, дядя посмотрел налево, на них, где они стояли, так, значит, покосился и сказал такое, что мне здесь сейчас и повторить неудобно. Он — дядя Август — был вообще малость грубоват. Право же, повторять неловко… Но уж, как говорится, из песни слова… И без этого весь рассказ не получается. Так что необходимо уж сказать, а то непонятно будет. Так вот, он сказал: а поцелуйте вы меня в… ну тут уж вы сами знаете куда. И как только он это сказал, — и с трудом ведь говорил, — можете себе представить, так тут же сейчас же и кончился. И это доподлинно точно. А кровать еще цела. Я ее поставлю на чердак для вас, можете ее забрать когда захотите.

Молчание.

Сестра. Теперь мне ничего и нить не хочется.

{508} Друг. Нельзя так за все переживать, барышня. Будьте здоровы. Ого же всего только очень занятный случай.

Невеста *(жениху, тихо)*. И все-таки он не мог нас избавить от этого пошлого трепа.

Жених. Да оставь ты, пусть он получит свое удовольствие.

Молодой человек. Освещение, по-моему, здесь прекрасное.

Мать. Якоб, не трогай пирог ножом.

Отец. А не рассмотреть ли нам твою мебель?

Невеста. Пожалуйста.

Друг. Главное, что стулья такие широкие. На каждом двое усядутся.

Жена. Вот ножки только немного тонкие.

Молодой человек. Тонкие ножки — это стильно.

Жена. А вы откуда это знаете?

Мать. Якоб, ну разве ты не можешь брать пирог просто рукой?

Жена *(вышла из-за стола, расхаживает по комнате)*. Это шезлонг. По ширине, пожалуй, достаточно, но обивка непрактична. Правда, зато самодельный.

Невеста. А шкаф правда красивый? Особенно этот набор, совсем, как мозаика. Я не понимаю, как другие люди не могут это почувствовать. Отдаешь свои деньги и берешь какую-то мебель, ну просто так какую-то мебель, ни тебе души, ничего, только чтоб иметь какую-то мебель. А у нас это наши собственные вещи, на них пот и в них любовь, любовь к этим вещам, ведь сами делали.

Муж. Эй, жена, иди сюда и садись.

Жена. Это еще зачем? Я хотела бы посмотреть, какой он изнутри.

Муж. Нельзя ж к людям в шкаф залезать.

Жена. Я же хотела только так. Но ты же всегда лучше всех все знаешь. Пожалуйста, нет так нет. Снаружи этот шкаф — ничего потрясающего. И таких наборов на дверцах теперь уже не {509} делают, теперь модно стекло с пестренькими занавесками. Но, может, он внутри очень хорош, я только это и хотела посмотреть.

Муж. Так‑так, а теперь садись!

Жена. Что это за тон? Ты опять пьешь слишком много. Я тебе разбавлю водой, ты плохо переносишь.

Жених. Что же, если вы хотите осмотреть, пожалуйста, ваш интерес мне приятен. Вот ключи… Мария, открой.

Невеста. Не пойму, это вроде не тот ключ. Он не вертится.

Жених. А ну, давай сюда. Тебе еще поучиться нужно. Этот замок я сам вставил. *(Пытается повернуть.)* Черт подери! Ах, будь ты проклят! *(Приходит в ярость.)* Да чтоб ты сдох!

Невеста. Вот видишь, и ты не можешь.

Жених. Должно быть, замок заело. Не понимаю даже.

Жена. А может, там внутри ничего особенного. Тогда и смотреть не стоит. Оказывается, очень трудно открывать замок в этом шкафу. Да, это, конечно, недостаток шкафа.

Муж *(угрожающе)*. А ну, садись. Мне уже надоело тебя слушать.

Сестра. Ах, раз мы уже все встали, может быть, потанцуем немного.

Молодой человек. Вот именно. Давайте сдвинем стол.

Жених. Потанцевать — это хорошо. Но где взять музыку?

Друг. Я играю на гитаре. Она там, в передней. *(Приносит гитару.)*

Все встают. Отец и муж отходят влево, садятся. Оба курят. Жених и молодой человек поднимают стол и относят в сторону.

Молодой человек. Ставьте осторожней.

Жених. Нет надобности. Можно и без нежности. *(Ставит резко. Одна ножка подворачивается.)* Так, а теперь потанцуем.

Молодой человек. Вот видите, ножка подломилась. Надо было все-таки осторожней.

Невеста. Что там поломалось?

{510} Жених. Да ничего. Мелочь. Теперь будем танцевать.

Невеста. Как же ты так неосторожно. Куда смотрел?

Жена. Вы должны всегда помнить о пролитом поте. Но хороший столярный клей был бы лучше…

Жених. У вас, однако, острый язычок. Разрешите вас пригласить.

Жена. Неужели вы не хотите первый танец танцевать с женой?

Жених. Разумеется. Пошли, Мария.

Невеста. Нет, я хотела бы танцевать с господином Гансом.

Сестра. Ас кем же я?

Невеста *(мужу)*. Вы не танцуете?

Муж. Нет. Моя жена еще свистеть начнет.

Сестра. Но вы все же потанцевали бы, а то я остаюсь одна.

Муж. Неладно получится, ведь мне и не хочется вовсе.

Друг *(с гитарой, в шезлонге)*. Ну, я могу вальсок. *(Играет.)*

Танцуют. Жених с женой, невеста о молодым человеком, сестра с мужем жены.

Жена. Быстрее, быстрее. А то как в карусели.

Танцуют быстро. Танец прекращается.

Вот это шик! Неплохо станцевали. *(Садится с маху в шезлонг. Треск. Жена и друг вскакивают.)*

Друг. Где-то треснуло.

Жена. Здесь что-то сломалось. Это я виновата.

Жених. Ничего, ничего! Я отремонтирую.

Жена. Да, конечно, ведь вы же специалист по мебели. Это главное.

Невеста. Видно, для вас это было слишком быстро, вы так и повалились.

Жена. Да, у вашего мужа есть хватка.

Сестра. Вам не понравилось?

{511} Муж. Сегодня понравилось. Да.

Жена. Ты бы лучше подумал о своем сердце — еще заболит.

Муж. Ты что, за меня боишься?

Жена. Отдуваться ведь мне, как всегда.

Жених. Может, присядем опять?

Невеста *(другу)*. Вы чудесно играете.

Друг. Когда вижу, как вы танцуете.

Жених. Давай-давай, не трепись. Посидим теперь. Ну, как вам понравился танец?

Молодой человек. Отлично. Не хотите ли еще?

Жених. Нет.

Отец. Можно еще вина? Тогда и поболтать приятней.

Жених. А теперь поставим стол опять на середину. *(Вместе с молодым человеком поднимает стол.)* Но в этот раз уж будьте осторожны.

Мать приносит вино. Все подсаживаются к столу.

Жена. Спойте что-нибудь, я так люблю слушать пение.

Друг. Пою я не так чтоб хорошо.

Жених. А хорошо и не требуется. Спой просто так, для удовольствия.

Жена. Мой муж иногда поет. Он и на гитаре может.

Молодой человек. Пожалуйста, сыграйте.

Жена. Возьми гитару!

Муж. Да я уже ничего не помню.

Сестра. Сыграйте!

Муж. Вдруг еще собьюсь.

Жена. А ты всегда сбиваешься.

Сестра. Ну хоть разок.

Муж. Что ж, один раз, пожалуй. *(Наигрывает.)*

Жена. Раньше он всегда играл, а с тех пор как мы вместе, совсем бросил. Он мне надоел своей преданностью. Раньше он знал множество песен, потом забыл многие, помнил все меньше и меньше, стал все чаще обиваться, так, будто у него маразм. {512} И, наконец, осталась у него только одна песня. Вот ее ты сейчас и пой.

Муж. И спою. *(Подыгрывая себе на гитаре, начинает бодро.)*

«Привидение в Либенау,
Говорят, не раз уже… *(Сбивается.)*
Говорят, не раз уже… Не раз уже…».

Забыл. Вот теперь я забыл и эту песню… Последнюю.

Жена. Маразм!

Жених. Ничего! Вот я вообще петь не умею.

Молодой человек. Может, тогда еще немного потанцуем?

Жена. А я больше не хочу.

Жених. Ну, посмотрим на других.

Отец. Мария хорошо танцует.

Невеста и друг танцуют.

Муж *(дергает струну)*. Вот это «до»…

Друг *(возбужденно)*. Вы танцуете великолепно. Еще быстрее!

Жених. Вы только не свалитесь.

Жена *(жениху)*. Я бы так не посмела танцевать.

Сестра. А вы умеете так?

Жена. Это зависит от партнера.

Друг *(останавливаясь)*. Вот что кровь освежает. На тебе твою жену. Классно танцует. Но мне хотелось бы что-нибудь выпить.

Отец. Не сядем ли мы все к столу? Ведь так даже не поговоришь.

Жених. Правильно, садитесь все. *(Невесте, вполголоса)*. Ты что? Хотела бы еще танцевать?

Невеста. Но теперь сядем по-другому. *(Другу.)* Вы садитесь сюда… *(Жене.)* А вы извольте сесть там. *(Жена садится рядом с женихом.)* Папа, ты сиди во главе стола.

{513} Жених *(откупоривая бутылки)*. А теперь выпьем! За душевность и дружбу!

Молодой человек. У своего очага.

Друг. Где все создано своими руками.

Отец. Будьте здоровы! Когда ты, Мария, еще бегала в короткой юбчонке, тебе один раз дали выпить вина. Твой дедушка забавлялся. Он хотел, чтобы ты потанцевала, но ты сразу же заснула.

Жена. Так вы уж лучше не пейте.

Муж. Я не видел еще никого, кто танцевал бы так хорошо.

Друг. Вот теперь и у меня хорошее настроение. А то до сих пор у нас было вроде как чопорно. *(Встает.)* Это что еще такое? *(Смотрит на стул.)* Я тут зацепился.

Невеста. Вам больно?

Друг. Тут щепка откололась.

Жених. Это ничего.

Друг. Стулу-то ничего. Но мои лучшие брюки…

Жених. И ты их надел специально в мою честь.

Друг. Да! Но теперь я спою.

Жених. Нет особой необходимости, если ты поешь неохотно.

Друг *(достает гитару)*. Я пою охотно.

Жених. Я хотел сказать — если у тебя испортилось настроение.

Друг. У меня не испорчено настроение.

Жених. Из‑за брюк.

Друг. Это было ради танцев.

Отец. А все-таки есть провидение. Вот и Форст говорил.

Друг *(поет)*.

«Оба таяли от счастья,
И он мечтал ее обнять.
В темноте пылали страсти,
И она устала ждать.
Но в лоб ее поцеловал он,
{514} И шлюхой барышня не стала:
Ведь зазорно шлюхой стать!
О, как сладко ждали руки!
Как оба жаждали любить!
Страшнее жажды нету муки —
Но как сырую воду пить?
И в лоб его поцеловала
Она, что шлюхою не стала,
И вот не знала, как ей быть…
И стал он шляться к потаскухе,
Зато ее не осквернял!
Там он постился в новом духе:
Пил, обнимался и блевал.
А потаскуха объявила,
Что в добродетели — вся сила,
И он в душе аскетом стал.
Но без него она пылала,
И тот пожар был так силен,
Что надежный, крепкий малый
В коты был ею приглашен,
Все норовил ее, бывало,
В подворотнях тискать он.
Щипки, шлепки и оплеухи
Ей доставались, точно шлюхе,
Но был на это свой резон!
Но у него ума хватало,
Он все же понял, что почем:
Да, в лоб ее поцеловал он,
Он был — ханжой, а стал — скотом.
И в лоб она поцеловала.
Теперь со лбов у них сияло,
Что оказались майской ночью
Она — шлюхой, он — котом!»[[146]](#footnote-147)

Жена смеется.

{515} Жених. Я это знаю. Одна из твоих лучших песен. *(Жене.)* Вам нравится? Но я хочу еще вина достать.

Друг. Да, пенсия хороша. Особенно мораль. *(Невесте.)* Вам нравится?

Невеста. Я, может быть, ее не поняла.

Жена. К вам это и не относится.

Отец *(тревожно)*. А где же Ина?

Невеста. Не знаю.

Жених. И господина Мильднера тоже не видно. Почему его вообще пригласили?

Невеста. Он сын нашего домовладельца.

Жених. И значит, лакеи.

Невеста. Они, наверно, вышли.

Отец. Тем лучше, значит, они не слушали эту песню. Но теперь все же погляди, Мария, где они.

Жена. А может, они-то и поняли эту песню.

Муж. Ведь и ваша госпожа мама тоже на кухне.

Жених. Она готовит крем.

Невеста *(жениху, шепотом)*. Это была похабщина.

Жених. И после того как ты с ним танцевала?

Невеста. Теперь мне стыдно.

Жених. За танец.

Невеста. Нет, за то, что у тебя такие друзья. *(Уходит.)*

Друг. Вот теперь я в отличном настроении. Когда я выпью, я как бог.

Жених. Ты бы должен был сказать: когда бог выпьет, он как секретарь.

Друг *(смеется, несколько раздраженно)*. Хорошо сказано. Обычно ты не так остроумен.

Муж. Мне вспомнился анекдот. Однажды господь бог вышел погулять инкогнито. Но так как он забыл надеть галстук, то его узнали и отправили в сумасшедший дом.

Друг. Это надо было рассказывать совсем по-другому. Так вся соль пропала.

{516} Отец. Хорошо, но вот Йозеф Шмидт действительно попал в сумасшедший дом. И вот как это произошло…

Входят сестра, молодой человек и невеста.

Сестра. Мы помогали маме сбивать крем.

Жених. Ничего-ничего, мы все в хорошем настроении.

Молодой человек. Крем получается отличный.

Жена. Его готовят на горячей плите.

Сестра. Нет, мы приготавливаем крем не на плите.

Жена. Вот как, а я думала, вы скажете — на плите, а то вы оба такие красные. *(Смеется, откидывается на стуле; треск.)* Ой! *(Вскакивает.)*

Друг. Что-нибудь сломалось?

Жена. Боюсь, что стул.

Жених. Это исключено. Вы можете в нем кататься от хохота. Я скреплял трехсантиметровыми болтами.

Жена. Но я больше не решусь на него сесть. Уж лучше на шезлонг.

Сестра. Там вы уже побывали. Ножка отломана.

Друг *(обследует стул)*. Да здесь и впрямь что-то не в порядке. И теперь это уже не щепка. Но все же нужно следить за одеждой.

Жених *(подходит)*. Э, да это тот самый стул, который малость подкачал. На него не хватило болтов. Жаль, я не заметил, что это тот самый стул, я бы сразу попросил вас присесть на другой.

Невеста. И тогда то был бы «тот самый стул».

Муж. А вот еще один стул свободен.

Молчание.

Мать. Пожалуйста, вот крем и глинтвейн!

Друг. Великолепно! Глинтвейн! *(Потягивается.)* Так, а теперь только подлокотник. Но зато я ничего не порвал на себе. Выпьем. *(Подлокотник отламывается.)*

{517} Жених. Вот теперь совсем уютно. Выпьем.

Все. Будьте здоровы!

Жених *(матери)*. Это за твое здоровье, мама!

Мать. Хорошо, только не проливай вино на жилет, вон ты уж посадил пятно.

Отец. Кстати, раз мы уж говорим о стульях… У Розенберга я компании в их конторе были особые стулья специально для посетителей — сиденья очень низкие, такие что сядешь и колени торчат вровень с головой. И это всех так подавляло, что Розенберг и компания разбогатели. Тогда Розенберг купил новый дом, новую красивую обстановку, но эти стулья он сохранил. И всегда говорил растроганно: вот с какой скромной мебелишкой я начинал. И я никогда этого не забуду, чтобы не стать высокомерным и чтоб бог меня не покарал…

Жена. Но я же вовсе не хотела, чтобы стулья ломались. Я здесь ни при чем.

Муж. Никто ничего подобного и не говорил.

Жена. Вот именно. И значит, я теперь виновата.

Друг. Возник внезапный диссонанс. Может, я сыграю на гитаре и спою?

Жених. Если ты еще не устал?

Друг. С чего бы это?

Жених. От питья и от танцев. Ведь у тебя же больной желудок.

Друг. Я никогда не болел желудком.

Жених. Но ведь ты постоянно принимаешь натрон.

Друг. Это вовсе не значит, что я болен.

Жених. Ну что ж, я только о тебе забочусь.

Друг. Весьма благодарен, но я не устал.

Пауза.

Молодой человек. А вы смотрели в театре пьесу «Ваал»?

Муж. Эта пьеса — свинство.

{518} Молодой человек. Но все-таки она сильна.

Муж. Значит, это сильное свинство. А сильное свинство хуже слабого. Если у кого есть талант к свинству, разве это можно считать простительным? Вам-то вообще не следовало бы смотреть такие пьесы.

Молчание.

Отец. Эти современные авторы всегда вываливают в грязи именно семейную жизнь. А ведь это самое лучшее, что есть у нас, немцев.

Друг. Вот это правда.

Пауза.

Жених. Так‑так. А теперь все же повеселимся. У меня свадьба не каждый день бывает. Пейте и не сидите так чинно. Я для примера снимаю пиджак. *(Снимает.)*

Пауза.

Друг. Есть у тебя карты? Можно бы перекинуться в картишки.

Жених. Карты в шкафу.

Жена. Который не открывается.

Друг. Может, попробовать ломиком.

Невеста. Надеюсь, вы не серьезно?

Друг. Когда-нибудь надо же его открыть.

Невеста. Но не сегодня.

Жених. Не ради карт.

Друг *(грубо)*. Ну тогда скажите, чего нам еще тут делать.

Жена. Можно посмотреть, какая еще есть мебель.

Жених. Отличная мысль. Я буду вашим проводником.

Все встают.

Сестра. Уж лучше я останусь здесь.

Невеста. Одна? Это не годится.

Сестра. А почему бы и нет?

{519} Невеста. Потому что всему должны быть пределы.

Сестра. Раз так, тогда я скажу. Я не хотела вставать, потому что стул поломан.

Невеста. А почему ты его сломала?

Сестра. Он сам сломался.

Друг *(ощупывает стул)*. Если сидеть на нем неподвижно и при некотором усилии, то он еще выдержит.

Отец. Может, пойдем посмотрим другую мебель.

Друг *(тихо, жене)*. Стол-то пока еще цел.

Жених. Да там ничего особенного нет.

Жена. Лишь бы только держалось.

Жених. Пошли, Мария.

Невеста *(сидит)*. Ладно, я догоню, идите вперед.

Все уходят в среднюю дверь. Говорят, уходя.

Жена *(другу)*. Жених-то даже пиджак снял.

Друг. Это беззастенчивость. Теперь, значит, все дозволено.

Невеста плачет навзрыд, сидя у стола.

Жених *(входя обратно)*. Нужно поискать карманный фонарик, там с проводкой что-то случилось.

Невеста. Почему ты не дал ее сделать монтеру?

Жених. Чего это ты еще? Твоя сестра могла бы себя вести поприличней.

Невеста. А твой дружок?

Жених. Так не танцуют, если хотят, чтоб уважали.

Невеста. А этот Мильднер. Как он старательно говорил про девственную невесту! Я покраснела, и все заметили. И он еще так уставился на меня. А потом эта злополучная песня. Он мстил за что-то.

Жених. А потом еще и похабщина. Он решил, что с этакой можно себе позволить.

Невеста. Поосторожней, ты. Это ведь твой друг. А я не этакая.

{520} Жених. Как нам теперь от них избавиться? Они жрут, пьют, курят, треплются и не собираются уходить. В конце концов, это же наш праздник.

Невеста. И еще какой!

Жених. Ты не должна вести себя так. Когда они уйдут?

Невеста. Они все нам испортили.

Жених. Я хочу, чтоб мы были одни. Слышишь, они опять идут.

Невеста. А я не хочу, чтобы они уходили. Тогда будет еще хуже.

Жених *(надевает пиджак)*. Здесь все же прохладно.

Все остальные показываются в дверях.

Отец. Нам пришлось ждать на кухне, в спальной нет света.

Друг. Мы не мешаем?

Жена внезапно надрывно хохочет.

Муж. Что это с тобой?

Жена. Все это так смешно.

Муж. Что тебе смешно?

Жена. Все, все. Изломанные стулья, собственный очаг. Развлекательная беседа. *(Хохочет исступленно.)*

Невеста. Но Эмилия!

Жена. Все переломано. *(Хохоча, садится на стул, он разваливается.)* Ага, и этот тоже! И тот тоже. Теперь уж мне придется сидеть на полу.

Друг *(смеется)*. Вы правы, надо было нам принести с собой складные прогулочные стулья.

Муж *(подхватывает жену)*. Да ты с ума сошла. Если ты будешь себя так вести, ты все переломаешь. Причина вовсе не в мебели. *(Жениху.)* Извините, пожалуйста.

Друг. Рассядемся как придется. Все это, в общем, пустяки, если нам весело.

Рассаживаются.

{521} Сестра. Жаль, что не было света. Кровати действительно прекрасные.

Жена. Да‑да, и свет испорчен тоже.

Невеста. Принес бы ты еще вина.

Жених. Оно в подвале. Дай мне ключи.

Невеста. Сию минуту.

Оба уходят.

Жена. Какой-то странный запах!

Друг. А ведь раньше ничего не чувствовалось.

Сестра. Я не замечаю никакого запаха.

Жена. А я угадала. Это столярный клей.

Друг. Ах вот зачем я им дарил одеколон. И надо же было сразу полбутылки.

Жена. Но сейчас уже не скрыть запаха клея, он все перешибает.

Невеста возвращается.

Отец. Когда ты вот так появляешься на пороге, у тебя хороший вид… Ты уже девочкой имела хороший вид. Но сейчас ты в расцвете.

Жена. Платье хорошо сшито.

Невеста. Да, мне, слава богу, не надо прибегать к уловкам.

Жена. Это намек?

Невеста. Тебя это задевает?

Жена. Зачем в чужом глазу сучок искать, когда в своем бревно.

Невеста. У кого бревно?

Жена. Платье так хорошо сшито, что даже не заметно, в каком ты положении.

Невеста *(плачет)*. Это… это…

Муж. Что ты болтаешь?

Жених *(возвращается)*. Вот и вино! Что с тобой приключилось?

Сестра. Пошлая бестактность.

{522} Жена. Кто сказал — пошлая бестактность?

Отец. Да успокойтесь же! Будем здоровы!

Жених *(сестре)*. Не смей оскорблять гостей.

Сестра. А они смеют оскорблять твою жену?

Жена. Я ничего такого не сказала.

Муж. Неправда, ты вела себя непристойно.

Жена *(раздражаясь)*. Я сказала только правду.

Жених. Какую там еще правду?

Жена. Да что вы притворяетесь.

Муж *(угрожающе нагибаясь)*. Возьми себя в руки!

Жена. А та правда, что если женщина беременна, то, значит, она беременна.

Муж отрывает ножку стола и швыряет в жену, сбивает вазу, стоящую на шкафу. Жена плачет.

Жених *(яростно, сестре)*. Это была твоя ваза.

Сестра. Поэтому ты ее туда и поставил, тебе наплевать.

Жених. Не успею сейчас тебе ответить, но зато это мой стол. *(Ощупывает стол, проверяя, держится ли он еще.)*

Муж *(возбужденно расхаживает взад и вперед)*. Вот теперь я ее проучил. И я же, конечно, жестокий грубиян. Так было всегда. Она мученица, а я жестокий грубиян. Но я терпел ее семь лет: спрашивается, кто ожесточил меня. Я слишком уставал, работая на нее, чтобы я еще мог ее ударить. А ей, видите ли, всегда худо, когда мне хорошо; она начинает считать деньги, когда я пью, а когда я считаю деньги, она ревет. Была у меня картина, полюбилась мне, так нет же, пришлось выбросить, потому что она ей не нравилась. Но ей эта картина не нравилась именно потому, что я ее любил. А как только я ее выбросил, она подобрала и повесила ее в своей комнате. И когда я это увидел, она обрадовалась и заявила, что для нее-то она достаточно хороша. И еще жалела себя, что ей приходится подбирать то, что я выбрасываю. Я разозлился и забрал картину, тогда она стала реветь, будто я ее лишаю даже этого… «Даже этого нельзя» — {523} так ныла она о самых недоступных вещах. Вот такая она и такие они все. Со дня свадьбы становишься… нет, нет, не животным, которое служит госпоже, а человеком, который служит животному. От сознания этого так опускаешься, что и впрямь уже заслуживаешь все, все…

Пауза.

Жених *(с трудом)*. Давайте выпьем еще немного. Ведь сейчас еще только девять.

Друг. Да ведь больше нет стульев.

Молодой человек. Но мы еще можем танцевать.

Друг. С меня хватит.

Жених. Еще недавно тебе это нравилось.

Друг. До того как я сел на щепку.

Жених. Ах вот что! *(Смеется.)* Поэтому ты и стоишь таким тихоней.

Друг. Разве это был мой стул?

Жених. Нет, это был мой стул. Был! Теперь уже нет ни одного стула.

Друг. Ну что ж, значит, можно расходиться. *(Уходит.)*

Молодой человек. Благодарю вас. Это был прекрасный вечер. Но тут где-то мое пальто.

Жена. Проводите меня.

Муж *(вышел и вернулся с пальто и шляпкой жены)*. А я вынужден еще раз извиниться за то, что у меня такая жена.

Жених. Не стоит.

Жена. Теперь я не решаюсь вернуться домой.

Муж. Вот она — твоя месть. Но теперь спектакль окончен и начинается серьезный разговор. *(Берет жену под руку.)* Пошли. *(Уходит, уводя молчащую, подавленную жену.)*

Жених. Теперь они уходят, успев нажраться. Мы остаемся одни, а вечер едва начался.

Невеста. Только что тебе хотелось, чтобы они ушли. Вот видишь, как ты непостоянен. И меня ты, конечно, тоже не любишь.

{524} Друг *(заходит, не снимая шляпы)*. Теперь уже такая вонь, что просто невтерпеж.

Жених. Какая вонь?

Друг. Твой клей, который оказался негодным. Это просто бесстыдство приглашать гостей на такую свалку мусора.

Жених. Тогда, значит, я вынужден просить у тебя прощения за то, что мне не понравилась твоя похабень, и за то, что ты переломал мне стулья.

Друг. Может, вам все же лучше дождаться, пока получите эту кровать водяночного дядюшки под свое брачное ложе. Счастливо оставаться! *(Уходит.)*

Жених. Пошел к чертям!

Отец. Пожалуй, и нам лучше уйти. О мебели мы еще поговорим, а кровать, разумеется, в вашем распоряжении. Я-то думал, что лучше всего рассказывать о таких вещах, которые никого лично не касаются. Людей нельзя оставлять так просто друг с другом, они это плохо переносят. Пошли, Ина.

Сестра. Жаль, что такой прекрасный вечер и так закончился. В конце концов, это же единственное, что можно сохранить. А потом, как говорит Ганс, начинается жизнь.

Невеста. Ты, во всяком случае, основательно помогла испортить вечер. И с каких это пор ты называешь господина Мильднера просто Гансом?

Молодой человек. Благодарю вас еще раз. Для меня это был прекрасный вечер.

Трое уходят.

Жених. Спасибо и богу и черту! Наконец-то ушли.

Невеста. И разнесут наш позор по всему городу. Какой стыд! Завтра уже все будут знать, что у нас произошло, и все будут смеяться над нами. Будут смеяться, глядя из окон. В церкви будут смотреть на нас и вспоминать о мебели, и как свет не зажигался, и крем не получился, и, самое поганое, что невеста беременна. А я надеялась, скажу — преждевременные роды.

{525} Жених. А наша мебель, а работа?.. Пять месяцев работы? Об этом ты не думаешь? Не думаешь о том, почему они так покатывались от хохота над похабщиной, которую пели? Потому что ты отплясывала, как в бардаке, пока лучшие стулья не развалились. Это ведь твоя подружка старалась.

Невеста. А похабщину распевал твой друг! Черт бы побрал твою мебель. Ты же даже не покрасил ее — чего там заботиться о внешнем виде, главное, чтоб прочно и удобно. Пять месяцев затратил на все это, пока уже мое положение заметно стало. И все ради этого барахла, этого мусора, этой халтурной работенки. И зачем только мы поженились?

Жених. Ну вот они ушли, и теперь начинается наша брачная ночь. Началась!

Пауза. Он расхаживает по комнате. Она стоит у окна.

Невеста. Почему это тебе понадобилось танцевать первый танец, вопреки всем обычаям, с этой поганой бабой. До сегодняшнего вечера я не знала, какая она, считала ее своей подругой… Какой позор!

Жених. Потому что она сказала какую-то гадость о мебели.

Невеста. И ты хотел ее заставить переменить мнение. Так, по-твоему, лучше?

Пауза.

Жених. А все почему? Потому что, если поступаешь не так, как другие, тогда они злятся. И больше всего злятся, если знают, что получилось хорошо то, что сделано не по-ихнему. Тогда они мстят. Никто из них не способен сделать ничего похожего на эти стулья, ни нарисовать, ни нарезать, ни подогнать. Но вот маленький просчет. Клей оказался плохим, это им на руку. Но я и думать об этом больше не хочу. *(Идет к шкафу, пытается открыть.)*

Невеста. Не хочешь, так напомнят. Я никогда этого тебе не забуду. *(Рыдает.)*

{526} Жених. Чего? Что клей оказался плохим?

Невеста. Вот тебя накажет за эти насмешки.

Жених. Уже наказывает. К чертям проклятый замок! Да теперь уже все равно. *(Нажимает на дверцу шкафа, она ломается.)*

Невеста. А теперь ты сломал еще и шкаф из-за того, что был сломан замок.

Жених. Теперь я достал домашнюю куртку, а ты можешь наконец убирать. Долго мне еще ходить по этому свинюшнику?!

Невеста начинает убирать.

*(У шкафа, надел куртку, считает деньги)*. Да. Недешево обошлось. Вина из погреба можно было бы уже и не доставать.

Невеста. А стол охромел, не хватает двух ножек.

Жених. Глинтвейн! Харчи! А теперь еще нужно ремонтировать.

Невеста. Стулья… Шкаф… Шезлонг…

Жених. Проклятые свиньи.

Невеста. И твоя мебель!

Жених. Свой собственный очаг…

Невеста. Знаешь, что имеешь…

Жених. И лучше следишь, бережешь.

Невеста *(садится, закрывает лицо руками)*. И этот позор!

Жених. А тебе необходимо убирать в подвенечном платье? Опять его испортишь. Вон уже винные пятна.

Невеста. Каким ты жалким выглядишь в этой куртке. Совсем другое лицо. Куда хуже.

Жених. А ведь ты постарела. Когда ты ревешь, это особенно заметно.

Невеста. Теперь уже нет ничего святого.

Жених. Наступила брачная ночь.

Пауза.

*(Идет к столу)*. Все вылакали. Скатерти больше досталось, чем {527} мне. Бутылки все пустые. Вот только в нескольких рюмках осталось. Теперь необходимо экономить.

Невеста. Что ты делаешь?

Жених. Допиваю рюмки! Вот возьми — еще совсем полная.

Невеста. Мне не до этого.

Жених. Но, в конце концов, это все же брачная ночь!

Невеста берет рюмку, пьет, отворачиваясь.

Хотя и нельзя сказать, что я пью за твою девственность, поскольку ты уже беременна…

Невеста. Ну, это уж самое гнусное за сегодняшний вечер! Ты сам себя превзошел. А кто виноват? Ведь это же ты лез, как похотливый козел.

Жених *(непоколебимо)*. Но все же нам предстоит сегодня еще ночь, в которую мы в кругу семьи, под родным кровом…

Невеста горько смеется.

… должны плодиться и размножаться. Это, так сказать, святое таинство.

Невеста. Говорить ты умеешь.

Жених. Итак, я пью за твое здоровье, дорогая супруга, и пусть мы будем счастливы.

Оба пьют.

Невеста. Ты сейчас не все правильно говорил, однако правильно, что сегодня праздник, и тут уж не стоит придираться.

Жених. Вообще-то могло быть и куда хуже.

Невеста. С твоим дружком.

Жених. И с твоей родней.

Невеста. Неужели нам необходимо ссориться?

Жених. Нет! Да еще в брачную ночь.

Пьют оба рюмку за рюмкой.

Невеста. Брачная ночь! *(Икает.)* Вот это весело! Прекрасная брачная ночь!

{528} Жених. А все-таки, почему бы и нет. Будь здорова!

Невеста. Песня-то какая неприличная. *(Хихикает)* «Надежный крепкий малый…» Все вы такие… «В подворотнях тискать…»

Жених *(вскакивая)*. А рассказики твоего папаши.

Невеста. А моя сестрица там в коридоре! Обхохотаться!

Жених. А как эта шлюшка чуть не свалилась на пол!

Невеста. А как они все таращились, когда шкаф не открывался.

Жених. Так они по крайней мере не смогли туда заглянуть.

Невеста. Хорошо, что они убрались.

Жених. От них только шум и сор.

Невеста. Разве недостаточно быть вдвоем?

Жених. Теперь мы одни.

Невеста. А куртка все-таки плохо выглядит.

Жених. И платье тоже. *(Разрывает на ней платье.)*

Невеста. Теперь и оно развалилось.

Жених. А теперь все равно. *(Целует ее.)*

Невеста. Ты прямо дикарь!

Жених. А ты красивая. У тебя такая белая грудь.

Невеста. Ой, больно, ты мне делаешь больно… милый!..

Жених *(тащит ее к двери, открывает рывком, дверная ручка остается у него в руке)*. И ручка тоже. Ха‑ха‑ха! И она тоже. *(Швыряет ее в фонарь. Он гаснет.)* Пошли.

Невеста. Но кровать — кровать.! Ха‑ха‑ха!

Жених. Чего там еще с кроватью?

Невеста. Она ведь тоже развалится!

Жених. Ничего! *(Утаскивает ее. Темно. Слышится грохот разваливающейся кровати.)*

## **{****529}** Б. БрехтЧудовище

Насколько многозначным бывает поведение человека, показал недавно случай, происшедший в студии «Межрабпом-Русь-фильм», хотя, может быть, само по себе это происшествие было незначительным и осталось без последствий, но все же оно таит в себе нечто ужасное. Шли съемки фильма «Белый орел»[[147]](#footnote-148), в котором изображались погромы, свирепствовавшие в южной России перед войной, и клеймилось поведение полиции. Во время съемок этого фильма в студию пришел старик, искавший работу. Он проник в швейцарскую и сказал швейцару, что решился обратить внимание кинофирмы на свое необычайное сходство с известным губернатором Муратовым (Муратов был зачинщиком тех кровавых побоищ, именно он играл главную роль в фильме).

Швейцар посмеялся, однако пожалел старика — не стал сразу же прогонять его, и тот, высокий, тощий, стоял с шапкой в руке, такой чужой среди суетливых актеров и статистов; казалось, он все же сохранял еще робкую надежду заработать на хлеб и на кров благодаря своему сходству.

Почти целый час простоял он так, все время оттесняемый, уступая всем дорогу, пока не оказался задвинутым за какой-то пульт. Но внезапно он привлек внимание. Начался обеденный перерыв; участники съемки расходились по столовым или стояли группами, болтая. Известный московский артист Кохалов, игравший {530} Муратова, зашел в швейцарскую, Чтоб позвонить по телефону. Когда он взялся за трубку, его толкнул ухмылявшийся швейцар и под оглушительный хохот окружающих показал на человека, стоявшего за пультом.

Кохалов был загримирован в соответствии с документальными фотоснимками, и все увидели то «необычайное сходство», о котором старик говорил швейцару.

А через полчаса он уже сидел среди режиссеров и операторов, подобный отроку Иисусу во храме, и обсуждал с ними свой ангажемент. Переговоры существенно облегчались тем, что Кохалов уже с самого начала неохотно брался за эту роль: ему казалось, что он рискует своей популярностью в народе, изображая такое явное чудовище. И он сразу же согласился на то, чтобы передать эту роль «Похожему».

В практике студии «Межрабпом-Русь-фильм» это не было чем-то необычным: роли исторических лиц уже неоднократно поручали не профессиональным актерам, а просто людям, внешне похожим или того же типа наружности. Таких исполнителей тренировали по определенному режиссерскому методу; так и новому исполнителю роли Муратова просто рассказали о том, что именно нужно изображать, и предложили прорепетировать, сыграть Муратова таким, каким он его себе представляет. Постановщики надеялись, что если уж похожа наружность, то может оказаться сходным и поведение.

Выбрали сцену, когда Муратов принимает депутацию еврейской общины, которая умоляет его прекратить убийства. (Рукопись сценария, стр. 17. *Депутация ждет. Входит Муратов. Вешает фуражку и шашку на крюк в стене. Подходит к письменному столу; перелистывает газеты и т. д*.) И вот старик, слегка подгримированный, в мундире царского губернатора вошел в съемочную студию. Часть помещения занимала точно воспроизведенная обстановка губернаторского кабинета. Собрались все режиссеры; «Похожий» начал изображать Муратова, «каким он его себе представлял». А представлял он его так. *(Депутация ждет. Входит* {531} *Муратов.)* Старик вошел торопливо, засунув руки в карманы, некрасиво сутулясь. *(Вешает фуражку и шашку.)* Это указание режиссера «Похожий», видимо, забыл. Сразу же, не снимая фуражки и шашки, он сел к столу. *(Перелистывает газеты.)* Пролистал небрежно, с отсутствующим видом. *(Начинает допрос.)* Он даже не досмотрел в сторону депутатов. Вместо этого он отложил газету и заколебался, видимо, не зная, как перейти к вопросам. Он просто сбился и страдальчески посмотрел на режиссеров.

Режиссеры смеялись. Один из ассистентов встал, ухмыляясь, подошел, не вынимая рук из карманов, к «Похожему», присел на стол и попытался ему помочь.

— А теперь на очереди яблоки, — сказал он ободряюще. — Муратов был известен тем, что постоянно ел Яблоки. Его деятельность губернатора заключалась главным образом в том, что он издавал скотские указы и жевал яблоки. Их он держал в ящике стола. Вот поглядите, здесь яблоки. — Он открыл ящик слева от «Похожего». — Теперь, когда депутация к вам приблизится, начинайте есть яблоко. Понятно, сынок?

«Похожий» напряженно слушал молодого человека. Слова о яблоке, казалось, произвели на него особое впечатление.

Когда опять началась съемка, «Похожий» медленно достал левой рукой яблоко из ящика стола, а правой начал выписывать на листке бумаги отдельные буквы. Он стал есть яблоко, но вовсе не жадно, а спокойно, привычно. Депутаты обращаются к нему, но он и впрямь занят только своим яблоком. Некоторое время он их словно бы и не слушает, но затем прерывает одного из них посреди фразы небрежным жестом правой руки — мол, с этим делом покончено.

После этого «Похожий» обернулся к режиссерам и пробормотал:

— Кто их уведет?

Главный режиссер спросил, не двигаясь с места:

— Разве вы уже кончили?

— Да, я полагал, что их теперь уведут.

{532} Главный режиссер, ухмыляясь, поглядел вокруг.

— Ну, так просто подобные чудовища не поступают. Тут уж вам надо приложить немного усилий.

Он встал и начал опять повторять старику содержание сцены.

— Чудовище так себя не ведет, — говорил он. — Так ведет себя какой-нибудь мелкий чиновник. Вы должны ясно представить себе этого кровожадного людоеда. Почувствовать его вплоть до мизинца. Давайте-ка еще раз.

Он снова стал повторять сцену, выделяя драматические моменты. Он усиливал их, подчеркивал характерные детали. «Похожий» оказался достаточно сообразительным. Он делал все, что ему говорили, и делал в общем неплохо. Казалось, он способен изобразить чудовище не хуже любого другого. Но, видимо, ему не хватало фантазии. После получасовой репетиции сцена выглядела примерно так. *(Входит Муратов.)* Плечи развернуты назад, грудь выпячена, резкие движения головой. Уже на пороге он ястребиным взглядом окинул низко кланяющихся «евреев». *(Вешает на крюк фуражку и шашку.)* При этом с него упала шинель, но он не обратил внимания. *(Подходит к столу, перелистывает газеты.)* Он читал театральные объявления, отбивая пальцами по столу такт модной песенки. *(Начинает допрос.)* Презрительным движением руки он велел «евреям» отодвинуться от него подальше.

— Нет, вы этого не понимаете, — сказал главный режиссер. — Все, что вы делаете, не годится. Это обычная театральщина. Злодей старой школы. Нет, дорогой мой, сегодня мы представляем себе чудовище по-другому. Это не Муратов.

Режиссеры начали уговаривать Кохалова, который тоже наблюдал за съемкой. Все говорили одновременно. Образовалось несколько групп, и в каждой спорили о том, в чем же суть чудовища.

На том самом стуле, который некогда принадлежал генералу Муратову, забытый всеми сидел «Похожий»; нагнувшись, в неловкой позе, он страдальчески уставился в одну точку, но все же {533} прислушивался. Казалось, он старался уловить все, что говорилось вокруг, пытался понять, что же происходит.

Артисты, изображавшие еврейских депутатов, тоже участвовали в обсуждении. Некоторое время все слушали, что говорили два статиста — старые жители этого города; они сами были в числе тех депутатов, которые некогда ходили к Муратову; стариков пригласили для того, чтобы на съемке добиться возможно большей достоверности и точности. И они-то, как ни странно, считали, что именно в самой первой попытке «Похожий» играл всего лучше, даже совсем не плохо. Они не могли сказать, как для других, но для них тогда самым ужасающим была именно такая привычная, бюрократическая повадка. И у «Похожего» это очень точно получилось, почти как на самом деле. И то, как он в первый раз ел яблоко, — так, совсем машинально. Правда, тогда при них Муратов не ел яблоко. Помощник режиссера отклонил это замечание. «Муратов всегда ел яблоки, — сказал он резко. — И вообще, вы разве не были тогда в депутации?»

Старые евреи не хотели, чтобы их заподозрили, будто это не они были тогда среди обреченных на смерть; они испуганно сказали, что, может быть, Муратов съел яблоко до их прихода или сразу же после аудиенции.

Но тут возникло движение в группе, окружавшей главного режиссера и Кохалова. «Похожий», раздвигая стоящих на пути, протолкался к главному и начал говорить с выражением торопливой жадности на тощей физиономии. Он понял наконец, чего от него хотели; в страхе за хлеб насущный, он испытал некое озарение, и спешил это высказать.

— Мне кажется, теперь я знаю, что именно вы себе представляете. Он должен быть чудовищем. Так ведь это можно показать с помощью яблок. Вот, например, я беру яблоко, тычу его под нос еврею и говорю: «На, жри!» И пока он ест… — послушай, ты, — он обратился к старшему из депутатов, — пока ты ешь яблоко, подумай сам, ты им давишься от смертельного страха; конечно же, каждый глоток застревает. Но ты обязан есть, ведь это {534} яблоко тебе дал я, губернатор, и дал в общем вполне дружелюбно ведь — это же вполне дружелюбный жест, не правда ли? — повернулся он к главному режиссеру. — Но в это же самое время Я — так, между прочим — подписываю его смертный приговор. А он ест яблоко и видит это…

Главный режиссер несколько мгновений смотрел на него пристально, не мигая. Старик стоял перед ним сутулый, тощий, сначала возбужденный, потом словно бы угасший; он был на голову выше, так что мог смотреть поверх режиссера, и на миг тому показалось, что старик хочет поиздеваться над ним, ему померещился в мерцающих старческих глазах быстрый, неуловимый проблеск насмешки, что-то презрительное, хотя и неуловимое. Но тут вмешался Кохалов.

Он все время внимательно прислушивался: эпизод с яблоками, предложенный стариком, возбудил его артистическую фантазию, и, попросту отодвинув «Похожего» грубым движением руки, он сказал, обращаясь ко всей группе режиссеров: «Блестяще! Вот что он предлагает». И стал проигрывать перед ними эпизод так, что у них замерли сердца. И когда Кохалов, не утирая капель пота, подписывал смертный приговор, все, кто был в студии, шумно зааплодировали.

Втащили прожекторы. «Евреям» объяснили новый порядок. Установили камеры. Началась съемка. Кохалов играл Муратова. И снова — в который уж раз — было доказано, что простого сходства с кровожадным чудовищем, конечно же, недостаточно, что необходимо еще искусство для того, чтобы произвести впечатление чудовищности.

Бывший царский губернатор Муратов забрал в швейцарской свою шапку, заискивающе простился со швейцаром и побрел устало сквозь моросящий дождь обратно, в осенний вечерний город.

1928 г.

(Впервые опубликован в
«Берлинер иллюстрирте цайтунг» 1928, № 50.)

## **{****535}** Б. БрехтТри стихотворения

### Garden in Progress[[148]](#footnote-149)

Высоко над океанским побережьем, над
Тихим громом волн и рокотом цистерн,
Катящихся по рельсам,
Расположен сад артиста.
Белый дом в тени огромных эвкалиптов,
Пыльные останки исчезнувшей миссии.
О ней ничто уже здесь не напомнит, разве что
Гранитная голова змеи индейской работы, она
Лежит у фонтана, словно ждет терпеливо
Гибели многих цивилизаций.

А там на колоде мексиканская статуя
Из пористого туфа — ребенок с коварными веками, —
Раньше она стояла у кирпичной стены мастерской.
Прекрасна серая скамья китайского рисунка напротив
Сарая-мастерской. Сидя на этой скамье и беседуя,
Можно, слегка повернувшись, увидеть лимонную рощу.

{536} В таинственном равновесии
Покоятся и колеблются части, но нигде
Не отделит восхищенный взгляд их друг от друга.
К тому ж искусная рука
Вездесущего садовника ни одну из частей
Не оставляет совсем одинокой; так, возле фуксий
Кактус прижился. Лето сменяет весну, осень
 сменяет лето
И так чередуются виды: там расцветают, а тут
 отцветают
Сочетания цветов. Одной человеческой жизни
Не хватило на то, чтобы все здесь обдумать. Но
Сад вырастает по плану,
И план вырастает за садом.

Крепкие дубки на барственной лужайке
Сразу видно — созданы фантазией. Садовник
Острою пилой сооружает
Ежегодно им новые кроны.

Зато безнадзорные травы буйствуют за оградой
Вокруг великана куста диких роз. Циннии и пестрые
 вьюнки
Колеблются над откосом. Душистый горошек и вереск
Растут вокруг сложенных на зиму дров.

Пихты в углу, а под ними
У стены посажены фуксии. Будто иммигранты,
Забывшие свое происхождение, стоят нарядные кусты,
Поражая дерзким багрянцем.
Их пышные соцветия окружают маленького туземца —
Нежный и крепкий кустик маленьких колокольчиков.

{537} И там же в саду был еще один сад,
Под сосною укрытый в тени,
Десять футов поперек, двенадцать в длину,
Он казался большим, словно парк,
Немного мха и цикламены,
А в двух местах густо камелии.

Владелец сада создавал его не только
Из своих цветов и деревьев, но еще
Из цветов и деревьев соседа. Сказав ему это,
Он, улыбаясь, признался: я краду отовсюду
(Но дурные предметы он укрывал
своими цветами и деревьями).

Разбросаны вокруг повсюду
Небольшие кусты, замыслы, возникшие внезапно,
И везде, куда ни забредешь,
Находишь живые наброски художника.

Из дома ведет словно монастырский крытый переход,
Аллея тесная сирийского кустарника,
И каждый гуляющий раздвигает его, разряжая
Душистые заряды цветов.

А в самом переходе у дома, рядом с фонарем,
Высится аризонский кактус ростом с человека.
Он цветет ежегодно одну только ночь — в этом году
Он расцвел под грохот орудий, когда маневрировал флот.
Белые цветы величиной в кулак были нежны,
Как игра китайского актера.

К сожалению, этот прекрасный сад,
Высоко вознесенный над берегом,
Расцвел на каменистом непрочном утесе. Оползни
{538} Внезапно отрывают целые участки, уносят вниз.
И, видимо, уже немного времени осталось,
Чтобы этот сад завершить.

### ПИСЬМО АРТИСТУ ЧАРЛЗУ ЛАФТОНУПО ПОВОДУ РАБОТЫ НАД ПЬЕСОЙ«ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ» (1945)

Оба наши народа еще кромсали друг друга, а мы
Уже сидели над затрепанными тетрадками, в словарях
Разыскивали слова и многократно
Вычеркивали написанное, а потом
Из‑под прочерков опять добывали
Первоначальные обороты. Постепенно,
В то время как рушились стены домов на улицах наших столиц,
Разрушались и стены между языками. Вдвоем
Начали мы следовать новому тексту, который
Нам диктовали персонажи и события.
Каждый раз я превращался в артиста, показывая
Поведение, ухватки, интонации персонажа, а ты
Превращался в писателя. Но ни я и ни ты
Не вышли за пределы своих призваний.

### СОВЕТ АРТИСТКЕ К. Н.[[149]](#footnote-150)

Освежи себя, подруга,
Водой из медного котла, где плавают ледышки.

Открой глаза под водой и промой их,
Оботрись полотенцем суровым и читай
С листа на стене трудные строчки своей роли.
Помни — ты делаешь это для себя, и делай это образцово.

1. В. И. Ленин, Полное Собрание сочинений, т. 38, стр. 167. [↑](#footnote-ref-2)
2. Б. Захава, Вахтангов и его студия, 1930, стр. 122. [↑](#footnote-ref-3)
3. ЦГАЛИ, ф. 837, ед. хр. 239, оп. 1, л. 17. [↑](#footnote-ref-4)
4. Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 122 – 123. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 225. [↑](#footnote-ref-6)
6. А. В. Луначарский, Собрание сочинений, т. 2, М., 1964, стр. 545. [↑](#footnote-ref-7)
7. К. С. Станиславский, Из записных книжек — «Искусство кино», 1963, № 1, стр. 34. [↑](#footnote-ref-8)
8. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., 1967, стр. 665, 666. [↑](#footnote-ref-9)
9. Ф. Шиллер, Статьи по эстетике, М.‑Л., 1935, стр. 13. [↑](#footnote-ref-10)
10. Мы говорим «итоги», чтобы избежать слова «результаты», которое Станиславский употребляет несколько своеобразно, расценивая, что есть процесс и что есть результат с другого конца, по-актерски и по-режиссерски. Станиславский называет результатом именно начало, внутренние первоистоки человеческого деяния. Для актеров-художников в первоистоках весь смысл, вся цель, к ним они и идут поэтому, как к результату. Отсюда предупреждение актерам: держитесь первоистоков, результаты, к которым вы должны прийти, — только в перспективе, не начинайте с них. «Ошибки большинства актеров состоят в том, что они думают не о действии, а лишь о результате его. Минуя самое действие, они тянутся к результату прямым путем» (К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 157). [↑](#footnote-ref-11)
11. «… Отечественная проза — Толстой, Чехов, Горький, Андреев, Достоевский — была родной стихией Станиславского и Художественного театра» (Т. Бачелис, Режиссер Станиславский. — «Новый мир», 1963, № 1, стр. 210). [↑](#footnote-ref-12)
12. С. П. Жихарев, Записки современника, т. 1, «Academia», 1934, стр. 48. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, стр. 421. [↑](#footnote-ref-14)
14. Там же, стр. 422. [↑](#footnote-ref-15)
15. «М. С. Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине», М., «Искусство», 1952, стр. 250. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, стр. 244. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же, стр. 246. [↑](#footnote-ref-18)
18. К. Маркс, Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 53. [↑](#footnote-ref-19)
19. См.: К. С. Станиславский, Работа актера над собой. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 87. [↑](#footnote-ref-20)
20. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, стр. 278. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Творческие беседы мастеров театра. И. Н. Берсенев», изд. ВТО, 1938, стр. 16. [↑](#footnote-ref-22)
22. А. И. Герцен, Былое и думы, Л., Гослитиздат, 1945, стр. 774. [↑](#footnote-ref-23)
23. Лариса Рейснер, Избранное, М., 1963, стр. 530 (письмо от 1 – 2 июля 1922 г.). [↑](#footnote-ref-24)
24. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. — Собр. в 8‑ми томах, т. 1, стр. 154. [↑](#footnote-ref-25)
25. В. В. Розанов, Среди художников, 1914, стр. 291. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: К. С. Станиславский, Работа актера над собой. Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 146 – 147. [↑](#footnote-ref-27)
27. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 136. [↑](#footnote-ref-28)
28. См: Н. Н. Евреинов, Театр как таковой, изд. 2, «Academia», 1923, стр. 80. [↑](#footnote-ref-29)
29. Н. И. Евреинов, Театр как таковой, стр. 48. [↑](#footnote-ref-30)
30. П. И. Румянцев. Система К. С. Станиславского в оперном театре. — «Ежегодник МХТ» за 1947 г., М.‑Л., «Искусство», 1949, стр. 484. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же, стр. 490. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Ежегодник МХТ» за 1946 г., М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 331. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же, стр. 332. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
35. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 225. [↑](#footnote-ref-36)
36. К. С. Станиславский, Разные виды театров. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 6. стр. 267 – 268. [↑](#footnote-ref-37)
37. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 29. [↑](#footnote-ref-38)
38. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 514; стр. 747 (комментарии). [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 395 (комментарии). [↑](#footnote-ref-40)
40. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 574. [↑](#footnote-ref-41)
41. Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, М., «Искусство», 1966, стр. 224. [↑](#footnote-ref-42)
42. Проспер Мериме, Статьи о русских писателях, М., Гослитиздат, 1958, стр. 46. [↑](#footnote-ref-43)
43. Николай Эфрос, К. С. Станиславский (Опыт характеристики), Пг., изд. «Светозар», 1918, стр. 51. [↑](#footnote-ref-44)
44. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 458. [↑](#footnote-ref-45)
45. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 8, стр. 165. [↑](#footnote-ref-46)
46. О человеке «сотворенном», «первозданном» и т. д. здесь говорится без притязаний на строгость понятий. Имеются в виду, скорее, образы, условные и каждый раз в свою меру выразительные. Разумеется, в исторический период жизни человечества не может быть и речи о первозданности, этот термин применяется только в соотношении с той или другой фазой истории — первозданность относительно буржуазной формации, например, а не первозданность вообще. Равно и «сотворенность» не означает согласия с Библией по вопросу о происхождении человека. О «замысле» человека сказано без гипотез, что человек и на самом деле кем-то задуман. [↑](#footnote-ref-47)
47. О приеме «разогревания» см. воспоминания Б. В. Зона («Театральное наследство», т. I, 1955, стр. 448). [↑](#footnote-ref-48)
48. См.: Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, изд. 3, М., «Искусство», 1952, стр. 457 – 458. [↑](#footnote-ref-49)
49. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 369. [↑](#footnote-ref-50)
50. Б. В. Зон, Встречи со Станиславским. — «Театральное наследство», т. I. стр. 474. [↑](#footnote-ref-51)
51. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 373. [↑](#footnote-ref-52)
52. П. А. Марков, О Качалове. — «В. И. Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем», М., 1954, стр. 103. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, 1958, стр. 525. [↑](#footnote-ref-54)
54. Там же, стр. 268. [↑](#footnote-ref-55)
55. В. Топорков, К. С. Станиславский на репетиции М., «Искусство», 1949. стр. 109. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки», М., «Искусство», 1960, стр. 407. [↑](#footnote-ref-57)
57. Н. Н. Литовцева, Из прошлого Московского Художественного театра — «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 388. [↑](#footnote-ref-58)
58. К. С. Станиславский, Работа актера над собой. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 2, стр. 24. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же, стр. 226. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же, стр. 236. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же, стр. 219. [↑](#footnote-ref-62)
62. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, 1955, стр. 318. [↑](#footnote-ref-63)
63. К. С. Станиславский, О различных направлениях в театральном искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 6, стр. 74. [↑](#footnote-ref-64)
64. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 53. [↑](#footnote-ref-65)
65. Б. В. Зон, Встречи со Станиславским. — «Театральное наследство», т. I, стр. 456. [↑](#footnote-ref-66)
66. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 278. [↑](#footnote-ref-67)
67. Мих. Чехов, Путь актера, Л., «Academia», 1928, стр. 90 – 91. С некоторыми вариациями см. тот же рассказ: «Творческие беседы мастеров театра. И. Н. Берсенев», стр. 36 – 37. [↑](#footnote-ref-68)
68. См.: С. П. Рубинштейн, Принципы и пути развития психологи, М., Изд‑во АН СССР, 1959, стр. 179. [↑](#footnote-ref-69)
69. См. «Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки», стр. 204. [↑](#footnote-ref-70)
70. Мих. Чехов, Путь актера, стр. 149. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 414. [↑](#footnote-ref-72)
72. См. «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 414. [↑](#footnote-ref-73)
73. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 34. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки», стр. 455. [↑](#footnote-ref-75)
75. См.: А. В. Амфитеатров, Маски Мельпомены, 1910, стр. 214. [↑](#footnote-ref-76)
76. Там же, стр. 218. [↑](#footnote-ref-77)
77. Сергей Волконский, Художественные отклики, СПб., 1912, стр. 62. [↑](#footnote-ref-78)
78. См.: В. Г. Сахновский, Работа режиссера. М.‑Л., «Искусство» 1937, стр. 36, 38. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Топорков. К. С. Станиславский на репетиции, стр. 149. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки», стр. 263. [↑](#footnote-ref-81)
81. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 5, стр. 530. [↑](#footnote-ref-82)
82. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 4, стр. 132. [↑](#footnote-ref-83)
83. Александр Гладков. Из воспоминаний о Мейерхольде, — Альманах «Москва театральная». М., 1960, стр. 364. [↑](#footnote-ref-84)
84. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 4, стр. 487. [↑](#footnote-ref-85)
85. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 4. стр. 83. [↑](#footnote-ref-86)
86. См.: Александр Гладков, Из воспоминаний о Мейерхольде — Альманах «Москва театральная», 1960, стр. 367 – 368. [↑](#footnote-ref-87)
87. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 452. [↑](#footnote-ref-88)
88. А. Блок, Собрание сочинений, т. VII, М.‑Л., 1963, стр. 162. [↑](#footnote-ref-89)
89. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 84. [↑](#footnote-ref-90)
90. В. Топорков, К. С. Станиславский на репетициях, стр. 156. [↑](#footnote-ref-91)
91. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 84. [↑](#footnote-ref-92)
92. Л. Фрейдкина, Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, изд. ВТО, 1962, стр. 526. [↑](#footnote-ref-93)
93. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 85. [↑](#footnote-ref-94)
94. П. С. Мочалов, Заметки о театре, письма, стихи, пьесы, М., «Искусство», 1953, стр. 334. См. о том же на стр. 387 — воспоминания А. А. Стаховича. [↑](#footnote-ref-95)
95. См.: К. С. Станиславский, Театральный дневник любителя драматического искусства. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 5, стр. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-96)
96. См.: К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 241. [↑](#footnote-ref-97)
97. Л. Гуревич, История русского театрального быта, т. 1, «Искусство», 1939, стр. 131. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же, стр. 150. [↑](#footnote-ref-99)
99. Ф. Н. Каверин, Воспоминания и театральные рассказы, изд. ВТО, М., 1964, стр. 133. [↑](#footnote-ref-100)
100. Ф. Н. Каверин, Воспоминания и театральные рассказы, стр. 132. [↑](#footnote-ref-101)
101. См.: Ю. М. Юрьев, Записки, т. 1, «Искусство», 1963, стр. 107 – 163. [↑](#footnote-ref-102)
102. См.: П. П. Громов, Герой и время. Статьи о литературе и театре, Л., 1961. Статья «Ансамбль и стиль спектакля», стр. 263 – 293: понятие ансамбля, само по себе негативное и абстрактное, свое содержание оно получает через стиль, выражаемый ансамблем. В статье многие примеры взяты из практики Художественного театра. [↑](#footnote-ref-103)
103. С. В. Владимиров, О творческой режиссуре — Сб. «Режиссура в пути», Л.‑М., «Искусство», 1966, стр. 97. [↑](#footnote-ref-104)
104. См. П. И. Румянцев, Система К. С. Станиславского в оперном театре. — «Ежегодник МХТ» за 1947 г. стр. 408 – 410. [↑](#footnote-ref-105)
105. См.: С. Н. Дурылин, Артем. Станиславский. Чехов — «Театральное наследство», т. I, стр. 418 – 420. [↑](#footnote-ref-106)
106. См.: «О Станиславском. Сборник воспоминаний», М., 1948, стр. 214 (воспоминания И. А. Попова). [↑](#footnote-ref-107)
107. «Творческие беседы мастеров театра. И. М. Москвин», вып. 1, Л.‑М., 1938, стр. 54. [↑](#footnote-ref-108)
108. См.: Н. Е. Эфрос, Московский Художественный театр, М.‑Пг., 1924, стр. 129. [↑](#footnote-ref-109)
109. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 325. [↑](#footnote-ref-110)
110. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 251. [↑](#footnote-ref-111)
111. См.: В. О. Топорков. К. С. Станиславский на репетиции, стр. 184. [↑](#footnote-ref-112)
112. См. «Ежегодник МХТ», за 1946 г., стр. 366 (о Немировиче и Ибсене). [↑](#footnote-ref-113)
113. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве. — Собр. соч. в 8‑ми томах, т. 1, стр. 130. [↑](#footnote-ref-114)
114. Н. Н. Чушкин, Гамлет — Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира, стр. 67. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же, стр. 53. [↑](#footnote-ref-116)
116. «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 605. В статье Н. В. Минц о влиянии МХТ на мировое искусство цитируется высказывание Норриса Хоутона (Norris Houghton). [↑](#footnote-ref-117)
117. К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 173. [↑](#footnote-ref-118)
118. «Ежегодник МХТ» за 1945 г. стр. 380. [↑](#footnote-ref-119)
119. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 57. [↑](#footnote-ref-120)
120. Там же, стр. 270. [↑](#footnote-ref-121)
121. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 223. [↑](#footnote-ref-122)
122. Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич), Под впечатлением Художественного театра, 1902, стр. 16. [↑](#footnote-ref-123)
123. Джемс Линч и Сергей Глаголь (С. Сергеевич), Под впечатлением Художественного театра, стр. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же, стр. 5. [↑](#footnote-ref-125)
125. С. Н. Дурылин, Артем. Станиславский. Чехов, — «Театральное наследство», т. 1, стр. 424. [↑](#footnote-ref-126)
126. В. Ростоцкий, Н. Чушкин, «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, М.‑Л., 1940, стр. 85. [↑](#footnote-ref-127)
127. См.: Н. Н. Литовцева, Из прошлого Московского Художественного театра. — «Ежегодник МХТ» за 1943 г., стр. 388. [↑](#footnote-ref-128)
128. «Ежегодник МХТ» за 1947 г., стр. 681. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Ежегодник МХТ» за 1949 – 1950 гг., стр. 103 (письмо от 5 июня 1898 г.). [↑](#footnote-ref-130)
130. «Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки», стр. 139 – 140. [↑](#footnote-ref-131)
131. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 309. [↑](#footnote-ref-132)
132. Там же, стр. 310. [↑](#footnote-ref-133)
133. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 3, стр. 45. [↑](#footnote-ref-134)
134. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6, стр. 43. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же, стр. 85. [↑](#footnote-ref-136)
136. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 2, стр. 258 – 259. [↑](#footnote-ref-137)
137. Н. В. Дризен, Сорок лет театра. 1875 – 1915, изд‑во «Прометей», стр. 198. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Литературная газета». 1965, 16 октября. [↑](#footnote-ref-139)
139. См. Вл. Саппак, Телевидение и мы, М., «Искусство», 1963. [↑](#footnote-ref-140)
140. Излагая в 1923 г. принципы своей постановки «Мещанина во дворянстве», А. Бенуа работу над Мольером в Художественном театре характеризует весьма самокритично и скептически «“Мещанин” вовсе не то же самое, что “Мнимый больной”, где сторона быта более выступает, где правдоподобие обыденности входит в самое задание представления. В моей постановке “Мнимого больного” в Московском Художественном театре я и мог увлечься картиной жизни мелкой буржуазии Франции XVII века, что особенно пришлось по вкусу моим тогдашним сотрудникам и в чем даже мы местами перешли границу художественности в мольеровском понимании…» [↑](#footnote-ref-141)
141. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 335. [↑](#footnote-ref-142)
142. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 7, стр. 266. [↑](#footnote-ref-143)
143. А. Блок, Письмо о театре. — Собрание сочинений т. 6, стр. 273. [↑](#footnote-ref-144)
144. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 1, стр. 285. [↑](#footnote-ref-145)
145. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8‑ми томах, т. 6. стр. 257. [↑](#footnote-ref-146)
146. Перевод Ю. Айхенвальда. [↑](#footnote-ref-147)
147. Рассказ Б. Брехта, в котором нашел художественное воплощение один из принципов брехтовской эстетики театра и кино, не основан на каком-либо действительном событии. Название фильма в рассказе случайно совпадает с названием фильма советского режиссера Я. Протазанова «Белый орел». [↑](#footnote-ref-148)
148. Стихотворение о саде Чарлза Лафтона, с которым Брехт в 1945 – 1947 гг. работал над английским переводом и постановкой «Жизни Галилея». Лафтон играл в этой постановке Галилея. Garden in Progress — «сад в цвету», но также и «сад развивающийся». Брехт озаглавил стихотворение по-английски, вероятно, еще и потому, что это выражение так многозначно и все понятия, выраженные словом «progress» — «расцвет», «развитие», «поступательное движение», «прогресс», — ему были дороги в течение всей жизни. [↑](#footnote-ref-149)
149. Видимо, Карола Нэер — приятельница Брехта, участница первых спектаклей «Трехгрошовой оперы». [↑](#footnote-ref-150)