Владимиров С. В. **Драма. Режиссер. Спектакль** / Сост. Н. Б. Владимирова. Л.: Искусство, 1976. 223 с.

В. В. Маяковский
*(«Очерки истории русской советской драматургии», т. 1. Л., 1963)* 5 [Читать](#_TOC193733601)

С. Я. Маршак
*(«Очерки истории русской советской драматургии», т. 2. Л., 1966)* 53 [Читать](#_TOC193733602)

А. М. Володин
*(«Очерки истории русской советской драматургии», т. 3. Л., 1968)* 64 [Читать](#_TOC193733603)

Театральные размышления
*(«Нева», 1963, № 6)* 104 [Читать](#_TOC193733608)

О творческой режиссуре
*(«Режиссура в пути». Л., 1966)* 114 [Читать](#_TOC193733609)

Сегодня, сейчас, здесь…
*(«Верность революции». Л., 1971)* 142 [Читать](#_TOC193733610)

Из театрального дневника

I

Здравствуй, «Современник»!
*(«Ленинградская правда», 1960, 29 марта)* 167 [Читать](#_Toc193733613)

Молодость дерзает
*(«Ленинградская правда», 1960, 20 декабря)* 169 [Читать](#_Toc193733614)

Снова «Современник»
*(«Ленинградская правда», 1962, 27 марта)* 171 [Читать](#_Toc193733615)

Судьба героя — судьба театра
*(Опубликовано с сокращениями. —
«Ленинградская правда», 1966, 25 июня)* 174 [Читать](#_Toc193733616)

II

Неожиданное в обыкновенном
*(1958. Публикуется впервые)* 179 [Читать](#_Toc193733618)

В споре с традициями
*(1960. Публикуется впервые)* 182 [Читать](#_Toc193733619)

«Призраки» в Театре комедии
*(«Ленинградская правда», 1958, 26 апреля)* 185 [Читать](#_Toc193733620)

«Пестрые рассказы» на сцене
*(«Ленинградская правда», 1960, 27 января)* 187 [Читать](#_Toc193733621)

Под маской безумия
*(«Смена», 1963, 4 января)* 190 [Читать](#_Toc193733622)

III

О «добряках»
*(«Ленинградская правда», 1959, 16 декабря)* 192 [Читать](#_Toc193733624)

Улыбка недоумения
*(«Смена», 1960, 19 февраля)* 194 [Читать](#_Toc193733625)

Ия Саввина — Нора
*(«Смена», 1961, 22 марта)* 196 [Читать](#_Toc193733626)

Театральность и жизнь
*(«Ленинградская правда», 1961, 3 апреля)* 198 [Читать](#_Toc193733627)

Эдуардо Де Филиппо и его герои
*(«Ленинградская правда», 1962, 24 апреля)* 200 [Читать](#_Toc193733628)

Когда приходит Чацкий
*(1962. Публикуется впервые)* 203 [Читать](#_Toc193733629)

Только частные приключения…
*(«Смена», 1963, 26 февраля)* 207 [Читать](#_Toc193733630)

Пьеса Островского на ленинградской сцене
*(1965. Публикуется впервые)* 209 [Читать](#_Toc193733631)

*Е. С. Калмановский*. О Сергее Васильевиче Владимирове,
каким его знают и любят 213 [Читать](#_TOC193733632)

# **{5}** В. В. Маяковский

Когда Маяковский писал для сцены, он не оставался лишь драматургом, дело не происходило таким образом, что поэт приносил в театр пьесу и уходил, предоставляя ее сценическое воплощение другим. Он выступал и как режиссер собственных произведений, даже специально создавал театр, собирал актерский коллектив. Так было и с его первым драматическим произведением — трагедией «Владимир Маяковский» (1913). Через объявление в газете автор призвал добровольцев, желающих участвовать в спектакле, и сам сыграл заглавную роль. Нечто подобное повторилось и с «Мистерией-буфф» (1918). После того как попытки осуществить ее постановку на профессиональной сцене не увенчались успехом, снова через газету были приглашены актеры и любители, и автор с В. Э. Мейерхольдом поставил пьесу к первой годовщине Октября на сценической площадке Музыкальной драмы в Петрограде. И на этот раз поэт был не только сорежиссером, но и актером, художником, бутафором, чуть ли не расклейщиком афиш.

Новатор в драматургии, Маяковский хотел, чтобы из его пьес вырастал новаторский театр, работая над пьесой, он мыслил зрелищными образами.

Театральные взгляды Маяковского вытекали из его общей эстетической системы. В первых же своих статьях «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства», «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству», напечатанных в июле — сентябре 1913 года на страницах «Кине-журнала», Маяковский выдвигал программу коренной ломки и перестройки современного театра. Как раз в то время поэт работал над трагедией «Владимир Маяковский», она должна была стать частью готовящегося футуристами наступления на театр. Своими статьями он включался в спор, начало которому положила в марте 1913 года нашумевшая речь реакционного критика Ю. И. Айхенвальда, предрекавшего гибель театру. Маяковский {6} нападал на современный театр, являвшийся, по словам поэта, «только выпуклой фотографией реальной жизни»[[1]](#footnote-2), и полагал, что конец его будет ускорен развитием кинематографа. Вместе с тем он выдвигал идею нового театрального зрелища, свободного от влияния смежных искусств — живописи и литературы, театра «особого искусства актера, где интонация даже не имеющего определенного значения слова и выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела выражают величайшие внутренние переживания» (т. 1, с. 277). Таким образом, поиски в области формы нужны были, по мысли поэта, не сами по себе, а ради концентрированного и действенного выражения жизни. Здесь начиналось расхождение Маяковского с футуристами.

Что касается первого драматического произведения Маяковского, то оно менее всего давало поводов для самоцельной актерской игры, в нем преобладал литературный элемент: трагедия «Владимир Маяковский» стояла на грани между драматическим и поэтическим жанрами. Зримая реализация поэтических метафор осуществлялась с помощью театральной бутафории. «Разбейте днища у бочек злости, Ведь я горящий булыжник душ ем», — говорил герой трагедии поэт Владимир Маяковский, тут же черпая из бочки с надписью «злость» и закусывая бутафорским булыжником.

«Театр Маяковского вырастал из его стихов», — справедливо писал А. В. Февральский[[2]](#footnote-3). Впитав и обнажив драматические элементы стихов раннего Маяковского, трагедия, со своей стороны, была близка к лирической поэме. По существу — это монодрама. На сцене все действующие лица, кроме поэта, скрывались за специальными щитами, расписанными П. Н. Филоновым. Между ними не было общения, диалог как таковой отсутствовал, реплики адресовались прямо в зрительный зал. Драматическое действие развивалось не через событийную фабулу, а в прямом столкновении различных взглядов. Своеобразная театральность трагедии определялась ее лирической публицистичностью. В прологе и эпилоге поэт, разрушая всякую сценическую иллюзию, непосредственно обращался к залу. Прямое общение со зрителем не прекращалось и во время действия. Это был, по существу, театрализованный диспут-доклад. Маяковский выходил на сцену в пальто и цилиндре, снимал их, оставаясь в своем обычном костюме для выступлений — желтой кофте, поднимался на небольшую трибуну и начинал читать пролог.

{7} Трагедия «Владимир Маяковский», футуристически усложненная по своей образности и вместе с тем рационалистическая по содержанию, изображала противоречия действительности под знаком эстетического бунта.

За годы, отделяющие «Мистерию-буфф» от трагедии «Владимир Маяковский», в мировоззрении поэта произошли серьезные сдвиги. В новой пьесе он стремился дать обобщенный образ пролетарской революции и обращался уже не к ограниченному кругу интеллигенции, а к массовому, народному зрителю. Но Маяковский оставался футуристом и, называя себя теперь «комфутом», по-прежнему отрицал театр, создающий иллюзию реальности, театр, в котором, как ему казалось, зритель с безучастным равнодушием «подсматривает» через замочную скважину сцены чужую жизнь:

Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, —
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превращена.

Так противопоставлялись старый и новый театр в прологе второй редакции «Мистерии-буфф» (1921).

В те времена не только Маяковский отождествлял отвергаемый им бытовой театр с чеховским. Это было общим местом в спорах о новой драматургии, и думали так не одни футуристы — ниспровергатели «старья». Даже Луначарский, говоря о революционном театре, противопоставлял его именно Чехову[[3]](#footnote-4). Считая, что старая драматургия лишь подражает жизни, Маяковский хотел создать театр, где новая, революционная действительность преломлялась бы и концентрировалась в особенно выразительных и действенных зрелищных формах, как он их тогда себе представлял, хотел разрушить границу между залом и сценой, чтобы зритель и актер жили одним чувством.

«Мистерия-буфф» унаследовала не только футуристскую поэтику ранней трагедии Маяковского, но и характерное для нее соединение лирической и драматической стихий.

В «Мистерии-буфф» драматические и лирические элементы сосуществуют, иногда вступая в противоречия друг с другом, {8} чаще — образуя органический сплав, обусловливая прямую публицистичность драматического действия. В каждой реплике ощущается единая «маяковская» интонация. И здесь, как в ранних поэмах Маяковского, как в его трагедии, возникала сложная метафора, развивающаяся на протяжении всей пьесы. Это — образ потопа, сравнение революции с потопом, получающее то театрально-зрелищное (в полюсе дырка, из нее льет, и ее приходится затыкать пальцем), то чисто словесное оформление. В первом действии персонажи, по очереди появляясь на сцене, рассказывают о потопе, причем каждый монолог есть и автохарактеристика, герой представляется зрителю, а вместе с тем его речь насыщена публицистикой, идущей прямо от автора и оборачивающейся подчас против данного лица. Немец, например, рассказывает о гибели Берлина:

Так вот — сегодня сижу я это у себя в ресторане
на Фридрихштрассе.
В окно солнце
так и манит.
День,
как буржуй до революции, ясен.
Публика сидит
и тихо шейдеманит…

Стремясь «показать настоящую жизнь», но превращенную театром в «зрелище необычайнейшее», поэт значительно расширяет круг театральных средств. В частности, он обогащает свой драматургический арсенал за счет специфических средств народного театра, балагана, а также возникшего в предреволюционные годы театра пародии, эстрады, кабаре, которые оказали известное влияние и на трагедию «Владимир Маяковский».

Начало работы над «Мистерией-буфф» Маяковский относил к 1917 году. В автобиографии поэта «Я сам» в главке «Август» сказано: «Задумываю “Мистерию-буфф”». О том, что работа началась еще в эпоху Февральской революции и делалась около года, Маяковский говорил на диспуте «Надо ли ставить “Мистерию-буфф”?» 30 января 1921 года[[4]](#footnote-5) и в заявлении в юридический отдел МГСПС 6 августа 1921 года (т. 13, с. 44). Это позволило исследователям увидеть связь между замыслом пьесы и задуманным М. Горьким ревю для петроградского Народного дома.

Летом 1917 года Горький и М. Ф. Андреева, входившие в комиссию по руководству Народным домом, заказали Маяковскому и нескольким другим поэтам революционное обозрение. Как вспоминал режиссер и художник-декоратор А. Я. Алексеев-Яковлев, руководивший в то время постановочной частью Народного дома, «сатирическое обозрение о врагах революции, {9} о капиталистах, о текущем политическом моменте» было поручено молодому поэту, который весьма интересовался «феериями, феерическим жанром, различными волшебствами и иллюзиями в театре»[[5]](#footnote-6). Далее Алексеев рассказывал о своем разговоре с Маяковским в декорационной Народного дома у макета «сцены в аду» из балаганных феерий и арлекинад и сообщал, что через некоторое время Маяковский представил план обозрения.

Если мысль о сатирической пьесе-обозрении и возникла у Маяковского осенью 1917 года, то характер замысла определился совершенно по-новому после Октябрьской революции. Непосредственно над «Мистерией-буфф» Маяковский работал летом 1918 года на даче в Левашово и 27 сентября впервые прочел пьесу на квартире О. М. Брика в присутствии А. В. Луначарского, нескольких режиссеров и художников. Тогда же было решено поставить пьесу во время Октябрьских торжеств, о чем и сообщал на другой день «Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы». Луначарский высоко оценил пьесу, рассматривая ее как своеобразный опыт новой, революционной драматургии.

Пьеса была задумана как «героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи». «“Мистерия-буфф”, — писал Маяковский, — это наша великая революция, сгущенная стихом и театральным действием. Мистерия — великое в революции, буфф — смешное в ней. Стих “Мистерии-буфф” — это лозунги митингов, выкрики улиц, язык газеты. Действие “Мистерии-буфф” — это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, — миниатюра мира в стенах цирка» (т. 2, с. 359). Установка на красочное народное представление, на массовое зрелище требовала особых средств театральной выразительности. Недаром Маяковского интересовали декорационные мастерские Народного дома, как «кухня» больших постановочных, зрелищных спектаклей, связанных с традициями народных гуляний и балаганных театров.

Постановочные средства играют в «Мистерии-буфф» значительную роль. Огромный земной шар, вокруг которого происходят события, постройка на глазах зрителей ковчега, фантастические картины ада и рая, ярусы облаков, разбиваемые «нечистыми», когда они прокладывают себе дорогу в «землю обетованную», «Страна обломков» во втором варианте — все это предполагало зрелищно выразительное оформление спектакля. Сценическая техника пьесы была определенно связана с народными зрелищами.

{10} Но еще более существенно обращение Маяковского к традициям народной драмы. В «Мистерии-буфф» множество прямых аналогий с приемами народного театра. Драка Немца и Итальянца в первом действии живо напоминает петрушечный театр. От народной драмы — прием самохарактеристики действующих лиц при первом их выходе. Рядом с метафорически сложным стихом пролога, некоторых реплик и монологов, возвращающих к ритмике трагедии и ранних поэм Маяковского, к их футуристической образности, появляется балагурный раешник, частушечные ритмы. Характерный для народного театра раешный стих в «Мистерии-буфф» дает порой совершенно неожиданные эффекты.

В первом монологе Купца — раешник необычный: представляя собой развернутую метафору, он иносказательно рисует устрашающий Купца революционный разлив:

Сначала накрапывало,
потом пошло.
Дальше — больше,
больше — выше,
хлынуло в улицы,
рвануло крыши…

Импровизационный характер драматического текста, саморазоблачительные монологи отрицательных персонажей, постоянное разрушение сценической иллюзии, когда действие перехлестывает в зрительный зал, афористическая округленность и лаконизм реплик, свободное перемещение во времени и пространстве — все эти черты «Мистерии-буфф» восходят к народной драме, балагану, площадному зрелищу[[6]](#footnote-7).

Именно с такой свободной, импровизационной формой сценического зрелища были связаны представления поэта о мистерии. «Театр Обераммергау ведь не сковывает слова кандалами вписанных строк», — отмечал Маяковский еще в 1913 году (т. 1, с. 277). В 1910 году происходило представление мистерии «Страсти господни» в баварской деревне Обераммергау, единственном в Европе месте, где сохранились средневековые традиции театра мистерии (жители деревни после избавления от чумы в 1601 году дали обет регулярно, каждые десять лет ставить мистерии), и это событие широко освещалось в печати того времени. Только самые общие черты мистерии, большого народного представления, соединяющего в себе моменты высокие, эпические с бытовыми, жанровыми, имел в виду Маяковский, {11} когда называл свою пьесу мистерией. Он вовсе не стремился имитировать или создавать особый литературный жанр мистерии, как это делал, например, Поль Клодель, чьи мистерии «Обмен» и «Благовещенье» ставились в те годы Камерным театром. В «Мистерии-буфф» нет библейского сюжета, есть только метафорически примененная образность, ставшая общеупотребительной (потоп, земля обетованная и т. д.). «Под перекрестным огнем своих заклятых врагов движутся рабочие к своей заветной обетованной земле», — говорилось в одной из передовых «Правды» той поры[[7]](#footnote-8). Тогда многие поэты прибегали в показе революции к образам и мотивам, заимствованным из Библии, знакомой по условиям времени самым широким слоям трудящихся. Но, взяв форму, оболочку, Маяковский вкладывал в нее содержание, которое не только не допускало мысли о каком-либо мистическом смысле революции, но имело прямо антирелигиозный характер[[8]](#footnote-9). Элементы мистериальной формы (например, место действия — земля, ад и рай) — лишь внешние черты стилизации, серьезность которой снималась прибавленным в заглавии словом «буфф» и всем характером зрелища. Черты же русского народного театра были органично восприняты Маяковским.

Свободная и многообразная форма «Мистерии-буфф», соединяющая в себе элементы литературные, футуристически усложненные (как это характерно для ранней поэзии Маяковского) с приемами площадного театра, эстрады, плаката, — все это «зрелище необычайнейшее» было насыщено живым содержанием. Современность отзывалась в каждой реплике, в каждом остром словце, как бы внешне условны они ни были. Если начало первого действия строилось как традиционный пролог-парад, где все действующие лица рекомендовались публике, то вторая половина являла собой обычный для революционной эпохи митинг с речами представителей различных партий, с общим голосованием в конце. И все же при такой стилистической пестроте, плакатной обобщенности, прямой публицистичности «Мистерия-буфф» не превращалась в обозрение, а представляла собой однородное художественное целое.

В «Мистерии-буфф» поэт славит свершившуюся революцию, «нашего второго рождения день».

Семь пар «нечистых», представляющих пролетариат, заявляют о своей решимости с боем взять «ускользающую… до сего дня» от них жизнь, отвергают «небесные сласти», загробные посулы религий всех сортов, утверждают свое право на то, {12} что дает реальная земная жизнь: на сытность ржаного хлеба и на черный хлеб искусства, право на место в жизни и в искусстве:

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

Можно говорить об ограниченности Маяковского в понимании Октябрьского переворота, путей мировой революции, о плакатном схематизме в показе двух революций на ковчеге, об упрощенном толковании пролетарского интернационализма, но нельзя отказать поэту в последовательной непримиримости к классовому врагу, не идущей ни на какие компромиссы. Никакие иллюзии и миражи не могут отвлечь «нечистых» от их цели, от решимости собственными руками творить свою судьбу, взять земное, реальное счастье, счастье свободного труда и изобилия.

«Мы сами себе и Христос и спаситель!» — поют «нечистые», пробиваясь сквозь преграды облаков.

«Небесные сласти» — это не только религиозный дурман. Сожрав все запасы, «чистые» пробуют отвлечь внимание трудящихся, готовых расправиться с «демократической республикой». Поп начинает увещевать: «Братия! Рановато еще о пище вам!»

А Итальянец говорит:

Обратите внимание,
как это красиво:
волны и чайка.

Противопоставление подлинно революционной, честной и открыто партийной политики пролетариата двурушничеству и обману буржуазии проходит через всю систему образов пьесы.

После того как «нечистые» освобождаются от паразитических классов, сбрасывают «чистых» с ковчега жизни («Будешь помнить Октября 25‑е!» — говорят «нечистые»), их путь в «землю обетованную», путь к коммунизму лежит через ад и рай. Никакие конкретно-исторические этапы борьбы пролетариата непосредственно не стоят за этими двумя картинами.

«“Мистерия-буфф” — дорога, — писал Маяковский в предисловии ко второму варианту пьесы. — Дорога революции. Никто не предскажет с точностью, какие еще горы придется взрывать нам, идущим этой дорогой. Сегодня сверлит ухо слово “Ллойд-Джордж”, {13} а завтра имя его забудут и сами англичане. Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны» (т. 2, с. 245).

Ад и рай — это два вида препятствий, которые придется преодолевать пролетариату, это «горы», через которые он должен перевалить на пути к социализму. Образы ада обозначают враждебное революции, готовое задушить революцию. Недаром во втором варианте черти оказываются просто переодетыми «чистыми». Рай — все, что отвлекает, уводит в сторону, сбивает с пути борьбы, убаюкивает классовое сознание. В системе образов «Мистерии-буфф» рай — не только религиозная сказка о загробном блаженстве, но и «тихая пристань» мещанского благополучия.

Единая мысль, прозвучав в прологе, пронизывает всю пьесу, вплоть до заключительного действия, где «нечистые» обретают земные богатства, встречаются с миром реальных вещей, отныне принадлежащих трудящимся.

Земная реальность цели, к которой идут «нечистые», утверждается системой образов, всеми поэтическими средствами пьесы. Она и в противопоставлении звучной красочности «земли обетованной» — белесой бесплотности и скуке рая, и в зримой вещности, весомости образов, в грубой прямоте языка пьесы, где все названо своими именами.

Предреволюционное творчество Маяковского гуманистично. Образ его лирического героя — это образ свободного человека. Но свободен он не от общества, не от обязанностей человека и гражданина. Это не романтическая отрешенность от мира. Достаточно вспомнить, с какой великолепной иронией описано небо в поэме «Человек»; глава «Маяковский на небе» предвосхищает картину рая «Мистерии-буфф». Герой лирики Маяковского всеми узами связан с людьми, с живым, земным. Он страдает всеми страданиями человеческими, но он свободен от рабской морали буржуазного общества, он активен, зовет к действию, к борьбе.

В «Мистерии-буфф» Маяковский стремился создать героический образ революционного народа. Этот новый, собирательный герой наследовал черты своего предшественника. В «Мистерии-буфф» есть сцена, наглядно изображающая смену героев. «Нечистые», разделавшись с эксплуататорами, не знают, куда двигаться дальше. В эту минуту к ковчегу по морю, как посуху, подходит некто, «самый обыкновенный человек», «человек просто», как говорится в ремарке. Человек будущего — по списку действующих лиц второй редакции. Он похож на героя ранних поэм Маяковского, говорит почти цитатами из этих поэм, говорит, как «тринадцатый апостол»:

{14} Ко мне —
кто всадил спокойно нож
и пошел от вражьего тела с песнею!
Иди, непростивший!
Ты первый вхож
в царствие мое
земное —
не небесное.

«Человек просто», этот «бунта вечного дух непреклонный», исчезает, растворившись в «нечистых».

Поэт создает образ коллективного героя. «Нечистые» составляют единый хор, их партии даны в одном ключе. Некоторые реплики принадлежат не каким-то определенным персонажам, их произносит кто-то из толпы «нечистых». В ряде случаев при работе над вторым вариантом Маяковский передавал реплики одного действующего лица другому. И все-таки хор «нечистых» звучит не в унисон, он полифоничен. Здесь есть и свой запевала. Голоса «нечистых» не теряются, у каждого свой тон, свой тембр. У каждого из них человеческая характерность.

В обрисовке образов «чистых» Маяковскому во многом пригодился опыт его дореволюционной сатиры. Так же как персонажи сатирических стихов и гимнов Маяковского («Два аршина безлицего розового теста: хотя бы метка была в уголочке вышита»), «чистые» лишены живого, человеческого начала. И в этом смысле они противопоставлены «нечистым».

Для «нечистых» Маяковскому приходилось искать совершенно своеобразные поэтические средства. Он строил высокий, героический образ на непривычном материале. Не всегда поэту удавалось избежать риторики. И все-таки он смело решал свою задачу, не боялся прямо перевернуть устоявшиеся эстетические представления, назвать своих героев «нечистыми», а отрицательных персонажей «чистыми» (здесь от библейского образа перебрасывался мостик к современности, к употребительному в то время выражению — «чистая публика»).

Понять принципы, на которых драматург строил характеристику «нечистых», помогают эскизы костюмов к «Мистерии-буфф», сделанные им в начале 1919 года.

Всех «чистых» Маяковский нарисовал по одному принципу: туловище — пузо-шар, круглая головка, ниточные ручки и ножки. Они напоминали скорее насекомых, чем людей, в них есть что-то паучье, они похожи на огромных клопов. В обрисовке «нечистых», напротив, совершенно отсутствует округленность: только резкие угловатые черты. Если «чистые» состоят из одного брюха, а конечности их изображаются просто линией с пятью лучами пальцев, то у «нечистых» главное как раз руки. Большие, сильные, мускулистые, выразительные руки. Позы «чистых» рисуют смятение, страх, комический пафос. У «нечистых» {15} сильные движения, энергия, в них чувствуется устойчивость, уверенность, своеобразная монументальность. Их руками создается жизнь, строится новый мир.

Характеристика «нечистых» через их руки содержится не только в эскизах Маяковского, но и в тексте пьесы. «Дело нечистых рук», — говорит Рыбак в начале революционного потопа. «Руку подправьте — не очень узловата», — обращается Плотник к Кузнецу. «Правая и левая — эти две спасут», — говорит Человек будущего, указывая «нечистым» путь к земле обетованной. «Ну, и кулак!» — констатирует Соглашатель, получив от Кузнеца за очередное двурушничество. «Рука не терпит — давай молоток!» — просит Кузнец.

Если это дело наших рук,
то какая дверь перед нами не отворится? —

декламируют «нечистые» в своем финальном хоре.

«Нечистые» — трудящиеся, творцы и строители нового мира. Это главное в коллективном образе.

Друг от друга «нечистые» отличаются не только профессиями, не только уровнем классовой сознательности, но и человеческими чертами, которые совершенно отсутствуют у «чистых». Швея несколько мечтательна и сентиментальна. Прачка, напротив, энергична и грубовата. Батрак добродушен, Сапожник беспечен и весел (на рисунке он, единственный из «нечистых», изображен босым) и т. д. У каждого своя живая, человеческая нотка. «Нечистые» индивидуализированы в той мере, какую допускают стилистические границы пьесы, где господствует крупный, обобщенный мазок и где детализация, тонкость оттенков неуместны.

Сатирические маски «чистых» строятся однолинейно. Ничего человеческого, живого в них нет. На эскизе Маяковского «чистые» однолики, у них пустые, невидящие глаза. Различаются они внешними атрибутами — нелепыми одеяниями, эполетами, орденскими лентами, формой.

«А Гавриил который? Все — как один!» — спрашивает Батрак в сцене рая. «Ну, не скажите, есть и отличие, — вот, например, бороды длина‑с», — отвечает ему Мафусаил, «гордо разглаживая бороду».

Обезличенными, лишенными человеческих черт оказывались в образной системе «Мистерии-буфф» эксплуататоры и их идеологические прислужники, те, кто больше всего кричит о «зерне духа живого». Человеческое, живое на стороне «нечистых», на стороне трудящихся.

Показать античеловеческую сущность эксплуататорского строя, возвестить победу нового, бесклассового общества, общества трудящихся и ради трудящихся — такова тенденция пьесы. {16} Маяковский выступил как драматург партийный, говорящий от имени революционного пролетариата.

И все-таки, как ни велико художественное значение «Мистерии-буфф», в ней содержались противоречия, связанные не только с формой, но и с ее содержанием.

Выдвигая в пьесе на первый план революционную борьбу пролетариата, Маяковский не сознавал, да и не мог сознавать достаточно отчетливо, все многообразие классовой борьбы в переходный момент революции.

«Мистерия-буфф» — свидетельство смелых поисков поэта. Но конкретные пути строительства коммунистического общества не могли еще быть отражены в первой редакции пьесы. Обобщая и вместе с тем до известной степени упрощая, Маяковский отвлекался от конкретных противоречий переходного периода. Печать абстрактности лежала и на его поэме «150 000 000» (1919), вышедшей отдельным изданием в апреле 1921 года. Известно, что она вызвала резко отрицательную оценку В. И. Ленина, как пример футуристской литературы, издание которой следует ограничить[[9]](#footnote-10). Слишком общо очерченный собирательный герой, отвлечение от жизненной конкретности, от «мелочей» революционных будней — все это свидетельствовало о недостаточном понимании классовой борьбы, а футуристические изыски стиля сковывали творческие возможности Маяковского.

В конце 1920 – начале 1921 года поэт возвратился к своей пьесе; создав второй ее вариант для Театра РСФСР I. За этот небольшой срок многое изменилось и в жизни страны, и во взглядах Маяковского. Решающее значение для него имел ростинский период. Работа над плакатами для «Окон РОСТА» (Российское телеграфное агентство) помогла ему глубоко и всесторонне понять сущность политики пролетариата. Именно здесь он почувствовал себя партийным пропагандистом и агитатором, ощутил контакт с массовым читателем, увидел реальную действенность поэтического слова.

Вопросы культуры, просвещения, экономики (коммунистические субботники, охрана труда, электрификация, трудовая дисциплина, инициатива трудящихся, ставших хозяевами производства, и т. д.) поэт раскрывал как проблемы политические, как основные задачи классовой, революционной борьбы. Маяковский подходил к новому пониманию политики, и это сказалось на второй редакции «Мистерии-буфф».

Вместе с тем обогатился и театральный опыт Маяковского. Интерес к театру в этот период был у него велик. В 1920 году, когда плакаты «Окон сатиры» уже не отнимали всех сил, поэт {17} активно включился в работу Тео Наркомпроса, которым руководил тогда В. Э. Мейерхольд, вошел в художественный совет Театра РСФСР I и Первого самодеятельного театра Красной Армии. Для театра красноармейцев Маяковский собирался инсценировать поэму «150 000 000». Для Театра РСФСР I Маяковский должен был сделать новый, политически актуальный текст сцены могильщиков в «Гамлете». «Диалог клоунов (могильщиков), ведомый в плане обозрения, был поручен Вл. Маяковскому», — сообщал В. М. Бебутов[[10]](#footnote-11). Как вспоминал И. В. Ильинский, поэт охотно сделал для него новый текст куплетов Вун-Чхи в «Гейше»[[11]](#footnote-12). Маяковский придавал огромное значение зрелищной агитации, искал формы и приемы наиболее простого и действенного театрального воздействия. Отвечая на вопрос анкеты К. И. Чуковского: «Как вы относитесь к стихотворной технике Некрасова?», Маяковский заявил: «Сейчас нравится, что мог писать все, а главным образом водевили» (т. 13, с. 191). Весной 1920 года Маяковский написал для опытно-показательной студии Театра сатиры (Москва) три агитпьесы: «А что если?.. Первомайские грезы в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое», «Как кто проводит время, праздники празднуя (На этот счет замечания разные)».

В сатирических миниатюрах Маяковский шел от приемов «Мистерии-буфф», но вместе с тем учел и опыт агиттеатра гражданской войны, разрабатывал характерные для этого театра мотивы и темы. Первая пьеса строилась на распространенном приеме: «круглый буржуй» засыпал в кресле и видел сон, будто вернулись старые порядки, снова открылась биржа, воскрес городовой Феодорчук и т. д. В следующей пьесе поп Свинуил, отчаявшись в надеждах на Деникина и Антанту, решил примениться к Советской власти, пытался устроить церковную службу в честь Первого мая, но попадал на коммунистический субботник. Последняя пьеса состояла из сатирических сценок, изображающих старые праздники, с их пьянством и обжорством. В финале рабочие выметали со сцены «праздничный» мусор вместе с участниками попоек. По сюжетам, по зримой наглядности идеи, по прямоте социальных характеристик пьески Маяковского не отличались от обычных агитсцен, но они явно поднимались над общим уровнем своим мастерством, отточенностью языка, превосходным стихом, остроумной игрой слов. В отзыве на неудачные агитпьесы, представленные в Главполитпросвет, Н. К. Крупская писала: «Надо учиться у Маяковского: {18} его пьески коротки, чрезвычайно образны, полны движения и содержания…»[[12]](#footnote-13)

И позже Маяковский писал для агиттеатра. В августе 1920 года он приготовил для передвижного театра с одним актером стихотворение «Всем Титам и Власам РСФСР». По мысли поэта, чтение должны были иллюстрировать специальные плакаты-рисунки. Журнал «Вестник театра» напечатал инсценировку «Всем Титам и Власам» с четырьмя действующими лицами, текст вошел и в сборник «Театральная продагитация» (1920). Тогда же Маяковский написал для В. Е. Лазаренко «цирковое представление» — «Чемпионат всемирной классовой борьбы». Сохранилась и его пьеса «Вчерашний подвиг (Что сделано нами с отобранными у крестьян семенами). Театральный отчет», написанная в 1921 году в связи с кампанией сбора семян для голодающего Поволжья.

Смысл всей своей театральной работы Маяковский видел в борьбе за театр революционной, коммунистической пропаганды. Разумеется, он ошибался, когда рьяно утверждал, будто старые театры не могут справиться с этой задачей. Предлагая в 1918 году создать специальный «летучий театр» (собственно, вскоре и появились передвижные театры для фронта и деревни), Маяковский писал: «Постановка “Мистерии-буфф” показала, насколько существующий театр не приспособлен к постановке пьес революционных и формой своей и своим содержанием. Мытарства “Мистерии” достаточно поучительны. Один театр громко вопиет о недопустимости “тенденциозного зрелища” в “храме чистого искусства”. В другом актеры только крестятся при чтении непривычных строк, звучащих для них кощунством. Третий, в который чуть не силком удается протащить пьесу, прилагает, как известно, максимум усердия к ее провалу…» (т. 12, с. 446).

Маяковский с позиций эстетической «левизны» боролся за театр художественно действенный, тенденциозный, ведущий за собой зрителя. Поэт был глубоко неправ, считая, что эти задачи не может выполнить театр, живущий в традициях Островского и Чехова. В этом была его ограниченность. Но сама идея художественно-агитационного театра составляла сильную сторону взглядов Маяковского.

Отстаивая актуальность содержания и действенность выразительных средств театра, Маяковский утверждал, что «агитация должна быть конкретной, детали нужно брать не из общих принципов»[[13]](#footnote-14). Связывая задачи театра с конкретным делом пропаганды коммунизма, он и в области формы требовал конкретности, настаивал на том, чтобы не только по идее, но и по материалу, {19} по теме, по сюжету, языку художественное произведение было современно, образно, конкретно.

На многочисленных диспутах, посвященных «Мистерии-буфф», он отстаивал злободневность, публицистичность нового варианта пьесы. Излагая выступление Маяковского на диспуте в Доме печати 6 июня 1921 года, корреспондент «Вестника театра» писал: «Он указывает, что фельетонность пьесы, ее злободневность были необходимы, ибо в современный момент надо было дать именно такую пьесу»[[14]](#footnote-15).

Ранее, в выступлении на диспуте о «Зорях» Верхарна в Театре РСФСР I, одобряя программу Мейерхольда, его установку на пропагандистский театр, на поиски новой театральности, Маяковский не принимал самого спектакля из-за его фантастической отвлеченности, символичности: «Театральное действие — это борьба, а не сон. Луначарский говорит, что агитация должна быть практической. Мы и возражаем против “Зорь”, потому что все эти Эреньены не факты, а высосанный из пальца сон» (т. 12, с. 249).

Во второй вариант «Мистерии-буфф» Маяковский ввел приемы и образы агиттеатра гражданской войны. В новой картине «Страна обломков» появился такой характерный для агитпредставлений тех лет персонаж, как Разруха.

Многие новые эпизоды были связаны с режиссерской трактовкой пьесы в Театре РСФСР I. Маяковский активно участвовал в подготовке спектакля и по ходу репетиций внес ряд дополнений и поправок.

Новый пролог носил чисто театральный характер. Режиссеры В. Э. Мейерхольд и В. М. Бебутов, художники В. П. Киселев, А. М. Лавинский, В. Л. Храковский создали единую для всего спектакля установку — театральный станок, который частично выходил за пределы сценической коробки: наклонная плоскость с покоящейся на ней полусферой земного шара упиралась в пол зрительного зала. Действие отдельных картин происходило на различных «этажах» установки. Пролог объяснял, почему площадка действия так разрослась, вышла из привычной сценической рамки, уведомлял о предстоящей смене места действия и движении сюжета. В конце, по мысли авторов спектакля, зрители должны были подниматься на сцену и вместе с актерами петь гимн пролетариата. Это предусматривалось и новым финалом («Поднимаются на сцену все зрители», — гласит ремарка). Маяковский давал текст гимна «нечистых», который пелся на мотив «Интернационала».

Однако основные изменения были связаны с политическими событиями, произошедшими в стране за эти два года. «Переделываю, {20} потому что новая революционная действительность требует от нас новых пьес…» — говорил Маяковский на диспуте о постановке «Зорь» в Театре РСФСР I (т. 12, с. 247).

Маяковский ввел в среду «нечистых» ряд новых действующих лиц — Красноармейца и Машиниста вместо Сапожника и Трубочиста, а в число «чистых» вместо Итальянца ввел Дипломата (начали завязываться дипломатические отношения с капиталистическими странами). Дама-истерика превратилась в Даму с картонками — Даму-эмигрантку, Студент — в Интеллигента. В сцене рая появился Саваоф, у которого «нечистые» отбирали молнии на электрификацию. Поэт написал новую картину — «Страна обломков». Здесь «нечистые» в преддверии земли обетованной боролись с Разрухой, освобождали путь к социализму от обломков старого мира. В текст было внесено множество злободневных реплик, намеков: «нечистые» в пятом действии вели дискуссию о профсоюзах, поэт направлял стрелы сатиры против спекуляции, бюрократизма, саботажа специалистов, упоминались концессии и т. п. В самые последние дни был дописан диалог, связанный с введением новой экономической политики.

Наконец, Маяковский сместил некоторые идейные акценты. Он изменил монолог Человека будущего, так как здесь были моменты, дававшие повод приписывать Маяковскому анархическое понимание революции. Трактовка пролетарского интернационализма, несколько прямолинейная в первой редакции («Мы никаких не наций, труд наш — наша родина»), получила теперь новый оттенок, благодаря разоблачению буржуазного космополитизма в монологе Дамы с картонками: «Нация у меня самая разнообразная. Сначала была русской — Россия мне стала узкой…» и т. д.

Маяковский усилил политическую злободневность и остроту пьесы. Новый вариант шире и конкретнее охватывал революционную современность. Однако поправки не отменяли исходной художественной концепции. Вместе с тем они несколько размывали форму, нарушали стилистическое единство, пьеса стала более походить на политическое обозрение.

Новые жизненные задачи требовали иных принципов и приемов, Маяковский уже работал над произведениями, в которых искал совсем новый подход, новые изобразительные средства, поднимался над поэтикой футуризма на более высокую ступень творчества.

Однако и «Мистерия-буфф» продолжала жить. Она играла несомненно революционную роль в советской драматургии и театре.

Постановка 1918 года не оставила значительного следа в истории театра — спектакль прошел всего три раза, оформление, сделанное К. С. Малевичем в футуристической манере, лишь {21} выпячивало уязвимые стороны пьесы, слаб и неподготовлен был актерский состав. Спектакль Театра РСФСР I стал заметным явлением жизни советского театра. Вся вторая половина сезона 1920/21 года прошла под знаком «Мистерии-буфф». Два с лишним месяца пьеса исполнялась ежедневно. В этом спектакле выдвинулось несколько молодых актеров — Б. М. Тенин (Слуга), А. Е. Хохлов (Батрак), В. Ф. Зайчиков (Американец) и особенно И. В. Ильинский (Соглашатель). И. В. Ильинский считает исполнение этой первой для него роли в современной пьесе этапным[[15]](#footnote-16). «Артист, игравший меньшевика, превосходен, выше всякой похвалы, и вообще игра мне понравилась», — отмечал А. В. Луначарский в письме театру после спектакля. В конце этого письма, где нарком высказал и существенные замечания в адрес пьесы и спектакля (риторичным ему показался Человек будущего, монотонными образы пролетариев, неудачным финал и вообще вся музыкальная сторона представления), говорилось: «В целом спектакль оставляет впечатление интересное. Много смелого и в самой постановке… Много коммунистического. Много волнующего и хорошо смешного. В конце концов все-таки один из лучших спектаклей в этом сезоне… Однако вместе с тем еще очень много недостатков, очень много неслаженности»[[16]](#footnote-17).

Отклики критики на постановку «Мистерии-буфф» в Театре РСФСР I были немногочисленны. Только «Вестник театра» посвятил ей развернутую статью, в которой В. И. Блюм называл ее «первым и пока единственным за четыре года революционно-художественным спектаклем»[[17]](#footnote-18). Однако «Мистерия-буфф» не могла не вызывать споров, полемики. Дискуссия началась еще до того, как пьеса была поставлена[[18]](#footnote-19), и продолжалась после премьеры. Спектакль никого не оставлял равнодушным, у него были ревностные защитники и яростные враги. Резкое деление на сторонников и противников пьесы происходило в зрительном зале. В Театре РСФСР I на спектаклях зрителям раздавали опросные листы. Обобщил собранный материал М. Б. Загорский, заведовавший в то время литературной частью театра[[19]](#footnote-20). Зрители {22} разделились в своем отношении к пьесе Маяковского по классовому, социальному признаку. Раздраженно резкие отзывы исходили от буржуазной публики, аттестовавшей себя в анкетах: «интеллигент-спец», «совбуржуа», «дама, умеющая разбираться в вещах и понимать прочитанное на шести языках» и т. д. Не вдаваясь в подробности, они высказывались весьма определенно: «Театр превращен в лакейскую», «Стыдно и презренно должно быть автору», «Писать на современные темы, а тем более хвалить — в высшей степени стыдно». Отзывы рабочих, крестьян, трудовой интеллигенции были совсем другими. Большинство их ответов было положительным, и совсем иначе высказывалось недовольство. Много замечаний вызвала постановка. Зрители предлагали удалить акробата, который мешал следить за действием (в сцене ада артист цирка Виталий Лазаренко спускался на трапеции и проделывал акробатические трюки), одеть рабочих в костюмы, свойственные их профессии (у В. Э. Мейерхольда все «нечистые» были одеты одинаково), и т. д. Говорили о непонятности пьесы и спектакля. Но так или иначе все эти отзывы были доброжелательны, подробны, выражали глубокую заинтересованность зрителей в деле создания нового, революционного искусства. «“Мистерия-буфф”, в противоположность “Зорям”, имела большой и настоящий успех у аудитории, состоящей из рабочих и красноармейцев», — говорилось в рецензии, опубликованной в газете «Труд»[[20]](#footnote-21).

В июне 1921 года «Мистерия-буфф» была поставлена в помещении Первого государственного цирка на немецком языке (перевод Риты Райт) для делегатов Третьего конгресса Коминтерна. Ставил спектакль А. М. Грановский в декорациях Н. И. Альтмана и Е. В. Равдель, роль Соглашателя исполнял С. М. Михоэлс. Для этого спектакля Маяковский написал новый пролог и эпилог, прибавил сцену, в которой Соглашатель уговаривал рабочих согласиться на 2‑й, затем на 2 1/2 и, наконец, на 2 3/4 Интернационал. Постановщики сделали упор на внешние эффекты, старались создать грандиозное феерическое зрелище[[21]](#footnote-22). Достаточно сказать, что в спектакле участвовали триста пятьдесят актеров. Пьеса произвела сильное впечатление и была восторженно встречена представителями международного пролетариата.

Начиная с 1921 года «Мистерия-буфф» широко шла по всей стране. Весной 1921 года пьеса в первой редакции была поставлена в Томске студийным рабоче-крестьянским театром (режиссер А. Э. Рожковский). В июне 1921 года «Мистерию-буфф» {23} играли в Перми на сцене Революционного театра (режиссеры С. Н. Кель и Ю. В. Здравомыслов). Ставивший ее в Тамбове, в Первом пролетарском театре-студии режиссер Н. М. Ряжский вновь вернулся к пьесе в 1922 году и поставил «Мистерию-буфф» в городском саду силами слушателей драматических курсов и драмкружков. В 1921 году «Мистерия-буфф» шла в Свердловске (режиссер Г. В. Александровский), в кубанской станице Белоглинской (режиссер Т. Эгеев), в Краснодаре (режиссер А. А. Дмитриев), в Харькове (режиссер Г. А. Авлов), в Омске (режиссер Л. А. Готлиб). В следующем году пьеса ставилась в Иркутске (режиссер Н. П. Охлопков), в Красноярске (режиссер С. В. Виноградов). В ноябре 1922 года, в ознаменование пятой годовщины Октябрьской революции, «Мистерия-буфф» шла в Праге на сцене театра Пролеткульта. На следующие Октябрьские торжества «Мистерия-буфф» была поставлена в Опытной школе эстетического воспитания в Москве и сразу в трех театрах Казани — в Мастерской театральных зрелищ КЭМСТ (режиссеры Б. Н. Симолин и С. В. Виноградов), в Большом театре (режиссер З. М. Славянов), во Втором советском театре (режиссер С. В. Виноградов).

Не все задуманные постановки «Мистерии-буфф» по тем или иным причинам были доведены до конца. Достаточно сказать, что идея осуществления «Мистерии-буфф» в грандиозных декорациях на открытом воздухе в 1924 году чрезвычайно увлекала К. А. Марджанишвили. Маяковский принимал участие в разработке этого замысла. В заявлении в юридический отдел МГСПС (1921) он писал, что, по требованию театров, послал пьесу в Донбасс, Тверь, Дальневосточную республику, Прагу, Берлин и другие места.

Сценическая жизнь «Мистерии-буфф» не закончилась в 1920‑е годы. В ноябре 1957 года, после тридцатилетнего перерыва, пьеса пошла в Театре сатиры. Спектакль, поставленный В. Н. Плучеком и оформленный А. Г. Тышлером, наглядно обнаружил, что именно в «Мистерии-буфф», первой пьесе революции, отошло в прошлое, не пережило своего времени и что осталось нетленным, перешагнуло через рамки своей эпохи. Современный зритель не мог непосредственно и живо реагировать на иные конкретные детали, злободневные намеки, насыщающие пьесу. Не случайно в сценической редакции, подготовленной В. А. Катаняном, театр в основном вернулся к первому, более обобщенному варианту. Многое авторы спектакля сумели оживить с помощью сценических средств. Высокий пафос, героика революции, заключенные в пьесе, зазвучали на сцене с прежней силой, театр передал дух революционной эпохи, хотя слабой стороной спектакля оказалось решение образов «нечистых». Им недоставало энергии и активности, «нечистые» получились {24} излишне «чистенькими». И все-таки этот спектакль, как и поставленные несколько ранее в ряде театров страны «Баня» и «Клоп», показал, что драматургия Маяковского сохранила свое живое звучание. Театр Маяковского послужил началом весьма плодотворной стилистической линии советской драматургии. «Мистерия-буфф» выдвинула проблемы, волновавшие советских драматургов на протяжении многих лет и не потерявшие своей значительности поныне. Здесь впервые на сцену вышел новый герой, революционный пролетариат, взявший в свои руки судьбу всего человечества. «Мистерия-буфф» органически сочетала публицистику и художественность. Ломая традиционные жанровые рамки, драматург отдал сцену живой действительности со всем тем, что в ней есть великого и прекрасного, ничтожного и отвратительного.

Почти десять лет отделяют «Мистерию-буфф» от следующего большого драматургического произведения Маяковского — сатирической комедии «Клоп», написанной осенью 1928 года. Однако это не значит, что драматические жанры перестали привлекать поэта, что на некоторое время он потерял интерес к театру. Обращаясь к новой большой теме, Маяковский часто выбирал между поэмой и драмой. В 1921 году он говорил о новой драме, главными героями которой будут Ленин, Эйнштейн[[22]](#footnote-23)… Видимо, реализацией этого замысла стала поэма «Пятый Интернационал», богатая драматическими элементами, вплоть до ремарок, входящих в стихотворный текст. Известно и о других планах Маяковского в области драматургии: о «пьесе (16 картин от Адама и Евы)» (1923), о «социальной комедии» (1923), близкой «Мистерии-буфф». В 1925 году Маяковский говорил о комедии бытового плана и постоянно возвращался к мысли о ней[[23]](#footnote-24). В заметке «Что я делаю?» (1927), напечатанной в журнале «Новый Леф», поэт в числе задуманных произведений на первом месте назвал «Комедию с убийством» и «пьесу ленинградским театрам к десятилетию» (т. 12, с. 137). В 1926 году Маяковский в соавторстве с О. М. Бриком написал небольшую агитационную пьесу «Радио-Октябрь», приуроченную к девятой Октябрьской годовщине.

Драматические жанры неизменно находили место в творческих планах Маяковского. Но по-настоящему поэт снова обратился к драматургии в 1927 – 1930 годах.

К десятилетию Октября Маяковский дал текст для большого синтетического представления «Двадцать пятое», осуществленного Малым оперным театром в Ленинграде. Он написал сатирические комедии «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), обдумывал {25} несколько других комедий, в том числе сатирическую пьесу «Миллиардеры». Среди творческих замыслов Маяковского — снова «Комедия с убийством», комедия «Декабрюхов и Октябрюхов» (1927), пьеса-диалог о любви (1929), обозрение на международные темы «Держись» (1930). В 1930 году был написан текст большого циркового представления «Москва горит», посвященного двадцатипятилетию первой русской революции. Кроме того, в 1926 – 1927 годах Маяковский написал ряд киносценариев: «Дети», «Слон и спичка», «Сердце кино», «Любовь Шкафолюбова», «Декабрюхов и Октябрюхов», «Как поживаете?», «История одного нагана», «Товарищ Копытко», «Позабудь про камин».

Словом, драматургия вновь заняла существенное место в творчестве Маяковского. Это не было случайностью.

«Теперь я вообще перейду на пьесы…» — сказал Маяковский на одном из первых обсуждений «Клопа» (т. 12, с. 508). В борьбе за массовость поэтического слова он логически подходил к зрелищным жанрам. Да и его постоянные выступления с докладами, чтением стихов, импровизированными ответами на записки превращались, по существу, в своеобразный театр одного актера, где поэт был и автором, и режиссером, и исполнителем. Недаром В. Н. Яхонтов числил Маяковского среди своих учителей, наряду со Станиславским, Вахтанговым, Мейерхольдом[[24]](#footnote-25). Однако интерес Маяковского к драматургии обострился прежде всего в связи с некоторыми особенностями его творческой эволюции. Переход к драматической форме был органичен для Маяковского. К этому вели его поиски в области эпоса нового типа.

«Мистерия-буфф» была задумана в свое время как драматический эпос, соединяющий героику и сатиру. В центре ее — собирательный образ, образ революционного народа. Но обратиться к коллективному герою в тот момент значило для Маяковского отказаться от героя индивидуального, отрицать личность во имя народного начала. Между тем без индивидуального нельзя было бы раскрыть общее, без личности не мог быть показан революционный народ. Переход от таких произведений, как «Мистерия-буфф» (1918 – 1921), «150 000 000» (1919), «Пятый Интернационал» (1921), к поэме «Про это» (1923), где преобладала лирическая стихия, где все противоречия были перенесены во внутренний мир героя, явился для Маяковского столь же закономерным, как и дальнейший путь к поэме «Владимир Ильич Ленин», лирической по своей природе. Эпический элемент вновь становился преобладающим в поэме «Хорошо!». Но она обогащалась лирическим началом. Речь шла не о механическом {26} соединении эпоса и лирики. Образовалось новое качество. Отдельные герои и целые группы, сословия, классы получали тут слово, обретали свой голос. Автор был равноправен в этом общем хоре, он тоже являлся одним из действующих лиц. Можно говорить о драматической природе поэмы «Хорошо!». Такой совершенно новый подход к эпосу революции подсказан тем обстоятельством, что Маяковский первые семь глав «Хорошо!» писал как текст для сцены. Но работа над «Двадцать пятым» только отчасти повлияла на структуру «Хорошо!». Маяковский писал все-таки поэму. И это не могло, в свою очередь, не сказаться на особенностях драматургии спектакля.

15 июня 1927 года поэт читал литературную разработку темы «Двадцать пятого» на открытом заседании юбилейной комиссии ленинградских театров[[25]](#footnote-26). Входившие в состав комиссии режиссеры увидели здесь необычные возможности театральной выразительности. Н. В. Смолич, взявшийся за постановку пьесы Маяковского, так определял жанр будущего спектакля: «Это отнюдь не должна быть ни “пьеса”, ни инсценированная хроника. Это скорее всего может быть ряд демонстраций, способных вновь возбудить в зрителях пережитые ими в свое время героико-революционные настроения. Задача театра в данном случае — не столько напомнить о прошедших событиях (это прямое дело истории), а воссоздать впечатление от них, возбудить эмоции революционных дней»[[26]](#footnote-27).

Режиссерский план основывался на особенностях самой пьесы. Революция трактовалась как современность. Спектакль не должен был стать хроникальной инсценировкой, столь распространенной на клубной сцене. Заставить зрителей вновь пережить дни революции, передать их пафос — такова была цель пьесы и спектакля, премьера которого состоялась 6 ноября 1927 года.

«Я считаю инсценировку поэм или стихов чрезвычайно важной работой для театра, — писал Маяковский в связи с “Двадцать пятым”, — потому что, запутавшись в переделках старых пьес на новый лад или ставя наскоро сколоченные пьесы, театры отвыкли от хорошего текста. Получается такое впечатление, что текст даже будто не очень важен для театра» (т. 12, с. 148).

Ведущее место в спектакле принадлежало произносившему авторский текст чтецу, роль которого исполнял Я. А. Курганов. Актер создавал образ простого рабочего, он выступал как {27} участник событий, как типический представитель революционного пролетариата. Отдельные куски текста декламировал хор. Кроме того, часть реплик произносили голоса из зала или из-за сцены. В спектакле широко применялись различные формы революционного массового театра. Обобщенно-плакатные картины сменялись веселыми сатирическими эпизодами, такими, как сцена в «Селекте» на Лиговке (роль штабс-капитана исполнял М. А. Ростовцев, роль адъютанта — В. И. Воронов) или сцена в приемной Керенского. Роль Керенского играл Б. А. Горин-Горяинов, он считал ее одной из своих наиболее удавшихся работ[[27]](#footnote-28). Пародийная оперная сцена Милюкова с Кусковой сочеталась с цирковым парадом царей. Встречались в спектакле и приемы массовых зрелищ, например в эпизоде штурма Зимнего, описание которого дал С. Д. Дрейден:

«Прямо над головами зрителей в полутьме проносился через весь зал мерцающий красный фонарь, тревожно бегали прожектора, мигал свет. Все нараставший хор голосов: “Долой! На приступ! Вперед! На приступ!” — усиливался рокотом громкоговорителей, установленных в различных точках зала, на разной высоте… В полусумраке, в мелькании теней — многоголосье чьих-то отрывистых выкриков, стук винтовок, хлопанье дверей, топот, быстрые шаги… По канатам стремительно, один за другим, скатывались вниз, к дворцу, матросы, участники штурма По проходам зрительного зала двигались ряды солдат. Группы солдат и матросов возникали у барьеров ярусов, в крайних ложах… Вся громада зрительного зала словно приходила в движение».

Далеко не все было безупречно в спектакле. Случалось, музыкальное и шумовое оформление заглушало текст. Духу драматической поэмы Маяковского оказались чужды некоторые символические балетные пантомимы. И все-таки здесь было найдено выразительное сценическое решение, плодотворно применены находки революционного театра. Симфонически сочетались героика и сатира, хроника и условно-плакатные, обобщенные образы, массовые сцены, хоровое многоголосье с живым лирическим монологом. Традиция сценического воплощения (именно воплощения, а не инсценировки) поэм Маяковского продолжалась позже в ряде постановок за рубежом (поэма «Владимир Ильич Ленин» в Пражском театре юных пионеров в 1947 году, «Хорошо!» в Силезском театре имени Ст. Выспянского в Катовицах).

Новаторский опыт не мог не сказаться на развитии советского театра, советской драматургии.

{28} В творчестве самого Маяковского своеобразные драматургические приемы «Двадцать пятого» не нашли продолжения применительно к героической теме. Но они по-своему воплотились в его сатирических пьесах «Клоп» и «Баня».

В 1920‑х годах ленинский лозунг культурной революции претворялся в жизнь активно и плодотворно. Революционное наступление шло широким фронтом. Преображался весь строй жизни, реконструировалось производство, наращивались темпы в напряженном соревновании с капиталистическим миром.

Надо было воспитывать нового человека, человека социалистических взглядов, широких горизонтов, подлинной культуры. Острые споры о новой морали, о новых, социалистических отношениях происходили в среде молодежи. В 1928 году, когда был написан «Клоп», на страницах «Комсомольской правды», одним из ближайших и активнейших сотрудников которой являлся Маяковский, развернулась дискуссия на тему: «Кто строитель социализма?» На VIII съезде ВЛКСМ, состоявшемся в мае 1928 года, была раскритикована вульгарная теория А. К. Гастева о воспитании человека как узкого специалиста, теория, превращавшая рабочего в придаток машины. «Основной задачей ВЛКСМ является решительное наступление на культурном и идеологическом фронте», — говорилось в резолюции съезда[[28]](#footnote-29).

Устойчивость и живучесть буржуазных навыков, растерянность части интеллигенции и мелкой буржуазии, неспособной понять и принять грандиозные перемены, создавали почву для оживления буржуазной идеологии. Мещанская идеология, мещанские бытовые навыки заражали рабочую молодежь, им нужно было дать решительный отпор.

Маяковский чутко улавливал основные направления борьбы на идеологическом и культурном фронте. Комедия «Клоп» впитала в себя огромный жизненный материал. Каждая реплика, каждая ситуация основана на множестве фактов. И драматург прямо называл источники. «Мне самому трудно одного себя считать автором комедии, — писал он о пьесе. — Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по “Комсомольской правде”» (т. 12, с. 185).

«Комсомольская правда» вела активную борьбу с буржуазным влиянием на молодежь. Из номера в номер газета писала о молодых людях, покидавших ряды рабочей молодежи, оказывавшихся в среде мещанства. Причина, повод, первый толчок могли быть самыми разнообразными: пьянство, увлечение пошлыми заграничными фильмами, стремление подражать бытовым {29} навыкам буржуазии. «Тяга молодежи к культуре, — писала “Комсомольская правда” 7 июля 1928 года, — нередко получает неправильное, извращенное направление. Часть молодежи, попадая под влияние мелкобуржуазных “пижонов”, прет в танцкласс, перенимает идиотские манеры мещанского “галантерейного обхождения”, обзаводится туфлями с острыми носами, ажурными чулками и модными костюмчиками, а за роскошным шелковым галстуком и под модной шикарной рубашкой — сто лет не мытая шея, протухшее белье». Почти в каждом номере газеты можно было прочитать о юношах, поменявших свое русское имя на какую-нибудь иностранную кличку (не случайно центральный персонаж «Клопа» Присыпкин меняет свое имя на Пьер Скрипкин), о комсомольцах, сделавших целью своей жизни сберегательную книжку, о девушках, полагающих, что не стоит жить, если у них нет модного жакета или заграничных туфель. «Дайте отпуск от революции» — под такой шапкой печатались в «Комсомольской правде» статьи о так называемых «прикладных» коммунистах; о комсомольских работниках, которые делячески подходят к своему делу, о тех, кто хочет спрятаться от живой революционной борьбы. В этой подборке было опубликовано и стихотворение Маяковского «Служака».

Газета вела бой за каждого отдельного комсомольца, молодого рабочего. Это было тем более необходимо, что мещанская идеология часто принимала активные, воинствующие формы, выдавала свою программу за нечто новое, революционное. «Воинствующие мещане» — под такой шапкой опубликовала «Комсомольская правда» статью о комсомольце, пытавшемся пропагандировать в своей заметке, присланной в газету, культ мещанской экономии, сводившем все к личному преуспеянию и материальному благополучию. «Это — программа и идеология Плюшкина, — говорилось в статье “Комсомольской правды” от 21 августа 1928 года, — но Плюшкина омоложенного, который от революции взял все блага и сегодня выхолащивает ее содержание, разменивая его на личное преуспеяние и сберегательную книжку. Но что хуже всего, новый Плюшкин — Цециор выступает с открытым забралом. На страницах печати и с трибуны суда проповедует он свое евангелие: копи и будь доволен самим собой, своим обедом и женой. Он уже оформился, он обосновал свою идеологию, использовав для этого лозунги комсомола. Он воинствует, он борется за то, чтобы его идеи были восприняты».

Реальный жизненный материал лежал не только в основе образа Присыпкина. В Баяне, например, кое-кто готов был признать свой достоверный портрет.

В июле 1929 года Маяковский опубликовал в «Литературной газете» письмо Вадима Баяна и свой ответ на это письмо, {30} В. Баян, литератор, связанный до революции с группой эгофутуристов, упрекал Маяковского, что в образе Олега Баяна, устроителя «красной» свадьбы и наставника молодежи по части западноевропейских танцев, мод и манер, он хотел осмеять именно его, Вадима Баяна, автора книги современных обрядовых песен «Кумачовые гулянки». Маяковский в своем ответе писал: «Каждый персонаж пьесы чем-нибудь на кого-нибудь обязан быть похожим. Возражать надо только на несоответствие, на похожесть обижаться не следует». Если дело только в совпадении имен, то он готов переименовать своего персонажа, если же есть сходство по существу, как утверждал сам В. Баян, то он отказывается что-либо менять в пьесе: «Вы указываете сходство других “откровенных параллелей” и “признаков”. Тогда обстрел этих признаков сходства с антипатичным, но типичным персонажем становится уже “уважительным” с “точки зрения советской общественности”, и если это так, то я оставлю моего “героя” в покое, а придется переменить фамилию вам» (т. 12, с. 194, 195).

Конкретный, жизненный, фактический подтекст ощутим в каждой ситуации, в каждой реплике пьесы. Маяковский считал, что только таким путем драматургия могла приблизиться к современности, активно вмешаться в жизнь и вместе с тем преодолеть обветшалые каноны.

Установка на реальный газетный материал была отчасти связана с так называемой теорией «литературы факта», пропагандируемой на страницах журнала «Новый Леф». Теория «литературы факта», при всей ее односторонности, ограниченности, узости, не была продуктом умозрительным, совершенно оторванным от реального движения литературы. В ней отражались действительные тенденции развития советского искусства. Ориентируясь на изучение фактов, Маяковский выступал против литературщины, против сюжетных шаблонов.

Маяковский возражал против ремесленных драматургических схем, но в то же время утверждал право художника на активное отношение к материалу, говорил о типизации, отборе и обработке фактов. Обращение к конкретной действительности не означало для Маяковского натуралистически бесстрастной регистрации фактов. Напротив, работая над пьесой «Клоп», он стремился создать комедию проблемную, тенденциозную. Ему был чужд натуралистический бытовой и психологический театр, поэт искал зрелищных средств выразительности.

В цитированной выше заметке, предназначенной для «Огонька», Маяковский писал о принципах сатирической образности в своей пьесе: «Эти факты, незначительные в отдельности, прессовались и собирались мною в две центральные фигуры комедии: Присыпкин, переделавший для изящества свою фамилию {31} в Пьера Скрипкина, — бывший рабочий, ныне жених, и Олег Баян — подхалимничающий самородок из бывших владельцев. Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная» (т. 12, с. 185).

В «Клопе» глубокое сатирическое обобщение сочеталось с публицистикой, с открытой тенденциозностью. В этом — новаторская природа пьесы. Многое здесь было непривычным, нарушало, казалось бы, непреложные законы драматургии. И не случайно «Клоп» вызвал споры.

Первое обсуждение «феерической комедии» Маяковского состоялось 30 декабря 1928 года на расширенном заседании художественно-политического совета Театра имени Вс. Мейерхольда. Совет, так же как и труппа театра, которой Маяковский читал «Клопа» 28 декабря, безоговорочно принял пьесу. В резолюции собрания она была охарактеризована как «значительнейшее явление советской драматургии»[[29]](#footnote-30). Однако при обмене мнений выявились и разногласия. Упреки вызвал публицистический запал пьесы, неуместными показались прямые полемические выпады в тексте, вроде куплета пожарных о Надсоне и Жарове.

Сильнее же всего дискуссия разгорелась в связи с трактовкой фигуры Присыпкина. Начатая на художественном совете, она была подхвачена прессой. Образ Присыпкина показался некоторым критикам недостаточно обобщенным, чтобы выдержать большую идейную и сатирическую нагрузку комедии. Одни считали, что в Присыпкине даны только самые общие, извечные черты мещанства, другие видели в герое пьесы простую насмешку над мещанством без его глубокой политической характеристики. В статьях о премьере «Клопа» в Театре имени Вс. Мейерхольда, состоявшейся 13 февраля 1929 года, снова подвергся критике образ Присыпкина. Даже в самых доброжелательных отзывах говорилось о том, что Маяковский не раскрыл социальных корней мещанства, изобразил «Клопа» слишком безобидным, «вегетарианским».

После первого обсуждения пьесы в театре, а также многочисленных чтений ее в рабочей и молодежной аудитории Маяковский учел читательское восприятие, дополнил текст, причем особенно был обогащен именно образ Присыпкина[[30]](#footnote-31). Но от самих принципов, от приемов публицистической сатиры он не мог отказаться и активно защищал их.

Писатель пользовался приемом карикатуры, плаката, преувеличивал, заострял, нарочито разрушая иллюзию внешнего правдоподобия. Рисунок получался контурный, без оттенков и {32} подробностей. Персонажи не представали в качестве «живых» людей, это были, по словам самого драматурга, «оживленные тенденции», выразительные маски.

Естественно, при такой образной структуре пьесы сюжетное движение не отражало столкновений характеров и их развития. Образ Присыпкина в этом смысле статичен, в действии пьесы обогащается характеристика персонажа, но сам он не изменяется. В первых четырех картинах Присыпкин находится в реальной среде, хотя и изображенной условно, порой гротескно. Это городская улица периода нэпа, рабочее общежитие, мещанская свадьба в доме парикмахера-частника. Далее вступает в силу фантастика, действие переносится в некое воображаемое будущее, в 1979 год. На этом фоне сатирические черты образа Присыпкина еще более обостряются.

Только при буквалистском, наивно-реалистическом подходе можно говорить о бытовой ограниченности образа Присыпкина. Внешне он действительно обрисован прежде всего через свои бытовые навыки, и еще, что весьма важно, через свою эстетику, свои вкусы. Но это отнюдь не исключает политической содержательности, большого сатирического потенциала, не превращает пьесу в дидактическую «агитацию против пьянства — за хорошие манеры», как представлялось некоторым критикам «Клопа».

Образы комедии Маяковского обобщены и обострены, они отражали определенные тенденции, но не представляли собой умозрительных абстракций. Материалом была живая, конкретная действительность. За «мелочами» быта вставала борьба с буржуазной идеологией, борьба за нового, социалистического человека. В повседневном, встречающемся на каждом шагу раскрывались политические конфликты эпохи, напряженная схватка старого и нового.

Маяковский ставил знак равенства между мещанским и политическим перерождением. Изменяется внешний облик Присыпкина, его окружение. Он приобретает массу неудобных, нелепых, но необходимых, на взгляд обывателя, вещей, оказывается во власти мещанского быта. И вместе с тем, как отмечалось выше, Присыпкин пытается поднять свою обывательскую философию на принципиальную высоту. Он чуть ли не «культурную революцию на дому проделывает».

Присыпкин уверен в себе, в своем праве на мещанское счастье. «Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову», — говорит он Зое Березкиной. В подхалимных речах Баяна рисуется картина выхода Присыпкина на мировую арену, — строить социализм в одной стране для него слишком мелко: «Талант у вас, товарищ Присыпкин! Вам в условиях буржуазного окружения и построения социализма в одной {33} стране — вам развернуться негде. Разве наш Средний Козий переулок для вас достойное поприще? Вам мировая революция нужна, вам выход в Европу требуется, вам только Чемберленов и Пуанкаров сломить, и вы Мулен Ружи и Пантеоны красотой телодвижений восхищать будете».

Присыпкин не просто мещанин, который забивается в щель, чтобы спрятаться от жизни, от борьбы, — он воинствен, он переходит в наступление. Именно эта сторона образа была для Маяковского особенно существенна. Первый исполнитель роли Присыпкина И. В. Ильинский показывал самоуверенность, воинственность своего героя, он активно проповедовал потребительское отношение к революции, говорил очевидные глупости приподнятым, выспренним тоном. Рецензенты спектакля, высоко оценивая работу Ильинского, считали даже, что именно актер вдохнул жизнь в схематичный текст. На самом же деле удача актера была связана с точным и глубоким постижением пьесы. Маяковский, активный участник постановки (в афише он значился как ассистент-режиссер), репетировал с актером, помогая ему преодолеть навыки бытовой комедийной игры, наталкивая на создание сатирически обобщенного, «монументального» образа с теми немного «механизированными мимикой и жестом», которые отмечали рецензенты[[31]](#footnote-32).

Бытовое и политическое лицо обывательщины с одинаковой силой раскрывалось в образе Присыпкина. Это разные стороны, разные проявления одних и тех же отрицательных тенденций.

Персонификацией определенных социальных тенденций был и Олег Баян, — его Маяковский считал одной из центральных фигур пьесы.

Обыватель, мещанин, ненавидящий революцию, чувствующий в ней свою гибель, крах привычного уклада жизни, старался уйти от действительности, не замечать реальных исторических условий, отворачивался от общества, обращался к религии, мистике, предавался разврату, алкоголизму, хулиганству. Появлялось «искусство», которое обслуживало потребности обывателя, отвлекало его от реальности, давало ему некую ложную, искусственную, бумажную красивость. Поэт видел, что буржуазное влияние, мещанские вкусы проникают в новую жизнь не только по образцам заграничных фильмов и не только из-за живучести старых бытовых и эстетических норм. Чуждые взгляды часто принимали форму «революционную», перекрашивались в красный цвет. В то время как церковь и сектанты улавливали в свои сети молодежь, изобретались «красные» {34} обряды — или на античный лад, или в виде «кумачовых» гулянок и посиделок.

Маяковский изобразил в «Клопе» идеолога такой «новой культуры» — Олега Баяна, организатора «красной свадьбы». Именно Баян руководит бывшим рабочим Присыпкиным, помогает ему «оторваться» от своего класса, именно он облекает обывательскую идеологию Присыпкина в «революционные» одеяния. Баян устраивает «красную свадьбу», произносит речи, полные революционной и марксистской фразеологии, газетных лозунгов, но по смыслу своему мещанские и антисоветские.

Этот подчеркнуто гротескный образ, так же как и другие образы пьесы, сочетал в себе конкретные, в известной степени индивидуальные черты с моментами гиперболизации. Соединение живых примет времени, характерных деталей личного и общественного быта с условным — одна из важнейших стилевых особенностей комедии Маяковского.

Клоп, которого размораживают в 1979 году вместе с Присыпкиным, получает символический смысл, становится воплощением мещанства.

Диалектика конкретного и условного определила первое сценическое решение «Клопа». Нарочито контрастно были оформлены сцены настоящего и будущего. «Автор и режиссура, — сообщал Мейерхольд, — ставят резкую грань между первой и второй частями: вследствие этого вещественное оформление поручено художникам разных школ: Кукрыниксы (реалисты) и Родченко (конструктивист). Чтобы еще более четко разделить части спектакля, Д. Шостакович написал специальное интермеццо, которое будет исполняться перед началом второй части спектакля как самостоятельный музыкальный номер»[[32]](#footnote-33).

В начале спектакля преобладал конкретный, бытовой фон. В декорациях первой сцены московские зрители узнавали входные двери универмага на Петровке. Лотошники при виде милиционера перепрыгивали рампу и убегали в зал. Витрины магазина были оформлены по-разному. Одна из них давала образец мещанского уюта с розовым абажуром, самоваром, вазой и фарфоровой кошкой, другая могла бы быть обставлена Баяном: здесь на руку гипсовой нимфы были повешены боксерские перчатки, манекен в пижонском костюме держал коньки и т. д. В той части, где действие переносилось в будущее, господствовала условность. Конструктивные декорации А. М. Родченко были сделаны из прозрачного материала и, по замыслу режиссера, должны были быть покрыты фосфоресцирующим составом. Тем контрастнее выделялись на этом фоне предметы, перенесенные {35} из современности вместе с Присыпкиным: знакомые москвичам урны с надписью МКХ (Московский отдел коммунального хозяйства) или озонаторы, которыми была оснащена клетка с клопом и Присыпкиным в финальной картине. Знакомы зрительному залу были и «30 герлс» из мюзик-холла, танцевавшие во время любовной эпидемии, и многое другое.

От близкого, встречающегося повседневно драматург шел к общему. Обычное освещалось с неожиданной стороны.

Изображая 1979 год, драматург оставался в пределах стилистики пьесы. Картины будущего давались в плане театральной условности, фантастики. Никакой попытки изобразить конкретные черты социалистического общества Маяковский не делал. «Конечно, я не показываю социалистическое общество», — говорил поэт (т. 12, с. 508). Здесь есть театральный гротеск, игра, но не простая внешняя, зрелищная увлекательность. Подобно тому как в Присыпкине, Баяне и некоторых других персонифицировалась сущность многоликого мещанства, в картинах будущего должны были материализоваться определенные черты социализма — его индустриальная техника, изобилие, чистота человеческих отношений, но ни в коем случае не предполагаемый конкретный его облик. Однако в данном случае картина получалась чрезмерно абстрактной. Ничто в пьесе Маяковского не вызывало так много кривотолков, как картины будущего. Маяковского упрекали в том, что он представил социалистическое общество лишенным живой человечности. Это был один из уязвимых моментов пьесы, создающий особые трудности, не преодоленные и при постановках в московском Театре сатиры (1955, режиссеры В. Н. Плучек и С. И. Юткевич) и в московском Театре драмы имени Вл. Маяковского (1956, режиссер В. Н. Власов).

В 1940 году, когда был широко поднят вопрос о необходимости вернуть на сцену комедии Маяковского А. Я. Таиров опубликовал режиссерскую экспозицию спектакля, над которой работал Камерный театр[[33]](#footnote-34). Сцены будущего здесь трактовались как сон Присыпкина. Так под влиянием речей Баяна представлял себе социализм Присыпкин. Героя окружали во сне персонажи первых трех картин. Просыпался он снова в парикмахерской, среди гостей. Таирову представлялось, что он следует духу пьесы, но подобная трактовка шла вразрез с замыслом Маяковского, смещала акценты.

Все конкретные формы обывательщины в быту, искусстве, политике представали в пьесе Маяковского, из них наслаивался единый образ нового мещанства, приспосабливающегося к революции, старающегося перекроить ее на свой лад. И конфликт {36} в комедии Маяковского раскрывается не в борьбе психологически разработанных характеров. Здесь прямо сталкиваются различные идеологии, различные взгляды на жизнь: потребительски-паразитический, в сущности буржуазный, с одной стороны, и творческий, революционный, коммунистический — с другой. Конкретные черты мещанства, характерные для конца 1920‑х годов, были показаны Маяковским под увеличивающим стеклом сатиры.

Положительное начало не персонифицировалось в пьесе, оно воплощалось в авторской позиции, которая прямо и открыто обнаруживалась в каждой реплике, в уничтожающем смехе, насмерть бьющем по мещанству. Знаменательно, что А. Я. Таиров предполагал ввести роль автора, отдав ему часть реплик и ремарки: они тоже, по замыслу постановщика, должны были звучать в театре.

Маяковский не был единственным драматургом, поднявшим в тот момент оружие сатиры против мещанства и обывательщины. Тема эта была актуальна, и в конце 1920‑х годов к ней обратились многие писатели. Почти одновременно с «Клопом» были написаны «Выстрел» А. И. Безыменского, «Матрац» Б. С. Ромашова, «Шулер» В. В. Шкваркина, «Ундервуд» Е. Л. Шварца. В печати сообщалось, что поэт А. А. Жаров работает для московского Театра сатиры над пьесой «Первый кандидат» на тему чистки, В. Е. Ардов и Л. В. Никулин пишут для того же театра пьесу «Розовый абажур», Ю. К. Олеша — «пьесу о красивой жизни» для Красного театра в Ленинграде.

Сатирическое злободневное обозрение, буффонная комедия, пьеса на современные бытовые темы господствовали в репертуаре рабочих, клубных, молодежных театров. Красный театр поставил в сезоне 1928/29 года комедии «Пьяный круг» Д. Дэля (Л. С. Любашевского), «Наугад» Ю. М. Свирина, «Холщовые штаны» В. А. Лебедева.

Центральной постановкой Рабочего театра ленинградского Пролеткульта в 1929 году была пьеса Д. А. Щеглова «Трамвай благочестия», а ленинградского Трама — «Клеш задумчивый». В театре Семперантэ (Москва) шел «Головоногий человек» по одноименной повести Ф. В. Гладкова (инсценировка А. В. Быкова).

Во многих пьесах затрагивался тот же круг вопросов, даже повторялись те же мотивы и ситуации, что и в «Клопе». В центре пьесы В. П. Воеводина и Е. С. Рысса «Быт против меня» (1929), направленной в адрес приспосабливающегося мещанства, была «псевдоновая, а по-настоящему целиком старая свадьба комсомольца, “оформленная” новой терминологией, но прикрывающая за всем этим пьянство, “слонов на {37} счастье”»[[34]](#footnote-35). Мотив «красной свадьбы» повторялся в этой пьесе, поставленной молодежным театральным коллективом «Станок» (Ленинград).

Мещанское перерождение, отрыв молодого человека от коллектива, от своего класса становился главной коллизией большинства пьес этого периода, шедших в рабочих самодеятельных коллективах или молодежных театрах. В пьесе «Пьяный круг» пьянство уводило комсомольца от его прямого дела, разобщало с коллективом. В «Трамвае благочестия» комсомолка из-за равнодушия руководителей попадала под влияние сектантов. «Пьеса, крепко ударяя одним концом по сектантству, другим бьет по казенщине, бездушному формализму, циркулярщине, призывая к живой созидательной работе», — говорилось в рецензии на спектакль театра Пролеткульта[[35]](#footnote-36). Основной конфликт пьесы «Клеш задумчивый» заключался в «противоречии между производственным и потребительским подходом к современной жизни»[[36]](#footnote-37). Многие пьесы, созданные в клубных драматических кружках, ставили те же темы: «Будни» («Тусклые дни»), «Мещанка», «Шлак» и др.

Эти пьесы ополчались против уродливых сторон быта, против чуждых влияний в среде молодежи. Комедия Маяковского о мещанстве отнюдь не была одинокой, она возникла на фоне множества пьес, затронувших те же проблемы. Сатирическое обличение уродливых сторон быта стало потребностью времени, на которую широко откликнулся наш театр.

Однако художественное сатирическое обобщение фактов, взятых непосредственно из жизни, было доступно далеко не всем драматургам. Во многих названных пьесах новый жизненный материал оформлялся старыми приемами. Иногда неудачное обобщение давало неверный идейный акцент. Часто в пьесе весь комсомольский коллектив оказывался разложившимся, состоял из носителей разнообразных пороков («Проба» В. А. Герасимовой и М. Б. Колосова в московском Театре советской комедии). Тут нарушались жизненные пропорции, искажались тенденции развития. Постепенно возникали характерные маски, потерявшие связь с реальной действительностью. Появлялись готовые амплуа зава, тупого архаического обывателя, сюсюкающей дамочки, «роковой женщины», рассеянного изобретателя, молодого человека из бывших, слезливой девицы и др.

{38} Маяковский не прошел мимо опыта рабочей и клубной сцены. Он воспринял многие приемы и принципы молодежного театра, но по-своему их обобщил, обогатил высокой художественной культурой слова. «Я, — писал Маяковский о “Клопе”, — старался всячески отличить комедию от обычного типа отображающих, задним числом писанных вещей. Основная трудность — это перевести факты на театральный язык действия и занимательности» (т. 12, с. 185).

Где же находил Маяковский те художественные приемы, с помощью которых «переводил факты на театральный язык»?

Б. И. Ростоцкий показал, что комедия Маяковского глубоко связана со всем предшествующим его творчеством, выросла из его поэтического опыта, продолжила и развила постоянную для Маяковского тему борьбы с мещанством, с властью вещей над человеком[[37]](#footnote-38). Трагический аспект той же темы в поэме «Про это», обусловленный обстоятельствами времени, не случайно сменился в 1928 году новым, комедийным подходом. И здесь ориентиром для Маяковского, как и в стихотворной сатире, служило прежде всего творчество Гоголя, Некрасова, Салтыкова-Щедрина.

О связи «Клопа» с гоголевской традицией говорили после первого же чтения пьесы. В рецензиях и отчетах сопоставлялась заключительная речь Присыпкина, обращенная непосредственно к зрительному залу, с монологом Городничего в финальной сцене «Ревизора». Первые постановщики и исполнители пьесы Маяковского воспринимали ее как продолжение линии классической сатиры. Мейерхольд мыслил свою работу над «Клопом» как развитие приемов, найденных при постановке «Ревизора» и «Горя от ума», прямо сравнивал «Клопа» с «Ревизором»[[38]](#footnote-39).

И. В. Ильинский писал позже: «Говорят о схематичности пьес Маяковского. Но это все равно что говорить о схематичности пьес Сухово-Кобылина, Мольера, Островского, с каждой из которых Маяковского роднят общие творческие черты. Ясность драматического замысла, публицистическая острота ни в какой мере не являются синонимами схематичности»[[39]](#footnote-40).

На обсуждении «Клопа» в клубе рабкоров «Правды» Маяковский, отвечая на критические замечания, признавался: «Когда говорят о том, что в “Клопе” нет положительных типов, мне вспоминается “Театральный разъезд” Гоголя. Критика похожая. В “Ревизоре” тоже нет ни одного положительного типа» (т. 12, с. 509).

{39} Маяковский не случайно упоминал «Театральный разъезд». Едва ли не эти сцены подсказали Маяковскому третий акт его следующей комедии — «Баня». Гоголь отстаивал в «Театральном разъезде» право художника на изображение дурных сторон действительности, изображение общественных ран, отстаивал те приемы подчеркнутого преувеличения, «идеализации» отрицательных явлений, какими он пользовался в «Ревизоре», утверждал общественное, народное значение сатиры. Эти идеи Гоголя были особенно дороги и близки Маяковскому.

Маяковский развивал сатирическую линию драматургии Гоголя, Щедрина, Сухово-Кобылина, но подражателем не был. Перед поэтом был совершенно иной жизненный материал, он обращался к иному зрителю, задачи ставил совершенно особые. Потому и приемы он должен был искать новые.

Черты сатирической комедии особого типа сложились у Маяковского не сразу. После приезда из Америки в конце 1925 года поэт начал думать над пьесой, названной в издательском договоре «Комедия с убийством». Насколько можно судить по сохранившемуся общему плану и отрывкам ряда сцен, написанных в 1926 году, Маяковский и здесь использовал прием перенесения персонажей в непривычную для них среду. По замыслу поэта, в «Комедии с убийством» несколько советских людей оказывались в Америке, попадали в семью эмигрантов из дореволюционной России, соединяющих старый русский провинциализм с американским практицизмом. А дочь эмигрантов, в свою очередь, оказывалась в Советской России.

Для формирования своеобразной жанровой природы «Клопа» несомненное значение имел и опыт работы Маяковского в кино.

Человек, отрывающийся от своего класса, временно или навсегда оказывающийся вне рядов строителей социализма, — такова была тема всех сценариев Маяковского 1926 – 1927 годов. Сценарий «Позабудь про камин» представлял собой кинематографический вариант «Клопа».

В сценарной своей работе Маяковский искал особых, специфических средств выразительности. «Считаю нужным еще раз повторить, — писал он 29 сентября 1926 года члену правления Всеукраинского фотокиноуправления Б. Я. Лифшицу, — что результат постановок моих сценариев решающе зависит от способности режиссера, так как европейский тип моих сценариев (монтаж кадров, а не фабульное развитие) у нас нов» (т. 13, с. 96 – 97). В заметке «Караул!» поэт говорил о «специальных, из самого киноискусства вытекающих, не заменимых ничем средствах выразительности» и приводил пример превращения Чарли Чаплина в курицу в фильме «Золотая лихорадка» (т. 12, с. 130).

Дело здесь, разумеется, не в опыте западной кинематографии, а в природе киноискусства (при этом именно немого кино), {40} в его возможностях наглядно изобразить отвлеченные категории (в «Золотой лихорадке» галлюцинирующему от голода золотоискателю маленький Чарли кажется курицей, и на экране Чарли действительно превращается в курицу). Маяковский в своих сценариях отказывался от фабульного развития действия, композиция определялась логикой доказательства взятого тезиса. Чаще всего сталкивались явления различного порядка, герои переносились в несвойственную им среду, где обнаруживалась нелепость их взглядов и привычек. В сценарии «Любовь Шкафолюбова» человек из XVIII века переносился в современность, в сценарии «Товарищ Копытко» (мотивы этого сценария использованы в пьесе «Баня») старый боевой командир, обюрократившийся в мирные годы, во сне оказывался на войне, начатой империалистами против СССР. Разнообразные приемы наглядных сопоставлений, переносов, оживлений понятий применялись в сценарии «Как поживаете?». В киносценарии «Позабудь про камин», так же как в «Клопе», современный рабочий, подпавший под влияние мещанской среды, переносился в будущее.

Сценариями Маяковского в известной степени подготовлены и принципы создания такого типического, собирательного героя, который появляется в «Клопе». В сценарии «Любовь Шкафолюбова» это изображено наглядно. Сначала на экране показывались современные типы: чиновник-вельможа, кокетливая машинистка в завитушках, медлительный рабочий, курящий у машины, любитель старины. А затем все они тут же на экране сливались в одну фигуру Шкафолюбова, человека из XVIII века, живущего вне современности, вне нарастающего темпа жизни.

Сценарная работа Маяковского по-своему отразилась на языковой природе «Клопа». Речь персонажей в фильмах Маяковского (это характерно для немого кино вообще) обычно не воспроизводилась в титрах буквально, надпись передавала не только содержание слов героя, но и отношение автора. Так же в «Клопе» и в «Бане». Речь героев там не бытовой разговор, она до предела отточена, обобщена, афористична. Не случайно Присыпкин пользуется все время цитатами из пошлых романсов. Часто герой говорит о себе в третьем лице, реплики имеют второй смысл, к которому глух сам персонаж.

Словом, кино сыграло важную роль в образовании жанровых черт сатирических комедий Маяковского. И все-таки нельзя не видеть особой театральности этих комедий. Маяковский ни на минуту не забывал о сцене. Это становится особенно ясным, если сравнить «Клопа» со сценарием «Позабудь про камин», разрабатывающим тот же сюжет. В сценарии очень реальный рабочий паренек переносится в очень реальное будущее, в реальную, ничуть не фантастическую обстановку после нескольких {41} пятилеток, даваемую хроникальной съемкой. В «Клопе» же все переводится в театральный игровой план, вносится элемент зрелищности, буффонады, балагана. Достаточно вспомнить клоунадные интермедии, «перебивающие» действие «Клопа». Вначале это парад разносчиков, затем выходы пожарных, газетчиков и служащих зоопарка с их буффонадой, комическими стихотворными лозунгами, куплетами, раешником.

«Переводя факты на театральный язык», Маяковский учитывал практику так называемых «левых» театров, обращался к драматургическим приемам рабочей и молодежной сцены. В поисках нового театрального языка он впадал в известную крайность, односторонность, совершенно отрицал право на существование психологической драмы с бытовым разговором. МХАТ поэт считал театром для узкого круга интеллигентной публики. Ставку он делал на молодые клубные, полусамодеятельные театры. Именно такова была театральная линия возглавляемого им журнала «Новый Леф».

«Эти самые театрики, мне кажется, — говорил Маяковский на диспуте “Театральная политика Советской власти” 2 октября 1926 года, — академические вместе с Таировым и даже отчасти с Мейерхольдом — это очень маленькая часть наших возможностей театрального воздействия» (т. 12, с. 301). «Главный путь, — считал Маяковский, — идет по линии районных театров, клубов и эстрад»[[40]](#footnote-41).

Специально для рабочего театра малых форм, в приемах «живой газеты» написал Маяковский вместе с О. М. Бриком пьесу «Радио-Октябрь», жанр которой авторы определили как «революционный гротеск». Пьеса эта ставилась в ряде коллективов «Синей блузы» к девятой годовщине Октябрьской революции. Позже Маяковский возлагал большие надежды на трамовское движение. «Сейчас развернулось колоссальное движение трама», — говорил он на общемосковском собрании читателей «Комсомольской правды» 21 февраля 1930 года (т. 12, с. 416). Его привлекала массовость работы трама, творческий подъем, инициатива, энтузиазм молодежи.

Маяковский говорил о траме после того, как побывал на Колпинском заводе. В Колпине в то время как раз была поставлена коллективная пьеса «Даешь!» о «коммунистическом отношении к труду, о работе ударных бригад, о рвачестве»[[41]](#footnote-42). Неизвестно, видел ли Маяковский этот спектакль, но в указанном выше выступлении поэт восхищенно говорил о встретившей его огромной аудитории колпинских рабочих, «вооруженных по {42} последнему слову литературной техники и литературных знаний», и передавал свой разговор с одним из трамовцев: «Я разговаривал с трамовцем, девятнадцатилетним парнишкой. Он мне рассказывал схемы своей драмы, перед которой я развесил уши. Я двенадцать лет пишу и занимаюсь театральной работой, я — драмщик и человек, знающий это дело, и развесил уши. До того мне понравилось. Он говорит: вот у наших комсомольцев часто скука бывает. Смотришь, парень опустил ресницы на карие глаза и загрустил. Девушка у станка загрустила… и вдруг рука попадает в штамповальный станок. Я хочу в своей драме-пьесе определить, как сходит с человека скука и как она драматически разрешается». Как видим, тема этой задуманной трамовцем пьесы во многом близка к теме «Клопа», но только автор ее хотел показать позитивный, не присыпкинский путь «ухода от скуки».

В этом же выступлении Маяковский говорил о переносе принципов работы трама в литературу, о своем плане создания коллективной поэмы «Электрозавод».

В трамовской пьесе Маяковского привлекла публицистичность театрального действия. Как бы ни были несовершенны в художественном отношении, лишены цельности, аморфны пьесы рабочего или молодежного театра, они всегда были остропублицистичны, трактовали животрепещущие вопросы. Пусть в пьесе не было единства, пусть она часто распадалась на отдельные эпизоды, интермедии, репризы, пусть момент обозрения, дивертисмента всегда присутствовал в ней, но каждая сцена, каждый эпизод, будучи порой не очень связан с основным конфликтом, касался актуальной проблемы дня.

В приемах театральной публицистики строятся реплики в «Клопе». Они всегда многослойны. Кроме основного, фабульного, связанного с развитием сюжета, в их образности, в выборе лексики, оборотов заключался дополнительный смысл, рассчитанный на непосредственную реакцию зрителей.

В пятом действии, которое происходит в зале всеобщего голосования далекого будущего, двое механиков приводят в порядок механизмы для голосования. «Протру замшей горло смоленским аппаратам, — говорит один из них. — На прошлой неделе опять похрипывали. Надо подвинтить руки служебным штатам столиц, а то у них какой-то уклончик: правая за левую цепляется». Казалось бы, здесь просто более или менее нейтральный разговор, необходимый для разъяснения происходящего. Однако для современников, сидевших в зале, понятно было, почему именно смоленские аппараты нуждались в чистке, в протирке замшей. Совсем недавно в Смоленске были обнаружены серьезные бюрократические искривления в работе аппарата, и газеты широко освещали дело.

{43} Почти каждая реплика в «Клопе» не только двигает общий сюжет, но имеет такую смысловую полифоничность, рождает живые ассоциации. Пьеса строилась по принципу народной импровизационной комедии.

«Я буду вставлять в пьесу актуальные политические и бытовые новости, — говорил Маяковский на одном из первых чтений представителям общественности. — Я вставил Уткина и Жарова потому, что из своих стихотворений они делают толстовские выводы и сегодня выходят из борьбы» (т. 12, с. 508).

Современная Маяковскому критика сразу заметила родство «Клопа» с драматургией рабочей и молодежной сцены и характеризовала ее жанр как сатирическое обозрение. Так трактовалась пьеса Маяковского и в спектакле филиала Большого драматического театра (Ленинград). Режиссеры спектакля В. В. Люце и В. А. Григорьев считали, что ключ к сценическому решению следует искать в «приемах так называемых “малых жанров” — цирк, эстрада, мюзик-холл»: «Верным будет строить все представление как монтаж аттракционов, где диалог служит только поводом к их возникновению»[[42]](#footnote-43). Так и был поставлен этот спектакль (премьера — 25 ноября 1929 года), приемы мюзик-холла здесь преобладали[[43]](#footnote-44) и брались всерьез, а не пародийно, как в Театре имени Вс. Мейерхольда. Хотя и в спектакле Мейерхольда обильное использование специфических театральных средств: шумов, света, акробатики, трюка и т. д. — тоже иногда шло в ущерб драматургическому тексту.

На самом деле Маяковский стремился преодолеть композиционную разорванность, штампы агитационного театра и особенно — влияния западного мюзик-холла, характерные и для клубной сцены.

В «Клопе» повторяются отдельные мотивы, эпизоды, распространенные в пьесах клубного репертуара. Почти для каждого персонажа комедии Маяковского можно найти параллель в общепринятых масках рабочего театра; однако у Маяковского они приобретают огромное сатирическое содержание. Свободная композиция привлекала Маяковского, она давала возможность строить пьесу не на основе развертывающейся фабулы, а как прямое столкновение социальных тенденций. Широчайший круг тем, «жгучих» вопросов захватывал Маяковский. Однако «Клоп» не становился обозрением, импровизационная жанровая природа пьесы не разрушала ее цельности. Этим, прежде всего, {44} и отличается пьеса Маяковского от драматических произведений клубной сцены. У Маяковского каждая отдельная тема, каждый самостоятельный образ, мотив сливаются в общую большую тему, работают на единую идею. Речь шла о мещанстве как уходе от борьбы, от революции. И даже самое незначительное бытовое явление поэт рассматривал с этих позиций.

«У меня в пьесе: человек, с треском отрывающийся от класса во имя личного блага, — говорил Маяковский на обсуждении “Клопа”. — Это образец политического замирения. Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни. Дело не в вещах, а в отрыве от класса. Из бытового мещанства вытекает политическое мещанство» (т. 12, с. 509). Мысль эта пронизывает пьесу, цементирует все эпизоды, реплики, репризы, создает единство действия, художественную глубину, высокий уровень сатирического обобщения.

«Драма в шести действиях с цирком и фейерверком», — так определил Маяковский жанр своей второй сатирической пьесы — «Баня». Писалась она непосредственно вслед за «Клопом» и была закончена в середине сентября 1929 года. 23 сентября Маяковский читал пьесу на художественно-политическом совете Театра имени Вс. Мейерхольда. «Актеры и писатели хохотали и аплодировали поэту. Каждая фраза принималась абсолютно. Такую положительную реакцию мне редко приходилось видеть», — вспоминал М. М. Зощенко[[44]](#footnote-45). Однако и после этого текст пьесы изменялся и дорабатывался. Поэт широко проводил обсуждение «Бани», он хотел проверить текст на рабочей и молодежной аудитории и, как в трамовской драматургии, внести в него элемент коллективности. Кроме того, и на этот раз Маяковский тесно был связан с театрами, работавшими над пьесой. «Феерическая комедия» ставилась одновременно в театре Народного дома в Ленинграде (премьера 30 января 1930 года, режиссер В. В. Люце), в Театре имени Вс. Мейерхольда (премьера 16 марта 1930 года, постановка В. Э. Мейерхольда и В. В. Маяковского), в филиале Большого драматического театра в Ленинграде (премьера 17 марта 1930 года, режиссер П. К. Вейсбрем). В ходе работы над спектаклями Маяковский вносил дополнения. В марте 1930 года он написал тексты лозунгов, которые вывешивались в зрительном зале Театра имени Вс. Мейерхольда.

«Баня», так же как «Клоп», была основана на живых фактах, тесно связана с газетной работой Маяковского. Вместе с тем она завершала одну из основных сатирических линий в творчестве поэта, линию борьбы с бюрократизмом.

{45} К усиленной борьбе с бюрократизмом, к чистке партийного, советского, профсоюзного аппарата призвал XV съезд ВКП (б), и партия последовательно проводила эти призывы в жизнь.

Когда Маяковского на одном из обсуждений пьесы упрекнули в том, что он не указал непосредственно, как бороться с бюрократизмом, поэт отвечал: «Но ведь это указывают партия и советская власть: железной метлой чистки — чистки партии и советского аппарата, — выметая из наших рядов всех, кто забюрократился, замошенничался и т. д. Моя пьеса — не новая вещь. Партия и сама знает это. Моя вещь — один из железных прутьев в той самой железной метле, которой мы выметаем этот мусор. На большее я и не рассчитываю» (т. 12, с. 399).

Маяковский избрал основным конфликтом своей пьесы столкновение живой инициативы, социалистического творчества с бюрократической косностью. В пьесе этот конфликт обнажен, дан как прямое столкновение изобретателей и энтузиастов социалистического строительства с бюрократом главначпупсом Победоносиковым.

Корни победоносиковщины — в самоуспокоенности, парадности, подменяющей живое дело, в неспособности смотреть вперед, в будущее.

Диктуя очередную речь, время от времени забывая, по какому поводу она должна быть произнесена, перескакивая с темы открытия трамвая на юбилей Льва Толстого, Победоносиков бодро включает в перечень достижений то, что трамвайный билет подорожал с пяти копеек до десяти. Маяковский, отвечая на упрек, будто он смеется над трудностями, говорил: «Но я здесь осмеиваю не наши трудности, а осмеиваю бюрократический подход. Бюрократу все кажется хорошо, все нравится. А мы говорим: как бы так сделать, чтобы если раньше ездили за пять копеек, теперь ездить за четыре? Ведь наш десятикопеечный трамвайный тариф нами был принят тоже с точки зрения рабочей целесообразности. Я бичую бюрократов в этом примере, как и во всей пьесе» (т. 12, с. 395 – 396). Не случайно Маяковский выбрал такое имя для своего героя, назвал его Победоносиковым.

Перечисляя в этом выступлении основных отрицательных персонажей, Маяковский говорил: «Все эти типы вместе должны составить общую фигуру бюрократа».

В образах Победоносикова и связанных с ним персонажей — секретаря Оптимистенко, мадам Мезальянсовой, прекраснодушного Ивана Ивановича — Маяковский хотел показать бюрократизм, понимаемый поэтом как равнодушие к людям и жизни, как механическое отношение к делу, в общем, как явление, обнаруживающее себя отнюдь не только в канцелярии. Мещанство и бюрократизм Маяковский рассматривал как явления одного {46} порядка, он показывал их связь, показывал, как одно переходило в другое[[45]](#footnote-46).

Маяковский ставит Победоносикова в самые различные положения.

Во втором действии, где Победоносиков появляется впервые, бюрократ при исполнении служебных обязанностей. Он диктует текст своей очередной речи, разговаривает с художником Бельведонским, который пишет его портрет, тут же, «без отрыва от кормила власти». В третьем действии бюрократ в театре. Он смотрит сатирическую комедию «Баня», но не узнает себя. В четвертом действии бюрократ в домашней обстановке. И здесь он остается самим собой. Далее драматург заставляет Победоносикова стоять в очереди, он хочет говорить с Фосфорической женщиной, прибывшей из социалистического будущего. Сейчас он уже не начальник, он сам становится просителем. И все-таки Победоносиков и здесь ведет себя как тупой сановник. В конце пьесы Победоносиков собирается лететь на «машине времени» в коммунизм. Но коммунизм для него — это лишь новые почетные звания и должности, высокие ставки и возможность ничего не делать.

Так в самых различных положениях раскрывается единая сущность Победоносикова, этого, по мысли Маяковского, собирательного образа, в концентрированном виде выражающего характерные черты бюрократизма. Победоносиков глубоко чужд тому обществу, которое строится в нашей стране. И когда из будущего появляется Фосфорическая женщина, главначпупс и окружающие его подхалимы, карьеристы, бюрократы и халтурщики отбрасываются «машиной времени».

Так же как в «Клопе», мещанин, бюрократ в «Бане» рассматривался в разных ракурсах, представал перед зрителем в разных ипостасях. Однако в новой пьесе принципы развития и разрешения конфликта были несколько иными. Движение сюжета в «Клопе» было связано прежде всего с нарастанием сатирического удара, все более гротескным и гиперболическим изображением воинствующего мещанина, он как бы попадал под линзу, резкость и увеличивающая сила которой все возрастала, яснее и яснее обнаруживая чуждую классовую, антисоциалистическую сущность мещанства. Главным положительным героем здесь был смех. В «Бане» противоборствующие силы вступали в прямой конфликт, сталкиваясь в открытой борьбе. Бюрократической косности противостояла творческая инициатива масс, причем именно положительные силы оказывались стороной активной, наступающей.

{47} В апреле 1929 года на XVI партконференции был принят первый пятилетний план. Пафос пятилетки, высокий энтузиазм ее строителей отразились в пьесе Маяковского. Излюбленная поэтом идея столкновения времени, настоящего и будущего, получила конкретную и реальную основу. «То, что мы нашу пятилетку выполняем в четыре года, — говорил Маяковский, — это и есть своего рода машина времени. В четыре года сделать пятилетку — это и есть задача времени. Как суметь себя и свое время сорганизовать так, чтоб пятилетку в четыре года сделать. Это — машина темпа социалистического строительства» (т. 12, с. 396). Не случайно прозвучавший в пьесе «Баня» марш времени («Вперед, время! Время, вперед!») стал своего рода символом нашего строительства. В. П. Катаев так и назвал роман о первой пятилетке, роман, рассказывающий о трудовом подвиге нашего народа: «Время, вперед!». Так называлась и пьеса Катаева, написанная по мотивам этого романа.

В «Клопе» на сцене тоже появлялась рабочая молодежь. Но то был лишь эпизод, поэт показывал среду, от которой отрывался Присыпкин, показывал ее в реальных масштабах, так что рядом с другими сатирически заостренными образами сцена в общежитии казалась как бы перенесенной прямо из жизни. По своим жанровым чертам она была близка клубным пьесам из рабочего быта. Выбор персонажей, их речь, проблематика разгоравшейся здесь дискуссии о культуре подлинной и внешней — все это живо напоминало рабочий театр.

Изобретатель Чудаков, «легкий кавалерист» Велосипедкин, рабочие Фоскин, Двойкин и Тройкин давались в ином ключе, чем сатирические персонажи пьесы, представлявшие собой характерные типажи. Такой характерности были лишены молодые рабочие, у них индивидуальные черты только намечались. Некоторая отвлеченность фантазии Чудакова оттенялась деловитостью, политической трезвостью взглядов молодого коммуниста Велосипедкина. Их скромность и простота получали особый смысл рядом с напыщенностью Победоносикова, болтающего о государственных масштабах. На самом деле именно рабочие мыслят в пьесе по-государственному, именно у них в руках «машина времени», они являются хозяевами истории. Их превосходство убедительно, их победа над Победоносиковым закономерна. И все-таки главное в пьесе — это сатирический удар по бюрократизму. Нельзя согласиться с Б. И. Ростоцким, который писал о «Бане»: «Мотив обличительно-сатирический хотя и занимает весьма важное место в развитии действия, но выступает здесь лишь органическим, естественным дополнением мотива утверждающего, пафосного, героического»[[46]](#footnote-47). В данном случае исследователь {48} сместил акценты. «“Баня” бьет по бюрократизму, “Баня” агитирует за горизонт, за изобретательскую инициативу», — отмечал Маяковский (т. 12, с. 199). Эти две стороны были для него неразрывны. И все-таки Маяковский писал сатирическую комедию. Не случайно пьеса названа «Баня». Прав А. В. Февральский: «“Баня” — синоним чистки»[[47]](#footnote-48).

«Баня», таким образом, повторяла основные драматургические принципы предыдущей пьесы Маяковского. Сюжет строился на прямом столкновении определенных социальных тенденций, персонифицированных в действующих лицах комедии. И в этой пьесе драматург отводил большое место театрально-зрелищным моментам, феерии, пиротехнике. «Машина времени» давала простор фантазии постановщиков в этом плане. Драматургические приемы, найденные автором в «Клопе», в новой комедии Маяковского развились и углубились. Вместе с тем поэт избавлялся от крайностей. В работе над «Баней» он, по его словам, «старался отказаться от некоторой голой публицистичности» (т. 12, с. 378). И действительно, в «Бане» нет такого обилия злободневных намеков и ассоциаций, идущих параллельно основному действию. Не случайно «Баня» была первой пьесой Маяковского, поставленной советским театром после долгого перерыва: в Псковском областном театре имени А. С. Пушкина в 1953 году и в московском Театре сатиры в 1954 году[[48]](#footnote-49).

В «Бане» Маяковский стремился не наиболее полно охватить все проявления, все разновидности изображаемых им социальных тенденций, а укрепить и углубить сатирические характеристики. Он еще сильнее концентрировал действие на главном конфликте, на главной теме, совершенно исключая внешние жанровые черты обозрения, каких в «Клопе» было немало (интермедии, вставные номера и т. д.). Используя и в новой пьесе фантастику в изображении будущего, в характеристике положительного начала, противостоящего победоносиковщине, драматург был более ясен и конкретен, он сознавал, что принятый им метод обобщения не универсален, имеет свои границы применения.

Не случайно в ближайших планах Маяковского значилась и пьеса совсем иного плана — «диалог о любви», и драматург уже в октябре 1929 года вел о ней переговоры с Московским Художественным театром. Заведующий литературной частью театра П. А. Марков писал, что Маяковский предлагал театру «переделку “Мистерии-буфф” и рассказал содержание двух задуманных им пьес. Одна была посвящена теме денег и похождениям человека, получившего колоссальное ненужное ему наследство {49} в СССР, вторая — углубленному диалогу двух действующих лиц о любви»[[49]](#footnote-50).

Вместе с тем Маяковский продолжал активную борьбу за театр тенденциозный, театр коммунистической пропаганды, против камерного и развлекательного театра. Театральная тема существует в «Бане» параллельно с главной темой «борьбы с узостью, с делячеством, с бюрократизмом — за героизм, за темп, за социалистические перспективы» (т. 13, с. 240). Маяковский со сцены агитировал за новый театр. В третьем действии Победоносиков и другие видят себя в театре и обсуждают пьесу Маяковского. Возможно, этот прием подсказан «Театральным разъездом» Гоголя, на который, как отмечалось выше, ссылался Маяковский. Здесь имеются некоторые близкие моменты. Например, реплика Мезальянсовой, настаивающей на том, чтобы в пьесе было показано буржуазное разложение, напоминает реплики светской дамы, требовавшей, чтобы порок в комедии был показан привлекательным.

Значительная часть лозунгов для спектакля была посвящена театральным вопросам, борьбе с тем, что Маяковский называл психоложеством на сцене:

Слюнявым психоложеством театр не поганьте! Театр, служи коммунистической пропаганде!

Критика весьма неблагожелательно встретила новую пьесу Маяковского. «Баню» рассматривали как совершеннейшую неудачу и провал, ни один спектакль не получил положительной оценки. Объективная статья о пьесе появилась только в «Правде» 8 апреля 1930 года, за несколько дней до смерти Маяковского. Большинство же рецензентов увидело в спектакле примитивную агитку.

«Спектакль-плакат», «газетная сатира», «фарс» — так определяли критики характер комедии Маяковского. С точки зрения одних, Маяковский только отмечал некоторые отрицательные факты, лежащие на поверхности жизни, не проникал в социальные истоки, в подпочву явления, не обобщал, не раскрывал политического смысла мещанства и бюрократизма. По мнению других, заострение и преувеличение в обрисовке образов бюрократов превращало комедию в клевету на советские кадры. «Опасность “увеликанить” “кролевщину” — “победоносиковщину” до таких пределов, при которых она перестанет выражать что-либо конкретное, стоит и перед т. Маяковским, поскольку можно судить по опубликованному отрывку из его новой пьесы {50} “Баня”», — писал В. В. Ермилов[[50]](#footnote-51). В полемику с Ермиловым вступил В. Э. Мейерхольд. Он указывал, что тема пьесы — отнюдь не процесс перерождения партийного руководителя, а борьба рабочего изобретателя с бюрократизмом, волокитой, делячеством, выделял позитивные, утверждающие мотивы пьесы. Он писал, что Маяковский «патетику свою в отношении социалистической стройки доводит до высокого напряжения, выбрасывая на сцену ряд замечательных монологов, которых давным-давно окончательно лишила нас бытовая драматургия»[[51]](#footnote-52). Эту сторону пьесы, отчасти в ущерб ее сатирическому содержанию, стремился Мейерхольд выдвинуть на первый план в своем спектакле. Он придавал особое значение образу Фосфорической женщины (исполнительница З. Н. Райх), создал соответствующее внешнее оформление.

Таким образом, критике подверглись сами принципы обобщения, к которым прибегал Маяковский. Но поэт защищал поэтические приемы своей сатиры вообще и своих сатирических пьес в частности именно как приемы реалистической типизации.

Спор о «Клопе» и «Бане» перерастал рамки разговора об этих пьесах Маяковского, вопрос стоял о советской сатире. Сатира была одним из любимейших жанров Маяковского, и он постоянно говорил о необходимости ее развития. Именно в наших политических и хозяйственных успехах он видел одно из важнейших условий подъема сатиры: «… Количество и отчасти уровень сатиры сильно повысились. Чем объяснить? Во-первых, конечно, нашей политической победой и рядом наших экономических побед… Это первое условие — возможность смеха» (т. 12, с. 30).

Между тем в конце 1920‑х годов имела хождение «теория», отрицающая возможность сатиры в условиях советского строя. В 1929 году на страницах «Литературной газеты» шли споры о сатире. Некоторые из выступавших утверждали, что сама природа сатиры противоречит главной задаче советской литературы — способствовать укреплению Советского государства[[52]](#footnote-53). В январе 1930 года в Политехническом музее был организован диспут на тему «Нужна ли нам сатира?». Там снова прозвучали выступления против сатиры. Маяковский на этом диспуте напоминал о том, с каким вниманием В. И. Ленин относился к сатире, поэт защищал сатирический жанр, свои сатирические пьесы «Клоп» и «Баня».

{51} В третьем действии Победоносиков и другие персонажи смотрят в театре «Баню» Маяковского и не узнают себя в героях пьесы. Они недовольны спектаклем. В их репликах пародийно повторяются многие из критических замечаний, какие Маяковскому приходилось слышать в свой адрес.

Победоносикову не нравится агитационность спектакля: «Я вас попрошу от имени всех рабочих и крестьян меня не будоражить… Вы должны мне ласкать ухо, а не будоражить… Мы хотим отдохнуть после государственной и общественной деятельности. Назад, к классикам! Учитесь у величайших гениев проклятого прошлого».

Ему вторит Мезальянсова:

«Искусство должно отображать жизнь, красивую жизнь, красивых живых людей. Покажите нам красивых живчиков на красивых ландшафтах и вообще буржуазное разложение…»

«Да, да! Сделайте нам красиво! В Большом театре нам постоянно делают красиво…» — говорит Иван Иванович, который представляет собой еще один тип бюрократа, деятеля, сочетающего в себе интеллигентскую восторженность и прекраснодушие с полным непониманием реальных условий действительности.

По заданию бюрократов на сцене происходит отвлеченное символическое действо, изображающее борьбу труда и капитала. Бюрократы остаются довольны, это соответствует их идеалам. Победоносиков предлагает только добавить символическое изображение самокритики.

Зато Победоносиков категорически протестует против сатирических образов комедии Маяковского. «Сгущено все это, — заявляет он, — в жизни так не бывает… Ну, скажем, этот Победоносиков. Неудобно все-таки… Изображен, судя по всему, ответственный товарищ, и как-то его выставили в таком свете и назвали еще как-то “главначпупс”. Не бывает у нас таких, ненатурально, нежизненно, непохоже!» И далее: «Как вы сказали? “Тип”? Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля?» и т. д.

Так Маяковский в самой комедии полемизирует с критиками, нападавшими на нее, в частности полемизирует с теорией «живого человека», одним из активных защитников которой был В. В. Ермилов.

Лозунг «живого человека» был выдвинут в конце 1920‑х годов рапповской критикой и предполагал, что писатель все общественные противоречия должен рассматривать в психологическом преломлении, как внутреннюю борьбу отдельного человека. Маяковский критиковал догматизм и отвлеченность этой теории. Менее всего она была применима к той сатирической теме, которую брал Маяковский в пьесе «Баня».

{52} В конце пьесы Победоносиков, отброшенный в сторону «машиной времени», мчащейся в коммунистическое будущее, восклицает:

«Художник, лови момент, изобрази живого человека в смертельном оскорблении!»

Изобразить бюрократа как живого человека, то есть расписав его психологию, его переживания, значило для Маяковского выполнить заказ этого бюрократа, так или иначе оправдать его.

Маяковский и в литературной полемике, которую он ввел в текст пьесы, и на обсуждениях «Бани» защищал образы своих сатирических комедий как образы реалистические. Моменты фантастики, преувеличения, а также такое построение речи персонажей, при котором они сами разоблачают себя, — все это, на взгляд Маяковского, не противоречит принципам реализма. Напротив, все эти приемы, обобщающие, прессующие, концентрирующие факты действительности, и составляют сущность реалистической типизации в сатире.

Маяковский рассматривал свои пьесы как особый тип агитационного театра. «Оценивая театр как арену, отражающую политические лозунги, я пытаюсь найти оформление для разрешения подобных задач», — говорил он (т. 12, с. 439). «Сделать агитацию, пропаганду, тенденцию — живой, — в этом трудность и смысл сегодняшнего театра, — писал Маяковский в заметке “Что такое "Баня"? Кого она моет?”. — Привычка театралов к “амплуа” (комик, “эженю” и еще чего-то), к “типам” (“33 лет с бородой” или “высокий брюнет, после третьего действия уезжает в Воронеж, где и женится”), эта зашаблонившаяся привычка плюс бытовой разговорный тончик и есть архаический ужас сегодняшнего театра. Театр забыл, что он зрелище… Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — в этом суть моей театральной работы» (т. 12, с. 200).

Новаторская драматургия Маяковского была тесно связана со своим временем. Драматург обращался к рабочему и молодежному зрителю, в жизни, в творчестве самих масс искал он формы своей драматургии. Но драматургия Маяковского перешагнула свою эпоху. Она по-прежнему остается острым оружием в борьбе с обывательщиной, мещанством, делячеством, бюрократизмом, самодовольством и успокоенностью.

1963 г.

# **{53}** С. Я. Маршак

В тюзовском репертуаре для младшего зрителя сказка всегда была основным жанром. Сказочное, поэтическое отражение жизни, способы ее образного осмысления отвечали характеру детского восприятия.

Традиция драматической сказки для детей в советской литературе связана прежде всего с творчеством С. Я. Маршака (1887 – 1964) и Е. Л. Шварца (1896 – 1958). Они шли в сказочной драматургии самостоятельными, непохожими путями. Если Маршак утверждал в детском театре тип эпической сказки, близкой к народной, то Шварц развивал литературную сказку с преобладанием лирического начала, с четкими приметами современного быта. Черты и детали сегодняшней действительности предстают в его сказке конкретно и осязаемо, приобретая в сказочной подсветке поэтическую ассоциативность и многоплановость.

С книгами Маршака родилась новая детская литература. Это было отмечено критикой тех лет. «Сейчас детская литература — органическая часть литературы», — говорилось в статье Б. Я. Бухштаба о Маршаке[[53]](#footnote-54). Автор другой статьи о творчестве поэта писал: «Маршак уничтожил разницу вкусов, норм и традиций, разницу взглядов, представлений и качеств — разницу, которую считали границей между взрослой и детской литературой»[[54]](#footnote-55).

Однако в конце 1920‑х годов, в период острой идеологической борьбы на литературном фронте, предшествовавшей постановлению ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», творчество Маршака подвергалось атакам рапповских критиков-вульгаризаторов.

«“Волшебство”, “чудесные превращения”, пусть без старомодных фей, “среди бела дня гудят метелицей” на городской {54} улице, надо понимать, советского же города. Объективно: это увод от действительности в разного рода “метаморфозы”, бессмысленные и бесцельные», — говорилось в статье журнала «На литературном посту» по поводу книги Маршака «Мороженое»[[55]](#footnote-56).

Спор о праве сказки на существование в советской литературе получил тогда широкий размах. В защиту фантастики выступил М. Горький. «В сказке, — писал он, — прежде всего поучительна “выдумка” — изумительная способность нашей мысли заглядывать далеко вперед факта»[[56]](#footnote-57). Горький включился в дискуссию о детской книге. Он опубликовал в «Правде» статью «Человек, уши которого заткнуты ватой», защищая творческий метод Маршака от наскоков критических ханжей.

К работе в детском театре Маршак был подготовлен и опытом переводческой деятельности, и длительным общением с детьми в годы первой мировой войны, когда он участвовал в эвакуации детей из фронтовых областей страны. В первые послереволюционные годы Маршак продолжает активно работать в различных детских воспитательных учреждениях.

Выпущенный в 1922 году сборник пьес С. Я. Маршака и Е. И. Васильевой «Театр для детей» стал творческой программой, характеризующей цели и задачи советского театра для детей и детской драматургии в пору их становления. Маршак намечал определенную возрастную дифференциацию тюзовского репертуара, подчеркивая тем самым необходимость последовательного «ввода ребенка в технику театра». Некоторые пьесы Маршака полемически направлены против откровенной дидактичности и назидательности, весьма распространенных в детской литературе и театре. Особое значение Маршак придавал игровому началу в детских спектаклях. В игре Маршак видел ту художественную форму, которая связывает зрительный зал и сцену и будит творческую фантазию ребенка. «Если модное в то время стремление возродить традиции comedia dell’arte — старинного лицедейства — приводило многие театры для взрослых к стилизации, то в детском театре были все условия для создания живого, а не искусственно оживленного народного зрелища. Тут были и зрители, доверчиво воспринимавшие спектакли, несмотря на всю условность сценической обстановки, и актеры, умевшие *играть* в самом простом и буквальном значении этого слова. В расчете на таких актеров и зрителей мы, литераторы, с живейшей готовностью сочиняли пьесы, прологи, интермедии, открывавшие широкий простор для импровизации»[[57]](#footnote-58).

{55} Идея создания большого, подлинного искусства для детей владела Маршаком в его работе для театра. Он отстаивал принцип *театра для детей*, решительно отвергая культивируемый до революции *театр детей*, то есть самодеятельный театр детей. «Детский театр не есть искусство», — говорилось в его статье 1922 года[[58]](#footnote-59).

Драматург исходил из опыта работы в театре Краснодарского детского городка. В течение двух лет (театр открылся 18 июля 1920 года) его репертуар целиком создавался Маршаком в соавторстве с писательницей Васильевой.

Преодолевая прямолинейную дидактику, примитивную, назойливую поучительность традиционного детского театра, авторы обращались к приемам и сюжетам детского фольклора. Пьеса «Кошкин дом» разворачивала в целое представление звукоподражательную песенку-потешку «Тимень-бом, тимень-бом, загорелся кошкин дом». «Опасная привычка» строилась на приеме детской игры «поддавки». «Сказка про лентяя» представляла собой характерный для детской игры повторяющийся диалог. Пьеса «Петрушка» прямо воспроизводила народное петрушечное представление. Драматурги использовали самые различные народнопоэтические и литературные источники.

В предисловии к сборнику пьес «Театр для детей» Маршак и Васильева отмечали особые театральные возможности сказки: «Подлинная сказка по своей природе родственна театру. Ее основное содержание заключается в борьбе начал (добра и зла, любви и ненависти, жизни и смерти и т. п.), то есть в постоянном движении, а движение есть необходимый элемент театра»[[59]](#footnote-60).

Таким образом, сказка избиралась авторами как форма, в которой относительно сложные для детского зрителя идейно-нравственные проблемы могли найти художественное воплощение. В пьесах было много от внешней стилизации, драматурги еще искали, пробовали. Но сама задача создания большой драматургии для детей была впервые поставлена отчетливо.

В 1922 году Маршак переехал в Петроград и некоторое время работал в литературной части недавно возникшего Театра юных зрителей. Здесь была сыграна его «Сказка про козла». Для новогоднего спектакля Маршак написал пьесу «Золотое кольцо», где продолжал поиски детского театрального представления, вбирающего в себя элементы подвижной игры. Спектакль состоял из игровых интермедий, в которые втягивались и зрители. Медведь хотел съесть Петрушку. Тот отвечал, что {56} он замерз, его нельзя раскусить, предлагал сначала согреться. Начиналась игра в жмурки, в которой принимали участие юные зрители, звонившие в розданные Петрушкой колокольчики. Затем на сцене появлялись сани, и опять Петрушка обманывал медведя, запрягал его в упряжку. Так строилось все представление…

Однако Маршак все более и более отдавался работе над детской стихотворной книжкой, выступал как организатор и редактор детских журналов («Новый Робинзон», «Еж», «Чиж»), принимал активное участие в работе детского отдела Гослитиздата, собрав вокруг себя группу талантливых писателей и редакторов. К началу 1930‑х годов Маршак был уже автором популярнейших у детского читателя веселых книжек: «Детки в клетке», «Цирк», «Пожар», «Багаж», «Сказка о глупом мышонке», «Почта», «Мороженое», «Пудель», «Вот какой рассеянный», «Вчера и сегодня».

Эти книжки во многом связаны с его ранними пьесами. У них были общие источники — детский фольклор, игра, сказка, народный театр, у них были общие задачи — воздействие на маленького читателя образными средствами. Веселые подписи под рисунками разворачивались в целое цирковое представление («Цирк»); повторяющиеся, как в детской игре, диалоги («Сказка о глупом мышонке», «Почта», «Багаж») давали возможность разыгрывать эти книжки.

Зримая действенность драматических столкновений, живая речь насыщали сказки Маршака для чтения. Вместе с тем своеобразный «маршаковский» стих этих книжек во многом был предсказан его ранними пьесами.

Среди детских книг Маршака в эти годы в драматической форме была написана одна — «Петрушка-иностранец». Если в пьесе «Петрушка» (1920) драматург переносил на детскую сцену народное петрушечное представление, то в «Петрушке-иностранце» (1928) автор, основываясь на фольклорных мотивах, разрабатывал свою, оригинальную тему. Петрушка, не теряя своей петрушечной характерности, превращался в школьника, отлынивающего от занятий, убегающего от заботливых родителей. Персонажи, участвующие в погоне за Петрушкой, — реальные бытовые фигуры: инвалид-папиросник, иностранный инженер, дворник, милиционер. В «Петрушке», написанном для Краснодарского театра, использовался почти необработанный народный раешник. Вот, например, монолог доктора при его первом появлении: «Я — доктор, лекарь, из-под Каменного моста аптекарь, был в Париже, был и ближе, был в Италии, был и далее, объехал все государства, есть у меня разные лекарства, целебные травы, банки, пиявки, держусь строгих правил, многих людей на тот свет отправил». В «Петрушке-иностранце» {57} раешный стих органически входит в общую поэтическую структуру, перестает быть фольклорной цитатой. Эта «сказка для чтения и представления» отличалась цельностью, характерной для Маршака отточенностью, художественной выразительностью стиха.

Обращаясь к самым различным жанрам народной поэзии, Маршак никогда не приспосабливал механически старую форму к новому содержанию, фольклор входил в его творчество органически[[60]](#footnote-61).

Новая сказка, как считает Маршак, может возникнуть на основе постижения реального содержания фантастических образов народного творчества. Непревзойденным примером проникновения в жизненную основу фольклора являются для него сказки Пушкина. Не случайно так часто в своих литературных выступлениях возвращался поэт к пушкинскому творчеству. «Пушкинская сказка — прямая наследница сказки народной, — говорит Маршак. — В созданиях народной поэзии Пушкина привлекают не только фабула и причудливые узоры внешней формы, но прежде всего реалистическая основа, их нравственное содержание»[[61]](#footnote-62).

По пути такого проникновения в самый дух народной сказки и шел Маршак в пьесах 1930‑х годов. Он возвратился к своим старым театральным сказкам, переделал «Сказку про козла» и «Горе-злосчастье», написал новую пьесу «Терем-теремок» (1938), жанр которой определил как «сказку для чтения и представления».

Эта пьеса в стихах примыкала к поэтическим сказкам Маршака. Здесь диалог перемежался авторским повествованием — в более поздней редакции он был передан двум ведущим, Доброму и Злому дедам из старого пролога «Два колдуна». Однако драматический элемент, сильный и в стихотворных книжках Маршака для детей, здесь решительно преобладал, оказавшись определяющим.

Пьеса «Терем-теремок» целиком построена на мотивах народного творчества. В ней легко обнаруживается влияние самых различных жанров — сказки, детской песенки, загадки. И все это освоено органически, проникнуто единой поэтической интонацией.

Сюжет добродушной сказки о лесном теремке, в который забираются все новые и новые звери, пока домик не разваливается, претерпел у Маршака значительные изменения, обогатился {58} другими сказочными мотивами и образами. Сохранив свойственную сказке повторяемость, поэт внес драматическую остроту, построил ее на борьбе маленьких и, казалось бы, слабых, беззащитных, но смелых, дружных и трудолюбивых зверей с хищными и кровожадными.

Традиционные образы хитрой лисы, жадного и неудачливого волка, неуклюжего медведя в пьесе получают особую конкретизацию. В характеристике обитателей теремка больше сказочной красочности, условности, в их речи использованы мотивы и поэтические приемы детских песенок, считалок, прибауток, загадок. Так, одна из первых реплик ежа построена по принципу загадки:

Я — серый ежик,
Ни головы, ни ножек,
Горбом спина,
На спине борона.

«Терем-теремок», при всей скромности его задания, явился новым словом в советской сказочной драматургии. Это не было литературным переложением народной сказки, не было и стилизацией. Возникла новая сказка, в которой соединялись поэтическая стихия фольклора и живая современность.

В годы войны Маршак переработал, вернее написал почти заново, пьесу «Кошкин дом», превратившуюся теперь в сказку в трех действиях. «По мотивам народных детских песен» — говорилось в подзаголовке. Однако в этой пьесе, близкой по своему жанру «Терему-теремку», Маршак был еще более свободен и оригинален, к сказочным образам шел прямо от реальных жизненных впечатлений, оставаясь, вместе с тем, в пределах поэтических законов народного творчества.

Когда-то маленькая драматическая сценка «Кошкин дом», возникшая на основе детской песенки, в шутливой форме, с известной долей полемики и иронии, повторяла схему назидательной детской пьесы: богатая кошка отказывала в помощи голодающим котятам, но пожар уничтожил ее дом, и она сама вынуждена просить приюта у своих бедных племянников. В новом, еще более развернутом варианте (детская песенка, послужившая исходным мотивом для ритмической темы стихотворной пьесы, состоит из шести строк) тот же сюжет имеет совсем иной смысл. Решающее значение приобретает характеристика кошки и ее окружения — гостей, пришедших осматривать кошачьи апартаменты, зевак на пожаре. Основываясь на традиционных сказочно-басенных приемах, Маршак создал не просто более или менее живые типажи, но законченную сатирическую картину. Аристократический дом кошки. Самодовольное свиное семейство. Драчливый и нахальный род петухов. Лживая и вороватая козлиная чета. Все это собирательные образы.

{59} Персонажи-животные — не просто сказочная условность: это средство особой сатирически выразительной метафоры. Звери в пьесе говорят и действуют в соответствии со своей природой. В сценах приема у кошки каждый по-своему воспринимает обстановку кошкиного дома, видит в зеркале только себя, танцует только свой танец, рассказывает сказку только о себе. Их интересы и понятия не выходят за пределы курятника, хлева, уютного кошачьего уголка. Они разобщены, каждый сам за себя, но в пьесе выступают и как некая единая обывательская среда.

А свинья хоть и свинья,
Да зато она своя, —

говорит кошка, проводив гостей.

В «Кошкином доме» почти отсутствует описательный, повествовательный элемент, хотя в последней редакции Маршак ввел рассказчика и включил пьесу в цикл «сказок для чтения». Строя пьесу на приемах народного театра, шуточных диалогах, прибаутках, поэт подчиняет сказочную, народнопоэтическую форму современному содержанию. Тем же путем идет он и в «Двенадцати месяцах».

«Пьесу “Двенадцать месяцев”, — сообщает С. Я. Маршак, — я писал во время войны — в самые грозные ее дни. Загруженный ежедневной спешной работой в газете над листовкой и плакатом, я с трудом находил редкие часы для того, чтобы картину за картиной, действие за действием сочинять сказку для актера. Мне казалось, что в суровые времена дети, — да, пожалуй, и взрослые — нуждаются в веселом и праздничном представлении, в поэтической сказке»[[62]](#footnote-63).

Над «веселым и праздничным представлением» Маршак работал по заданию МХАТа, который еще до войны искал пьесу для большого и красочного детского спектакля. Имелось в виду продолжить традицию «Синей птицы». Сюжет сказки о двенадцати месяцах давал основу для создания такого спектакля. Драматург, работая над сказкой, учитывал богатые постановочные возможности театра. На глазах зрителя в течение нескольких минут сменяются времена года, расступается и снова сдвигается лес, на сцену выезжает сказочная тройка.

Однако дело, конечно, не в театральных эффектах. Кстати, наиболее удачная постановка «Двенадцати месяцев» была осуществлена отнюдь не во МХАТе, а в Ленинградском театре юных зрителей (1946, режиссеры С. Е. Димант и А. А. Брянцев) и Московском театре юных зрителей (1947, режиссер П. В. Цетнерович).

{60} Художественный и идейный смысл драматической сказки Маршака гораздо шире того скромного определения, которое дал автор в небольшой заметке, написанной в связи с присуждением ему Государственной премии.

Подлинная народность драматической сказки Маршака была очевидна для первых же ее читателей. Сотрудник литературной части МХАТа В. Я. Виленкин писал по поводу еще не опубликованной тогда пьесы: «Легкие контуры этой сказки причудливо сливают вымысел и правду в нераздельное ощущение поэтической красоты. Но это не красота изящной, легкой безделушки, на которую приятно полюбоваться отдыхая. Это глубокая красота народного мировоззрения, схваченная поэтом в давно известном “кочующем” сюжете славянской сказки»[[63]](#footnote-64).

Незадолго до войны Маршак пересказал для ребят сказку «Двенадцать месяцев», воспользовавшись изложенной Боженой Немцовой чешской легендой о двенадцати братьях-месяцах, встречающихся у костра в новогоднюю ночь. Это был распространенный сказочный сюжет о мачехе, которая, желая избавиться от нелюбимой падчерицы, посылает ее в лес с неосуществимым заданием. Как и в русском варианте сказки, добрая и трудолюбивая девушка возвращается с наградой, только получает она ее не от Мороза или Медведя, хозяина леса, а от двенадцати месяцев.

В свое время А. В. Луначарский, ссылаясь на Н. К. Михайловского, говорил о вредном, неприемлемом с точки зрения социалистической морали смысле сказки «Морозко», во всяком случае ее книжных переработок, где падчерица награждается за покорность и терпение[[64]](#footnote-65). Маршак возродил народную первооснову сказки и вместе с тем дал ей современную интерпретацию. Он сделал падчерицу простой, трудолюбивой девушкой. Ее хорошо знают двенадцать месяцев, ведь они видят ее во всякую погоду, во всякое время года. Девушка связана с землей, лесом и потому получает от братьев-месяцев в награду за труд и доброту дары природы.

Еще накануне войны Маршак написал пьесу «Умные вещи». «Это была пьеса о том, — говорилось в цитированной выше статье “Правдивая сказка”, — что в придачу к волшебным вещам — шапке-невидимке, ковру-самолету, сапогам-скороходам — их обладателям необходима еще и смекалка, находчивость, здравый смысл». Над сказкой начал работать Театр имени Евг. Вахтангова, но автор вскоре сам взял пьесу из театра, считая, что {61} она еще не «отстоялась». Новый вариант пьесы был завершен С. Я. Маршаком в 1964 году незадолго до смерти.

Тот же принцип подхода к волшебству и в «Двенадцати месяцах». И здесь, как и подобает сказке, чудесные силы помогают тому, кто трудится, кто прям и чист душой, кому доступны красота и очарование природы. Братья-месяцы выполняют желания и других персонажей, но подснежники в январе расцветают лишь для Падчерицы. Только человек труда побеждает время, укладывая целый год в один час, это он подчиняет себе природу, по-своему переделывая ее законы.

В «Двенадцати месяцах», как и в своих стихотворных книжках для детей, Маршак не боится идти от простых дидактических задач к сложным понятиям о мире и жизни. Написанный им до войны прозаический вариант славянской сказки начинается так: «Знаешь ли ты, сколько месяцев в году? Двенадцать. А как их зовут? Январь, февраль, март…»

Работая над пьесой, Маршак расширил и углубил проблематику обработанного им ранее сказочного сюжета. Но и здесь большие обобщения совмещаются с познавательными моментами.

Пьеса, сравнительно с прозаическим изложением сказки, обогатилась новой сюжетной линией. Эпическое развитие действия, при котором Падчерица получала подснежники от двенадцати месяцев, а отправившаяся по ее следам в надежде добыть богатые подарки злая мачехина дочка погибала, в пьесе было невозможно. Драматург ввел образ маленькой Королевы, издавшей приказ о подснежниках, которые должны быть доставлены во дворец на Новый год. Сцены в лесу чередуются со сценами во дворце, их взаимодействие движет драматический сюжет. В последнем акте персонажи лесных сцен и сцен во дворце сходятся у лесного озера. Падчерица играет в пьесе активную, по-своему героическую роль. Мачеха называет ее упрямой, несговорчивой. Девушка готова пожертвовать жизнью, но отказывается выдать тайну двенадцати месяцев.

Природа в образе леса выступает у Маршака как самостоятельное действующее лицо. Не случайно «Двенадцать месяцев» были поставлены с огромным успехом в Японии под названием «Лес живет». Образ леса, глубоко поэтический, целиком созданный средствами русской народной поэзии, проникнутый ее духом, возникает в самом начале пьесы. Языком старой сказки говорит Ворон. Белки играют с зайцами в горелки, и песня «Гори, гори ясно» становится лейтмотивом спектакля. Ее подхватывают братья-месяцы. Они — часть природы, часть леса, они воплощают его жизнь, вечный круговорот, смену времен года. Месяцы — труженики, заботливые хозяева леса, его сторожа и пестуны. Их костер — не отвлеченный символ, здесь {62} варятся соки земли, смолы, которые должны влиться в оживающие весной растения.

Такой предстает в этом сказочном спектакле природа, такой видит лес Падчерица, для которой открыто все изобилие, радость, красота жизни. «Ты, видно, здесь своя. Недаром белки с зайцами при тебе в горелки играют!» — замечает Солдат. Для Королевы лес поначалу мертв. «Вы говорили, профессор, будто в лесу водятся дикие звери, а я не видела до сих пор ни одного… Где же они?» — спрашивает ее величество. Мачеха и дочка относятся к лесу хищнически, он для них лишь источник жизненных благ. Для Гофмейстерины природа — предмет сентиментальных излияний и восхищений. Гофмейстерина прерывает рассказ Мачехи о таинственном лесном озере: «О, это должно быть прелестно! Цветы, птички!»

Королева. Какие птички? Про птичек она не рассказывала.

Гофмейстерина *(застенчиво)*. Уточки.

Королева *(Профессору)*. Разве утки — это птицы?

Профессор. Водоплавающие, ваше величество.

В устах Профессора, наставника Королевы, все суждения о природе облекаются в сухие книжные формулы, в них теряется живое содержание, обаяние, поэзия леса. Профессор дан в пьесе с добродушной иронией. Он интеллигентен, благороден. И вместе с тем его взгляд на жизнь ограничен и ложен — это отвлеченные книжные истины, мертвые догмы. Поэтому-то Профессор и не может поверить в чудо, не может понять, как это подснежники расцвели в январе.

Юная Королева в известном смысле является двойником Падчерицы. Ее взгляд на жизнь непосредствен и бескомпромиссен. Но чтобы пробиться к жизни, к природе, ей приходится преодолеть и книжный догматизм Профессора, и сентиментальное сюсюканье Гофмейстерины. Дворец похож на буржуазную детскую, где в замкнутом, отгороженном от жизни мирке воспитывается маленький самовлюбленный эгоист. Из Королевы может вырасти большой самодур, равнодушный сановник, ее душа может окончательно опустошиться.

Одним из существенных просчетов мхатовского спектакля (режиссеры Н. М. Горчаков и В. Я. Станицын) было то, что Профессор (в сценическом варианте — Учитель), роль которого исполнял артист Г. Г. Конский, выступал в качестве выразителя авторской точки зрения. Лесные приключения Королевы оказывались как бы практическим подтверждением его наставлений.

«Театр рискует проявить неверие в сообразительность зрителя и сам оказывается в роли педанта-учителя», — говорилось в одной из рецензий на спектакль[[65]](#footnote-66).

{63} Персонажи пьесы «Двенадцать месяцев» соединяют в себе сказочность и реалистическую конкретность. Сказочность проявляется прежде всего в своеобразной одноплановости характеристик. Так, речь того или иного персонажа определяется его социальной типичностью. Действующие лица говорят как бы на разных языках, часто не понимают друг друга, — прием, очень распространенный в народном театре.

«Двенадцать, месяцев» — пьеса-сказка, проникнутая подлинным оптимизмом, верой в победу труда и мира. Впечатления военных лет, не отражаясь прямо, питали сказку Маршака, определяли ее направленность. В пьесе, написанной в годы войны, не случайно появился образ русского солдата-труженика. Особое значение имел и подвиг Падчерицы, не побоявшейся смерти, не предавшей родного леса. Множество живых ассоциаций, конкретных деталей, намеков наполняли пьесу, определяли ее общую художественную концепцию. Сказочное и реальное здесь вступали в особое соотношение.

Творчество Маршака развивалось в общем русле советской сказочной драматургии, он добивался свободного владения сказочными образами, подчинял их задачам выражения современности. Находя живую связь между традиционными образами сказки и реальной жизнью, он оставался в рамках поэтического мира, прежде всего русского народного творчества. Абсолютное чувство сказочной стихии позволяло ему создавать новую сказку, народную по духу, современную по идеологии, по отраженному в ней жизненному материалу. Маршак развивал эти принципы и в следующей своей пьесе — «Горя бояться — счастья не видать», законченной в 1954 году. На этот раз драматург обратился к русской сатирической сказке.

От очень простой драматизированной сказки, сказки-игры Маршак пришел к большой пьесе, с широким обобщением, развернутыми психологическими характеристиками, богатой образностью, отточенным и емким языком. Однако, обогащая и усложняя свою драматургию, расширяя темы, внося новые мотивы и приемы, углубляя принципы характеристики персонажей, Маршак не порывал с той народной первоосновой, не отбрасывал того зерна, из которого рос его театр. В сложной, рассчитанной уже преимущественно на взрослого зрителя пьесе «Горя бояться — счастья не видать» тот же принцип развития действия: герои, как в детской игре, передают друг другу Горе-злосчастье. Исходя из простейших приемов детского фольклора, народного театра, Маршак строит сложное и многообразное действие, не связывая себя, вместе с тем, никакими формальными законами, свободно выражая сложные идейно-нравственные категории в сказочных образах.

1966 г.

# **{64}** А. М. Володин

## 1

Пака А. М. Володин писал только пьесы, о нем привыкли думать: внимательный наблюдатель современного быта, мастер меткой детали, поэтический интерпретатор обыкновенного. В групповом портрете советской драматургии ему неизменно отводили место рядом с В. С. Розовым.

Появились киносценарии Володина. Писатель, не меняя тональности своего письма, не отрываясь от жизненной естественности, вошел в мир фантастической условности, чудесных превращений. В «Происшествии, которого никто не заметил» невзрачная Настя засмотрелась на рисунок с царевной из сказки и сама превратилась на один день в сказочную красавицу. Герой «Похождений зубного врача» обладает волшебным даром нечувствительно рвать больные зубы. А главное действующее лицо сценария «Загадочный индус» творит чудеса уже по своей специальности эстрадного факира.

Кино дало Володину новые средства. И все же резкого сдвига не произошло. Ведь и в пьесах Володина художественная логика не так уж безоговорочно подчинялась мотивировкам жизненного правдоподобия. Драматург свободно, часто неожиданно формировал ситуации и судьбы. Недаром постановщик «Фабричной девчонки» на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола Б. А. Львов-Анохин сравнил героиню этой пьесы со сказочным Иванушкой, а в связи с судьбой Нади Резаевой из «Моей старшей сестры» вспомнил историю Золушки[[66]](#footnote-67). Ожидание, предчувствие, потребность чуда всегда жили в пьесах Володина.

Писатель очень постоянен в своих пристрастиях, возвращается к одним и тем же ситуациям, героям, даже повторяется, отыскивая новые и новые решения главных, неотступно притягивающих его вопросов. Почти весь сюжетный материал будущих драматических произведений Володина уже заготовлен в его первой маленькой книге рассказов (1954). Отсюда можно проследить {65} истоки многих тем, характеров, ситуаций, здесь были завязаны коллизии чуть ли не всех пьес и сценариев. Рассказ «Пятнадцать лет жизни» предвосхищает «Пять вечеров». Персонажи рассказа «Подруги» прямо перекочевали в сценарий «Происшествие, которого никто не заметил». Творческие темы рождались из собственного духовного опыта писателя. Истоки всех сквозных мотивов произведений Володина можно обнаружить в его автобиографических «Оптимистических записках» (1966).

Книга Володина была сразу же замечена и выделена прессой из потока литературных дебютов. И критические суждения о еще неизвестном тогда писателе во многом предвосхитили споры, разночтения, несогласия, которые позже сопровождали чуть ли не каждое произведение Володина.

Рецензенты одобрительно отмечали, что молодой автор «с увлечением пишет о повседневных, будничных делах людей самых скромных рядовых специальностей»[[67]](#footnote-68), — именно должность и профессия пока оставались в те годы мерой значимости героев. Однако некоторым из писавших о Володине показалась недостаточной категоричность и окончательность его выводов. Я. И. Ильичев упрекал его: «Некому подражать в этой книге» — и делал далеко идущий вывод: «Автор хочет примирить светлые и теневые стороны жизни, добиться мирного сосуществования добра и зла»[[68]](#footnote-69). В. П. Воеводин возражал Ильичеву, он считал, что все-таки «можно подражать героям Володина, их требовательности к себе, их отношению к своему труду»[[69]](#footnote-70). Полемизируя друг с другом, рецензенты одинаково прикладывали к творениям молодого писателя привычные критические мерки. Рассказы Володина не очень в них умещались. Предполагалось, что это от молодости, неопытности, незрелости и со временем пройдет.

«Автору, — отмечал В. П. Воеводин, — еще многому нужно учиться. В рассказах его почти нет пейзажа, описания сведены до минимума, все больше — диалог да расширенные ремарки»[[70]](#footnote-71).

Давая советы младшему собрату по перу, рекомендуя ему овладеть искусством пейзажа, В. П. Воеводин не подозревал, что имеет дело с будущим драматургом. Театральные термины звучали в его устах несколько осуждающе, хотя возникли они, по-видимому, не совсем случайно.

{66} Весьма заманчиво было бы прямо вывести драматургию Володина из его прозы, обнаружить здесь явное драматическое начало, особую театральность видения. И все же речь может идти пока только о некоторых внешних приметах и предрасположениях.

Персонажи рассказов Володина пользовались непривычной для прозы автономией. Писатель воздерживался от прямых оценок. Характер сам по себе становился предметом и целью повествования. Один из рассказов так и назывался — «Твердый характер». В каждом случае сюжетное движение вело к накоплению черт, из которых вырисовывался человеческий облик, обычно противоречивый, отмеченный внутренней полемичностью.

Ася из рассказа «Твердый характер» при ином подходе могла бы выступить в качестве фигуры положительной, даже с героическими задатками. У Володина ее принципиальность, прямота, нелицеприятие оборачиваются слепой прямолинейностью, душевной бедностью, ханжеством.

Героиня рассказа «Анечка» предстает поначалу традиционной мещаночкой, заслуживающей, по-видимому, только осмеяния. Но интонация автора сочувственна, ирония — добра.

Анечка приезжает в дом отдыха и, по обычаю, пытается завести флирт с одним из отдыхающих. Но все нехитрые уловки, испытанные приемы кокетства напрасны. Молодой рабочий, которого она наметила себе в кавалеры, вовсе не собирается участвовать в этой игре. Между тем сама Анечка не на шутку влюбляется. Вернувшись в Ленинград, она не может забыть Николая, ищет с ним встречи. Подкараулив его на улице, идет за ним и попадает в Филармонию. Здесь, в великолепном бело-колонном зале, среди людей, пришедших слушать музыку, Анечка, безвкусно разодетая, не понимающая, что происходит вокруг, чувствует себя одинокой и потерянной. Николай едва узнает ее. Его спутница не может скрыть иронии.

«Анечке вдруг стало жалко себя. К глазам подступили слезы. Но она испугалась, что потекут ресницы, сдержалась и не заплакала».

Здесь уже чувствуется стиль Володина-драматурга, его неожиданная парадоксальная диалектика, когда в душевном состоянии сочетается как будто несоединимое: живые чувства и пошлость, подлинность порывов просыпающегося от оцепенения сердца и нелепая, банальная форма их проявления. В рассказах на этом писатель ставил точку, хотя, казалось бы, тут-то и должна начаться настоящая драма. Создав, построив характер, вдохнув жизнь в своего героя, Володин словно терял интерес к его судьбе, оставлял его в сложных, запутанных обстоятельствах.

{67} Характеры в ранних рассказах Володина обладают объемностью и независимостью, свойственными образам драмы. В то же время они замкнуты в себе, сопоставляются, многозначительно соседствуют, но в настоящее взаимодействие, контакт не вступают.

Николай в рассказе «Анечка» корректно принимает наивные атаки девушки, но сохраняет дистанцию, не снисходит до того, чтобы по-настоящему ее заметить. Он безупречен, идеален и вместе с тем несколько абстрактен.

История неудавшейся студенческой любви (рассказ «Трудный характер») возникает сначала как бы в представлении девушки, а затем прочитывается в дневнике юноши. Встречи и объяснения, которых добивается Ася, так на страницах рассказа и не происходит.

Оля (рассказ «Свекровь») настороженно, недоброжелательно принимает заботы приехавшей погостить матери мужа, только в день отъезда решается назвать ее «мама». Но та уже не может этого услышать через толстое вагонное стекло.

Когда с красивой и преуспевающей продавщицей Валей случилась беда (рассказ «Подруги»), к ней обращается с предложением пойти пройтись отвергнутая ею подруга Настя. Их прогулка и разговоры остаются уже за пределами книги. Им вновь суждено встретиться только в киноповести «Происшествие, которого никто не заметил».

К больному Ильину (рассказ «Пятнадцать лет жизни») приходит его давняя и забытая любовь. Всего несколько фраз, тщательно минуя главное, произносят они, а потом Ильин и вовсе прикидывается спящим. Зато появившись снова в «Пяти вечерах», Ильин в течение всех «вечеров» будет говорить только о самом главном.

В рассказах Володин не брался решать судьбы, бросал своих героев в самые критические минуты. Это принималось за робость, отсутствие хватки. Скорее, в этом был особый художественный такт писателя.

Он умел увидеть, умел открыть современные характеры, целостные и вместе с тем драматически противоречивые. Казалось бы, нужно только заставить их действовать, вступать в борьбу, искать выхода из своих затруднений. Для этого понадобилась именно драматическая форма. Обращение к новому жанру было закономерно, внутренне необходимо. Но не было таким уж гладким, механическим. Речь шла о существенных сдвигах в понимании человека и времени. Володин-драматург начинал как будто оттуда, где останавливался Володин-новеллист. На самом деле в чем-то ему надо было возвращаться к исходным позициям, пересмотреть принципы подхода к характеру.

{68} «Фабричная девчонка», напечатанная в сентябрьском номере журнала «Театр» за 1956 год, в декабре того же года впервые поставленная на сцене Ставропольского краевого драматического театра, вобрала в себя веяния времени, отразила новый для автора круг идей. Но своей драматургической поэтикой она в большей степени переворачивала отстоявшееся, сложившееся, была, скорее, важна смелостью, свободой исканий, чем прямыми открытиями.

Из рассказов Володина в первую его пьесу прямо не перешел ни один из персонажей, как это часто случалось потом. Преемственность сказалась в особой тяге писателя к девичьим, женским судьбам — от этого он не ушел и позже. Лишь кое-кто в пьесе повторял отдельные черты образов, созданных писателем ранее. В Леле есть нечто от «твердого характера» Аси. В Надюше можно обнаружить родство с Анечкой. Женька Шульженко могла что-то позаимствовать чуть ли не у каждой из героинь книги рассказов. Но не повторила ни одного.

Кого именно имел в виду Володин, когда вынес в заглавие пьесы — «Фабричная девчонка»? Только ли Женьку Шульженко? Ведь эти слова так или иначе относятся ко всем четырем обитательницам комнаты в общежитии прядильной фабрики. Название пьесы обещало не просто частный характер, но некоторым образом портрет собирательный. Так воспринимала это и критика тех лет.

«В том-то и “секрет”… пьесы А. Володина, — настаивал В. П. Соколов, — что она по замыслу не имеет центрального героя, — образ фабричной девчонки, обозначенный заголовком пьесы, складывается из взаимодействия четырех “девчачьих” характеров»[[71]](#footnote-72).

О собирательном образе фабричной девчонки у Володина писали многие. Но именно теоретически, анализируя структуру характеров, доискиваясь предполагаемого замысла драматурга. Практически вся острота вспыхнувших тогда споров была связана с фигурой Женьки Шульженко. На нее напали хулители, ее отстаивали защитники пьесы. В сознании зрителей и читателей только она одна была настоящей фабричной девчонкой. Непосредственное восприятие в данном случае отвечало действительности образных отношений. Подруги Женьки покидали общежитие. Вышла замуж Надюша. Уехала в Болгарию Ирина. Однако койки с расшитыми подушками не оставались пустыми. Ансамбль не нарушался. Лишь уход Женьки означал некоторое потрясение, воспринимался как непоправимая потеря. С нею из девичьего общежития исчезал дух подлинной фабричности. Этого нельзя было допустить. Женька возвращалась.

{69} Уже в силу своего активного темперамента Женька Шульженко выходит на первый план, становится центральным, главным, а в конце концов и заглавным лицом пьесы, может быть и вопреки воле автора, но не без его попустительства. Недаром именно она занимает первое место в списке персонажей.

Драматург не имел в виду заменить индивидуального героя коллективным. Скорее, он ощущал потребность вообще обойтись без категорий главности, освободить Женьку от соответствующих обязанностей и требований, так прочно сросшихся с понятием «главный герой».

Володин тяготился многими из тех установлений, которым вынужден был подчиняться. Переступив границу, отделяющую прозу от драмы, писатель все время внутренне спорил, полемизировал с канонами, явно подсмеивался над штампами, хотя не всегда оказывался от них свободен.

Женька Шульженко не укладывается в рамки привычного драматургического характера. Недаром она в свое время доставила так много хлопот тем, кто пытался зафиксировать это живое и подвижное создание с помощью жесткой системы критических координат.

«Четыре девушки, четыре работницы, живущие в фабричном общежитии, — писала В. В. Смирнова, — это не только разные судьбы… но и разные представления о счастье. Одна из них — женщина и мать, испытавшая и страсть, и радость материнства, и унижение, и горечь одиночества, затаившая в себе незаслуженную женскую обиду. Другая — счастливая невеста, любимая и все-таки волнующаяся: устоит ли любовь против испытаний, которые ей готовит жизнь. Третья — мещанка и собственница, холодная, способная только имитировать любовь, любящая только себя одну — и все-таки невеселая, обделенная радостью, лишенная счастья. Женька Шульженко — самая молодая, самая неопытная в жизни и в любви, и ей больше всех сочувствует автор»[[72]](#footnote-73).

Распределяя партии в этом девичьем квартете, критик достаточно логичен и последователен, пока не доходит очередь до Женьки Шульженко. Тут схема ломается: молодость героини, житейская неопытность, кстати, не столь уж очевидная, не определяют ее концепции счастья — ведь именно под этим углом зрения рассматривались подруги Женьки.

В. П. Соколов в споре с В. В. Смирновой по-иному трактовал связь образов девушек с главной идеей пьесы:

«Ирина — чистейшая идеалистка, книжница, которую земная “грязь” не марает, потому она ее и не касается. Женька {70} всего касается и во всем она — борец за правду; Леля уже устала от борьбы, она “экономит силы”, но “но большому счету” она тоже не соврет, не сфальшивит; Надюша спасовала совсем — внешняя, показная сторона жизни ей дороже внутренней чистоты, дороже совести»[[73]](#footnote-74).

В данном случае Женька Шульженко не выпадает так явно из предложенной критиком системы образов, хотя место героини пьесы в «борьбе между жизненной “прозой” и театральной позой, между искренностью и фальшью» определено не столь уже конкретно, с большей суммарностью, отвлеченностью, чем у других персонажей.

Характерно различие подходов. Для Смирновой содержание пьесы исчерпывалось кругом нравственных вопросов, для нее это была еще одна пьеса о фабричной молодежи, может быть, только более свежо, талантливо, искренне написанная, чем иные произведения этого жанра. Без всякой интонации упрека она констатировала: «Автор показал кусок жизни не на “главной магистрали”, он взял “задворки”. Смирнова противопоставляла комедийному началу “лирическую тему”, которая, как она считала, “пробивается, прорастает в спектакле сквозь "фельетонность" анекдотической интриги”»[[74]](#footnote-75).

Соколов жизненную и нравственную позицию героев Володина связывал с общественными процессами тех лет. Пьеса, с его точки зрения, решительно и смело выражала дух перемен, которые происходили в жизни народа.

Вот в каком ореоле представлялся образ Женьки М. Н. Строевой:

«Современность его прямо почерпнута из жизни, из тех звонких и радостных весенних ручьев, что вытекают из общего русла нашей демократии. Весеннее настроение скорее всего под стать характеру Женьки. Она как будто летит по замерзшим утренним лужам, с треском ломая тонкий ледок: где-то поскользнется, где-то шлепнется, больно расквасив нос, но тут же, смахнув слезу, снова бросится вперед, упрямо ломая лед. Лед застарелого равнодушия, ханжества, формализма, бездушной регламентации, кое-где еще сковывающий живые силы времени, но все равно обреченный на слом. Пробуждение общественного темперамента, “исконного” комсомольского задора, взлет веры в дорогие сердцу каждого советского человека ленинские идеалы, ленинские нормы и принципы морали — вот, по существу, идейный смысл жизни, прожитой героем в пьесе»[[75]](#footnote-76).

{71} Персонажи «Фабричной девчонки», при всей своей скромности, обыкновенности, неименитости, в сознании современников вырастали, приобретали особую значительность, вызывали цепь резонирующих ассоциаций. Образ Женьки связывался с новыми, оптимистическими чаяниями, устремлениями. Бибичев, которого принято было считать прямым антагонистом Женьки, соответственно оказывался выразителем совсем иных тенденций. А. В. Караганов писал об этом герое пьесы: «По рельсам своей убийственно-непробиваемой логики он легко может докатиться до принесения в жертву конкретного человека ради “общего урока”, до беззакония. “Кандидатуру подберем”, “дело не в фамилии”, “это нужно” — далеко может пойти Бибичев за такими формулами»[[76]](#footnote-77).

Не все принимали такую *публицистическую* трактовку. В Женьке готовы были видеть ограниченное и даже искаженное отражение черт молодого современника, ей отказывали в праве быть типическим представителем комсомольской молодежи, хотя в пьесе вопрос так и не ставился. При этом характер героини рассматривался в прямой сумме житейских черт, изъятый из образного, стилистического контекста[[77]](#footnote-78). Выводы эти, да и сама методология анализа были целиком повторены в обширной, претендующей на итоговое обобщение критических споров статье Е. Д. Суркова «Женька Шульженко, ее друзья и недруги» (1958). Критик судил Женьку как реальную личность, используя материал пьесы в качестве анкетных показаний. Он отдавал должное всем добрым качествам и добрым намерениям девушки, признавал, что Володин «верно уловил в образе Женьки черты, рассеянные в жизни и еще не отобранные до конца нашей литературой». И все же, с точки зрения Суркова, Женька не была подготовлена к роли главной героини драмы в силу «низкой общей и политической культуры», критик считал, что подобные ей девчонки сами «должны быть объектом нашей воспитательной работы»[[78]](#footnote-79).

Столь резкие несовпадения точек зрения проистекали из несходства эстетических позиций. Однако возникнуть эти несогласия могли благодаря особой структуре образов, которые никак не поддавались однозначным определениям. Удивительно {72} конкретные в своей правдивости, узнаваемости, персонажи «Фабричной девчонки» не укладывались в стабильные, всегда равные себе, логически обоснованные характеры. Еще в меньшей степени сводились они к выражению тех или иных общих категорий, тенденций.

«Кое в чем здесь, — говорилось в одной из первых статей о “Фабричной девчонке”, — продолжена линия так называемых производственных пьес, десятками шедших на сцене. Но, продолжая традицию, драматург порывает со многим опостылевшим в ней»[[79]](#footnote-80).

И на самом деле, Володин в общем не отказывался от привычных драматургических ходов, придавая им, правда, чаще всего новый, порой нарочито обратный смысл. Полемическое начало становится одним из стилеобразующих элементов пьесы.

Вот Женька говорит с Лелей о судьбе ее дочери, может быть, впервые так открыто и откровенно обращаясь к подруге. На вопрос же подошедшего Бибичева: «О чем дискуссия?» — она, не задумываясь, отвечает: «Спорим, как больше производительность поднять».

Это прямой выпад в адрес так называемой «производственной» пьесы с ее штампами и шаблонами. Читатель и зритель безотказно воспринимали здесь театрально-пародийный подтекст. Типовые персонажи, вплетающие интимные и любовные темы в канву производственного диалога, давно уже стали объектом юмористики и крокодиловской сатиры. Драматург не претендовал на приоритет, не просто пародировал. Он давал зрителю внятный сигнал, вводил один из ориентировочных знаков. По ходу действия открыто устанавливался угол зрения, отличный от принятого. Возникало двойное и тройное видение людей и событий на сцене. Такая многоплановость восприятия была задана уже в экспозиции, где на сцене происходит киносъемка. Новизна подхода выявилась в прямом сопоставлении с привычным. Но при этом автор и сам до конца не мог освободиться от устоявшихся драматургических отношений и ассоциаций.

«Фабричная девчонка» как бы тяготела к молодежно-производственному жанру, обычно предполагавшему иллюстративно-обзорный ход, развертывание серии частных проблем. Драматург давал панораму жизни героев, представителей рабочей молодежи, демонстрировал их в разных сферах: на производстве, в общежитии, во время отдыха в клубе, на лекции.

Между тем у Володина типовая как будто конструкция не получала иллюстративной реализации. Менялись места и обстоятельства {73} действия, возникали все новые темы, но ни одна не становилась определяющей в драматическом повествовании. Не только потому, что в каждом случае разрушались обязательные пропорции, идиллические формы и формулы, через которые привыкли воспринимать современный быт на сцене. Накал критической мысли писателя был весьма силен. И все же никак нельзя считать, что его окончательная цель — критически осветить ту или иную сторону жизни, скажем, представить недостатки и просчеты комсомольско-воспитательной работы с молодежью — а именно так часто толковали «Фабричную девчонку». Система образов пьесы не позволяет столь локально определять ее проблематику. Драматург обнажал противоречия, но не предполагал конкретных выводов и рекомендаций. Знакомая композиция не вела к привычным результатам. Отсюда развитие действия «Фабричной девчонки» казалось не всегда достаточно мотивированным[[80]](#footnote-81).

Драматические события завязывались в сцене, где Женьку Шульженко выставляли с танцплощадки. Сам по себе этот повод казался случайным, в высшей степени ничтожным, чтобы иметь столь существенные последствия, чуть ли не поставить под угрозу судьбу героини. Было привычно, что драматический узел в пьесах такого рода возникал в связи с какой-то коренной и злободневной производственной, общественной, в крайнем случае — личной проблемой. Володин намеренно строил все на случайности. Прозвучал некий голос в репродукторе, и началась для Женьки цепь злоключений, появилась статья «Нам стыдно за подругу», Женька перешла в категорию *отрицательных примеров*. Но тем нелепее, несуразнее, невероятнее все это выглядело, хотя здесь-то уж была своя закономерность и последовательность.

Вызывали сомнения и мотивировки последнего действия, где Женька уходила с фабрики, покидала общежитие, скрывалась от своих подруг. Если соотносить этот эпизод со сложившимися тогда драматургическими конструкциями, он играл роль *аварии*, которая стала почти обязательным подхлестывающим действие моментом. Но содержание и функция этого конструктивного элемента в данном случае были иными. Поводом для сдвига действенных отношений служили не внешние обстоятельства, а причины психологического порядка, хотя они, по-видимому, были столь же случайны, неожиданны, стихийны. Ведь именно сейчас события принимали благоприятный для героини оборот, все складывалось как нельзя лучше. Сдержанный и замкнутый Федя объяснился Женьке в любви, она была принята {74} в доме сурового мастера Анны Петровны, даже Бибичев сменил гнев на милость и вызвался последить за Женькой, теперь невестой Феди. И все-таки она срывается, нарушает торжественные проводы, убегает куда-то. В. П. Соколов в цитированной выше статье «Брак без любви» упрекал постановщиков «Фабричной девчонки» на сцене ЦТСА за то, что они изменили текст, переместили объяснение Женьки и Феди с конца шестой, заключающей третье действие картины в ее начало и тем якобы разрушили логику действия: находясь под впечатлением разговора с Федей, полагал критик, Женька не могла бы так болезненно воспринять нудные поучения Бибичева, бестактность Нины, которая в связи с Женькой вспомнила о какой-то девушке, воровавшей из тумбочек, а потом взятой на поруки и исправившейся. Однако театр как раз искал более конкретных мотивировок, требовал от автора более прямого объяснения поступка Женьки.

Сценический вариант был авторизован драматургом, хотя, вероятно, от перестановки этих сцен дело существенно не менялось. Важны не столько конкретные психологические оправдания, сколько общие мотивы, движущие действие. Пока Женьку прорабатывают, пока с ней борются, воюют, она не теряет присутствия духа. Когда же ее начинают, что называется, воспитывать, вмешиваясь в ее душевные дела, «берут на поруки», Женька не выдерживает. Может быть, драматург и пренебрегал правдоподобием психологических мотивировок, но оставался верен найденной им в пьесе действенной логике.

Это не значит, что он во всем был здесь последователен. Завязав коллизии необычным путем, Володин не решился оставить их без традиционных завершений, распутывал сюжетные узлы вполне в духе общепринятых финалов. Женька возвратилась на фабрику после того, как чуть не попала в лапы мошеннической компании. То есть в силу вступают мотивы совсем иного плана, нежели те, которые заставили ее сбежать. Не представляется вполне органической и ситуация с внезапным объяснением Феди. Стремясь создать нетрадиционный образ героини, драматург не удерживается от традиционного способа ее утверждения, по обычаю награждает ее в финале.

Сдвиги в трактовке драматических обстоятельств, в сюжетосложении были вызваны потребностью по-новому понять драматические характеры. Не случайно так разноречивы в свое время были толкования образов «Фабричной девчонки».

Пьеса Володина начинается знаменитой сценой киносъемки в рабочем общежитии, мимо которой не прошел ни один критик, писавший о «Фабричной девчонке».

В комнате девичьего общежития установлены кинематографические юпитеры — такова обстановка сцены. Расшитые подушки, {75} цветные фотографии на стенах не преподносятся в качестве опознавательных знаков мещанства. Это реальности быта, наивные свидетельства духовной тяги обитательниц комнаты. Марсианообразные прожекторы беспеременно вошли в девичью светелку как бы из другого, механического мира.

В сценических истолкованиях обычно выдвигали на первый план другое: несоответствие между действительными отношениями людей, живущих в этой комнате, и кинематографической трактовкой их быта. Однако драматург вовсе не абсолютизировал различие между реальностью и кинематографическим мифом. Логика действия ведет к другому: как бы ни были обыкновенны, по-человечески противоречивы персонажи пьесы, даже самые заблуждающиеся из них во много раз выше, чем их идеализированные отражения на экране.

Кинематографическая тема возникла в первой пьесе Володина не случайно. Сразу же после войны он поступил на сценарный факультет ВГИКа.

«Для обучения сценарному (как и всякому другому) искусству, — вспоминал Володин, — время было трудное. Мы учились сочинять такие истории, где будто бы что-то происходит, но на самом деле — не происходит ничего. Мы знали такие секретные пружины, которые замыкали всякое событие — на себя, отключая его от реальной жизни»[[81]](#footnote-82).

В «Фабричной девчонке» Володин спорил с условностью этих сценарных приемов. Но он отталкивался от них вовсе не для того, чтобы создать какую-то иную, обратную условность, тоже замкнутую своими пружинами. Пока здесь был важнее всего процесс поисков, степень приближения к сложности и противоречиям жизни.

В пьесе никто не навязывает девушкам фальшивую трактовку их быта. Оператор Синицын действует с меланхолическим автоматизмом, он даже пресекает поползновения Бибичева внести в съемку помпезный размах, оставляет его самого за кадром, сдерживает энтузиазм обитательниц комнаты. Именно девушки, и прежде всего Женька, возбуждены съемкой, с особой готовностью выполняют мизансцены оператора.

«Надежда Лапина. Пришла на фабрику после десятилетки», — рекомендуется Надюша. Оператор записывает у себя в блокноте: «Лапина. Коса вокруг головы, круглая брошь».

Самохарактеристика девушки, в которую она спешит внести стиль газетного штампа, не может служить отличительным признаком, оператор берет более реальные приметы. Но здесь еще нет зафиксированных оценок. Двойное видение нужно не для того, чтобы противопоставить правду — злоумышленной лжи. {76} Множественность точек зрения — способ приблизиться к истине, которая не так уж очевидна и однозначна. Характеры персонажей выразительно экспонированы в первой сцене, и все же они не закреплены в жесткую систему отношений. Своя амплитуда душевных взлетов и уступок есть у каждого из героев.

Даже Бибичев, при всей своей роковой роли в судьбе Женьки, входит в единую среду обитателей фабричного общежития. Влияние времени, так или иначе отозвавшееся на каждом, сделало его мягкотелым, бесхребетным, лишенным характера. Именно так трактовали эту роль в спектакле ЦТСА Н. И. Пастухов, в спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола — Г. И. Селянин.

В пьесе все проходят через общий цикл самораскрытия. Каждому отведены моменты душевных взлетов и отступлений, у каждого есть сцена полной откровенности, исповеди. Почти все герои испытываются в способности видеть и отстаивать истину, хотя бы относительную, субъективную.

Женька всегда торопится обнародовать свое мнение. Только раз она пугается истины, когда Леля собирается сказать Феде, чтобы он больше не ждал Надюшу. На ее предостерегающее восклицание Леля отвечает: «Что — Леля!.. Ты все за правду воюешь? Вот, пускай знает правду!» Леля с особой суровостью стоит на страже истины, отстаивает ее с ожесточением. Она писала разоблачительную статью о Женьке не потому, что подчинилась Бибичеву, а по убеждению. Ее непримиримый пафос правды проистекает из того фальшивого положения, в которое она сама себя поставила, поддавшись ложному стыду. Леля охраняет правду, не доверяя людям. Но она в конце концов способна отличить правду частного факта от сути вещей. Этого не дано Бибичеву. Ведь и он бескомпромиссен. Только истину он воспринимает как данность, как систему застывших, готовых формул. То, что не укладывается в эти рамки, для него ложно, требует пресечения. Ему очень трудно, он устал в борьбе с этими отступлениями от несомненного. Потому-то с таким страхом просит он Лелю не предавать огласке пока историю с ее дочерью, этот факт не умещается в его сознании, признать его — значит разрушить всю систему сложившихся истин, которыми он мыслит. Надюша живет с легкой хитрецой, с лестью. Однако она открыта в своих главных устремлениях, эгоистическое желание устроиться получше считает целью каждого, — только все, в отличие от нее, будто бы стараются замаскировать это.

Словом, каждый из персонажей пьесы так или иначе стремится к истине, по-своему ее понимает, с большей или меньшей активностью навязывает свою правду другим.

Между тем Женьку Шульженко принято выделять среди других действующих лиц пьесы как борца за правду, правдоискательницу. {77} Репутация эта настолько прочно за ней установилась, что теперь, задним числом ее переносят и на сценическую трактовку этой роли, например Т. В. Дорониной (Ленинградский театр имени Ленинского комсомола)[[82]](#footnote-83), хотя в ней-то как раз было больше непосредственной стихийности бытия, чем осознанного протестантства.

Неверно искать в Женьке сознательный пафос правдоискательства, видеть в ней убежденного борца за правду. Женька считает: «У нас правдой не проживешь». Но удержаться от того, чтобы немедленно не высказать все, что у нее на уме, не может. Даже если это совсем некстати, невпопад, идет во вред себе, даже вразрез с какими-то требованиями душевного такта. Не так уже благородно поступает Женька, публично уличая Лелю, что в своей лекции она говорит о любви, а сама считает, будто любовь только в кино бывает. И все-таки ее нельзя за это упрекнуть. Действует она непосредственно, не повинуясь какому-нибудь прямому или косвенному расчету, выгоде (этим-то она и отличается от других). Просто Женька живет стихийно, отдаваясь всему беззаветно, со всей полнотой бурлящих в ней сил.

Жизнь все время как бы посмеивается над ней. Сколько проявляет она энтузиазма во время киносъемки, прихорашивая постели, надевая свое парадное платье. Но именно ее кровать мешает кинооператору — ее приходится отодвинуть, а шикарные клипсы снять. Женька от души весела в сцене на танцплощадке, но ее-то и прогоняют оттуда — она внесла избыток оживления в царящий здесь порядок. И все же героиня пьесы не унывает, не теряет присутствия духа, жажды и радости жизни. Даже угрозу пропечатать в газете Женька принимает по-своему, как нечто увлекательное: «Вот интересно в газету попасть! Давай пиши!»

С такой же прямотой и наивной беззаботностью обнародует она всякое открытое ее непосредственному восприятию противоречие формы и сути, всякую ложь, фальшь, двоедушие поступков и слов, пусть уже вошедших в привычку, непредвзятых и неосознанных. Она может быть при этом непоследовательна, нелогична. Подняться над событием ей не дано.

Между тем этого требовали от Женьки, за это упрекали ее в свое время критики, отказывая ей в правде выйти в героини драматические. Но в том-то и дело, что, в отличие от других персонажей, Женька не подчиняет свое восприятие жизни какой-либо обобщающей концепции, она предельно свободна в своих суждениях. Бибичев политически подкован, как говорят, зрел, но весь состоит из догм и мертвых формул. Леля самая {78} трезвая, умная, однако она принимает как данность, как неизбежность разрыв между внешней, официальной формой жизни и частным бытием личности. Надя заранее уверена, что в каждом человеке преобладает мелкий житейский эгоизм. И только у Женьки нет своей «философии». Осознание связи вещей ей недоступно. Зато у нее особое чутье правды. В каждой частной ситуации она находит верную интонацию, судит обо всем с позиций человека, приобщенного к сути народной жизни, человека труда, непосредственной практики. Это придавало особую обаятельность фабричной девчонке Женьке Шульженко, делало ее подлинной драматической героиней. Во всяком случае в тот момент. Речь отнюдь не шла о создании окончательного эталона героя на все случаи. В те времена всякая заданность уже казалась отдающей догматизмом. Категория правды, искренности выдвигалась в качестве общественной и нравственной меры.

Контрасты, противоречия были присущи каждому из персонажей. Если раньше Володин только подводил героев к внутренним коллизиям, то теперь он раскрывал их до предела. И все же Леля или Надя оставались в рамках психологически обоснованного характера. Женька была создана уже по каким-то другим законам. Многое в ней может быть принято за прямые противоречия, непоследовательность. Она говорит во время киносъемки: «Леля, улыбнись! Ну, улыбнись, Леля! Улыбнувши лучше!..» И через некоторое время уже заявляет: «Жить надо вовсю! До двадцати лет молодость, а потом воспоминания писать». Эти реплики принадлежат словно бы разным персонажам. Женьке автор чаще всего доверяет свои мысли, свои слова, вкладывает в ее суждения иронический подтекст. В пьесе многие реплики идут как бы от коллективного героя, в общем почти безразлично, кем они произнесены. Но только Женьку ее подвижность, многозначность реакций превращает в характер особого типа.

Нужны были сугубые творческие усилия актрисы, чтобы соединить разные черты героини пьесы, создать целостный характер, как этого добилась Л. М. Фетисова в ЦТСА. Постановщик спектакля Б. А. Львов-Анохин так определяет реальные истоки образа: «В Женьке Шульженко Фетисовой была найдена точно наблюденная и переданная повадка девушки, привыкшей отстаивать свое девичье достоинство в толкотне танцплощадок, ошарашивать непрошеных ухажоров колючими репликами, уютно располагаться в самых многолюдных и шумных комнатах общежитий»[[83]](#footnote-84). Жанровые, характерные детали, известную житейскую вульгарность Фетисова соединяла с лирикой, {79} делая свою героиню убежденным, сознающим возможные последствия борцом с неправдой, с несправедливостью. Это было живое и убедительное создание, но переводящее образ в несколько иную, более традиционную сценическую систему, чем предполагала структура пьесы.

Образ героини пьесы рисовался драматургу в плане характера народного, близкого фольклорному принципу обобщения. Недаром тема ее рождалась из песни о фабричной девчонке, которая все время возникает на протяжении действия, заканчивает пьесу:

Фабричная девчоночка не знала ничего,
Потом она узнала парнишку одного.
Парнишка был веселый, красивый сам собой…
Красивый, да изменщик девчонке молодой…
Зачем было влюбляться, зачем было любить?
Фабричную девчонку зачем было губить?
А я и не влюблялся, а я и не любил,
Фабричную девчонку я тоже не губил,
Я просто посмеялся, шутя поговорил…

Эти как бы введенные в текст драмы фрагменты народной песни — на самом деле стилизация драматурга, воспользовавшегося разными песенными мотивами. «Я просто посмеялся, шутя поговорил» — было уже прямой авторской концовкой в духе традиционного фольклорного финала.

Но фольклорная тональность подсвечивала образ героини, не определяя его природы в целом. Явная стилистическая неоднородность свойственна «Фабричной девчонке», хотя новизна исканий драматурга определилась тут вполне отчетливо. И все же Володин не пошел далее по проложенному курсу. Уже в 1957 году он начал работать над новой пьесой («Пять вечеров»), не продолжая открытое, а словно бы отталкиваясь от сделанного, чуть ли не споря с самим собой. Впрочем, в этом-то как раз и заключалась подлинная верность духу «Фабричной девчонки».

## 2

В «Фабричной девчонке» Володин обращался к современному рабочему быту. Реальная фактура пьесы складывалась из наблюдений автора над сравнительно отдаленной для него средой. О «Фабричной девчонке» рецензенты могли писать и так: «Автору удалось… по-новому, свежо и убедительно поставить ряд важных вопросов морали на почти не затронутом драматургией материале жизни рабочей молодежи»[[84]](#footnote-85). В «Пяти вечерах» {80} зазора между темой и материалом, куда можно было бы вбить такой ржавый критический гвоздь, не нашлось бы. Тут драматург не выбирал для себя объектов вовне, он писал о том, что составляло его собственный опыт.

В новой пьесе слово автора прямо звучит перед каждым из «вечеров», подобно закадровому дикторскому тексту, дается в виде своеобразных, произносимых ремарок. Действие трактовано, скорее, как воспоминание-раздумье. Память становится одной из основных движущих сил. Драматург как бы переносит на сцену некоторые особенности кинематографического, экранного действия с его эффектом присутствия, участия, автопереживания.

«Ленинград, наши дни», — так определяется место и время в «Фабричной девчонке».

«Эта история произошла в Ленинграде на одной из улиц, в одном из домов», — сообщается в тексте «от автора», который должен прозвучать на сцене перед «первым вечером».

Тут не просто разные приемы ввода в предлагаемые обстоятельства. Реальное место действия в пьесах одно. В сценическом, театральном, художественном смысле оно весьма и весьма различно.

Персонажи «Фабричной девчонки» живут в Ленинграде. Это не отвлеченная театральная рамка с традиционными приметами ленинградской геральдики. Автор отсылал постановщиков к рабочей окраине Ленинграда. Здесь они и искали соответствующие краски, виды, мотивы. Б. А. Львов-Анохин рассказывает о своей поездке с художником спектакля А. Б. Матвеевым на натуру: «Помню, как радовались мы, когда, выехав из Ленинграда, увидели совсем новые, непривычные берега Невы: здесь они уже не были одеты в гранит великолепных набережных, простые деревянные мостки спускались к широкой и величавой реке. Это была ленинградская окраина, по-своему красивая и поэтичная, но не похожая на все обычные представления, связанные с этим городом»[[85]](#footnote-86). Следуя авторской ремарке, театры переносили на сцену уголок непривычного ленинградского пейзажа, порой чрезмерно увлекаясь местным колоритом. Рецензенты упрекали в свое время художника спектакля в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола С. С. Манделя за то, что он с таким тщанием и буквальностью расписал задник в виде огромного, утопающего в дымке ленинградского пейзажа. Важна была не видовая точность. Эти бревна на берегу Невы играют особую роль в жизни героев. Именно здесь, на просторе, ведутся наиболее сердечные разговоры, делаются заветные признания, открываются друг другу души. Сидя на бревнах с оператором Синицыным, {81} вспоминает Надя о детстве, Бибичев признается Леле в своих сомнениях, а Леля говорит ему о дочери. Тут впервые замечает Женьку и Федя, и отсюда, почуяв опасность, властно уводит сына Анна Петровна.

В «Пяти вечерах» нет такой локализации места действия. Вот, например, описание города в авторском тексте перед третьим, так радостно начавшимся и столь печально завершившимся «вечером»: «Смеркается. Вечерняя смена уже заступила. Снег все идет. Дворники засыпают песком ледяные дорожки, но дети и женщины снова их раскатывают. А в Михайловском саду тихо, как в лесу. И Петропавловская крепость стоит, кажется, не на берегу Невы, а на самом краю снежного поля».

Это суммарный образ Ленинграда, включающий разные его облики, — Ленинград деловой, повседневный и вечный в своей красоте, — но только взятый в единой лирической интонации, может быть, даже несколько сентиментальной, немножко уж слишком откровенной, как и во всех других ремарках «от автора». Именно такой тон и дает настроение открытости, искренности.

В начале пьесы Ильин, вернувшийся в Ленинград после долгих лет отсутствия, говорит, по-видимому, смотря в окно из комнаты Зои: «И вот интересно: какая-то вывеска, или афишная тумба, или аптека на углу, — все точно такое же, как и прежде. Над этой аптекой моя первая любовь жила. Я у них до войны комнату снимал».

Здесь уже совсем иной Ленинград, бытовой, лишенный поэтической радужности. Очень конкретный уголок Ленинграда (потом мы даже узнаем точный адрес: Восстания, 22, квартира 2), кусок улицы без неба, перспективы, горизонта.

В данном случае уже не важно, что попадает в поле зрения — аптека на улице Восстания или Петропавловская крепость, стоящая у Невы, словно на краю снежного поля. Важно само ощущение Ленинграда как дома. На многолюдной улице человек оказывается наедине с городом, ничем не выразительные уголки становятся частью его жизни. Понятие «дом», связанное с состоянием свободы, покоя, непринужденности, слитности человека и среды, получает особый смысл у Володина. Следующую пьесу он так и назовет: «В гостях и дома». В «Фабричной девчонке» состояние девушек перед объективом киноаппарата передано такой ремаркой: «Они сидят за столом так, словно пришли сюда в гости, а хозяев нет дома». Женька отличается от своих подруг по общежитию и тем, что она единственная чувствует себя здесь всецело и до конца дома.

Сюжет «Пяти вечеров» завязывается в тот момент, когда Ильин увидел знакомый ему кусок ленинградской улицы. Герой {82} отправляется к Тамаре, к той первой своей любви, которая живет над аптекой. Он переходит через улицу, но на самом деле совершает путешествие в другую эпоху, возвращается в прошлое, в молодость.

Ильин появлялся еще в первой книге Володина. Судьба героя была показана здесь во временной протяженности. Рассказ так и назывался — «Пятнадцать лет жизни». Герой начинает вспоминать прошлое, осознает, что жизнь растрачена зря, бессмысленно. Больной, в жару, он выбегает на улицу. «Пятнадцать лет жизни… Бессмысленно, глупо», — думает Ильин, прислонясь к водосточной трубе. Оттолкнувшись от нее спиной, он медленно идет по улице и все бормочет: «Бессмысленно, дико… Пятнадцать лет, а?..»

Так заканчивался рассказ.

В пьесе почти под занавес Ильин произносит маленькую речь: он вовсе не неудачник, как кому-то может показаться, он гордится своей трудной работой там, на Севере, и ни для чьего удовольствия (имеется в виду Тамара) не собирается прикидываться лучше, чем он есть. «Запомните, — говорит Ильин, — я свободный, веселый и счастливый человек. И еще буду счастлив разнообразно и по разным поводам».

Итоги как будто противоположные, хотя на самом деле не все герою удалось — иначе он, вероятно, не стал бы так упрямо на этом настаивать, с такой категоричностью, даже вызовом говорить перед людьми, которые его любят, ценят, ни в чем не упрекают.

Володин пересматривал заново своего героя. Он взял в общем ту же биографию, почти повторил сюжетную ситуацию. Только судьбу Ильина он включал теперь в историческую перспективу. Ильин из рассказа был виноват сам, он потерял время, упустил момент, и наверстывать оказалось поздно. В пьесе время приобретает историческую окраску, путь Ильина теперь обусловлен объективно. Это не значит, что с него снимается всякая ответственность — нет, иначе он не мог бы быть драматическим героем. Ильин сам совершает свой выбор, определяет свою судьбу. Но в том, как он это делает, как поступает и решает, проявляется веление времени. В «Фабричной девчонке» историческая суть времени («наших дней») сказывалась в атмосфере, в характере действия. В «Пяти вечерах» своя градация времен, особый историзм. Возглас Тамары, заключающий пьесу: «Ой, только бы войны не было!..» — кажется неожиданным, об этом речи не шло. Но здесь выводится на поверхность глубинное течение, открывается главный подтекст пьесы, ее сверхзадача.

В «Фабричной девчонке» драматург принципиально отказывался от общей, заранее данной меры вещей. Он брал жизнь в ее движении, текучести. В «Пяти вечерах» важно направление {83} исторического движения. За исходный момент приняты 1930‑е годы. Выбор этот не случаен. В нем проявляется позиция автора, его восприятие. Потому-то это время и окрашено, как и вся пьеса, немного идиллическими, даже сентиментальными тонами.

Автор и герой одногодки. У них есть совпадения и в некоторых деталях биографии. Хотя, разумеется, драматург вовсе не предлагал зрителю историю своей жизни и своего характера. Он писал о поколении, к которому принадлежал сам (родился Александр Моисеевич Володин в 1919 году) и которому выпала особая историческая судьба. Юность этого поколения совпала с войной, война захватила его молодость на самом пороге вступления в жизнь, стала его долей.

Драматург вспоминает о своих товарищах по армейскому призыву: «Лицо нашего отделения определяли трое ребят с Горьковского автозавода. Зайцев — длинный, с приятным лицом, ловкий и мягкий в обхождений. Пестин — очень смышленый красивый парень и Суродин — черный, цыганистый, он был страшно деликатен и поразительно тонко чувствовал музыку, стихи, особенности человеческого характера. Долгое время, когда я слышал слова “интеллигентный человек”, я сразу представлял себе его»[[86]](#footnote-87).

Из этого ряда и вышел Ильин. Здесь, в 1930‑х годах, — истоки его характера, объяснение его судьбы.

В рассказе «Пятнадцать лет жизни» Ильин учится в Технологическом институте, химия — его призвание, увлечение, но, влюбившись в избалованную профессорскую дочку Мару, он запускает занятия, вынужден оставить институт, едет в деревню учительствовать, снова возвращается, чтобы продолжать учиться, однако уже поздно, началась война. Герой рассказа повторял здесь некоторые перипетии биографии самого писателя. Только учительствовать в деревне Володин поехал сразу же после школы, просто туда, куда повез его поезд. Потом он сдавал экзамены на театроведческий факультет, уступив увлечению театром. Учиться здесь ему не пришлось, он был призван в армию, вскоре началась война.

Ильин в «Пяти вечерах» так же предан химии, как его двойник из рассказа, но институт он покидает потому, что наговорил дерзостей декану и приобрел в его лице смертельного врага. Мотив этот многое объясняет в характере героя. На новый путь жизни Ильина и его сверстников перевела война. И все же дело не только в ней. Тимофеев, однокурсник Ильина, сумел окончить институт, стал главным инженером большого химического комбината. Ильин, представляясь Тамаре, с которой не виделся {84} много лет, и стесняясь того, что он, как ему кажется или как, по его предположению, может подумать Тамара, достиг слишком малого, не оправдал надежд, выдает себя за главного инженера этого комбината, как бы принимает на себя судьбу Тимофеева. На самом деле путь Тимофеева для Ильина невозможен.

Володин не проясняет до конца всех деталей и перипетий истории или, вернее, предыстории Ильина. За это его в свое время упрекали, считалось, что долгое отсутствие Ильина ничем существенным не обусловлено, ничто, кроме заблуждения, ложного стыда, не мешало ему гораздо раньше вернуться в Ленинград, прийти к Тамаре. На самом деле все заложено в характере героя и характере времени, хотя Володина занимает не столько история блужданий Ильина, сколько его возвращение. Речь идет не просто о встрече потерявших друг друга людей, а о соединении, сближении времен, о возможности все-таки вернуть прошлое. Пусть здесь есть элемент исключительности, театрального чуда. И все же сама вероятность этого знаменательна, по-своему выражает тенденции времени.

Внешне все кажется простым. На месте дом, аптека, даже старая вывеска. Тамара по-прежнему живет в своей квартире. Ильину нужно только перейти через улицу, напомнить о себе (дурачась, он просовывает свой паспорт под дверь), и он уже может остаться в той комнате, которую снимал до войны, в студенческие времена.

«Ну, что ты стоишь? Проходи… Садись», — это Ильин говорит растерявшейся Тамаре. Он уже чувствует себя дома.

Но гораздо труднее внутренне вернуться к прежнему, снова обрести ушедший мир.

Кажется, что именно Тамара особенно далека от этого. Она словно бы все забыла, ничего не помнит. Говорит какие-то общие, невыразительные, официальные слова, рассказывая о своих успехах на заводе, о своей общественной работе.

З. М. Шарко, исполнявшая роль Тамары в спектакле Большого драматического театра имени М. Горького (постановка Г. А. Товстоногова), появлялась на сцене в облике этакой старой девы: наглухо застегнутый, обтягивающий тощую фигуру халат, огромные из газетной бумаги папильотки в волосах. Приход Ильина нарушал покой, ломал уже ставший привычным уклад жизни. Постепенно Тамара как бы оттаивала, совершалось чудо, любовь превращала ее в удивительно женственное и обаятельное существо. У Л. М. Толмачевой в спектакле театра-студии «Современник» (режиссеры О. Н. Ефремов и Е. А. Евстигнеев) Тамара с самого начала жила на сцене внутренне напряженно, тревожно, немного суетливо. Она всерьез была погружена в свои заботы — и заводские, где на ее попечении {85} мастера цеха бригада молодых работниц, у каждой из которых свой характер, свои причуды, беды, — и домашние: Тамара воспитывает племянника Славу, уже студента, но тем труднее ей приходится с ним. Ильин для нее возникал как еще одно тревожащее, отвлекающее обстоятельство среди и так уже разрывающих ее дел и забот. Между тем возвращение любви вносит в ее жизнь, которую она считала нормальной, полной, даже гордилась немного ею, радость, дает ей уверенность, свободу, легкость, снимает чувство ежедневно исполняемого трудного долга.

И в пьесе дело вовсе не обстоит так, что Ильин приходит и спасает Тамару от беспросветного механического существования. Она многое забыла или заставила себя забыть из того, что связано с Ильиным, но в чем-то самом важном, решающем она остается верна прошлому, более прямо и мужественно, чем Ильин. С первых же минут своего прихода к Тамаре он понимает, что не только снова попал в свой прежний дом, в свою комнату, но словно бы оказался в прежнем мире, в прежней атмосфере особой душевной строгости, сдержанности, чистоты, даже несколько ригористской бескомпромиссности. И в этом смысле Тамара могла бы рассматриваться как еще один вариант «твердого характера». Кстати, именно таковы были черты Нади из рассказа «Пятнадцать лет жизни». Но у Тамары некоторая жесткость, сухость стала неизбежной формой особой душевной устойчивости глубокой и до самоотверженности доброй натуры.

Позже, в самом конце «второго вечера», когда на Тамару и Ильина нахлынет волна забытых чувств, у нее вырвется: «Как было бы ужасно, если бы я за кого-нибудь вышла замуж!»

В этих словах — вся Тамара. Она почти фанатически верна тому, что заложено было тогда, в далекие 1930‑е, не уступая ни в чем, — ведь в отношении Ильина все было кончено, не существовало и тени надежды, ждать было нечего, и она не ждала, не позволяла себе даже помнить о нем, возвращение Ильина есть нечто исключительное, невероятное, хотя и не совсем случайное.

В пьесе представлен как бы еще один вариант судьбы Тамары — в принципе более вероятный. Это — судьба Зои. Они сверстницы. Но различны их жизненные итоги. Ценой огромного напряжения сил, в бесконечном самоотвержении, самоограничении стремится Тамара сохранить, удержать свой жизненный и душевный уклад, каким сложился он в те незабываемые 1930‑е. У Зои все разрушено, все унесено потоком времени, она уступает во всем, сначала во внешнем, в форме, а потом и в сути.

Зоя — один из самых убедительных образов пьесы. Опыт «Фабричной девчонки» не забыт, тут применяются те же принципы {86} и приемы характеристики. Только драматург не ищет особых ситуаций и положений для выявления характера. Зоя открывается сразу, в одной маленькой сцене с Ильиным, в сплошном, почти монологическом излиянии, ибо Ильин не слушает ее, занят своим, отвечает рассеянно. Она говорит, говорит, выбалтывая свои заветные мысли и какие-то пустяковые полумечты, полуфантазии, говорит, радуясь живой душе около себя и боясь что-то упустить, о чем-то забыть, как-то не так показаться Ильину. Образ Зои не укладывается в ординарный характер, это человеческая судьба, принявшая на себя разрушающую силу войны.

В отличие от Зои, Тамара сохраняет свой мир цельным, нетронутым. Но это требует от нее постоянных душевных усилий, ежедневного сопротивления. Новое, незнаемое уже живет и растет в ее доме. С племянником Славкой они говорят почти на разных языках. Приезд Ильина тоже колеблет ее внутреннее равновесие.

Ильин и Тамара идут друг другу навстречу. Препятствует им всего-навсего заблуждение, которое заставляет принимать внешность, форму за суть, за главное. Именно заблуждение, но отнюдь не случайность. Оно имеет свои корни, свой исторический подтекст, не может быть просто отброшено, хотя бы в этих частных отношениях двух людей.

Ильин полагает, что Тамара мерит человека только по внешним признакам, по его служебно-должностному весу, а значит, и сам в какой-то мере находится в плену подобных представлений. В действительности Тамара подготовлена к тому, чтобы отличать подлинную нравственную ценность человека от его положения. Но пока она еще не допускает ничего неясного, сложного в жизни Ильина за эти годы, словно еще не способна довериться ему: для нее это значит подчинить себя другому, поступиться своим достоинством. Ей предстоит как бы самой пройти жизнь Ильина (разговор с Тимофеевым, встреча с Зоей), чтобы все понять. Ильин же, уйдя от Тамары, начинает ощущать, что вернуться к прежнему для него невозможно. Это становится ему ясно, как только он приходит к Зое.

Встреча двух женщин — Тамары и Зои — одна из самых драматических сцен пьесы. Зоя по-своему, по-бабьи и торжествует эту призрачную победу, и жалеет соперницу, ближе всего понимая ее. Она, зная свое «превосходство», говорит Тамаре: «Да вы и не подходите друг к другу, ну нисколечко! Он же все равно через месяц вам изменять начнет. Вам это будет непереносимо. А я прощу…»

Между тем, придя к Зое, Тамара уже простила, вернее, поднялась над всем, поняла, приняла, не отступая в главном, она уже отделила внешнее от сути.

{87} Теперь Ильин и Тамара не могут расстаться, хотя считают, что потеряли друг друга. Они уже живут общей жизнью. На одном конце города Ильин рассказывает Кате, как Тамара провожала его на фронт. А Тамара в то же самое время, у себя, вспоминает о том же со Славой.

С глаз героев как бы спадает пелена, они впервые могут видеть друг друга, ощущать главное, что их сближает и объединяет. Разрушаются плотины, намытые временем, давая свободу естественным человеческим отношениям. Исчезают иллюзорные преграды не только между Тамарой и Ильиным, но и между Тамарой и Славой, человеком иного поколения, почти иного мировосприятия. Ведь и у него особая внутренняя свобода, открытость, трезвость превращается в своего рода внешность, форму. Человек 1930‑х годов, Ильин кажется ему наивным и сентиментальным романтиком. Теперь и Слава включается в живые отношения. Через своеобразную героику любви Тамары и Ильина ему по-новому открываются и его отношения с Катей.

В «Фабричной девчонке» противоречия между внешним, привычным, формальным и живой сутью непрерывно обнажались, делались явными и наглядными. Во всех областях жизни, в человеческом сознании, производственной и общественной деятельности, в быту, драматург обнажал этот разрыв, не претендуя на исчерпывающий анализ, хотя фабульное закругление делалось в традиционном духе, то есть и сам автор отдавал дань форме.

В «Пяти вечерах», напротив, драматург отыскивает область, где можно было бы обойтись без догматизированных понятий, отбросить омертвевшую форму, прийти к живой непосредственности отношений. Пусть это еще очень узкая, частная сфера, маленький островок, но важно, что он уже существует, что он обитаем.

В первом случае автор мог остаться в пределах традиционной формы, только разрывая ее изнутри. Новая точка зрения требовала и особой драматургии. Уже в «Фабричной девчонке» многое подвергалось пересмотру, несло печать новаторских исканий. Но драматическая поэтика Володина сложилась в «Пяти вечерах».

## 3

Драматургию Володина связывают с традицией Чехова. Но если говорить о структуре драмы, то «Пять вечеров» по простоте, ясности драматических ходов, по рельефности человеческих характеров можно было бы возвести скорее к Островскому. {88} Чеховское проявляет себя во внимании драматурга к духовной сфере, в его сосредоточенности на том, что можно было бы назвать в человеке интеллигентностью; высокий строй духовной культуры, такт и точность реакций Володин ищет и находит у людей очень разных. И еще — в напряженном лирическом подтексте, способах обнажения душевных токов. Однако особая активность авторской мысли заставляет говорить о проявлении общих глубинных тенденций современной драматургии, все более открыто выдвигающей сам драматический процесс постижения истины в качестве основы действия. Вместе с тем и внутренний мир персонажей предельно обнажается, доводится до прямой осязаемости, души героев как бы распахнуты перед нами. То, что у Чехова было «подводным течением», подспудной конденсацией драматической энергии, здесь выходит на поверхность. Меняются и принципы соотнесения характеров и обстоятельств.

В статье «Восемнадцать лет и пять вечеров» М. И. Иофьев отметил эти сдвиги в драматургической поэтике Володина. Хотя в «Пяти вечерах» он скорее был готов видеть предвзятость, нелогичность композиционного развития. Заставив Ильина и Тамару встретиться, оживив их былую любовь, драматург, по мнению критика, произвольно освободил своих героев от влияния исторических обстоятельств, от необратимых изменений времени. Иофьев писал: «Требовалось особое, с трудом постигаемое, не сразу улавливаемое искусство, чтобы создать драматическую композицию без достаточных оснований, слить воедино различные темы, а условность их сделать незаметной». Он упрекал драматурга: «… Все время герои сталкиваются друг с другом, слишком удачно находят друг друга на зимних ленинградских улицах»[[87]](#footnote-88).

Действительно, Володин словно бы нарочито проводит героев пьесы через все возможные варианты сочетаний: Ильин и Зоя, Тамара и Ильин, Слава и Катя, потом Ильин и Слава, Ильин и Тамара, Ильин и Тимофеев, Ильин и Катя, а затем Тамара и Тимофеев, Тамара и Зоя и т. д. У каждой из этих пар есть своя сцена. Пусть при этом драматург просто не придает особого значения сюжетной изобретательности переходов, чувствует здесь себя достаточно свободным. Суть действенных отношений, способы самораскрытия в этих сменяющихся диалогах неизменно обоснованы историзмом судеб, выявляют прежде всего эти временные отложения в человеческих душах. М. И. Иофьев утверждал, что только высокая естественность языка персонажей возвращает правду и целостность пьесе, нейтрализуя {89} «необоснованные действия». «Читатель и зритель, — писал он, — не замечают нелогичности фабулы “Пяти вечеров”, потому что правда языка захватывает и вынуждает воспринимать условность как условность необходимую, поэтическую». Но почему же только «правда языка»? Языковая реальность характеров не существует вне системы общих связей. Недаром Иофьев признавал: «Слово в “Пяти вечерах” настолько крепко слито с ситуацией, что цитировать высказывания героев почти невозможно: они звучат лишь в свое время, в своем месте, в соседстве с предыдущим и последующим». По его удачному определению, в «Пяти вечерах» — «непосредственная выразительность живого разговора, выверенная тактом и вкусом автора». Логика художественного мышления писателя подчинена объективным историческим тенденциям времени. Ведь и сам критик в конце концов приходил к выводу, что у Володина «пять вечеров в миниатюре повторяют произошедшее за восемнадцать лет»[[88]](#footnote-89).

И все-таки опасность потерять внутреннюю последовательность действия была реальна для Володина, уже ощутившего возможности свободной композиции независимых друг от друга характеров. От логических перебоев оказалась не избавлена его комедия «В гостях и дома» (1960). Драматург как будто совсем вольно размещал в рамках сюжетного каркаса пьесы живые и занимательные образы. Он пытался полемически снять ходовые представления о градации героев, вступающих в конфликт. Но, выдвинув в центр заведомо противоположные в своих жизненных позициях, в стиле, поведении фигуры, не смог избежать схемы. Идеальная Клавдия явно сконструирована. Отрицательная Ирина, при всей точности своих реакций, неотличима, в конечном счете, от обычных театральных мещанок. Статическое противопоставление персонажей приводит к искусственному перелому сюжета. Судьбы героев остаются открытыми, ясно только, что им еще предстоят свои поиски, свои радости и разочарования. Такой итог возникает неожиданно, произвольно. Логика сюжетных перипетий вела к закругляющим все коллизии результатам. И только в конце, словно спохватившись, что подобный исход как раз и будет означать торжество ординарности, писатель делает крутой вираж. Пьеса эта остается нелюбимым детищем драматурга. А спектакль А. В. Эфроса на сцене Театра имени М. Н. Ермоловой исчерпывает ее сценическую историю на профессиональной сцене.

Клавдия и Ирина из комедии «В гостях и дома» стоят на противоположных полюсах. Они соперничают, однако внутренне не влияют друг на друга, в подлинное драматическое взаимодействие {90} не вступают. В следующей пьесе Володина — «Моя старшая сестра» (1961) те же противоречия скрещиваются уже в судьбе центральной героини Нади Резаевой. По существу, живое, творческое, динамическое начало и инерция привычного, формального, ординарного отношения к жизни по-своему отражаются в каждом характере пьесы.

Соответственно и два разных жизненных уклада как бы переплетаются в быте ее персонажей.

Когда открывается занавес, Надя и Лида предстают за обычным для них занятием, в обычных положениях. Девушки сидят в разных углах комнаты: Лида готовит уроки, Надя вытирает посуду и одновременно подчитывает что-то в учебнике. Но между ними непрерывная внутренняя связь, она проявляется в движениях, коротких репликах, когда люди понимают друг друга с полуслова, в легком пересвисте, которым обмениваются время от времени Надя и Лида. Сестры близки, дружны. Во время войны они потеряли родителей, и никого, кроме старого дяди вдовца, разыскавшего девочек в детском доме, у них кет. Надя — старшая, она взяла на себя хлопоты по дому, заменила Лиде мать, воспитывает ее, опекает, выводит в люди, уже придумала, кем та должна стать, и готовит Лиду к поступлению в театральную студию. Занятия Лиды — это сейчас главное в доме. Недаром Надя так оберегает ее, отбивается от звонков Кирилла, Лидиного одноклассника, который, по-видимому, целый день бродит где-то вокруг дома, а потом появляется, как появляется, вероятно, каждый вечер. Заходит и дядя Митя, воплощающий саму положительность и здравый смысл, заходит проведать сестер, получить заслуженную порцию родственных забот и уважения.

Таков быт этой маленькой семьи, ее перспективы. Все здесь как будто мирно, благополучно, ясно, даже по-своему образцово. Лида — надежда и гордость дома, она станет актрисой. Надя кончает заочный техникум, будет строителем. Об остальном позаботится дядя Митя. Он уже подкапливает деньги на приданое.

И все-таки нет в жизни двух сестер совершенного равновесия. Появляется этот взбалмошный, со своими странными суждениями и неожиданными поступками Кирилл, который уж никак не предусмотрен в домашних планах взрослых.

В первом же действии внутренняя напряженность прорывается в эпизоде с Огородниковым, немолодым семейным инженером из строительного треста, где работает Надя. Огородников приходит объясниться: Надя ни с того ни с сего нафантазировала, будто инженер в нее влюблен, ухаживает за ней, приглашает в ресторан, зовет поехать в Таллин. Слухи уже дошли до жены Огородникова. У девушки это не хвастовство, не насмешка, {91} не злой розыгрыш, а потребность придумывать себя, жить в воображаемом мире, воображаемых обстоятельствах. Для окружающих история с Огородниковым не укладывается в рамки «здравого смысла», не поддается логическому объяснению. «Нормальный человек этого понять не может», — говорит дядя Митя, уходя расстроенный и обескураженный. «Представляю, как тебе хочется оборвать поводья и поскакать по холмам. Твоя беда в том, что я все время сижу у тебя на шее», — замечает Лида. И сестры опять принимаются за занятия.

Драматург снова и снова возвращается к исходной мизансцене. И эта повторяемость оттеняет внутреннюю неуравновешенность бытия героев. Она не исчезает и тогда, когда планы их как будто осуществляются.

Особое значение приобретает в «Моей старшей сестре» театр. Отношение к театру еще в первых произведениях Володина было одним из непременных критериев оценки героев. В театр ходили почти все персонажи рассказов, по-разному его воспринимая (кто с замирающим сердцем, кто интересуясь больше зрительскими нарядами, кто с видом знатока отмечая режиссерские приемы и находки). В повести «С чего началось» (1956) Володин заставляет свою юную героиню Валю, только что окончившую школу, прожить несколько месяцев в удивительной театральной стране. И именно здесь, в искусстве, с такой очевидностью обнаруживается непримиримость равнодушия и творчества, противоположность самовлюбленного мастерства и смелости, риска, поиска.

Тема искусства неизменно возникает и в пьесах Володина. Важное значение обретало кино в «Фабричной девчонке». Задавшись целью создать Тамаре счастливую жизнь, Ильин в «Пяти вечерах» устраивает театрализованную раздачу подарков, превращается в домашнего факира, предвосхищая тем героя сценария «Загадочный индус». Одна из сцен пьесы «В гостях и дома» происходит в театральной ложе. В «Моей старшей сестре» театр — существенный фон действия, в конце концов та самая высокая мера, абсолютная точка отсчета, по которой определяется уровень счастья героев.

Посвятив себя сестре, отказавшись от театра, куда путь ей был открыт, героиня совершила известное насилие над собой. Выбрав высокую и благородную цель, девушка действовала в соответствии с общими представлениями, приняла готовую формулу жизни. При этом в чем-то ограничила не только себя, но и сестру. Это Надя придумала для Лиды актерскую карьеру, вложив в нее собственные мечты и устремления. Получив так много от сестры, будучи всем ей обязанной, Лида и сама должна была в чем-то уступить. Когда возник вопрос о Кирилле, не отстояла свою, правда, еще не очень осознанную любовь.

{92} Драматург заставляет свою героиню по-разному жить в разных ситуациях. Так, сцена неудавшегося знакомства, «сговора» Нади с женихом, приведенным дядей, повторяется дважды, сначала — всерьез, а затем уже в издевательско-пародийном варианте, разыгранном героиней.

По-своему это двойное бытие сказывалось в сценическом истолковании роли. Т. В. Доронина в спектакле Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, поставленного Г. А. Товстоноговым (контуры созданного на сцене образа повторены актрисой в фильме «Старшая сестра», снятом в 1966 году Г. Г. Натансоном), внутренние сдвиги соединяла с разительными внешними преображениями. Слегка сутулая, в спадающих шлепанцах, погруженная в повседневные заботы, появлялась она на сцене. Но вот наступали моменты душевных взлетов, и она выпрямлялась, поднималась ее голова, в полную силу звучал прекрасный голос. Режиссер не боялся сделать контрастными, почти чудодейственными перемены героини, тщательно разрабатывал театральный антураж последней сцены, где к сидящей у гримировального стола Наде приводят потерянную, придавленную неожиданным несчастьем Лиду. И Доронина — Надя, собираясь идти на сцену, вдруг каким-то невольным движением срывала пышный театральный парик.

В спектакле театра-студии «Современник» (режиссер Б. А. Львов-Анохин) театральный финал был снят. Проза жизни здесь сильнее давила на плечи героини, роль которой исполняла Л. М. Толмачева. Но тем удивительнее накатывающиеся на нее волны вдохновенных прозрений, взрывы бунтующего таланта. Здесь нельзя все объяснить только реальной логикой индивидуального характера.

«Поразительна у Толмачевой, — писал Л. А. Аннинский, — именно вот эта странная легкость перехода, эта непрестанная, прикрытая нервным возбуждением совмещенность безвольного существования и напора таланта изнутри, так, словно расшатан в человеке какой-то стопор, смыты перегородки в душе и все колеблется на последней неустойчивой грани»[[89]](#footnote-90).

Смысл образа, созданного актрисой, автор статьи трактует как «трагедию безволия», считает, что ничто не мешает Наде стать актрисой, кроме отсутствия внутренней сосредоточенности, готовности к решительному действию. То есть в качестве объяснения двойного бытия героини подставляется чисто психологический мотив. Природа образа как художественного создания не учитывается критиком.

Истоки противоречий, двойственности душевных порывов действующих лиц нельзя искать только в особенностях самих характеров, {93} особенностях натуры героев. Непреодолимых внешних препятствий для их устремлений как будто нет. В системе драматических отношений пьесы эти препятствия имеют субъективную подоплеку, таятся в мировосприятии персонажей, преодолеваются прежде всего во внутренних борениях. И все же это не значит, что тут нет объективной основы. Собственно, новая мера ответственности человека за свою судьбу, освобождение его воли имели реальную почву, соответствовали историческим условиям. В сопротивлении инерции обстоятельств, снятых временем, но отложившихся в человеческом сознании, превратившихся в привычки, предрассудки житейского благоразумия, возникали коллизии пьесы, верно отражавшие состояние общественного сознания в тот момент.

Володин был точен, представляя сложную диалектику жизненных отношений в судьбах и связях людей одной небольшой семьи. Драматург не погрешил против истины, против тенденций времени, заставив героиню отчетливо осознать всю обоюдоострость своего положения, поставив ее перед необходимостью самой решать, самой делать выбор, но он переоценил меру реальных возможностей героев и времени, когда осуществил, реализовал, привел к благополучным результатам намерения героини, решившей отступить от очевидных и благоразумных норм жизненного поведения, сломать свою судьбу. Правда, награждая Надю актерским успехом, славой, автор вводит мотив исключительности, чудесной случайности. Но коллизию в судьбе сестер он не снимает. Связь Лиды с женатым Кириллом омрачает отношения сестер. В финале драматург как бы опять возвращается к исходной мизансцене, хотя это совсем не похоже на то, что было в начале, когда сестры сидели за книгами в своей комнате. Надя где-то за сценой на подмостках своего театра играет Лауру в «Каменном госте». Лида сидит у столика, где только что гримировалась старшая сестра, слушает ее по внутренней трансляции. Снова между ними возникают живые токи. И все же драматург слишком увлекался этой диалектикой, заставлял Надю вдохновенно играть роль веселой Лауры, неся в себе горе Лидиных бед, а Лиду — просветляться, оттаивать под влиянием пушкинских стихов. Но в свой, сборник «Для театра и кино» Володин включил сценарий «Старшая сестра», поместив его среди пьес, там, где полагалось быть «Моей старшей сестре». Изменяя финал в этой редакции сценария, Володин пошел еще дальше, чем в кинематографическом варианте. История сестер обрывается на самых первых шагах Нади в театре, когда еще ничто не сулит ей успеха, обрывается на драматической ноте. Не ободряющие слова Лауры, а отчаянное признание звучит в конце: «Я стала, как наш дядя Митя, у меня его слова, у меня его мысли… Может случиться, что я однажды проснусь, {94} а я уже не я — а он». И только возникающий затем наплыв (в этих наплывах обнажается невысказанное состояние героини) заставляет думать, что внутренняя энергия ее души еще далеко не исчерпана: «Она быстро шла по ночной улице, мимо черных окон, и по каждому с размаха била локтем или кулаком, и стекла, звеня, сыпались на тротуар…»

В «Пяти вечерах» время по-своему проявлялось в судьбах всех персонажей, удачливых и невезучих, в разной мере захватывало и самого автора, лирическая линия которого развивалась синхронно с душевным движением действующих лиц. Теперь драматург обращался к более частным, более конкретным процессам, предполагавшим уже внутреннюю дифференциацию отношений и оценок. Поэтому-то пьеса «В гостях и дома» названа комедией, хотя явных жанровых отличий нет, более того, как раз в данном случае драматург отказался от безусловно счастливого конца.

Но персонажи этой пьесы скорее находятся в остроумно намеченных парадоксальных соотношениях, чем в подлинных драматических взаимодействиях. Благополучная Ирина, мужняя жена, хозяйка уютного семейного гнезда, сочувствует, как кажется, обездоленной Клавдии, — они подруги с давних пор. Клавдия одна, не замужем, у нее двое детей, родившихся в военные годы. Взбалмошная, неорганизованная, с точки зрения Ирины, она живет какой-то странной, бивуачной жизнью, не заботясь о завтрашнем дне. На самом деле, уж если кто и заслуживает сожаления, то сама Ирина, ибо ее солидная, преуспевающая семья есть чистейшая фикция. Ирина жестоко завидует Клавдии, в каждом ее слове таится яд, каждый ее поступок содержит предательство.

Живые и узнаваемые характеры молодых героев тоже строятся на парадоксальных сочетаниях. Лена — школьница, она сама вынуждена иногда напоминать старшим, о чем при ней нельзя разговаривать. И вместе с тем девочка, может быть, глубже, тоньше, прямее, чем кто-либо из окружающих, воспринимает происходящее. Потому-то она краснеет не только за себя, но и за других, будучи вежлива, доброжелательна, не может кривить душой, говорит в глаза людям неприятные для них вещи. Ее старший брат Костя устраивает маленький семейный бунт, даже уходит на время из дому, уведя с собой сестру, но, по сути дела, в нем-то как раз и отсутствует способность к сопротивляемости, он болезненно деликатен, в отличие от Лены, даже страдая и мучась, ничего не может сказать против.

В «Моей старшей сестре» конфликтны сами характеры, каждый несет в себе реальные противоречия времени, по-своему их переживает и изживает.

{95} Особенно широка амплитуда внутренних колебаний у главной героини. Но и дядя Ухов, неизменно глухой к живому, мыслящий только готовыми, стершимися, безупречно пошлыми формулами, все-таки стремится, хотя и безуспешно, к истине, недоумевает и страдает от неудач в искренних попытках устроить счастье сестер на свой лад.

Е. А. Лебедев в спектакле Большого драматического театра деятельную доброту дяди Ухова делал доминантой образа. Тем драматичнее выглядели заблуждения, явственнее выступала душевная слепота его героя. О. Н. Ефремов предельно беспощаден к Ухову. И все же эти, казалось бы, крайние трактовки не выходят из границ созданного драматургом.

Фигура Ухова оказалась одной из самых целостных и убедительных в «Моей старшей сестре».

Для автора важнее была главная героиня, ей он придавал программное значение, в ее образе не только открывались противоречия между высокими творческими возможностями личности (первоначально пьеса называлась «Талант») и действительностью бытия человека, но тут же на сцене во всей полноте осуществлялись эти возможности. Драматург нарушал логику, и жизненную, и художественную.

«Идеалистка» (1962) для Володина была своеобразной реакцией на трудное, не преодоленное в «Моей старшей сестре». Могло показаться, что драматург просто отошел на исходные позиции, вернулся к рубежам «Пяти вечеров». Героиня пьесы явно сродни Тамаре. Может быть, это отчасти связано с тем, что Володин писал пьесу специально для исполнительницы этой роли в Большом драматическом театре. Во всяком случае, З. М. Шарко, разыгрывая вместе с С. Ю. Юрским «Идеалистку» в концертной постановке (режиссер А. А. Белинский), не скрывала, что помнит образ, созданный ею в «Пяти вечерах». И все же различие существенно и показательно.

Володин «Идеалистку» представил читателям как «маленькую пьесу». Такое жанровое определение когда-то выдвинул Ю. К. Олеша, который, ссылаясь на «Петра Хлебника» Л. Н. Толстого, развивал идею своеобразного театра маленьких философских драм, пьес-притч[[90]](#footnote-91). Произведение Володина могло бы войти в репертуар подобного театра, хотя и не совсем такого, каким он виделся в свое время Олеше. Это на самом деле маленькая (в августовском номере журнала «Художественная самодеятельность» за 1962 год она занимает три страницы), но по сути многоактная драма: в ее структуре легко выделяются четыре действия, пролог и эпилог, которые охватывают события с 1926 года до наших дней.

{96} «Идеалистка» — монодрама. Старая скромная библиотекарша рассказывает, поначалу то и дело соскальзывая на привычные обороты официального отчета, о своей библиотеке, а вернее, о себе и о времени. Герой, один из самых первых читателей библиотеки, профессор Баклажанов, за этапами карьеры которого она с гордостью следит, появляется на сцене как образ ее воспоминаний. Героиня и сама преображается, предстает такой, какой она была в 1920‑е, в 1930‑е, первые послевоенные годы. Но в чем-то самом важном, в том, что и дало ей прозвание «идеалистка», она остается верна себе. В эпизоде 1920‑х годов она робко, но твердо вступает в спор со студентом Баклажановым, энтузиастом модной теории любви «без черемухи», хотя именно ей, только что брошенной с девочкой на руках, можно было бы разувериться в высоком идеале любви. А после войны она найдет единственные слова для Баклажанова, зашедшего в библиотеку за газетой, где появилась о нем критическая, проработочная статья. Не разбираясь в сути дела, не допуская возможности ошибки, несправедливости, напечатанного в газете, она мудрее и точнее в постижении истины, чем обескураженный, поверженный в уныние профессор. Бесхитростно, с открытой верой отдаваясь своему времени, она не подвержена тому, что в нем скоротечно, преходяще. В ее скромной самоотверженности есть нечто от подвижничества, праведничества. Создавая этот образ, Володин чувствовал себя свободно, уверенно, ибо развитие его совершалось только в нравственной сфере.

## 4

В «Пяти вечерах» все было сосредоточено на том, как меняется время, как оно помогает человеку стать свободнее и счастливее. В драматических ситуациях следующих пьес — «В гостях и дома», «Моя старшая сестра», «Идеалистка», «Назначение» (1963) — проверялась способность человека самому осуществить заложенное в нем. Центр тяжести переносился все более с внешних обстоятельств на внутренний, нравственный потенциал человека. Теперь за единицу временных измерений берется человеческая жизнь, однажды отпущенное ему время, время, которое нельзя повторить, начать сначала, а можно пропустить, растратить зря, по мелочам или подчинить себе, наполнить собой. Влияние исторических обстоятельств не снимается. Драматург учит своих героев проходить через стену необходимости. Это им не очень удается. Но зато они открывают себя, в сознании своем поднимаются над потоком быта.

Володин никогда не добивался совершенного равновесия, закругленности, законченности драматического сюжета; ни одна {97} из его пьес не замкнута по-настоящему даже в своем фабульном цикле, финалы у него — всегда предчувствие, завязка, начало новой коллизии. В комедии «Назначение» совсем открытая, свободная композиция, по существу, каждый из характеров пьесы самостоятелен, относительно независим от других.

И прежде драматург чувствовал потребность свободно, порой не считаясь с чисто сюжетной необходимостью, вводить в действие персонажей.

Почти по эстрадному, репризному принципу существует один из персонажей пьесы «В гостях и дома» — Вадим Николаевич. Но Вадим Николаевич по самой сути своего характера не способен войти в систему драматических связей. Он замкнут в кругу пустых слов, формул, утешительных истин, которые одинаково применяет дома и в своей служебной деятельности (Володин сделал сего безнадежно антипатичного персонажа театральным критиком).

Вадим Николаевич — это особый случай. Между тем Володина нередко упрекали за то, что те или иные герои у него появляются без достаточных, казалось бы, оснований. В цитированной выше статье М. И. Иофьева о «Пяти вечерах» погрязшая в грехах Зоя рассматривается как фигура, необходимая якобы только для того, чтобы по контрасту оттенить душевную незапятнанность Тамары. Роль ее, разумеется, более существенна, самостоятельна. И все же такие персонажи «Пяти вечеров», как Зоя или Тимофеев, должны были бы считаться служебными, эпизодическими. Степень же их разработанности, внутренняя перспектива противоречат подобному определению.

В предшествующих «Назначению» пьесах Володина сюжетно-прагматические связи персонажей сами по себе достаточно существенны. Драматизм ситуации «Моей старшей сестры» мог зиждиться только на том, что герои соединены родственными узами. В «Назначении» основная группа персонажей — сослуживцы. До своего повышения главный герой пьесы Лямин работал в одном отделе с Егоровым, Саней, Любой, но ни в какие заранее заданные связи, носящие характер сопоставлений, контраста, взаимного дополнения, эти четыре лица друг с другом не входят. Момент прямого противопоставления, полярности, правда, отнюдь не составляющей генеральную коллизию, есть у Лямина лишь с бывшим однокурсником, а ныне начальником, «шефом» Куропеевым. В списке действующих лиц значатся Отец и Мать Лямина. Но они тоже вполне самостоятельны в своих внутренних темах. Лямин женится на Нюте. Союз их многозначителен. И все же не любовь, между ними возникающая, составляет основу драматических отношений персонажей.

У Володина и раньше встречались герои, выражавшие себя почти целиком в монологическом излиянии. «Идеалистка» — {98} пьеса-монолог. «Назначение» образует уже многоголосье самостоятельных драматических тем, которые могут высказываться почти независимо друг от друга.

Своего предела эти принципы достигают в образе Любы. Всецело поглощенная изменой мужа, сосредоточенная на подробностях своих семейных неприятностей, она не перестает все время говорить об этом, нисколько не смущаясь деликатностью темы, не выбирая слушателей. Все привыкли к этому. А Люба говорит, говорит, посвящая окружающих в детали происходящего, а о них, в свою очередь, ей рассказывает сам муж, которому не с кем поделиться. Она сама иронизирует, сама смеется над собой, над возникающими ситуациями, но страдает всерьез, даже делает попытку покончить самоубийством.

Люба — крайний пример такого полного и всестороннего самовыражения героя. Но моменты прямого самоанализа есть у каждого персонажа. Из уст самих героев узнают зрители истории Нюты, Сани, Егорова, Отца и Матери Лямина.

Открыто сосредоточен на своей теме и Лямин, чье назначение дало название пьесе. Он уже прямо поглощен проблемой, которая занимает и самого драматурга, определяет сквозную тему пьесы. Речь идет о смысле и полноте человеческой жизни. Герой даже «умирает» на одно мгновение, чтобы перед лицом небытия ощутить ценность, весомость, значимость каждой минуты жизни.

У всех действующих лиц «Назначения» есть предшественники. Особенно много их у Нюты, которая ведет генеалогию от своей тезки из рассказа «Анечка», у нее можно найти точки соприкосновения и с Женькой Шульженко, и с Катей, и Зоей из «Пяти вечеров». У Лямина есть общее с Ильиным. Недаром в спектаклях театра «Современник» эти роли были отданы О. Н. Ефремову. Правда, Лямин принадлежит к другому поколению. «За тридцать лет, легко увлекается, легко падает духом», — сказано о нем в авторской ремарке. В каких-то своих чертах он близок Косте из пьесы «В гостях и дома». В нем та же неистребимая деликатность, податливость. Герой вбирает в себя черты душевной интеллигентности. Однако автор ставит его в такие обстоятельства (Лямин назначен на пост начальника учреждения), где ему приходится действовать способами, идущими часто вразрез с его натурой. Он выбирает для себя разные установки — попеременно то мягок и доверителен с подчиненными, то строг, непреклонен, решителен. Однако жизнь не поддается ни одному принципу именно потому, что они заданы; в каждом новом случае герой действует в соответствии с последним своим опытом, но даже он — чуткий, отзывчивый — не способен во всем учесть изменившуюся обстановку, сдвиги внутренних состояний окружающих.

{99} У Куропеева, как и у других персонажей, есть своя доминанта, он весь живет в одном, в системе связей руководства — подчинения. Здесь Куропеев по-своему виртуозен, предельно гибок — сейчас ему, например, приходится осваивать демократический, даже отчасти творческий стиль. Тут-то и нужен Лямин. Но выйти за пределы этого круга административных отношений он не может. В отличие от других персонажей, Куропеев и не чувствует в этом потребности, он доволен собой, хотя какие-то сомнения посещают и его голову. Двигаясь по своей служебно-должностной орбите, Куропеев не входит во внутреннее соприкосновение с людьми, считает это лишним.

«Назначение», по определению автора, — комедия. В истории Лямина немало комических перипетий. Но это не снижает героя. Лямин оказывается бессилен, когда в область официально-деловую переносит принципы свободного человеческого общения. Тут он тоже по-своему «идеалист», только действующий, донкихотствующий. Однако здесь источник и его духовного превосходства. Лямин все время находится в состоянии напряженного самоанализа, в непрерывных раздумьях о назначении человека в высоком смысле слова. Любая ситуация, столкновение дает новое направление его мыслям. Все это относится не только к Лямину. Именно интеллектуальная активность героев создает атмосферу пьесы. Они решают те же вопросы, только в своих ситуациях, со своей точки зрения, на своем уровне, и истина не становится чьей-нибудь монополией. Образ Лямина предрешает подход к пониманию характеров. А общность этого подхода и создает подлинное единство словно бы произвольно соединенных в рамках пьесы самостоятельных образов.

В первой редакции «Назначения» Лямин после всех своих страданий отказывался от новой должности. Театр «Современник» изменил финал. С самого начала герою было отпущено вполне достаточно. Он был живой душой действия, задавал ему тон. Под его влиянием окружающие начинали задумываться над смыслом своего существования. Драматург награждал его настоящей любовью. Но театр, отдавая все симпатии герою, роль которого исполнял постановщик спектакля О. Н. Ефремов, не мог лишиться надежд на успех и в его новом «назначении». Теперь герой отказывается сдавать дела появившемуся в директорском кабинете двойнику Куропеева — Муровееву. Для Володина это не означало заметного смещения акцентов. Выбор общей сюжетной ситуации пьесы не был случаен, его подсказало время. Однако она заключала в себе некоторую условность драматургического эксперимента, позволяющего автору перенести героя в непривычные для него обстоятельства, с сочувствием следить за его мужественными попытками остаться самим собой.

{100} В «Назначении» сюжетные связи предельно ослаблены, вся драматическая энергия сосредоточена на монологическом самовыявлении характеров. По-своему это воспринял и театр. В спектакле «Современника» исполнители освобождены от быта, предоставлены себе почти на пустом пространстве сцены. Режиссер нашел легкий, словно бы шутливый тон, живой, непринужденный темп действия. У актеров есть возможность открыть подлинный драматизм, высокий душевный настрой героев, не нарушая реальных масштабов, жизненной естественности, правдивости их облика. В полной мере это удалось Н. М. Дорошиной — Нюте. У Ефремова Лямин остро и многообразно воспринимает окружающее, неопровержим в своей мысли, иронии. У него получается и добрый, слабый, теряющийся перед превратностями жизни Лямин. Ефремову оказывается труднее отдаваться порывам искреннего энтузиазма, увлечениям своего героя. Но слишком сложна, может быть, даже невыполнима задача, поставленная драматургом.

После «Назначения» Володин написал для сцены только «маленькую», но не одноактную, а опять же многоэпизодную пьесу «Семь жен Синей Бороды» (1966). С такой же безраздельностью, как до этого театру, отдается он на некоторое время кино, создает сценарии «Происшествие, которого никто не заметил» (1963), «Звонят, откройте дверь!» (1963), «Похождения зубного врача» (1964), «Загадочный индус» (1965), «Суета сует» (1966). Затем снова обращается к прозе. В журнале «Звезда» (1967, № 5) опубликованы рассказы Володина «Выигрыш», «Часы», «Телеграмма», «Зеленый жираф». И все же «Назначение» не становится для Володина чем-то пройденным, исчерпанным. Чесноков в «Похождениях зубного врача» и Фокусник в «Загадочном индусе» — кровные братья Лямина. Писатель не теряет интереса к своему герою. Он явно продолжает жить в кругу мыслей, тем, вопросов, занимавших его в работе над пьесой, снова и снова возвращается к ним.

Служебное назначение Лямина не очень удалось — драматург и не возлагал в этом отношении больших надежд на своего героя. Зато оно помогло обнаружить в нем новые внутренние возможности, пробудить у него недовольство собой, желание жить крупнее, напряженнее, смелее. Подобные превращения претерпевают теперь персонажи почти всех новых произведений Володина.

Техника этих превращений может быть различна. Нередко Володин, пользуясь правами автора, вмешивается в течение событий, вводит во вполне реальную обстановку не совсем обычное, фантастическое обстоятельство. Не обходится без этого и в «Назначении»: у Куропеева обнаруживается двойник — Муровеев. Лямин «умирает» на мгновение, чтобы по-новому ощутить {101} вкус жизни, а в его назначении есть немалая доля условности. В сценарии «Происшествие, которого никто не заметил» героиня на один день получает необыкновенную, сказочную красоту, обретает чудесную власть над людьми. Это делает ее более смелой, внутренне свободной, независимой. Чары скоро исчезают, а новый душевный настрой остается. В рассказе «Часы» скромному служащему, отправляющемуся в командировку, встречается чуть ли не сам дьявол, который и дарит ему волшебные часы: с их помощью можно миновать в жизни неприятное, а потом вернуть потерянное время. Сидоров, человек, по определению автора, «озабоченный с детства» (кстати, эта характеристика была отнесена и к Егорову в «Назначении»), весь сосредоточенный на подробностях обыденного ритуала жизни, захотел избавиться от командировки, выбивающей его из привычной колеи, но потом с помощью волшебных часов обнаруживает, что там-то и ждали его самые удивительные приключения и встречи, которые могли бы перевернуть его жизнь. Однако для драматурга фантастика совсем не обязательна. В сценарии «Звонят, откройте дверь!» особая полнота, подлинность, насыщенность бытия открываются благодаря детскому восприятию мира. В рассказе «Телеграмма» человек, отличающийся от своих сослуживцев тем, что никому не нужен, вдруг получает из министерства приглашение приехать для разъяснения какого-то вопроса, и хотя надобность в командировке отпала, он пережил некоторое потрясение, совершил ряд неожиданных поступков, обнаруживших не такую уж ординарность его натуры. Не всегда Володина занимает скачок от автоматизма, ставшего обыденностью существования, к настоящей полноте жизни. С его героями происходит и нечто обратное. Всем заметная необычность Чеснокова из «Похождений зубного врача», принесшая ему успех, славу, превратившая его в городскую достопримечательность, доставила ему свои разочарования. В рассказе «Выигрыш» старик пенсионер сохраняет юношескую неуемность, и это выглядит пустым волнением, прихотями ума и сердца. Писатель с грустью замечает, что люди не подготовлены, не умеют быть счастливыми.

Так тема «Назначения» в новых поворотах продолжает разрабатываться Володиным. И все же переход к иным жанрам был закономерен.

В «Фабричной девчонке» автор перебивает персонажей, вставляя свои слова в их речь. В «Пяти вечерах» его голос звучит со сцены, обнажая лирический подтекст действия. Драматург сохраняет позицию заинтересованного, взволнованного наблюдателя в пьесах «В гостях и дома», «Моя старшая сестра», хотя не удерживается порой от того, чтобы вмешаться в течение событий, в решение судеб. В «Назначении» автор, в общем, не {102} скрывает, что он регулирует появление персонажей, их движение на сцене, но во внутреннем драматическом развитии они как бы независимы.

Принцип этот получает развитие в «Семи женах Синей Бороды». Пьеса написана для М. В. Мироновой и А. С. Менакера На эстраде любят обличать многоженцев. Володин представляет печальную судьбу человека, сменившего одну за другой семь жен и рискующего войти в чудовищную легенду, подобную истории Синей Бороды. Автор появляется на просцениуме, он вызывает героев — незадачливого человека с бородой, которому так не повезло в семейной жизни, и по очереди семь его бывших жен, обращается к ним с вопросами, заставляет их снова разыгрывать сцены признания и разрыва. По его мановению блистают адские молнии, сопровождающие катастрофу очередного развода, вешается и снимается портрет предшествующей жены, чей образ не сразу стирается в памяти героя. Но в судьбах, страстях, решениях персонажей автор не властен. Он сам теряется перед удивительной нелогичностью и вместе с тем обреченностью, неизбежностью поступков героев. И женщина, которая выходит замуж потому, что жалеет неустроенного, неухоженного холостяка, готова перенести свои заботы на самого автора, замученного этим пестрым парадом жен — любящих, интригующих, возвышенных, корыстных, деловых, сердобольных, предупредительных. «Как я ошибся! Как он наказан!» — восклицает автор, нашедший для героя самую постоянную жену, ту, которой нужно только свидетельство о браке. Однако к Синей Бороде возвращается первая, любящая жена. Теперь он как будто счастлив. Впрочем, может быть, это только начало нового круговорота.

В «Назначении» свобода героев от авторской воли становится признаком их сугубо драматической природы. Вместе с тем эта крайность внутреннего драматизма героев, независимость их саморазвития как бы снимает необходимость драматургической формы. Если главное средство выражения для героя — монолог, если языковая фактура его речи гораздо больше открывает в нем, чем сюжетная ситуация, то теряет смысл объединение этих персонажей, каждый из них вполне может стать героем самостоятельного повествования. Пьеса готова рассыпаться на множество сюжетов и характеров.

Нельзя сказать, что Володин изменил театру ради кино. Экранная реализация его сценариев — далеко не простая проблема. Наиболее удачное воплощение получил сценарий «Звонят, откройте дверь!» (режиссер А. Н. Митта). Фильм «Похождения зубного врача» (режиссер Э. Г. Климов) представляется уже более спорным. «Происшествие, которого никто не заметил» автор снял сам. Сценарии Володина, скорее, следует воспринимать {103} как особую форму, особый тип прозы, который как бы находится на грани разных жанров, в равной мере реализуется и в сценарии, и в рассказе. Недаром рассказы «Выигрыш» и «Часы» вместе с пьесой «Семь жен Синей Бороды» составляют три новеллы сценария «Суета сует».

И все же театральные истоки, театральная природа художественного мышления писателя очевидны. Соединение живой узнаваемости, отобранной точности деталей человеческих образов с поразительной вещественностью, прямой осязаемостью заложенных в них обобщений возникло в театральных работах Володина и продолжает оставаться неотъемлемой чертой его творчества. В пьесе «Семь жен Синей Бороды», где по замыслу драматурга одна и та же актриса играет всех жен, претерпевая превращения на глазах у зрителей и в чем-то оставаясь неизменной, такое нерасторжимое единство общего и частного обретает наглядность драматургического приема. Идущее от театра перевоплощение, драматическое саморазвитие остается основой существования героев в прозе Володина. Драматургу всегда мало было только писать роли для сценических героев, ему не терпелось самому их сыграть, самому дать им режиссерскую трактовку. Он получил эту возможность в своих прозаических произведениях, открывших ему путь к еще большей конкретности, многообразной подробности изображения жизни. Но со всем этим он может вернуться и в театр. Ведь и раньше проза врывалась в пьесы Володина. Его ремарки неизменно носили характер самостоятельного прозаического текста, не предполагали буквальной сценической реализации. Помещая в сборнике «Для театра и кино» сценарий «Старшая сестра» среди пьес, писатель как бы снимает тут жанровые различия. Собственно, его сценарии вовсе не закрыты для театра. Режиссер Ф. Берман создал из «Похождений зубного врача» и «Загадочного индуса» на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола единое представление «Аттракционы». Начало положено. Сценические возможности новой прозы Володина велики, хотя пока он и не пишет пьес.

1968 г.

# **{104}** Театральные размышления

Недавно вышла книга, где все написанное Станиславским об актерском искусстве аккуратно разрезано на отдельные абзацы и сгруппировано в алфавитном порядке. Составитель ничего не осмелился добавить от себя, он только классифицировал цитаты. Появление подобного издания можно рассматривать и как признак отчасти радостный. Рецептурно-догматическое изучение теоретического и творческого наследия Станиславского на этом, по-видимому, следует считать законченным, дальше здесь уже идти некуда.

Станиславский всегда больше опасался своих слишком усердных последователей, чем прямых противников. Вряд ли создателю МХАТа были в свое время особенно приятны наскоки критиков рапповского толка. Однако он никогда не вступал с ними в спор. А вот фанатические приверженцы «системы», ее толкователи и трубадуры всерьез беспокоили Станиславского, особенно в последние годы жизни. Он ни на минуту не забывал о них, готовя главы «Работы актера над собой». Тут на каждой странице предупредительные отступления и оговорки, напоминающие о творческой сути системы. По записям репетиций известно, какие вспышки раздражения вызывала у Станиславского актерская манера превращать любые его открытия и озарения просто в подсобные приемы игры.

Начетничество ныне не в моде. Оно уже не угрожает так сильно учению Станиславского. Сегодня борьба за подлинного Станиславского идет прежде всего в театре, на сцене. Именно здесь живое творчество сталкивается с театральными окостенелостями, мертвыми штампами, инерцией привычных ремесленных решений, от которых не так-то уж просто избавиться.

На первом представлении пьесы В. Розова «Перед ужином» в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола (режиссер П. Хомский) случилась маленькая, в сущности, совершенно пустяковая неточность или, как говорят в театре, «накладка».

{105} В одном из эпизодов первого акта, согласно режиссерскому замыслу, актер должен выключить радио. Исполнитель же несколько увлекся диалогом, пропустил необходимый момент и опомнился, только когда громко звучащая на сцене музыка сама неожиданно оборвалась. Тогда он подошел к приемнику и что-то там не очень уверенно повертел.

Вот, собственно, и все. Абсолютная мелочь, не заслуживающая внимания. Каждый день на сотнях сцен делаются во много раз более заметные и серьезные ошибки. В свое время вышла даже целая книга, в которой были собраны различные театральные курьезы и анекдотические происшествия. Стоит ли говорить о подобной микроскопической неполадке?

Но в этом небольшом прорыве действия с особой наглядностью как-то вдруг обнажилась вся несложная механика режиссерского построения.

В доме Неделиных появляется школьный приятель старшего сына. Происходит встреча друзей. Говорятся обычные в таких случаях слова. Но вот вновь прибывший сообщает о цели своего приезда: «по семейным обстоятельствам». В этот момент актеру, играющему роль Гриши, и полагалось выключить радио.

Бывший одноклассник Гриши приехал мириться с женой, он надеется, что Неделины помогут ему в этом деле. Между тем Гриша сам давно, еще со школьной скамьи, любит молодую жену приятеля — Верочку. Внезапно обрывая веселую музыку, режиссер жирно подчеркивал драматизм ситуации.

Небрежность исполнителя несколько испортила режиссерский замысел. Но только ли актер виноват?

Ему надлежало подойти и выключить приемник. Однако, по-видимому, никакой внутренней потребности в этом он не испытывал, логика существования на сцене никак не вела его к данному действию. Это было чисто внешнее требование режиссера.

Кстати, последнее время в каждом спектакле о наших днях почти непременно ставится соответствующий приемник или динамик, которые кто-нибудь из актеров время от времени включает и выключает. Вероятно, это нужно для правдоподобного введения музыкального оформления. Но много ли, собственно, правды в том, что персонаж на сцене одним прикосновением сразу же включает на полную громкость именно ту музыку, которая нужна в данный момент режиссеру спектакля?

Конечно, актеру ничего не стоит внутренне оправдать и наполнить и такое действие. Например, актер, исполняющий роль Гриши Неделина, мог бы весьма достоверно показать, что в такую трудную, напряженную минуту ему невыносим этот бравурный фокстрот, он спешит его выключить. И все-таки это будет лишь нарочитая режиссерская точка, а не закономерный момент драматического действия.

{106} По такому принципу построен весь спектакль.

Создается общая картина бытовых, не очень обязательных действий на сцене. Благо для этого в пьесе можно найти много поводов. Неделины только вернулись из Москвы, готовятся к традиционному ужину по случаю начала школьных занятий. Перетаскиваются и распаковываются вещи, младший Неделин возится с подаренным ему магнитофоном, накрывается стол, достают посуду, режут торт и т. д. В то же время дядя Лара, обиженный тем, что его понизили в должности в наказание за приписки, собирается уезжать. Он тоже возится с чемоданом: укладывает, носит из одного угла в другой.

И на этом фоне режиссер намечает отдельные акценты, сценические точки.

Анна Ивановна Неделина что-то распаковывает. В это время Гриша сообщает, что приехала Верочка с ребенком. Актриса озабоченно останавливается, по ее лицу пробегает тревога: материнское сердце чует что-то недоброе. А зрителю дается знак, сигнал: обратите внимание, здесь что-то есть.

Так проводится пунктир смысловых акцентов, создаются выгодные условия для подачи прямо в зал выигрышной или смешной реплики. Что же касается самой сути живого актерского творчества, то она очень мало принимается во внимание подобного рода «точечной режиссурой». Вплоть до того, что постановщика вполне устраивает чисто типажное решение одного из центральных персонажей. Во всяком случае, миловидного юношу, который, несколько ломаясь и представляясь, играет четырнадцатилетнего Ваню Неделина, нельзя всерьез считать актером.

Разумеется, и под такую «пунктирно-точечную режиссуру» можно подвести теоретическую базу. Приспособить к ней соответствующую терминологию: «второй план», «подтекст», «сквозное действие» и т. д. На самом деле это чисто ремесленные режиссерские приемы, сложившиеся на примитивной драматургии, представлявшей собой иллюстрацию к готовым тезисам в диалогах. Примененная к пьесе В. Розова, где как раз особенно важна диалектика характеров, находящихся в очень сложных и противоречивых отношениях, «точечная режиссура» донельзя упрощает дело, ставит грубые акценты.

В спектакле Московского театра имени Ленинского комсомола «Наташкин мост» Э. В. Брагинского (режиссеры Б. Толмазов и О. Ремез) актеры, выходя на сцену, должны на глазах зрителей пролезть под перилами висячего моста, протянутого из одного угла площадки в другой, им приходится продираться через систему натянутых тросов да еще произносить при этом слова роли. Но так уж задумано оформление пьесы.

{107} Разумеется, в результате специальной тренировки актеры, перелезая через тросы или спускаясь на сцену по шаткому висячему мосту, перестали бы судорожно цепляться за перила, могли бы в конце концов и в этих условиях, если уж действительно того требует вся глубина режиссерского замысла, добиться естественного сценического самочувствия, подлинности действия. Но беда в том, что, появляясь и с той стороны сцены, где нет никаких выстроенных постановщиками препятствий, где путь для них совершенно свободен, они тоже очень мало конкретны, весьма невыразительны в своей игре.

Куда выходят в данном случае актеры? На сценические подмостки, чтобы обратиться к зрителю? Нет, по-видимому, предполагается, что актеры все-таки отделены от зрителя условной «четвертой стеной». Но тогда обстоятельства места действия тоже должны быть целиком созданы воображением актера и через его игру внушены зрителю. Жизнь актеров на сцене, их сценическое поведение в эпизодах, происходящих в комнате, должны, естественно, быть совсем иными, нежели в картинах на строительной площадке, хотя декорация остается неизменной. Между тем исполнители очень далеки от такой подлинности и конкретности действия и не выходят за пределы самой общей характеристики. Актер, играющий веселого рабочего парня, гитариста и покорителя сердец, двигается по сцене слегка разболтанной походкой. У героя, наделенного загадочным романтическим прошлым, напряженные движения. И такими они остаются всегда, независимо от обстоятельств и места действия, ибо походка, по существу, оказывается главным и единственным средством характеристики.

Мы уже до некоторой степени свыклись с подобной игрой и, может быть, не ощутили бы так сильно ее театральную фальшь, если бы актеры действовали в обставленном бытовом интерьере. Но на отвлеченном фоне вся неестественность существования актеров на сцене становится особенно явной.

Пример этот отнюдь не исключение. В поисках выразительных постановочных приемов режиссеры не только смиряются с ремесленными шаблонами, но порой пренебрегают элементарными условиями актерского творчества.

В спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола «Голубая рапсодия» (режиссер А. Белинский) сцену охватывает ширмообразная металлическая конструкция, которая в нужный момент сама с лязгом и скрипом меняет конфигурацию, выгораживая соответствующим образом сценическое пространство для следующей картины. Зато актеры вынуждены время от времени перешагивать через высоченные металлические пороги. Иногда исполнители буквально выпрыгивают на сцену.

{108} Тут уж им, конечно, не до системы Станиславского.

И опять постановщик разрабатывает общую монументальную рамку, смонтированную из подъемных кранов и силуэта Московского университета. Громоздкая постановочная техника вытесняет актера, для него остается незначительная территория, где и разворачивается по пьесе Н. Погодина печальная, в общем, история неудавшихся молодых семей, изложенная каноническими приемами веселого студенческо-молодежного спектакля.

Открытая сцена, смещение привычных элементов сценической площадки, художественная условность оформления, динамическая, происходящая на глазах зрителей, как бы включенная в самое действие смена декораций, всевозможные временные и пространственные сдвиги, наплывы, различные приемы разрушения сценической иллюзии реальности, прямое обращение к зрителю — все эти и многие другие формы ведения действия, от которых, было, отвык театр, возвращаются на сцену. На первых порах даже казалось, что подобное обогащение театрального языка уже само по себе обеспечивает театру неограниченные возможности.

Разумеется, такая режиссерская театральность не была, как представлялось первое время, столь уж универсальной. Однако процесс первоначального накопления был необходим, и не только для театра, но и для зрителя.

Своеобразным итогом этого периода в жизни нашего театра стала пьеса А. Арбузова «Иркутская история» и ее сценические осуществления. Драматург здесь прямо ориентировался на новые постановочные принципы, пьеса представляла собой целую энциклопедию условных приемов. Драматический анализ сугубо личных отношений между людьми поднимается здесь на уровень эпохальных проблем времени. Потому-то частная драма разворачивается на фоне гигантской стройки. Однако автор стремился углубиться в самую суть человеческих отношений, понять их под углом зрения большой истории, а мысль его двигалась путем рациональных драматургических построений. Он обращался преимущественно к режиссеру-постановщику и в меньшей степени к актеру.

Нетрудно заметить, что режиссура таких спектаклей, как «Наташкин мост» или «Голубая рапсодия», есть лишь механическое, превращенное в театральный штамп повторение режиссерской концепции «Иркутской истории». Это пример маленьких «иркутских историй», появившихся в обилии после сценического успеха пьесы Арбузова. Пышная рамка, сделанная по мотивам индустриального плаката, возникла искусственно, даже вопреки сути драматургии. Режиссер выступает во всеоружии современных постановочных средств, актерское же творчество остается шаблонным.

{109} Может быть, условное оформление, открытая сцена, конструктивная планировка сценической площадки вообще несовместимы с реализмом актерской игры? Но ведь театр переживания, получивший в системе Станиславского свое глубокое обоснование, предполагает, что конкретное ощущение места, времени, обстановки действия передается на сцене, поскольку того требует правда и подлинность искусства, не внешними элементами оформления, а прежде всего через чувство актера.

«Пока наше искусство, — пишет К. С. Станиславский, — не дойдет до самых высоких ступеней совершенства в области психотехники, дающей возможность артисту одному, без посторонней помощи, справляться со своими творческими задачами, мы будем прибегать к услугам режиссера и других закулисных творцов спектакля, в руках которых находятся всевозможные декорационные, планировочные, световые, звуковые и другие возбудители на сцене».

Как видим, Станиславский полагал возможным довести внутреннюю психотехнику актера до такой степени, когда роль или вся пьеса могли быть верно пережиты целиком на основе воображаемых предлагаемых обстоятельств, вне всякой опоры на постановочные средства.

Приближение сценической обстановки к реальной облегчает путь к подлинности действия, но вовсе не является достаточным и обязательным его условием. Годы, когда со сцены почти исчезла условность оформления, а вся постановочная техника была целиком подчинена задаче создания театральной иллюзии реальности, не принесли больших открытий и в области собственно актерского творчества. Напротив, именно в этот период сложилась дающая себя знать и сегодня система штампов и приспособлений — ремесленных заменителей творческих образов переживания и перевоплощения. Они возникают всегда, когда актеру нечего сказать, когда он не понимает, не верит, не зажигается той идеей, которую ему поручено нести, когда ему надо убеждать зрителя в том, в чем нельзя убедить, доказать то, чего нельзя доказать. И самая реальная декорация не спасет актера, не даст ему внутренней веры, подлинности сценического самочувствия, если зерно роли фальшиво, лишено правды жизни.

Между тем современность выдвигает перед актером требования, которые практически не стояли еще перед создателем системы и могли им только предполагаться. Сегодня актер должен не только органично жить на открытой плоскости сцены, на условных площадках вне реальной бытовой обстановки, но и, что гораздо труднее, должен уметь без всякого разгона и подготовки достичь самой высокой силы и безотказности творческого переживания, мгновенно переключаться на глазах зрителя из одних предлагаемых обстоятельств в другие. И дело здесь не {110} в постановочной технике, а в более сложных и совершенных принципах ведения действия, без чего современные человеческие отношения не могут получить подлинного выражения в театре.

Смена внешних, чисто постановочных форм театральности происходит стремительно, накопление же качественно новых элементов в игре актера, его внутренней технике, а соответственно и сдвиги в режиссуре — процесс медленный, сложный, затрагивающий самую суть сценического творчества. Поворот в области постановочных приемов до известной степени уже завершился, новые средства оформления вошли в быт театра. Сегодня уже приходится скорее говорить о необходимости более экономно, сдержанно, оправданно применять все сильнодействующие средства условной театральности. Что же касается актерского творчества, то тут сдвиги еще только намечаются, сделаны, по существу, лишь первые шаги.

Режиссеры спектаклей, о которых шла речь выше, вероятно, с негодованием отвергли бы упрек в пренебрежении актером. Конечно, они работали с исполнителями, работали ничуть не меньше, чем это принято. Но в том-то и дело, что вся линия существования актеров на сцене формировалась обычным путем. Между тем многие весьма добротные и почтенные, сложившиеся в свое время под влиянием мхатовской реформы приемы и навыки игры сегодня теряют свой смысл, жизненное содержание, превращаются в обессмысленный театральный ритуал. И это относится к любому театральному коллективу, даже самой большой культуры и мастерства.

Чаще всего в спектакле создается общий фон достоверного в бытовом смысле поведения персонажей. И к этому добавляются более или менее внятное чтение текста с внешними интонационными украшениями и отдельные режиссерские вкрапления, эффекты, с помощью которых зрителю намекают на подтекст, сигнализируют о поворотах драматического сюжета и т. д.

Современное актерское искусство сдержаннее и скупее применяет различные приспособления, краски, характеристики, но зато стремится во много раз усилить напряженность и конкретность сценического переживания в каждой точке действия. И это не только теоретические выкладки и радужные мечтания.

В спектакле Театра имени Ленсовета «Пигмалион» (режиссер И. Владимиров) роль Элизы Дулитл играет А. Фрейндлих.

В третьем акте уличная цветочница, из которой профессор Хиггинс на пари делает «герцогиню», впервые появляется на светском рауте. Ситуация, благодарная для забавных подробностей. У А. Фрейндлих их немного. Иногда они доведены почти до эксцентричности, но всегда внутренне наполнены, значимы.

Элиза держит чашку кофе и вдруг не может решить, с какой {111} стороны взять ложку. Она очень уверенно проделывала весь ритуал светской встречи, а здесь, в самом простом и обычном, на мгновение растерялась. Ее движения судорожны, отчаянны, как у человека, балансирующего над пропастью. С огромным напряжением удается ей сохранять внутреннее равновесие.

Миссис Хиггинс задает девушке вопрос о погоде. Один поворот головы, один взгляд Элизы. В нем и светская учтивость, и настороженность — нет ли здесь какого-нибудь подвоха? — и, вместе с тем, доверчивость к неожиданно открывшемуся союзнику в этом маленьком заговоре — ведь миссис Хиггинс задала вопрос, на который у нее есть заранее подготовленный ответ.

Разгорается светская беседа. Элиза не столько слушает, сколько смотрит в рот миссис Хилл. Она словно бы вытаскивает оттуда это заковыристое слово «инфлюэнца», она берет его на язык, пробует, поворачивает. Вероятно, именно так, с той же непосредственностью и жадностью впитывает она фонетические уроки профессора Хиггинса.

Очень трудно передать игру А. Фрейндлих. В каждом действии и поступке актрисы одновременно проявляется вся полнота связей и отношений образа на сцене. Это не сумма выразительных и хорошо сделанных деталей, а сложная и непрерывная жизнь души, единая и глубокая концепция роли, которой, по сути дела, и определяется все режиссерское решение спектакля.

А. Фрейндлих не побоялась сделать Элизу в первом акте (обычно это бывает просто несколько запачканная и скромно одетая красавица) настоящей уличной цветочницей, отвратительно крикливой, неуклюжей, вульгарной, назойливой. Далее этот «гадкий утенок», эта отнюдь не сказочная Золушка становится прекрасной и изящной леди. Но дело нисколько не в чудесном превращении. Обретя все блага цивилизации, она не сделалась от этого более счастливой. А главное, она все-таки осталась сама собой. В ней живет прежняя Элиза. В критические минуты снова и снова прорывается наружу ее темперамент, горячая, гордая натура, возникают даже прежние жесты. Последний акт «Пигмалиона» принято играть как объяснение в любви. В этом спектакле заключительный диалог Элизы и Хиггинса не превращается в добродушную пикировку с радужным романтическим подтекстом. Борьба продолжается. Каждый отстаивает право на себя. И последнее слово только формально остается за все знающим, все понимающим профессором.

Подобное, далеко не традиционное, толкование пьесы Б. Шоу связано прежде всего с образом, создаваемым А. Фрейндлих. Она задает тон. Присутствие в спектакле некоторых обычных приемов внешней режиссуры не меняет сути. Постановщик в общем лишь в той степени определяет сценическую трактовку пьесы, в какой он участвует в создании образа героини.

{112} Нередко случается, что творческой активностью только одного из исполнителей создается решение спектакля. Вспомним, например, Ю. Толубеева — Бубнова или Н. Симонова — Сальери в спектаклях «На дне» и «Маленькие трагедии» Академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

К сожалению, никто из других актеров не влияет столь же энергично на формирование самого творческого зерна спектакля. И дело не просто в том, что кто-то играет хуже, а кто-то лучше. А. Эстрин в спектакле Театра имени Ленсовета по-своему неплох в роли Хиггинса. Но у Фрейндлих иная степень творческой активности, иной принцип существования на сцене, иная жизненная насыщенность и многоплановость переживаний.

О если бы весь ансамбль спектакля состоял из актеров той же современной остроты и напряженности сценических чувств!

Но пока это только мечта. Реально в известной мере приближается к тому коллектив молодого театра «Современник». Большей же частью режиссеру приходится иметь дело с исторически сложившимся театральным коллективом, весьма разнообразным по составу. И очень важно для него понять и даже использовать это различие.

Созданная Станиславским теория предполагает, что чувства, реально переживаемые актером на сцене, аналогичны предполагаемой духовной жизни роли. Не тождественны, а именно аналогичны. То есть они всецело принадлежат человеку-актеру, он находит их в себе по принципу аналогии с внутренним миром героя. Станиславский неизменно и последовательно употреблял именно этот термин. Но в разные периоды он несколько по-разному определял характер аналогии между переживаниями актера на сцене и жизненным содержанием сценического образа.

Незыблемым остается общий принцип подлинности переживания на сцене. Но меняется жизненное содержание чувств, характер аналогии между переживаниями актера и воплощенным в пьесах жизненным содержанием.

Активное творчество на сцене не может питаться только одними представлениями о характерах героев по тексту пьесы. Оно требует все более высокой степени жизненного наполнения роли.

Из этого материала и формируется сегодняшнее сценическое состояние актера.

Вместе с тем меняется само взаимодействие режиссера и актера. Сегодня актер готов отобрать у режиссера многие из его обязанностей. На сцену выходит художник большой мысли и культуры, не нуждающийся в опеке и натаскивании. Актерское творчество все больше опирается на внутреннюю технику, самостоятельное художественное восприятие действительности. Здесь уже невозможна прямая лепка роли режиссером.

{113} Но актер не может обойтись и без режиссера. Он находит стимулы для действия в общей системе отношений на сцене, то есть в единой режиссерской концепции. Принципы ведения действия таковы, что активное участие в формировании режиссерского единства спектакля неизбежно принимает не только режиссер, но и каждый актер. Он не может быть пассивен сам и не может позволить оставаться пассивным своему партнеру, ибо вне живого, реального общения у него нет способа что-либо сказать, всякие иные средства чисто описательной или театрализованной характеристики отняты у актера.

Собственно, такого театра в чистом виде еще не существует. Но к нему ведут пути, к нему в борьбе и исканиях движется наше сценическое искусство.

Но разве не о таком же театре мечтал Станиславский?!

Сегодня наше сценическое искусство в чем-то ушло вперед по сравнению с тем, что было достигнуто Станиславским. Может быть, не в смысле уровня и совершенства мастерства. Возникла необходимость в новых, более мощных и активных стимулах сценических чувств актера, в чем еще не было исторической потребности для театра Станиславского. Но если брать театральное учение Станиславского в самом широком его смысле, если учитывать его дерзкие мечты, выдвигаемые им перспективы и идеалы, то современный театр, можно сказать, еще и не подошел к Станиславскому. Он остается для нас пока недостигнутым ориентиром, по которому следует равнять движение театра.

Без идей Станиславского театр не может идти вперед, ибо генеральная задача современного сценического искусства — в глубочайшем проникновении во внутренний мир человека, в умении открывать в живой диалектике его отношений все закономерности большой истории. Режиссерские постановочные средства театрального искусства здесь бессильны, нужно живое и самостоятельное творчество актера.

1963 г.

# **{114}** О творческой режиссуре

Работу режиссера над спектаклем принято изображать как ряд регламентированных этапов: от замысла, заранее, целиком в голове сложившегося, — к его планомерному воплощению на сцене. Постановщик *читает* пьесу и *работает* с драматургом, он *формулирует* идею будущего спектакля, *сочиняет* его образное решение, вместе с художником и композитором придумывает живописное и музыкальное оформление, *разрабатывает* с актерами внутренние линии характеров, *строит* мизансцены, *расставляет режиссерские акценты*, наконец, *выпускает* спектакль на публику. В подобной железной последовательности предстает процесс создания спектакля и в солидных трудах, скажем, в неоднократно переизданной книге Н. Горчакова «Работа режиссера над спектаклем», и в популярных пособиях для самодеятельных коллективов, типа сборника «Как поставить спектакль» (1962) или брошюры О. Ремеза «Ты — режиссер» (1964).

Если все будет сделано *правильно*, то и получится *правильный* спектакль.

Теоретическая мысль совершенствовала схему. Но необходимость такой идеальной формулы режиссерского творчества сомнению не подвергалась.

Последнее время в статьях о режиссуре — а пишут их чаще всего сами режиссеры — уже не ощущается этой веры во всемогущество и непреложность универсальной режиссерской методики.

«Штамп мой — враг мой!» — так назвал А. Эфрос свою статью в сборнике «Режиссерское искусство сегодня» (1962). Сборник этот — последнее слово режиссерской мысли. От аналогичных изданий недавних лет («Вопросы режиссуры», 1954, «Мастерство режиссера», 1956) он отличается не только тем, что рядом с заслуженными мастерами сцены здесь выступают А. Эфрос, О. Ефремов, Б. Львов-Анохин — представители нового поколения режиссуры. Во многом изменилась сама тональность, направленность статей. Это менее всего книга готовых рецептов {115} и категорических рекомендаций. В ней живые раздумья, горячие споры.

За последние годы несказанно обогатилась творческая палитра режиссера. Активно формируя сценическую обстановку и атмосферу действия, перемещая временные и пространственные планы, монтируя и сопоставляя сценические куски, режиссер получил свои, особые средства выражения, как бы независимые от актера.

Между тем в статьях только что названного режиссерского сборника вовсе нет такой уж уверенности в неограниченном всемогуществе режиссера, будто бы по своему произволу распоряжающегося всеми средствами современной театральности. Взоры режиссеров обращены к актеру. От актера ждут особой творческой инициативы — и не только в создании собственной роли, но и в формировании общей художественной концепции спектакля, то есть в сфере, казалось бы, целиком подвластной постановщику. Эта тема прямо или подспудно возникает в статьях сборника «Режиссерское искусство сегодня», с ней связаны многие тревожные раздумья авторов.

Пожалуй, только в одной статье, статье О. Ефремова, звучат уверенные, категоричные ноты. Но он торопится чуть ли не упразднить режиссера, проводит резкий водораздел между «Современником», как коллективом студийного типа, и театрами, где определяющим является индивидуальный почерк режиссера. «Театр единомышленников, — считает О. Ефремов, — может быть исключительно “актерским”, а не “режиссерским” театром, как бы талантливо ни заявлял себя режиссер в его спектаклях»[[91]](#footnote-92).

Вероятно, О. Ефремов не писал бы так безапелляционно, если бы знал, что через какие-нибудь два года преобразованный Московский театр драмы и комедии, новый молодой «театр единомышленников», покажет спектакли явно режиссерские.

Современный спектакль не может не быть режиссерским, то есть целостным, единым в своей идейно-художественной направленности. О. Ефремов этого и не отрицает. Речь идет о различных принципах и путях создания внутреннего единства, связи, взаимодействия: в них суть режиссуры спектакля, независимо от того, кому именно принадлежала в данном случае решающая роль в творческом процессе.

Говоря о режиссуре, мы не всегда отделяем хлопотливую и неблагодарную деятельность лица, занимающего соответствующую должность в штатном расписании театра, от режиссерского искусства в собственном смысле слова. Между тем подлинная режиссерская концепция спектакля, объективно выраженная {116} в реальном сценическом действии, а не только в замыслах и пожеланиях постановщика, не всегда, а главное — не только дело рук того, кто значится режиссером.

Известно, что работа режиссера в театре домхатовских времен состояла преимущественно в простой разводке актеров по готовым, типовым мизансценам. Впрочем, без разводки не может обойтись и современный театр, хотя само это слово изгнано из пособия по режиссуре.

«… Первая же репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: “При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну”».

Так вспоминает В. И. Немирович-Данченко в книге «Из прошлого» репетицию актеров Малого театра. В отличие от многих, писавших о том, какую скромную роль играл тогда режиссер, он показал еще, как же все-таки при этом рождалось творческое зерно спектакля.

«Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким грудным голосом, негромко, словно самой себе: “Сегодня я попробую третье действие”. Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репетирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимается интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, целуют руку, — она ее скромно вырывает, — пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удобные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около суфлера, окончилась: он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться “народной сценой”… Актеры наладят пьесу сами»[[92]](#footnote-93).

О том же, но применительно к более поздним временам Малого театра, рассказывал Ф. Н. Каверин:

«Я видел репетиции замечательных “стариков”, когда они сговаривались между собой, как им лучше сыграть такое-то место в пьесе. Это было необыкновенно интересно. Договорившись, как пойдет сцена, они тут же пробовали ее, отбирали найденное, закрепляли то, что удавалось»[[93]](#footnote-94).

Режиссер по обязанностям своим наметил внешнюю канву так, как это было принято в пьесе подобного плана. Новое, своеобразное для данного драматургического произведения, для данного {117} спектакля открыли актеры. Они-то и должны по праву считаться подлинными режиссерами спектакля.

На режиссерском месте мог сидеть умный, понимающий, тонкий художник с безупречным вкусом и творческим темпераментом, с острым отвращением к театральной мертвечине. Такой, скажем, каким был А. Ф. Федотов, режиссер того же Малого театра, постановщик спектаклей с участием Станиславского в Московском обществе искусства и литературы. И все-таки в его силах было дать лишь самое общее толкование пьесы, намекнуть на возможные сценические решения. Режиссер не обладал методом, позволявшим ему с большей или меньшей уверенностью привести актеров к желаемым результатам. Пока это был хранитель сценического опыта, традиций, талантливый изобретатель сценических эффектов и иллюзий, администратор, организатор репетиционного процесса.

Режиссура могла стать творчеством лишь тогда, когда постановщик оказался способен не только выдвигать художественные задачи, но и последовательно осуществлять их через актера. Для этого за режиссерский стол — такова была логика исторического развития — должен был сесть актер. Актер, который определенным образом осмыслил свой опыт, ощутил потребность в осознанной системе творчества. Выполнить эту миссию было суждено К. С. Станиславскому.

Самостоятельным художником режиссер стал тогда, когда приобрел власть над актером.

Творческая инициатива перешла к одному лицу. Спектакль начал формироваться как единство высшего порядка, целостное во всех частях, сосредоточенное в своей идейно-художественной направленности. Произошедший сдвиг открывал новую эпоху в развитии сценического искусства.

Но он вел и к новым противоречиям. Очень скоро режиссеру дано было почувствовать, какую гигантскую, непосильную ношу он на себя взвалил.

«Вы никогда не узнаете, если не испытаете этого сами, — писал Станиславский в 1906 году Л. М. Леонидову, — сколько крови, и нервов, и здоровья, и душевных мук, и разочарований стоит сидение режиссера за его столом на репетиции. Скажите по совести: много ли актеров найдется в труппе, которые могут или умеют работать самостоятельно? Много ли образов и созданий приносят они самостоятельно на сцену, без участия фантазии режиссера? У нас даже стало аксиомой такое мнение, в высшей степени комичное: “В нашем театре это нормально; так и должно быть”. Неправда, это ненормально, чтобы один работал за десятерых»[[94]](#footnote-95).

{118} Как непохожа эта картина режиссерского труда на то, что рассказывал Немирович-Данченко о репетициях мастеров Малого театра…

Режиссура из вспомогательной театральной профессии превратилась в искусство. Но значит ли это, что процесс необратим, что работа режиссера уже более не может опуститься до уровня ремесла? Само по себе главенствующее положение режиссера в театре не делает его художником, так же как талант не выдается вместе с дипломом о прохождении курса режиссуры. Необходимо творчество. В сценических отношениях должны вновь и вновь воссоздаваться, театрально сгущаясь, реальные жизненные связи, непрерывно изменяющиеся, текучие. Иначе открытия Станиславского, воспринятые как готовые и универсальные приемы, превращаются в новые шаблоны режиссерской разводки. Режиссер теряет власть над душами актеров. Актерское и режиссерское в спектакле оказываются порой наглядным образом разорванными, разъединенными.

Чем определялось, например, сценическое решение пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», поставленной А. Музилем на сцене Академического театра драмы имени Пушкина?

Если исходить из формальных признаков режиссерского построения спектакля, то главным, решающим окажется антагонизм двух лагерей, борьба детей, охваченных жадностью, ханжеством, тщеславием, с отцом — воплощенной человечностью и благородством. Во всяком случае, этой задаче подчинена сценическая характеристика большинства действующих лиц, планировка сцены, с ее разграфленным на шахматные клетки планшетом, группировка мизансцен, подчеркивающая контраст черных и белых фигур игры.

Если же основываться на образе Маттиаса Клаузена, созданном Н. Симоновым, то средоточием драматических коллизий предстанет внутренний мир героя. Времена смещаются в его душе, разрывая цельность и устойчивость бытия. Вводя в музыкальное оформление спектакля темы Г. Малера, режиссер лишь дублирует внутреннюю линию переживаний актера, не обогащая, а, напротив, сглаживая трагическую остроту чувств. Душевные коллизии Маттиаса — Симонова не находят опоры в отношениях героя с другими лицами. Хотя бы потому, что в данной сценической трактовке дети Маттиаса ни в какой мере не представляются его порождением, разрыв с ними не означает отказа от чего-то своего, от самого себя и поэтому никак не должен приводить к трагическим последствиям.

Н. Симонов может один на сцене вести свою линию переживаний. Исподволь подготавливая мощные эмоциональные взлеты и взрывы, актер целиком сосредоточивается на своей роли, обходясь без прямого общения на сцене. Таков тип актера, такова {119} эта школа большого и тонкого мастерства, где вечное — источник современного.

Гораздо чувствительнее художественные потери для целого, когда на сценическое одиночество обречена, скажем, такая актриса, как А. Фрейндлих.

В спектакле Ленинградского театра имени Ленсовета «Таня» (режиссер И. Владимиров) А. Фрейндлих играет главную роль. Открывается занавес. Перед нами комната молодых супругов, которую, как предполагается, Таня хочет превратить в уютное гнездышко, отгороженное от большого мира. По ходу действия зритель должен убедиться, что героиня слишком узко и ограниченно понимает смысл своего существования, обедняет себя, стараясь целиком отдаться своему чувству к Герману. Однако независимо от воли режиссера и, насколько можно судить, даже вопреки ей, отношения действующих лиц получают на сцене обратный смысл. Люди, окружающие на сцене Таню — А. Фрейндлих, никак не могут заставить нас поверить в превосходство своих жизненных позиций, своего духовного уровня, в то, что они живут более богатой и насыщенной жизнью, чем Таня. Они оперируют очень правильными словами, получают соответствующие театральные характеристики вполне положительных героев, но не подкрепляют всего этого самым главным — конкретной правдивостью существования в каждой точке действия, внутренней творческой активностью. Зато Таня живет на сцене удивительным богатством чувств, подробно и естественно в любом своем движении. Мир человеческих чувств не кажется такой уж второстепенной сферой жизни. Время через живую и чуткую творческую душу актрисы вносит важную поправку в концепцию пьесы. Режиссер же добросовестно излагает вычитанную у драматурга мысль, расцвечивая свой рассказ то мелодраматичными, то комедийными эффектами.

Случается, что не только центральные герои, но и исполнители сугубо второстепенных ролей в силу особой интенсивности творческого существования на сцене как бы выбиваются из ансамбля и даже оказывают видимое воздействие на общее звучание спектакля, на его режиссуру.

Зрители «Грозы», поставленной В. Эренбергом на сцене Академического театра драмы имени Пушкина, неожиданно для себя обнаруживали, что среди знакомых еще со школьной скамьи персонажей есть одно лицо, которое раньше как-то не замечали. Действительно, кто помнит в «Грозе» Глашу? Эта маленькая роль «девки в доме Кабановой», как сказано о ней в списке действующих лиц, содержит всего несколько чисто служебных реплик.

В исполнении И. Лепешенковой, для которой это была одна из первых ролей после театрального института, Глаша зажила {120} на сцене самостоятельной и полной жизнью. История театра знает немало мастерски сделанных сценических эпизодов, когда в небольшой выход вкладывается масса выдумки, наблюдательности, таланта, создается выразительная сценическая маска, демонстрируется эффект перевоплощения, одним штрихом очерчивается яркий характер. Ничего подобного не было в данном случае. Напротив, рядом с сочными работами признанных мастеров театра эта маленькая девочка со своим ломким, срывающимся от звонкости голосом казалась особенно слабой, невооруженной. Просто на сцене присутствовало существо, которое самым искренним и заинтересованным образом воспринимало происходящее, на все внутренне реагировало, может быть, с большей верой и остротой воспринимало перипетии судьбы Катерины, чем сама исполнительница главной роли. И. Лепешенкова вносила живую, человеческую ноту в спектакль сгущенной театральности и приподнятых эмоций.

Нечто подобное повторилось в спектакле того же театра «Платон Кречет» (режиссеры Л. Вивьен и И. Горбачев), где И. Лепешенкова получила роль пионерки Майи Берест.

Когда-то, в середине тридцатых годов, эта пьеса А. Корнейчука была поставлена на сцене Академического театра драмы Б. Сушкевичем полемически обыденно. Главная роль была отдана актеру, который числился, по счету старых амплуа, «простаком», даже «комиком», но никак не «героем» и не «любовником».

Сейчас пьеса интерпретировалась как торжественный гимн человеку, его таланту и вдохновению. Режиссеры не избегали открытого пафоса. Уже в первой сцене актеры выходили на авансцену и под звон каких-то гигантских «часов эпохи» поднимали бокалы по случаю дня рождения Платона Кречета. Окружающие не сдерживали своих чувств, говоря о нем. Цветущая ветка яблони заглядывала прямо в окно кабинета Платона. Когда он брался за скрипку, звучал целый оркестр. Его гневные раздумья обрамлялись всеми эффектами театральной грозы. Дважды повторялся на сцене разработанный во всех подробностях ритуал встречи Платона, возвращающегося из больницы.

Правда, в спектакле не было соответствующего героя. Добродетели и подвиги Платона Кречета оставались номинально обозначены, но в актерском решении не было ничего, что заставило бы убедиться: да, это действительно талантливый, вдохновенный, живой, обаятельный человек, заслуживающий того, чтобы ему поклонялись и его воспевали.

Зато Майя предстала у И. Лепешенковой во всей активности неуемной натуры. Слова Майи «будьте активней» не звучали комической декларацией в устах юной пионерки. Актриса на деле, всем своим сценическим бытием подтверждала эту позицию {121} своей маленькой героини. Она жила в роли с абсолютной искренностью, действенно реагируя на все происходящее вокруг, вкладывая во все полную меру молодого энтузиазма. Такая Майя перестала быть эпизодическим лицом, одной из красок спектакля. Ее живая интонация смягчала риторику в строе спектакля и иной раз даже заставляла верить, что талантливый и прекрасный Кречет действительно присутствует на сцене.

В спектакле была нарушена, казалось бы, незыблемая субординация ролей. В театральных мемуарах рассказывают немало курьезных историй о том, как статист пытался проявить себя в ничтожной роли и как плачевно для него это кончалось. В данном случае речь идет не только о степени разработанности второстепенного образа, но и о творческой активности актера, выходящей порой за пределы изображаемого характера.

Разрушается ли при этом стилистическое единство спектакля? Да, несомненно. Но ведь формальная целостность спектакля сама по себе не может стать целью. Абсолютная безукоризненность ансамбля и стиля подозрительна: не возобладали ли здесь форма и привычка над живой мыслью, навыки мастерства над творчеством, поиском, борьбой? Разве художественное равновесие действительно восстановится и стилистика спектакля обретет первозданную чистоту, если зарвавшегося не по чину актера поставят на место и все актерские индивидуальности приведут к общему знаменателю! Скорее, в спектакле будет еще меньше живого содержания, упадет его творческий потенциал.

Плохо, когда пути режиссера и актера расходятся. Но всегда ли это чистый просчет, недоразумение, ошибка? Нет ли тут симптомов внутренней перестройки ансамбля, изменений самого характера взаимодействия актеров на сцене? А значит, и принципиальных сдвигов в режиссуре?

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, в его сверхзадаче.

Режиссер может с помощью различных приемов и приемчиков, помимо системы внутренних связей, передать свое понимание пьесы, проявив бездну выдумки, деликатно, ненавязчиво. Однако сверхзадача здесь превратится в «поверх-задачу», творчество — в ремесло. Конечно, режиссер обнаруживает себя в этой системе акцентов, он как бы прямо разговаривает со зрителем. На самом деле создается лишь иллюзия творческой независимости режиссера.

{122} Опыт современного театра снова и снова убеждает, что изобретение постановочных приемов, не затрагивающих внутренней сути существования актера на сцене, дает режиссеру лишь призрачную видимость самостоятельности, не превращает его труд в искусство. Решает характер связи людей на сцене. Связи меняются, становятся более активными и многозначными или, напротив, стираются, обезличиваются. На наших глазах многие весьма добротные формы общения теряют свою художественную значимость, перестают играть роль той творческой сцепки, через которую и создается режиссерское единство спектакля.

На сцену вышли два человека. Два актера, два персонажа. Они встретились, столкнулись. И как действующие лица данной пьесы, и как актеры данного ансамбля. Что же в их взаимодействии составляет суть сценического эпизода?

Вот как разворачивается встреча двух действующих лиц в спектакле Академического театра драмы имени Пушкина «Друзья и годы» (режиссеры Л. Вивьен и В. Эренберг).

Костанецкий — В. Петров сидит за столиком в привокзальном буфете. Появляется Платов — И. Горбачев. Он шагает через всю сцену, мимо пустых столиков, не замечая друга, подходит к буфетной стойке и заводит оживленный разговор с буфетчиком. До сидящего за столиком Костанецкого доносится знакомый голос. Он вслушивается, привстает, вглядывается, узнает, бросается к Платову. Разыгрывается бурная, радостная встреча.

Все это исполнители проделывают с несомненным мастерством, по всем правилам актерской науки, четко, подробно, не пропуская ни одного из логических моментов действия: «оценка», «пристройка», «движение». Но внутренний смысл возникающего между актерами общения малоконкретен. Это встреча друзей «вообще», с радостными вскриками, объятиями, похлопываниями по спине и плечу, встреча, ничем, по существу, не отличающаяся от других. Обо всем, что произошло за время, пока друзья не виделись, зрителю будет доложено потом, в ходе диалога.

В пьесе Л. Зорина «Друзья и годы» несколько бывших школьных товарищей на протяжении ряда лет снова сталкиваются в разных обстоятельствах. Встречи друзей, разделенные годами и происходящие большей частью нежданно-негаданно, должны стать важным структурным моментом режиссерского решения. В спектакле Театра драмы имени Пушкина эпизоды встреч разработаны подробно и затейливо, но без необходимой конкретности и внутренней активности отношений персонажей. Оттого красочные детали получают привкус тягостной театральной фальши. Два человека вышли на приподнятую, ярко освещенную площадку сцены и некоторое время притворялись, что они друг друга не замечают. А затем довольно похоже, естественно {123} сделали вид, что заметили и узнали друг друга. Все это весьма правдоподобно. Но слишком ничтожен реальный эффект этой игры двух взрослых людей на сцене, слишком скромно содержание ее при столь большом количестве деталей и подробностей. Для того чтобы мы не только увидели искусно разыгранную встречу друзей, но и ощутили драматическую суть столкновения именно этих людей, именно в этот момент их жизни и именно в этих жизненных, исторических обстоятельствах, нужна совсем иная степень активности актерского существования на сцене. И она возникает сегодня на сцене многих театров.

Встречей двух близких людей начинается спектакль «Вечно живые» в театре-студии «Современник». О. Ефремов возобновил спектакль в 1960 году. И на первых представлениях начальная сцена строилась всякий раз как бы импровизационно. В одном случае Вероника — А. Покровская садилась в кресло спиной к зрителю, а когда из глубины сцены появлялся Борис — В. Заманский, отворачивала кресло от него. В другой раз при выходе Бориса она вставала и переходила на диванчик в центре сцены. На следующем представлении актриса сидела лицом к зрителям, спиной к герою. Наконец, она с самого начала устраивалась на диванчике, и входящий актер, по-видимому, неожиданно для себя заставал кресло пустым. Словом, не было как будто прочно закрепленной мизансцены. Но с переменой рисунка внутренний эффект, эмоциональная суть встречи двух персонажей и двух актеров оставались неизменными. Варьировались детали. Но живое взаимодействие героев возникало всякий раз с прежней точностью и силой. «Внутренняя мизансцена» оставалась постоянной.

У В. Розова вступительная сцена «Вечно живых» была более развернута, имела явно экспозиционный характер. Двое любящих — она, еще совсем девочка, и он, уже зрелый, сложившийся человек, — были заняты сравнительно безмятежной пикировкой. Они перескакивали с одного предмета на другой, попутно вводя зрителей в курс событий. Становилось понятно, что недавно началась война: игра идет вокруг шторы, которую нужно приспособить к окну для затемнения. Но в отношениях героев обстоятельства войны не были отражены, пока не выяснялось, что Борис записался в ополчение, сегодня вечером должен прибыть на сборный пункт. Драматический ход, в общем типичный для пьес о войне, особенно написанных во время войны (первая редакция «Вечно живых» относится к 1943 году). Но, в отличие от многих других драматургов, Розов перенес ситуацию из сферы внешних обстоятельств (мирное безоблачное утро — и вдруг война) в сферу внутренней жизни героев.

В спектакле «Современника» все начинается по-другому. Вероника одна. Она ждет, ждет уже давно, опаздывающего, {124} застрявшего где-то на заводе Бориса. Когда он приходит, девушка показывает, что сердита и обижена. Оттого кресло и поворачивается к двери то так, то этак.

Бывает, занавес уже открыт, актеры двигаются по сцене, разговаривают, а собственно действия еще нет, спектакль, строго говоря, не начался, идет раскачка, затянутая экспозиция к экспозиции.

На сцене «Современника» действие прямо возникает в активном столкновении характеров, без экспозиционного разгона. По-видимому, именно момент импровизации помогает актерам «взять с места».

Человеческие отношения на сцене приобрели особую конкретность. Исторические обстоятельства — война — наглядно отозвались на сути этих отношений, так что внешне иллюстративные детали, вроде, игры со шторой, собственно, и не понадобились.

В спектакле «Современника» время сказывается в тревоге, с какой Вероника ждет Бориса, в лихорадочной остроте ощущений, в ускоренном темпе внутренней жизни, в боязни потерять хотя бы минуту, в том, как безуспешны попытки отвлечься от окружающего, уйти в мир прежних забот и мечтаний. Все как будто то же самое, что и в первом варианте пьесы. Но только сжатое до предела в душевной энергии актерских переживаний. Конфликты времени раскрываются в живой диалектике человеческих отношений. Данный круг идей, данное художественное содержание могут быть переданы только в реальной жизни человеческого духа на сцене. И здесь бессильны режиссерские метафоры, наплывы, монтаж, выстроенные мизансцены, игра вещей, приемы театральной публицистики, вполне достойные сами по себе. Здесь может действовать только актер, живущий на сцене полной мерой чувств.

Режиссерское единство спектакля образуется из непрерывной цепи внутренних связей, отношений, взаимодействий.

В пьесе «Два цвета» следуют один за другим такие эпизоды. Шпанистый парень Глухарь просит прикурить у рабочего Мелешко. А тот издевательски дает ему деньги на спички. Потом Глухарь глумится над юношей в очках, заставляет его поднять с земли монету. При иллюстративно-описательном подходе каждый такой эпизод разрабатывается самостоятельно, как различные стороны характеристики персонажей.

Зритель может убедиться в превосходстве рабочего Мелешко над Глухарем, посмеяться над одураченным парнем. Потом зрителя возмутит поступок хулигана. В спектакле «Современника» оба сценических куска находятся во внутренней связи. Глухарь (Е. Евстигнеев) бросается на юношу в очках потому, что его вдруг так, походя, ради шутки унизили. Глухарь был {125} миролюбиво настроен, пытался неуклюже сплясать цыганочку, доверительно просил прикурить. После шутки Мелешко руки его сжимались, вытягивались из рукавов большого, не по росту пиджака, он рыскал по сцене, ища разрядки, и натыкался на юношу в очках.

Спектакль поставлен не о том, что есть на свете хулиганы и решительные молодые люди, которые их не боятся. Не так понимаются здесь характеры. Как и в «Вечно живых», речь идет о разных способах самоутверждения личности. Примитивная, еще не проснувшаяся к жизни, но по-своему сильная натура Глухаря, как его трактует Евстигнеев, пробует утвердить себя, подавляя достоинство других. Шурик Горяев утверждает свою личность, до конца отдавая себя людям, живя без компромиссов, уступок, страха. И другие герои тоже, каждый по-своему, добиваются права быть самими собой. Это и определяет взаимоотношения. Относительная неудача Ефремова в роли юриста Родина, исполненной далеко не в масштабах таланта актера, объясняется тем, что этот персонаж оказался выключенным из общей системы отношений людей на сцене. Его спокойное равнодушие противостоит активности Шурика. И только. У него нет жизненной активности. Ведь и равнодушие — тоже способ утвердить себя. В данном случае Ефремов-актер разошелся с Ефремовым-режиссером. Но это исключение лишь подтверждает правило.

Строя сценическое действие, Ефремов не противопоставляет персонажей так, чтобы каждый воплощал те или иные полярные тенденции, а создает живую, развивающуюся систему отношений.

Показательно в этом смысле сценическое решение пьесы «Четвертый». Ее центральный персонаж, по общепринятой классификации, должен быть отнесен к разряду отрицательных. В нем готовы видеть законченное выражение буржуазного индивидуализма. В спектакле Ленинградского Большого драматического театра этот человек в трудную минуту окидывает мысленным взором свое прошлое так, что его поступки последних лет становятся цепью разоблачений себялюбца. Движение действия заключается в том, что цепь удлиняется и удлиняется.

Подобное было бы невозможно у Ефремова. Превращаясь в объект поучительного обличения, герой драмы выводится из активного взаимодействия, из драматической борьбы. В «Современнике» режиссера интересуют не только ошибки героя, хотя он не собирается ему ничего прощать. Для него важны моменты, когда герой борется, и пусть не до конца, но противится силе жизненных обстоятельств. Спектакль не становится печальной историей падения человека. Это — активная борьба за него. Трое из экипажа боевого самолета, погибших на войне, {126} вызваны к жизни в памяти товарища, и они выходят на сцену не для того только, чтобы обличать его: они помогают ему найти себя и именно потому так к нему беспощадны. Четвертый — не просто заблудившийся человек. Недаром он спорит с друзьями, утверждая, что они, пришедшие из прошлого, из войны, не могут его судить, ибо ничего не понимают в сегодняшнем трудном времени. Речь идет не просто о слабом человеке, а о времени, о состоянии мира, об исторических обстоятельствах, которые опустошают душу и лишают человека чести, достоинства.

Как бы ни были различны постановочные решения Ефремова, их неизменно определяет диалектика человеческих связей. Спектакли Ефремова воздействуют не столько зрительными — живописными или графическими образами, сколько внутренним единством, близким к единству музыкального порядка. Здесь нет жестких мизансцен, нарочитых в своей заученной отделанности, нет столь частой на сцене многозначительной замедленности действия, подчеркнутой режиссерской расчлененности кусков. При кажущейся небрежности, импровизационной легкости рисунка у Ефремова последовательно и точно развивается эмоциональная линия. Драматическая тема пробивается сквозь обыденный, иногда намеренно сниженный поток жизни, она рождается в борьбе с силами зла, ненависти, равнодушия, тупости, оттеняется трагическими мотивами и, наконец, выходит на поверхность в своем полном звучании. Спектакли Ефремова, как правило, завершаются приподнятым финалом, выразительной сценической концовкой, где сливаются линии и мотивы действия.

Если режиссерское решение предполагает особую конкретность, остроту, активность жизни актера на сцене, то, естественно, встает вопрос о внутренних источниках творчества, о психотехнике, позволяющей достигать высокой подлинности и силы переживаний. Тональность спектакля зависела от того, как сильно и искренне с самого начала завязалось общение актеров. Возникла некая импровизационная свобода мизансцены, в сущности, очень точной по своему внутреннему содержанию. В общении актеров был момент реальной борьбы. Актеры не только видели и слышали друг друга на сцене, они как бы реально сталкивались, творчески соревновались.

Актеры выходят на подмостки не для того, чтобы проиллюстрировать мысль автора и режиссера, еще раз повторить логику доказательств уже решенной другими теоремы. Они каждый раз заново ведут свой творческий эксперимент, свой художественный анализ жизни, доказывая истину в самом последнем, сегодняшнем, конкретном ее выражении. Они идут к одной цели, но именно как коллектив, где есть общность идейных и художественных устремлений, единомыслие и вместе с тем соревнование, {127} без которого невозможно двигаться дальше, по-настоящему решать жизненные и творческие задачи. Реальность отношений героев в изображаемой жизни имеет основой реальные творческие взаимодействия актеров на сцене, в которые по-своему втягивается и зритель.

Актер не может оставить за порогом театра то большое и малое, чем живет сегодня, отсюда и возникает осязаемая реальность собственно актерского бытия на сцене.

Ефремов опирается на современные постановочные принципы. Динамика и непрерывность действия, высокая «плотность монтажа» театральных элементов, когда все — и перемена декораций, и движение занавеса — входит в это действие, словом, новейшие достижения современного постановочного искусства им подхвачены.

Но не уровнем постановочной техники прежде всего определяются новые творческие черты режиссерских работ Ефремова. Они — в особых принципах активизации актерского творчества, в особой природе существования актера на сцене, находящейся в полном соответствии с идейно-художественными задачами, с самим предметом сценического показа. Острота и насыщенность жизненных отношений в сценическом действии и делают спектакли Ефремова по-настоящему современными, позволяют показать человека в его конкретности, простоте, обыкновенности и вместе сложности, противоречивости, драматизме.

Творческий характер его режиссура приобретает тогда, когда постановщик и за режиссерским столом мыслит и творит прежде всего как актер. Недаром во многих спектаклях «Современника», например в тех же «Вечно живых» или «Четвертом», так много значит образ, сыгранный на сцене постановщиком-актером.

В той или иной мере это относится к каждому из исполнителей. Принцип ведения действия таков, что режиссерское единство спектакля активно формирует не только постановщик, но и актеры. Они не могут решать свои, даже самые маленькие роли, не сопрягая их со всей системой отношений на сцене, то есть не проделав для себя некой режиссерской работы. Именно в этом смысле и говорил О. Ефремов об «актерской» природе искусства «театра единомышленников».

Но вряд ли можно считать плодотворным само противопоставление «актерского» и «режиссерского» театра. Скорее, речь должна идти о существенных сдвигах в современном сценическом искусстве, о переменах в самой основе идейно-художественного единства спектакля, то есть в его режиссуре.

В «Современнике» сценические отношения обрели живую реальность. Здесь сердца бились не врозь, горячая кровь бурлила {128} в системе драматических связей, а связи были предельно напряжены: большей жизненной нагрузки, идейного наполнения они уже не могли бы выдержать.

Возникала потребность в иных, более емких средствах театрального сгущения жизни. Проявилось это прежде всего опять же в актерских созданиях. Стройность ансамбля нарушается не только в театральных коллективах, которые в силу исторических причин объединяют актеров разных навыков и школ, но и в «театре единомышленников» — в «Современнике».

Уже в «Вечно живых», первом спектакле театра, рядом с актерами, жившими на сцене точной мерой жизненной достоверности, появлялась театрально гиперболизированная, подчеркнуто гротескная фигура Нюрки-хлеборезки в исполнении Г. Волчек. В одной из последних статей о «Вечно живых» говорится: «В этом месте спектакля зрителя, уже привыкшего к прозрачной плавности актерского изложения, встряхивает, как на ухабе, и он готов объяснить все: Волчек переигрывает. А дело тут в другом. Театр дал актрисе, которая недавно доказала свои режиссерские возможности, самостоятельно срежиссировать свою роль внутри спектакля, построенного по совершенно иным эстетическим законам»[[95]](#footnote-96).

Итак, роль «самостоятельно срежиссирована» актером, да еще по «иным эстетическим законам», чем весь спектакль…

Случай отнюдь не исключительный в практике «Современника».

Явно выбивается из общей стилистики спектакля «Моя старшая сестра» (режиссер Б. Львов-Анохин) Колдунья в исполнении Л. Ивановой, тоже ветерана «Современника». Элементы сгущенной характерности приобретают здесь другой смысл, чем в случае с Нюркой-хлеборезкой, сыгранной Г. Волчек. Они обнаруживают себя как нечто внешнее, постороннее, взятое напрокат. Человек захотел быть красивым, быть «как все» и позаимствовал прическу, «грим» из заграничного фильма, воспользовался примером популярной актрисы. Но явная маска ничего не скрывает. Сквозь нее контрастно проступают черты живого страдания, духовной убогости, растерянности, одиночества этого существа. Бесконечно жалея и мучаясь, актриса беспощадна к своей героине.

В пьесе душа Колдуньи пробудилась от встречи с искусством. Колдунья пришла к Наде Резаевой и помогла той преодолеть отчаяние, найти силы, чтобы продолжать поиск. В спектакле Л. Иванова не хочет окружать сентиментальным ореолом эту ситуацию. Слепота, душевная запущенность, внутренняя несамостоятельность {129} обнаруживаются не только в ее страшной маске, но и в том, с каким тупым непониманием, вульгарным смехом зрительницы, воспринимающей искусство как потеху, слушает она монолог Лауры из «Каменного гостя». В отличие от Нюрки-хлеборезки, это не столько сатирический, сколько щемяще-трагический образ. Но и здесь актриса выходит за пределы стилистики спектакля, а отчасти и характера, созданного А. Володиным. Она как бы пересоздает образ, свободно и самостоятельно творя его, доводя эпизодическую, в сущности, фигуру до степени самобытного сценического типа, емкого в своем жизненном содержании. Целостность ансамбля в спектакле несколько страдает. Но это следствие живого творческого процесса, а не просчетов. Актерская инициатива не может ограничиться рамками режиссерской задачи. Значит, возможно изменить и самую систему режиссерского единства.

На совсем других основаниях, чем, скажем, в «Вечно живых» О. Ефремова, возникает художественная целостность спектакля «В день свадьбы», поставленного А. Эфросом на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола. Актеры как бы изнутри взрывают каноническую структуру характеров, создавая относительно автономные образы-типы, подобно тому, как это было с Нюркой — Г. Волчек или Колдуньей — Л. Ивановой. Они уже не укладываются целиком в сюжетные отношения пьесы, в конкретность предлагаемых тут обстоятельств. Речь идет, разумеется, о принципах, а не о результатах, которые не могут не быть различны у каждого из исполнителей. Салов В. Соловьева, Нюра А. Дмитриевой в обобщенности, типичности, самобытности далеко отрываются от остальных персонажей, хотя среди них Василий Л. Круглого, Женя А. Збруева, Майя М. Струновой и другие — перечень можно было бы расширить — достаточно значительные сценические создания. Каждый свободен в выборе красок, приспособлений, индивидуальной пластики. Но эти различные и явно индивидуальные актерские решения не колеблют режиссерского единства спектакля, ибо оно основано на особого типа сценических связях.

Финал второй картины. На переднем плане Нюра — А. Дмитриева. Она растеряна, разбита, оглушена тем, что узнала об отношениях своего жениха Михаила и Клавы, измучена борьбой. Только что прошли напряженные диалоги, которые она вела поочередно с Николаем, Михаилом, Василием, Ритой. На заднем плане идут две старухи, Сергеевна и Петровна. Идут через сцену, слегка сгорбленные, но очень устойчивые, непреклонные в своей устремленности. Слышен тревожный пароходный гудок, он нарастает, превращаясь во все заполняющий гул.

— Почему он так гудит? — кричит Нюра, ни к кому, собственно, не обращаясь.

{130} Одна из старух сразу же отвечает, не останавливаясь, не поворачиваясь к воображаемой реке, как это делают в десятках других театров, не прикладывая руку ко лбу, чтобы лучше увидеть этот предполагаемый пароход, который якобы предупреждает гудком идущую ему наперерез лодку. Старухи продолжают двигаться так же прямо, непреклонно, не поднимая головы.

Это не есть привычный сценический диалог, разработанный со всем возможным правдоподобием, как это было в приведенном выше эпизоде из спектакля «Друзья и годы». Нет тут и внутренней актерской сцепки, пронизывающей спектакли «Современника». Задан вопрос, и на него прозвучал ответ. Но реального общения, тем более его имитации, не предполагается. Есть общение творческое. Каждый существует, действует, произносит слова в соответствии с логикой образа. Старухи день-деньской жарили, парили, готовили еду для свадебного пира, не подозревая о драме, разыгрывающейся в доме, или, может быть, не желая ее замечать, принимать в расчет, — эти старухи олицетворяют какую-то неумолимую силу, неизбежность вечных законов бытия. Жизнь все равно движется дальше, как бы ни складывались при этом человеческие судьбы. Нюра погружена в себя, мучительно стараясь преодолеть открывшуюся ей сложность обстоятельств. Гудок она воспринимает как внутренний гул и едва ли слышит ответ, едва ли понимает его смысл. Персонажи обменялись репликами, но каждый говорил о своем, по-своему. Эпическое спокойствие старух и внутренняя тревога героини образуют драматический контраст. Сама же сюжетная ситуация, то обстоятельство, что в лодке, пересекающей Волгу под носом парохода, плывут Михаил и Василий, торопятся в город, чтобы увидеть Клаву, не становится самым важным. Режиссер не акцентирует эту ситуацию, не делает главным драматическим эффектом эпизода.

Человеческие поступки и движения на сцене не укладываются в рамки жизненного правдоподобия сценической подлинности.

Вот первый выход Жени — А. Збруева. Его разбудили, вытолкнули с сеновала, где он спал. Актер вышел, поднял руки, как бы заслоняясь от солнца. Но это не просто жест человека, который закрывается от слишком яркого света или потягивается, хотя и то и другое здесь есть. Его руки совершают почти что танец. Они как бы рисуют окружающий мир — солнце, небо, деревья. В их движении — избыток молодых сил, радость бытия. Такая пантомима повторяется и в сцене с Олей, когда руки девушки ищут близости, а Женя отстраняется, оттягивает минуту молчаливого объяснения, боясь, что оно произойдет как-то между прочим.

{131} Свой образ действия, своя пластика, связанная так или иначе с внутренней сутью, есть у каждого из персонажей.

У Салова — В. Соловьева непрекращающийся поток мелких, дробных движений. Он словно не может остановиться, успокоиться, сосредоточиться на чем-то одном. В поле его внимания сразу несколько дел, он боится что-нибудь упустить, забыть. Важное и мелкое, повседневные заботы и неожиданные философские прозрения занимают его непрерывно, без всяких переходов и остановок. На сцене он постоянно что-то поправляет, устраивает. То поднимет какую-нибудь бумажку, то отогнет угол половика, то подвинет стул. Стулья стоят у свадебного стола, и одни персонажи их сбивают и роняют, а другие упорно и терпеливо водворяют на свои места.

Внутренние состояния и отношения выражены на сцене активно и далеко не всегда соответствуют мере житейского правдоподобия. Слишком решительно и настойчиво Майя обнимает, прижимает к себе Василия, отстаивая свои права на него. Потом она убегает от него по диагонали сцены, но так, словно привязана невидимой веревкой, и Василий возвращает, притягивает ее обратно. Робкий Михаил наступает на Василия, требует, чтобы он позвал Клаву, оттесняет его на самый край сцены. Нелли «играет» с куклой. Игра состоит в том, что девочка методично выворачивает кукле ноги. Нюра берет у Клавы заветные сиреневые бусы, нравящиеся Михаилу, берет решительно, грубо, бесцеремонно, в ее жесте нет ощущения самой вещи, ее ценности, значимости.

Отобранность, театральная концентрированность движений предельно простых и выразительных сочетается с многозначностью и многоплановостью сценических характеров, не укладывающихся в однолинейные оценки.

Какова, например, Нюра, главная героиня драмы В. Розова?

И. Вишневская пишет о ней: «Вот кто достоин счастья, вот ради кого можно писать стихи, слагать песни, безумствовать, забывать о сне, вот кому можно довериться в жизни. Необыкновенная душевная ясность отличает этого человека; не в пример напряженному, скованному Михаилу, Нюра — Дмитриева не знает никаких обессмысливающих догм, ей неведома ложь, которую называют святой, она естественна во всем — в любви, в бурно вспыхивающем стремлении защитить свое счастье и, наконец, в принятии самого страшного для нее, но тем не менее тоже естественного последнего решения»[[96]](#footnote-97).

Все это, может быть, и верно, но никак не исчерпывает характера, созданного А. Дмитриевой. Таково внутреннее зерно этого человека, глубоко спрятанное, заслоненное множеством {132} противоречивых и не столь уже прекрасных черт. Актриса абсолютно беспощадна к своей героине. В ее Нюре пока преобладает все-таки душевная грубость, негибкость. Она бестактна в своем счастье. Торжествуя победу, она уже готова наставлять других. Она растеряна и эгоистична в момент, когда все рушится, зло и агрессивно отстаивает свои права.

И все же это не значит, что И. Вишневская совсем неточна в своей идеализированной оценке Нюры. В том-то и дело, что характер здесь не поддается однозначному определению. Он сложное и противоречивое целое.

Общность всех этих разнородных сценических созданий возникает из единства подхода к жизни. В каждом из персонажей так или иначе открывается тот же мир противоречий, что и в ситуации главных героев. Каждый в зародыше таит ту же драму, бьется над теми же проблемами. В этом — источник режиссерской целостности спектакля, при всем различии и многообразии пластических решений, форм, актерских стилей.

С. Михоэлс так определил различие между сферами творческого влияния актера и режиссера:

«Мир актера — в мире его образности, в мире замкнутой человеческой личности… Раскрытие этого замкнутого мира — огромная актерская задача, которой может для актера хватить на века. Но остается еще мир, мир всего спектакля, в котором гармонически звучит образ данного актера. Это идейный образный мир всего спектакля, его дыхание, его аромат. Вот здесь — работа режиссера»[[97]](#footnote-98).

Разумеется, это противопоставление относительно. Драматический характер не есть нечто постоянное, всегда равное себе. Он может проявить себя только в структуре действенных отношений пьесы, обнаружить себя лишь в столкновении с другими характерами. Но все-таки именно характерами. Ибо характер представляет неделимую единицу сценического искусства.

Актер как бы закован в образе-роли и взаимодействует, общается с партнером, со зрителем через созданный им характер, лишь путем свойственных природе этого характера приспособлений. Однако способ создания сценических характеров, их жизненная содержательность и соответственно сам тип аналогии между личностью актера и духовным миром персонажа меняются. Вплоть до того, что эта аналогия может быть обнажена, открыта ничуть не вопреки природе сценического реализма. Не предпосылки ли это особой творческой системы режиссерского единства спектакля?

{133} На сцене «Современника» актеры живут и действуют естественно, отделенные от зрительного зала условной «четвертой стеной», обращаясь к зрителю в ходе действия не прямо, а лишь косвенно, изнутри характеров. Однако эта «стена» между залом и сценой становится как будто особенно прозрачной и проницаемой. В зале и на сцене устанавливается одно и то же атмосферное давление, временами грань между театральным действием и жизнью, между актерами и зрителями словно бы совсем исчезает.

Это почти ощутимо в кульминациях, в выразительных сценических точках спектаклей О. Ефремова.

Вот завершающий аккорд спектакля «Два цвета». Обычно эта массовая сцена получалась в театрах чисто описательной. Хулиганы убили Шурика Горяева. Они спасаются бегством. Мечутся по сцене, бегут то в одну сторону, то в другую, разбивают фонарь, прячутся. Милиционеры гонятся за преступниками. Начинают сбегаться люди, они собираются у тела Шурика. В спектакле «Современника» нет подобной иллюстративно-событийной разработки финала. Возможно, что все эти действия или их элементы совершаются и здесь. Но они не расчленены. На сцене множество народу, по-видимому, все актеры, которые заняты в спектакле или находятся в театре. Без грима, в своих костюмах. Создается картина всеобщей сумятицы, беспокойства. Продолжается она лишь мгновение — и вдруг все на сцене останавливается, замирает. Возникает неподвижная, немая скульптурная композиция горя и гнева. В мертвую паузу врывается страшный, нечеловеческий, рвущий душу крик Кати. Это почти запрещенный на сцене прием. Крик предельно натурален, без всякой театральной сглаженности, художественной «облагороженности». И сразу же, пока зритель не успел понять, кто и где закричал, в зале или на сцене, актеры поворачиваются лицом к рампе, начинают публицистический финал.

Коллектив участников спектакля органически, таким образом, входил в прямое соприкосновение со зрителем. Опорой для этого послужила особым образом построенная массовая сцена.

В группировке театральной толпы режиссер, казалось бы, более всего свободен и самостоятелен. Однако и здесь он не может вырваться из круга сценических связей и отношений, присущих данной сценической системе.

Режиссер театра домхатовских времен именно в работе над «народными сценами» мог чувствовать себя относительно независимым, статистами-то он распоряжался безраздельно. Сдвиги в режиссуре Малого театра конца девятнадцатого — начала двадцатого века дали себя знать именно в повышении культуры массовых сцен. Но и тут господствовали традиционные приемы и «секреты». В конечном счете толпа играла подчиненную, {134} служебную роль, на ее фоне должны были наиболее выгодно и эффектно выступить основные герои.

Художественный театр дал совсем иную трактовку «народной сцены». От этнографической, национальной, социальной типажности толпы он шел к разработке индивидуальных характеров, придавая каждому, даже десятистепенному участнику сцены некую биографию, жизненную судьбу, до мелочей обоснованную линию поведения. Только в первом акте поставленного В. И. Немировичем-Данченко «Юлия Цезаря» полтораста персонажей получили свои характеристики. По замыслу постановщика создавался многоликий и цельный образ римской толпы, являющейся средой политических схваток, то есть одним из действующих лиц спектакля.

Открытия К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на многие десятилетия вперед определили режиссуру «народных сцен». Менялись место и роль коллективного героя в драме. Толпа превращалась на сцене в революционный народ, классово дифференцированную массу, обретала лирическую трактовку, выдвигалась в качестве главного, центрального действующего лица. Менялись приемы характеристики. Но исходные режиссерские принципы оставались незыблемы. Графическая или живописная организация групп. Обобщающая социальная характеристика, возникающая из конкретных действий каждого участника. Фрагментарная трактовка выдвинутых на сцену фигур, позволяющая создавать иллюзию огромных масс людей, участвующих в событиях. В спектакле МХАТа «Бронепоезд 14‑69», поставленном К. С. Станиславским, митинг разворачивался на колокольне, возвышающейся над невидимой зрителю массой дальневосточных партизан.

К сожалению, не часто встречаешься сейчас в театре с подлинно творческим решением массовых сцен. И здесь отложились свои типовые приемы. Нарочито поставленные бои с придуманными комбинациями и эффектными падениями в «Ромео и Джульетте» или «Сирано де Бержераке»… Смехотворные в своей театральной напыщенности, церемонно вышагивающие по заранее заданному режиссером рисунку гранды в «Дон Карлосе»… Добросовестно подобранная, искусно сгруппированная живописно-скульптурная толпа в спектаклях о современности. Выведенный режиссером на сцену и действующий в соответствии с продуманной партитурой вспомогательный состав, даже усиленный актерами, воспринимается сегодня как наименее одухотворенный элемент спектакля. Наигранные страсти массовки не вяжутся с все более конкретной в своей подлинности игрой актера. Режиссер единовластно формирует народную сцену, управляет групповыми переходами, но ему редко удается вдохнуть жизнь в эту инертную массу.

{135} Финальная сцена спектакля «Два цвета» в «Современнике» обнаруживала новые принципы режиссуры. Они дают возможность расковать внутренние ресурсы актеров, по-иному раскрывают диалектику коллективного и индивидуального в образе массы на сцене. Открытия эти получили свое продолжение в нашем театре.

Заключительная картина спектакля «В день свадьбы», поставленного А. Эфросом на сцене Московского театра имени Ленинского комсомола… Гости собираются на свадьбу. Ждут молодых из загса. Сцена заполнена народом. Однако, вопреки ожиданию, участники массовки не получают типажных характеристик, не делятся на социально-бытовые группы. Нельзя сказать, что вот это пожилой рабочий, несущий начало народной мудрости, это представитель общественных организаций, а это кумушка-сплетница, пришедшая на свадьбу посудачить, позлорадствовать, набраться новостей. Нет, это просто актеры, актеры театра, вышедшие на сцену без грима, в повседневных костюмах.

Почему бы им не изображать гостей? Чем они отличаются от тех людей, которые могли прийти на свадьбу в дом Салова? Они не образуют живописных и композиционно расчлененных групп. У них нет партитуры целесообразных в бытовом смысле действований. Актеры переступают с ноги на ногу, топчутся на месте, делают небольшие переходы в несколько шагов. Создается впечатление беспокойной, нетерпеливо ожидающей массы. Из нее вырываются отдельные реплики. Очень разные. Сочувственные, насмешливые, злые, равнодушные. Возникают споры, сталкиваются мнения. Но кто именно произносит те или иные слова, не так уж важно. Важно же, что это многообразная, противоречивая, но коллективно действующая сила драмы. Не массовидный фон, живой антураж, сценическая среда для главных персонажей, но хоровое, народное начало в спектакле. Присутствие этого хора на сцене, его оценка придают происходящему значение события, общественного действия. Свадьба, домашний праздник воспринимается как важнейший момент объединения двух людей, двух сердец, двух душ в союз, требующий высокой правды и чистоты. Решается вопрос о человеческой судьбе, счастье, жизни.

Так рядом с актерским образом появляется еще коллективный образ, хор, с которым исполнитель роли внутренне связан.

В «Современнике» актер обнаруживал свое «я», «отстраняясь» от героя только в определенных, обычно финальных точках действия. Очевиднее всех раздвоенность бытия на сцене актера-человека и актера-роли выступала в спектакле «Четвертый». Но там театр столкнулся с не совсем привычной для него драматургией. Пьеса эта — развернутый в драматическое {136} действие внутренний монолог героя, его спор с самим собой. Последовательность происходящего определяется логикой мысли человека, вспоминающего и мучительно решающего свой вопрос, а не реальной связью событий. Декоративная конструкция, не несущая никакого изобразительного начала, остается постоянной. Меняются места действия, меняются взаимоотношения между персонажами. Реальная ситуация, в какой мы находим героя. Внутренний спор Четвертого с самим собой, превращающийся на сцене в напряженный диалог с погибшими во время войны друзьями, тремя членами экипажа самолета, на котором он летал в годы войны. И картины конкретных событий прошлого, воскрешенные его памятью. Вот три основных плана действия. В каждом из них свой внутренний темп. Переключение из одной плоскости отношений в другую свершается на наших глазах. Актер выходит на сцену как бы вне образа, наполненный мыслями, связанными с происходящим, но без «маски» одного из участников драмы. В нужный момент он сразу включается в линию отношений лиц на сцене. И так же мгновенно из них выходит, когда персонаж выпадает из круга размышлений героя. При этом все переходы основаны на чисто внутренних переключениях из одних предлагаемых обстоятельств в другие, почти без всяких внешних приспособлений, актерских красок, элементов характерности.

Актер словно приоткрывает свое лицо, обнаруживает себя как участник молодой группы художников, которые средствами сценического искусства сейчас, здесь, в контакте со зрителями ищут ответ на важный, волнующий всех вопрос.

Между тем родился театр, где принцип коллективного субъекта действия определяет саму природу спектаклей, их режиссерскую концепцию. Это Московский театр драмы и комедии на Таганке.

В каждом спектакле Ю. Любимова существует особый сценический образ — выразитель коллективного начала игры. По аналогии с античным театром его вернее всего было бы назвать «хор». Это коллективный герой. Коллективный, но не безликий. Творческие и человеческие индивидуальности не стираются в общем сценическом бытии актеров, живущих в спектакле едиными чувствами и порывами, спаянных единым восприятием жизни. Коллективный сценический образ не становится массовидным. У него реальные исторические корни, конкретная жизненная основа.

За плечами актеров — сегодняшняя юность. В хоровом герое открываются общие черты поколения, только вступившего в жизнь. У молодежи позаимствовал театр свои пластические формы, взял песни, ритмы, интонации. Но любимовцы перенесли на сцену не только черты облика, манеру поведения, характерность {137} коллективного быта, возведя их в степень эстетически обобщенных театральных форм. Они ухватили главное: мировосприятие молодого современника. Может быть, чрезмерно слитное, концентрированное, ограниченное в своем аналитическом и историческом подходе к явлениям действительности, оно отличается чуткостью жизненных реакций, синтетически выражает противоречивую сложность среды, высокое чувство человеческого достоинства, ясность, прямоту, бескомпромиссность. Такой предстает молодость в образе коллективного сценического героя спектаклей Ю. Любимова.

Подобный герой впервые появился в «Добром человеке из Сезуана», студенческом спектакле, перенесенном потом на сцену Театра драмы и комедии. Каждый актер, в том числе и те, кто не является выпускником Училища имени Щукина и введен в спектакль позже, существует здесь прежде всего как участник этого хора, того коллектива, который разыгрывает пьесу Брехта в формах некоего уличного, народного театра, с помощью самых примитивных средств и приемов, прямо на мостовой, превращая уличный фонарь в дерево, попавшиеся под руку столы — в полки табачной лавки Шен Те.

Этот актер, скажем, играет в спектакле роль водоноса Ванга. Водоноса в этом уличном театре откровенно представляют, актер не перевоплощается в своего героя. Как и у других действующих лиц, у него своя, условная театральная пластика: несколько характерных движений повторяется в одном рисунке, в одном убыстренном ритме. Вот ему перебили руку, она висит, как плеть, ее приходится класть на колени, перекидывать через плечо. Ванг приспособился и к этому. Цикл движений усложнился, но их характер, их ритм остались прежними. Театральные приспособления и приемы не заслоняют человека, исполняющего роль. Нет, не просто актера А. Эйбоженко. Но сценического персонажа, одного из участников этого уличного спектакля. Во всяком случае, брехтовский водонос актеру близок, понятен и в повседневных заботах, трудах, делах, и в отношении к людям, которые пьют его воду, а его едва замечают. Однако совсем превратиться в своего персонажа он не может. Ему не хватает умения так сгибаться, унижаться.

Он привык смотреть прямо в глаза, с доброй и сочувственной улыбкой, а иногда иронически, поднимаясь над людской суетой, над тщеславием, жадностью, жирным самодовольством. Такой персонаж большого спектакля живет уже не только интересами водоноса Ванга из уличного представления. Вместе с остальными участниками он размышляет над всеми ситуациями пьесы, вместе со своими товарищами, опираясь на изложенную Брехтом притчу, решает важные сегодняшние вопросы, соотнося все с собой, с современностью, обращаясь непосредственно к зрителю, {138} не стесняясь сказать прямо в зал, не от себя, конечно, а как бы от лица этого коллективного героя спектакля: «Купите воду, собаки!»

В таких многоплановых сценических отношениях существуют все персонажи спектакля.

Шен Те — проститутка, продающая себя ради хлеба, не умеющая говорить «нет!». На наших глазах она превращается в своего мнимого двоюродного брата Шуи Та, непреклонного, не знающего жалости, когда дело идет об интересах его сестры. Но и в этом превращении горести Шен Те не исчезают, они всегда с нею. Героиня в образе Шуи Та, аскетически отрекаясь от доброты, человечности, женского обаяния, предстает еще более жалкой, обездоленной, одинокой. Но и этими метаморфозами не исчерпывается у З. Славиной образ доброго человека из Сезуана. Актриса поднимается над миром своей героини, достигает напряженного драматизма переживаний в гневных призывных тирадах, обращенных к залу. Общечеловеческий масштаб — в ее любви к людям, в трагической страсти к любимому, в ее нежности и самоотверженности матери.

Персонажи пьесы, как они предстают в системе условного уличного театра, — только ипостаси живых и конкретных действующих лиц спектакля, а вместе с тем — коллективного хорового образа.

Хор, этот образ молодого поколения, отражающий его облик и мировосприятие, перешел и в новые спектакли театра. В «Антимирах» он — главное лицо, все время на сцене, обрамляет площадку, на которую выходят из его среды актеры со стихами, пантомимой, танцем. Коллективный герой — в центре «Десяти дней, которые потрясли мир». Пестрый, стремительный поток театрального действия здесь внутренне связан прежде всего благодаря хору. Именно то, что каждый актер существует в системе коллективных отношений, и дает ему особую внутреннюю творческую свободу, заставляет его быть предельно активным, напряженно жить в драматических связях системы.

Путь, которым идет Ю. Любимов, нельзя представлять в качестве универсального. Он органичен для данного коллектива. И странно было бы навязывать его другим. Тем более что в сценическом методе театра есть своя ограниченность, свои противоречивые моменты.

Пока что театр в каждом спектакле повторяет тот же круг идей, разрабатывает найденное в «Добром человеке из Сезуана».

Сильный в слитном, синтетическом восприятии сложности сегодняшней жизни, театр пока еще не подошел к углубленному аналитическому постижению времени.

{139} В спектаклях Ю. Любимова режиссерское единство, художественная цельность складываются по несколько иным принципам, чем, скажем, в «Современнике». Это уже не система взаимодействия характеров, созданных на основе перевоплощения. Человек и в спектаклях Ю. Любимова ни в коем случае не исчезает в своей целостности, но видится одновременно с разных точек зрения, в нескольких сценических ракурсах.

В чем идейный смысл такого подхода к сценическим образам в «Добром человеке из Сезуана»? Трагическое раздвоение, которое наглядно демонстрирует героиня пьесы, происходит в спектакле у каждого, даже самого второстепенного персонажа как неизбежное следствие жизненных противоречий, чего не было в спектакле Р. Сусловича, поставленном на сцене Академического театра драмы имени Пушкина. Таким образом, художественное единство режиссерского решения Ю. Любимова есть прежде всего единство идейно-философского подхода к человеку. При этом актер уже не живет только в «мире замкнутой человеческой личности», лишь гармонируя с другими характерами, но включается в систему многоплановых сценических отношений, активно формирует общий идейный и образный мир спектакля. Он ни в коем случае тем самым не подменяет, не теснит режиссера. Напротив, именно такое сложное единство требует направляющей творческой режиссуры. Спектакль формируется как система относительно свободная в своих сопоставлениях, переходах, ассоциативных и метафорических связях, подвижная и текучая. Он не может складываться стихийно, сам собой, как сумма вольных актерских решений.

Режиссура современного советского театра неоднородна. Активные творческие поиски уживаются на нашей сцене с ремесленным стандартом.

Еще десятки и сотни спектаклей создаются по такому рецепту: общий фон по-бытовому достоверной жизни на сцене; более или менее внятное чтение текста, с должными интонационными курсивами, с особой подачей ударных реплик; живописная «поставленность» массовых сцен. И помимо всего, лишь вплетаясь в поток идущего на сцене изображения жизни, — пунктирная линия режиссерских акцентов. Эти акценты намекают на внутренние мотивы поступков действующих лиц, обозначают эмоциональную реакцию персонажей, подводят зрителя к заранее готовым выводам.

Но очевидно, что сегодня творческий язык режиссера уже не может ограничиться одними акцентами. Недаром в ряде случаев объективный идейно-художественный смысл спектакля, то есть его режиссура, формируется, как это ни парадоксально, по почину актера.

{140} Художественное равновесие подвижно и взрывчато. Актер, который настраивает свои чувства по драматическим тонам жизни, может оказаться в сценическом одиночестве, если режиссерское построение спектакля шаблонно. Театр «Современник» довел сценические взаимосвязи до высшей степени жизненной подлинности. Однако мера театральной концентрации жизни оказалась далеко не исчерпанной. Границы сценического характера расширяются. Он обретает относительную автономность. Становится многоликим, когда связь между исполнителем и миром персонажа обнажается. Подлинно творческая режиссура подчиняет себе новые формы общения и взаимодействия характеров на сцене, делает их доминантой художественного единства спектакля. Так рождаются новые режиссерские концепции — Г. Товстоногова, О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова. Это живые системы, движущиеся единства. Им не свойственны стилистическая закругленность, монументальная устойчивость.

Режиссерские концепции многообразны. Однако в разных поворотах, под разными углами зрения раскрывается общий комплекс идей, владеющих сегодня советскими художниками. Процесс художественного освоения жизни един. Без открытий, сделанных «Современником», невозможны были бы режиссерские находки А. Эфроса и Ю. Любимова. Конечно, не один «Современник», так сказать, взрыхлял почву. Принцип коллективного хорового героя лег, например, в основу спектакля «Такая любовь», поставленного Р. Быковым на сцене молодежного самодеятельного театра Московского университета. Этот спектакль не может быть забыт, когда мы говорим о режиссуре Ю. Любимова.

Общие творческие тенденции обнаруживают себя самым разным и неожиданным образом. Особенности режиссуры «Горя от ума» в Большом драматическом театре имени М. Горького как раз в том, что Г. Товстоногов не искал универсального приема, бросил в бой все средства театра, потребовал от каждого исполнителя полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. Режиссер использовал относительную неоднородность коллектива. Различные принципы актерской игры, сталкиваясь, образовали особый и в данном случае уместный эстетический эффект. Юрский — Чацкий противостоит Фамусову не только в драматургическом конфликте, но и самими принципами актерского существования в роли. В следующем спектакле, в «Трех сестрах», Г. Товстоногов уже иначе строит сценические отношения, всю режиссерскую концепцию спектакля.

Стремясь проникнуть в сложность драматических противоречий жизни, угнаться за стремительным бегом времени, театр {141} требует от актера во много раз усилить напряженность сценической жизни. Отсюда особенности и режиссерских исканий. Прокладывая идейную линию спектакля, формируя его образное, стилистическое, жанровое решение, режиссер должен подчинить своей индивидуальной творческой воле многоплановое сценическое действие, где счет эмоциональных посылок ведется на сотые доли минуты. Режиссер должен пропустить через свою душу всю многостепенную связь драматических отношений на сцене. Иначе зритель не воспримет спектакль как живое художественное единство. Складывается новая система целостности спектакля. Здесь недостаточно подвести все образы под один стилистический знаменатель. Художественное единство возникает как результат общности исканий коллектива и вместе с тем максимальной творческой активности каждого из его членов.

1966 г.

# **{142}** Сегодня, сейчас, здесь…

Октябрьская революция насытила повседневность пафосом большого исторического действия. И именно театр первым из искусств слился с революционной злобой дня. Он и сегодня продолжает жить напряжениями социальных сдвигов, коллизиями формирования нового, коммунистического сознания.

Современное сценическое искусство углубляет объективность художественного анализа жизни, входит в контакт с научным мышлением, опирается на данные истории. В то же время оно наращивает идейную энергию, обостряет творческую мысль, усиливает лирические, публицистические, романтические интонации. Рядом со строгой документальностью процветают крайности театральной фантазии. Только не следует принимать эти тенденции за разные линии, за самостоятельные направления развития. Контрасты сцены нельзя объяснить просто ссылками на обретенное ныне театром многообразие выразительных возможностей. Само по себе такое многообразие ничего не решает. Подлинной насыщенности и красочности сцена достигает лишь тогда, когда в основе разноликих, непохожих художественных исканий лежит единство реального, конкретно-исторического, революционного в своей основе жизненного процесса.

В работе «Экономическое содержание народничества» В. И. Ленин противопоставлял «объективиста», который, «доказывая необходимость данного ряда фактов, всегда рискует сбиться на точку зрения апологета этих фактов», и материалиста, то есть марксиста, рассматривающего те же факты в разрезе классовых антагонизмов. «Таким образом, — заключает В. И. Ленин, — материалист, с одной стороны, последовательнее объективиста и глубже, полнее проводит свой объективизм… С другой стороны, материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»[[98]](#footnote-99).

{143} Партийность ведет к последовательной объективности. Истинное содержание общественных явлений открывается по-настоящему в свете революционных интересов пролетариата, под углом зрения коммунистической идейности. Партийная оценка, в свою очередь, исторична, конкретна, опирается на анализ фактов, из них вытекает. «Советский народ, — говорится в Резолюции XXIV съезда КПСС, — заинтересован в создании таких произведений, в которых бы правдиво отображалась действительность, с большой художественной силой утверждались идеи коммунизма». Одно обусловлено другим, В этом двуединстве суть художественного освоения современности.

Художник имеет дело с текучими процессами сознания, схватывает моменты драматической борьбы, настигает жизнь на стыке случайного и исторически обусловленного. И театр особенно чуток в приближении к реальности, в своей художественной версии сегодняшней злобы дня. Ему нужно выхватить из потока частицу бытия так, чтобы не порвать, не нарушить живые, пульсирующие связи времени.

«Здесь, сегодня, сейчас…» — повторял К. С. Станиславский на репетициях, в своих книгах. Он предлагал актерам вспоминать эту заповедь всякий раз, как они почувствуют, что «врут», наигрывают, соскальзывают на привычные театральные интонации. Мы эту формулу конкретности сценического существования часто сводим к принципу — «как в жизни». Между тем для Станиславского важна была не одна правда жизненных обстоятельств (это только начало, исходная точка), но и реальность сценических отношений актеров, играющих на этой сцене, перед этим зрителем. Он так мыслил себе внутреннее состояние актера: «… я существую, нахожусь сейчас, сегодня, здесь, в жизни пьесы, на сцене».

Значит — подлинность жизненных ситуаций, психологических состояний и условность театральной обстановки. Из столкновения, из наложения этих двух реальностей рождается новая истина, возникает правда искусства, столь же объективная, сколько человечески, идеологически обостренная. Но только в сиюминутности сценических отношений. Не вообще, а «сегодня, сейчас, здесь». Из этого закона конкретности сценического творчества проистекают особенности и нынешнего дня театра, его контрасты, его правда и его пристрастия.

Не следует одни элементы спектакля относить к области некоторой абсолютной объективности воспроизведения жизни, другие рассматривать только как выражение идейной, партийной оценки. Моменты эти нерасторжимы. Потому весьма зыбкой представляется привычная классификация сценических приемов по степени условности или по признакам внешнего {144} правдоподобия. Подход этот бессодержателен. Резкая деформация материала не свидетельствует о напряженности мысли, документальная форма не сводится к жизненной подлинности. Мы часто принимаем за условность самые естественные отношения и не замечаем привычного неправдоподобия.

Вадим Голиков поставил в Малом драматическом театре «Что делать?» Н. Г. Чернышевского в собственной сценической композиции. Режиссер не превратил события этого политического романа в живые театральные картины, зато перенес на сцену логику развития мысли, обнажил природу революционного восприятия жизни. На сцену вышел раздумывающий, иронизирующий, негодующий автор. Подает голос «проницательный читатель», представляющий точку зрения духовного автоматизма, пошлость обывательского здравомыслия. Можно, конечно, все это принимать за систему условностей. На самом же деле спектакль как раз прямо переносит на сцену реальную структуру романа, в этом смысле он не так условен, как существовавшая ранее инсценировка «Новые люди», где добросовестно воспроизводились все перипетии жизни героев. Убеждение, что исконным, исходным, «безусловным» для театра является сценическое иллюстрирование вычитанных в пьесе жизненных отношений, является как раз одним из излюбленных предрассудков, достойных «проницательного читателя».

Ссылка на условность приема ничего не может объяснить. Мерить сценическую условность видимым правдоподобием или неправдоподобием действия — занятие довольно бессмысленное. Условность такого «условного» весьма условна. Скорее тут обнаруживаются привычки нашего восприятия, чем истинные отношения вещей.

В спектакле Академического театра драмы имени А. С. Пушкина «Час пик» (инсценировка романа Ежи Ставинского в данном случае тоже сделана постановщиком спектакля А. Музилем) главный герой появляется сначала на экране, как бы выхваченный из толпы кинообъективом, и только потом «сходит» на театральные подмостки. На сцене он продолжает жить среди движущихся видовых и хроникальных проекций города. Между тем рядом с Кшиштофом Максимовичем, которого играет И. Горбачев, появляется автор (арт. А. Волгин). В течение всего спектакля он сопровождает действия героя комментариями и ремарками. Что здесь более условно? Лицо от автора? Но мы перестали воспринимать эту фигуру как нечто непривычное: она вошла в быт театра, давно потеряла свою условность. К тому же в данном случае автор перешел из романа, он воспроизводит существенные композиционные и стилевые моменты произведения, в литературном отношении вполне реальные, а не условные. Скорее, приходится принять за условность {145} кинематографические кадры, хотя они сами по себе документальны, безусловны.

Можно бесконечно спорить, что на сцене условно, а что «нормально». Можно, но не нужно. Суть дела от этого не проясняется.

Наш зрительский глаз сегодня выделяет на сцене как непривычное и потому особо значимое как раз то, что в свое время казалось нейтральным, безусловным. Театр не боится разрушить поэтическую структуру спектакля подлинностью документа или фотографической вставкой, не чурается достоверных, натуральных подробностей быта.

Так, в спектакле Ленинградского ТЮЗа «Хозяин» (сценическая композиция по автобиографическим повестям М. Горького и постановка З. Корогодского) в условность сценического пространства вдвинуты подлинные и потому особенно весомые, несомненные в этой своей реальности вещи. В пекарне Семенова на полках огромные глиняные опарницы, корчаги, повешен большой, тоже глиняный, умывальник с несимметрично посаженными носиками, под него подставлен дощаник для стока воды. Эта утварь, приноровленная как будто к людям необычайной, богатырской силы, неотступно притягивает к себе взгляд. Тут не какие-то символы, а подлинность документальных свидетельств, с которыми не могут соревноваться никакие образные стилизации. Постановщик не боится вводить в спектакль почти этнографические достоверности. Но именно на такого рода деталях скрещивается ощущение истории с современным видением жизни.

На размашистой тюзовской сцене по эскизам художника А. Порай-Кошица выстроен двухэтажный дом казанского булочника Семенова со всеми службами, крыльцами, обширными сенями, подвалом пекарни, лестницами, верхними хозяйскими апартаментами. Крыша снята, убраны некоторые стены, сооружение вращается на кругу, и мы можем видеть всю жизнь дома. В пекарне за длинным столом рабочие мнут и разделывают настоящее, живое тесто. Куски его летят в Алешу Пешкова, когда он впервые переступает ее порог. Он здоровается с Коноваловым, и рука его оказывается измазанной тягучей опарой. Из теста крутят крендельки, баранки, под песни, то медленно, то в бешеном темпе, с характерными мастеровитыми ухватками. Тут же рабочие едят, пьют, устраиваются на ночь, расстилая на скамьях и на полу тряпье. Одновременно жизнь идет и в других частях дома. Наверху около самовара сидит Семенов. Потом тихо, лунатически, что-то бормоча себе под нос, бродит он по переходам, незаметно проникает в пекарню. Пробегает по двору, заваленному мешками с мукой и бочками, приказчик. Прокрадывается, словно вжимаясь в стены, стараясь {146} раствориться, исчезнуть, остаться незамеченной, забитая и презираемая старуха, жена хозяина…

Монотонный фон будней прорывается бурными вспышками — то бесшабашного веселья, то отчаяния, ненависти, злобы. Мирная беседа оборачивается внезапной дракой, азарт труда переходит в бунт рабочих, громящих пекарню. Тихая задушевная песня сменяется удалой разбойничьей или ломается похабщиной.

Театр не предлагает сценических иллюстраций на темы дореволюционной рабочей жизни. Из повестей М. Горького извлекается самая суть народного бытия во всех его противоречиях. Забитость, темнота сочетаются в народном сознании с силой страстей, широтой душевных порывов, ничем не ограниченным свободолюбием. Духовная тяга рабочей массы, обнаруживающая себя то в религиозном просветлении, то в песенной тоске, то во всплесках вольницы, все сметающей ярости бунта, — становится в спектакле главной, выходит на первый план. В этих внутренних борениях и контрастах зримо и убедительно обнаруживают себя глубинные силы и истоки революции, ее подлинно народный характер.

Алексей Пешков, будущий Максим Горький, в исполнении Г. Тараторкина не противопоставлен многоликой и вместе с тем слитной, единой народной среде как человек, уже знающий точные, правильные ответы на все вопросы, мучающие окружающих. Его появление заставило сильнее забродить силы протеста, определеннее выявиться социальные размежевания. Но еще больше он сам впитывает впечатления, набирается сил от прикосновения к этой суровой, но притягивающей, увлекающей, полной значения жизни. Актер говорит мало и сдержанно, отвечает как-то односложно, словно нехотя, никогда не впадая в пафос, как будто не веря, что слова сами по себе могут что-то объяснить, решить. Он больше слушает, вглядывается во все, что происходит вокруг.

Непримирим Алексей в спорах с Семеновым, который строит расчеты на том, что в человеке есть слабого, злого. Но герой не может пока сломать его логику, уничтожить его влияние. Ведь Семенов тоже вырос из народной среды, принадлежит к ней не только по происхождению, но и по многим чертам миросозерцания, порожден ее противоречиями. Мрачную и в то же время отмеченную трагическими чертами фигуру создает Р. Лебедев. Хозяин еще слишком силен. Недаром бунт рабочих кончается всеобщим «братанием». Именно в этот момент покидает дом булочника Алексей.

Вот он вышел. Стоит поодаль от дома, немного сутулый, в узком черном пальто, в высокой шляпе с обвислыми полями. В руке дорожный сундучок, тот самый, с которым он пришел {147} сюда. Алексей прислушивается к пьяной разбойной песне об атамане Кудеяре, которая раздается из пекарни. До него доносится крик Яшки — тот наткнулся на повесившегося Коновалова. Театр как бы повторил финал горьковской пьесы «На дне», где песню так же «испортил» Актер. Юноша еще с теми, кого только что покинул, он словно перебирает в уме все, что случилось за эти месяцы. Таким остается в нашей памяти герой спектакля. Внимательно вслушивающийся в окружающее, погруженный в себя.

В спектакле Алексей принимает на себя точку зрения автора повести, заинтересованного рассказчика, который как бы вновь переживает, осмысливает прежние впечатления. Актер использует этот ход по-своему. Переселяясь в прошлое, он не теряет, не скрывает в себе ощущений нашего современника, сохраняет его взгляд на мир. Актер остается на сцене человеком своего времени, только слегка оттеняя исторические и социальные черты героя. Так обостряется восприятие жизни, обнажается, выдвигается на первый план сам процесс приобщения молодого человека к сложностям бытия, к которым нельзя подойти с готовыми мерками, с вычитанными в книгах знаниями, можно только открыть, познать самому, на собственном опыте.

Другие актеры в большей степени погружаются в историческую среду, органично внутренне с ней сливаются. По такому пути, например, идет Л. Вагнер, исполняющая роль Софки, любовницы хозяина. Мы привыкли видеть актрису в ролях молодых современных героинь. В данном случае она переключилась целиком на характерные приспособления. Создается, может быть даже слишком сгущенный пластический и речевой рисунок. Ее проход по сцене — это почти танец, вызывающий и в то же время детский, наивный. Решительно отходя от себя, актриса обретает особую внутреннюю свободу в формировании характера Софки, не минуя ее противоречий, жизненных контрастов. Вагнер ничего не смягчает в своей героине. Но это не мешает ей обнаружить в Софке удивительное бесстрашие правды. В своем нравственном потенциале она как будто не уступает герою пьесы, хотя уровень сознания тут, разумеется, иной. Иной и способ существования актеров на сцене. Но это различие в общей системе отношений приобретает свою творческую значимость.

Так складывается на сцене диалектика исторической объективности и идейно-обостренного подхода. Любой элемент спектакля несет на себе отблеск общей концепции.

Обратившись к повестям М. Горького, театр создал живой, отнюдь не идеализированный образ народа. Существенным тут был художественный анализ с достоверностью деталей, выразительной подлинностью вещей на сцене. Однако это помогло {148} также выделить, выдвинуть на первый план духовные, творческие возможности народного сознания. Революционная его перспектива выступает тем убедительнее, что проходит она через напряженную борьбу человеческих страстей, сохраняет свою несомненность и в критический момент, на котором кончается спектакль.

Герой не сливается совершенно с активным, отнюдь не безликим фоном. Он приходит в прошлое из современности, приносит в него свои идейные и нравственные нормы. Театр погрешил бы против истины, если бы преувеличил влияние Алексея на закономерное течение событий. Он впал бы в плоский объективизм, если бы не открыл живых связей, внутренних контактов между историей и современностью. Не хрестоматийные, не чисто познавательные задачи ставит театр. Его внимание направлено на то, как в столкновении с реальностью, в данном случае исторически и сценически обостренной в своих противоречиях, выступает подлинная, объективная мера внутренних возможностей героя. Не вообще, а «сегодня, сейчас». Именно в этом обнаруживается конкретность художественной истины.

Для театра, обращающегося к юному зрителю, естествен интерес к самому процессу приобщения молодого сознания, бескомпромиссного и вместе с тем ломкого в своей прямоте, к сложным отношениям в жизни. В том, как трезво и углубленно, с высоким чувством современной объективности подходит он к теме, сказываются общие тенденции развития нашего театра.

О новизне в театре, о переменах в этом особенно подвижном искусстве мы, естественно, предпочитаем судить по наиболее свежим, самым последним произведениям сцены. Миновала премьера. Появились первые рецензии, «отбомбились» с разной степенью точности газеты, откликнулись журналы, и интерес критики к спектаклю угас. Он теперь перейдет в ведение историков театра, которые когда-нибудь, очень нескоро, включат его в театральную летопись эпохи или предадут заслуженному забвению. Между тем спектакль продолжает жить. С ним происходят часто непредвиденные превращения, в которых движение времени отражается иногда с большей точностью, чем в самых последних сценических сенсациях. Готовый, но еще не показанный публике спектакль сравнивают с фарфоровой вазой, которая не побывала в обжиге. Краски нанесены художником, но по-настоящему проявятся, приобретут яркость, только пройдя через огонь печи. Однако есть и существенные отличия. Тона, даже рисунок в спектакле продолжают меняться при каждой встрече со зрителем.

{149} В 1965 году во многих театрах страны ставилась пьеса А. Арбузова «Мой бедный Марат». Особый успех имел спектакль А. Эфроса в Московском театре имени Ленинского комсомола. Рядом с ним как-то незаметно прошла ленинградская постановка, осуществленная в Театре имени Ленсовета И. Владимировым. Правда, и тогда Т. Чеботаревская, сопоставляя разных исполнительниц роли Лики («Литературная газета», 1965, 18 мая), отдавала пальму первенства А. Фрейндлих. Зато заглавный герой пьесы у Д. Баркова, особенно при сравнении с напряженно, полнокровно, напористо жившим на сцене А. Збруевым, явно не задался. «Развенчание Марата» — называлась рецензия «Вечернего Ленинграда».

Прошло время. Московский спектакль остался только в памяти, как одно из сильных театральных впечатлений тех лет. А в Ленинграде «Мой бедный Марат» продолжает жить. И на каждом представлении как будто все сильнее и сильнее затрагивает сердца зрителей история трех подростков, которые случайно встретились в блокадном Ленинграде, а потом после войны старались пронести через все превратности верность своей юности, тому времени, которое дало им мироощущение, определило их жизненные принципы и взгляды. «Мой бедный Марат» в Театре имени Ленсовета пережил многие, казалось бы, более яркие спектакли, которым суждено было только промелькнуть на театральном горизонте. Он и сегодня остается на сцене по-настоящему современным.

В свое время герои московского спектакля «Мой бедный Марат» обнаружили неисчерпаемые запасы молодой, бьющей энергии, жили на сцене чувством абсолютной раскованности, свободы, уверенностью в праве на счастье. Их порывы как будто легко сметали любые жизненные преграды, формальные рамки разных жизненных установлений, которые, как казалось, потеряли отныне свою ограничивающую силу. Историзм обстоятельств снимался. Люди на сцене проживали на глазах зрителей более семнадцати лет, но не старели, не менялись. Внешние силы не имели сколько-нибудь заметного воздействия на героев. Повседневность преобладала над историей. Человеческая личность, индивидуальность заявляла свои права на первенство. Драматические ситуации возникали только во внутренних общениях людей: нужно было войти в контакт с другими, не потеряв себя. Лика останавливала свой выбор на Леонидике не по логике характера, не по велению разума, а скорее в безотчетном порыве, по стихийному движению чувств. Трудно представить, чтобы театр до сих пор мог держать взятую им тогда высокую ноту. Слишком многое изменилось и прояснилось.

Алиса Фрейндлих, играющая Лику в ленинградском спектакле, по-своему тоже поднимается над жизненными обстоятельствами, {150} которые вовсе не всегда предназначены для удовольствия человека. Она их не игнорирует, не бросается бороться с ними, преодолевая жизненные неустройства, но органически осваивает, очеловечивает, подчиняет себе. Фрейндлих всегда с предельной полнотой проживает каждую ситуацию, каждое мгновение сценического времени, извлекая из него как будто все возможное. Для нее это не только следствие естественной актерской добросовестности, но основа мировосприятия, целая философия жизни и творчества. Ее героини исчерпывают вполне на сцене данную ситуацию, каждую текущую минуту, впитывая все богатство их содержания, сложность реальных отношений, не торопясь поскорее перейти к новому состоянию, в надежде, что там-то и должно ждать настоящее счастье, не отвлекаясь от жизненной щедрости сущего, чтобы оценивать, рассчитывать, взвешивать его выгоды и потери. Таков способ существования на сцене и вместе с тем пафос, тема, идея творчества актрисы. В «Моем бедном Марате» эта позиция обнаруживает себя с особой выразительностью.

Ленинград. Конец 1942 года. В одной из комнат полуразрушенного дома притаилась девочка. Но актриса не играет голода, лишений, страха. Все блокадные обстоятельства для нее на самом деле существуют, отнюдь не превращаются в некую театральную условность. Но возникают они в своей сценической реальности только в том, как воспринимает героиня жизнь, вернее, все, что от нее осталось. Подлинны ощущения, с какими она радуется, переживает каждую крошку хлеба и тепла, не теряя при этом себя. В опустевшей комнате оставленного жителями дома, под грохот обстрелов и воздушных тревог, Лика сохраняет комическую неуклюжую грациозность, живое обаяние детства. Герои очень юны. Несмотря ни на что, война все-таки приходится на самый счастливый период их жизни. Именно в этой части спектакля чаще всего вспыхивает смех в зале.

Лика кладет в рот сахар, подаренный Маратом. Держит кусочек на языке. Сама при этом немного «тает». Наслаждается она по-настоящему. Ест сахар, как очень голодный человек, но без жадности, не теряя достоинства. Она еще и «пирует» на своем дне рождения, не забывая о торжественности минуты: ей исполнилось шестнадцать. Лика не только откусила половину сахара для Марата, но и устраивает из всего этого маленькое представление, чтобы он видел, как оценен подарок…

Все это очень органично, сиюминутно, без всякого расчета, нарочитости, так что следующий шаг на сцене столь же естествен, открывается в не меньшей щедрости жизненных подробностей и содержательных отношений. Невозможно определить, где кончается просто жизненная истинность сценического существования и заключена позиция, таится философия победы человека {151} над тупой материей. Это чудо и совершается на сцене, совершается «сейчас, здесь».

Поразительно, как умеет актриса обживать, наполнять собою каждый уголок сценического пространства. Вокруг нее магическим образом все преображается.

Когда-то Алиса Фрейндлих появлялась на сцене в ролях юных девушек, перед которыми все обыденное, пошлое, злое отступало, потому что всего этого для них не существовало, просто не входило в их представления, в их сознание, пусть по-школьному наивное, но твердое, решительное, гармоничное. Они сохраняли душевную нетронутость до конца, даже умудрялись соответствующим образом перестроить все вокруг себя.

Теперь ее юная Лика очень быстро по-настоящему взрослеет. Она принимает на себя трудности и боли времени. Огромное душевное напряжение приносит девочка с собой, возвращаясь из бытового отряда после целого дня работы. Привычная точность и многозначительность появляются в ее движениях, когда она перевязывает рану Марата. Полюбив, она познает бремя ответственности за другого, проходит через сомнения, разочарования, страх. Когда она узнает, что Марат, не дождавшись срока призыва, ушел на фронт, в ней просыпается та неизбывная, постоянно стучащая в сердце тревога, которой жили тогда матери и жены, отправившие «своего» на войну.

За один час сценического времени, на наших глазах, не покидая комнаты, актриса проживает целую судьбу, душевный переворот, проходит по ступеням героически суровых и трудных чувств, которыми жили русские женщины тех лет.

Но и в этом новом своем состоянии ее Лика все так же полно, активно, цельно воспринимает не только радость, но и боль, разлуку. Именно эта огромная активность чувств подчеркивает, выделяет, укрупняет внутреннее движение характера в его общем, главном, значимом, хотя на поверхности, кажется, идет только органическая жизнь человека в определенных ситуациях. На самом деле большая логика этого движения оказывается сценически обнажена, становится зрима, прозрачна.

«Сегодня, сейчас, здесь» живет на сцене актриса и в обстоятельствах пьесы, и в творческих отношениях со своими партнерами — Дмитрием Барковым (Марат) и Леонидом Дьячковым (Леонидик).

Так же, как Фрейндлих, они принимают предложенные драматургом условия игры. Актеры всерьез решают свой «треугольник», не делая вида, что любовь — это слишком мелкая тема, которая нужна только как повод ставить и разрабатывать более значительные, достойные внимания проблемы.

В отличие от Фрейндлих, Дьячков не обживает так непосредственно все вокруг, а скорее уходит в себя. Его реакции {152} кажутся замедленными. Он как бы обдумывает любое свое движение, боится слишком резким жестом, открытым проявлением эмоции впасть в сценическую фальшь, ложное театральное подчеркивание. Он словно бы на наших глазах сосредоточенно ищет точную меру поступка своего героя. Его интонации и движения скупы, отобраны, они обретают свою значимость, свою содержательную выразительность на фоне этой внутренней статики.

И в первом действии Дьячков играет иначе, чем Фрейндлих. Актер словно не хочет «обманывать» зрителей, делая вид, будто не знает, что будет дальше. На сцене присутствует не только персонаж, которого окружающие зовут Леонидик, но не совсем исчезает актер, занятый перспективой роли, ищущий объяснений, почему так складывается судьба его героя, всерьез поглощенный этими проблемами. Отсюда особый драматический ход в сценическом решении пьесы. К живым и естественным Лике с Маратом приходит человек несколько иного склада, более сосредоточенный на себе, с повышенным личностным ощущением, постоянно оценивающий себя со стороны.

Марат возьмет свой чемоданчик и, сказав, что идет в баню, отправится воевать. Леонидик последует его примеру. Но, говоря Лике, что его соперник не оставил ему другого выхода, он как-то по-мушкетерски, словно полу плаща, отбросит край окутывающего его плечи старушечьего платка.

И в будущем актер сохранит эту многозначность постоянных самооценок героя. Он будет беспощаден к нему в третьем действии, где сквозь напускное спокойствие у Леонидика прорывается раздражение неудачливого, хотя и достигшего известности поэта. Актер оставит ему и внутреннюю тревогу, беспокойство, даже отчаяние. Внешнее свое довольство Леонидик играет не только для себя, но и ради Лики.

Барков по своей актерской органике, наверное, ближе стоит к Фрейндлих. Только он не подчиняет себе с такой силой мир роли, вообще не способен сколько-нибудь далеко отойти от себя. В Лике у Фрейндлих есть некоторая человеческая всеобщность. Барков остается современным молодым человеком, который по-своему представляет себе юношу, родившегося в конце двадцатых годов. В нем гораздо больше современной ироничности, ломкости. Он ощущает в «ровеснике» издалека это чувство отталкивания от обыденного, повседневного. Его Марат не передвигает свой чемоданчик, а делает им футбольный пас, не вешает шарф на крючок, а набрасывает его в виде лассо. Идет война, началось то, к чему готовилась молодость тридцатых годов. Марата посылают на работу в окопах у Кировского завода, но он по инерции продолжает жить в мире мальчишечьей героики.

{153} Особенности этого маленького актерского ансамбля определяют реальность сценического решения пьесы, формируют конкретность ее сценического действия.

«Мальчики» вернулись с войны. Они стали настоящими героями. Но обострились и противоречия их характеров. В Марате не исчезла его боязнь показаться чувствительным, в окопной жизни укрепилось слегка презрительное отношение к мелочам обыденности. Леонидик стал еще более активен, даже настырен в отстаивании своих чувств. Лика выбирает между ними не по расчету, а опять же по органическому ощущению ситуации. Она не может выйти из магического тяготения времени, несет его в себе. Она выбирает Леонидика. Но поступает как бы по логике Марата. Отказываясь от себя, она идет туда, где, как ей кажется, она нужнее.

Через тринадцать лет проверяются результаты этого выбора. Драматург считает, что в начале шестидесятых годов уже пришло время исправить «ошибку», вернуть всю полноту прав чувствам человека. Актеры, однако, отказываются принять некоторую сентиментальность предложенного им финала, остаются верны логике драматических характеров. Дьячков со всей беспощадностью играет поражение своего героя. Но он, как и его партнеры, знает, что на том пути, которым шел Леонидик, было много сложнее сохранить верность юности. Фрейндлих не боится показать опустошения, которые принесли Лике годы. Но в самом главном она осталась верна себе. Пусть она погрузилась в бессмысленную невесомость быта этой теперь уже вполне по-современному обставленной писательской квартиры. И все-таки в ее совершенной поглощенности делом, полной самоотдаче открывается тот же характер, продолжает жить та же человеческая органичность, какая была у шестнадцатилетней девочки в блокадном Ленинграде. Она была настоящим человеком в годы юности, она осталась им в испытаниях, беде. В этом ее сила, ее победа.

Театр шел по пути, проложенному драматургом, но логика драматических отношений (между персонажами и между актерами) привела к иным результатам. Актеры в полную меру проживают все сложности ситуаций героев. Но не принимают утешительной поправки, которую хочет внести драматург. Она им не нужна. Они никогда не прятались от сурового ветра эпохи, отдавались ей целиком в своем жизненном подвиге и своих чувствах.

Так чуткая стрелка творческих чувств актеров, которые на сцене существуют и в обстоятельствах пьесы, и в своих собственных отношениях «сегодня, сейчас, здесь», отклоняется в сторону исторической истины, а значит, и к современному восприятию мира.

{154} По судьбе московского и ленинградского спектаклей «Мой бедный Марат» можно судить о том, как отходит наш театр от объяснимого в свое время романтического восприятия жизни через абсолютный приоритет человеческих чувств, нравственных требований личности, как углубляется он в объективную сложность исторических связей, не теряя при этом человека как главную, исходную точку отсчета художественного познания.

Чувство времени обострено у Алисы Фрейндлих. Она очень тверда в своей исходной идейно-творческой позиции и именно потому особенно подвижна в ролях.

Только тогда, когда личность и история входят на сцене в подлинный внутренний контакт, открывается путь для трагической героики, этой высшей формы драматизма в театре.

Вряд ли кто-нибудь может похвастаться, что видел Леонида Дьячкова на сцене смеющимся. Улыбка — это другое дело. Улыбка его должна была запомниться многим. Она прорывается словно помимо воли, обнаруживая великую доброту, застенчивость, умение по-настоящему радоваться жизни. И все же чаще Леонид Дьячков на сцене бывает серьезен, уходит в себя, в тревожащую, не дающую покоя мысль.

Даже Ноздрев, которого выбрал себе Дьячков, ставя с группой молодых ленинградских актеров «Мертвые души», оставался у него неизменно мрачным. Тут было много иронии, озорства. Но смеяться должен был зритель. Актер сохранял серьезность, озабоченность. Может быть оттого, что столь дурное применение находили, так напрасно растрачивались кипучий темперамент, живая фантазия. И это было, пожалуй, действительно по-гоголевски.

На сцене, да и в кино Дьячкову часто доставались роли обыкновенных современных парней. Но получались они у него всегда с «занозой в душе», с настороженным, обостренным вниманием к драматическим осложнениям жизни. До конца, до предела разворачивая внутренние противоречия ситуации, Дьячков обнаруживал в своем герое возможности больших драматических переживаний, даже готовность к трагическому, ничуть при этом не преувеличивая, не изменяя мере жизненной правды и уж во всяком случае не впадая в пафос и надрыв. Не было сомнений, что актер ждет встречи с героем высокого драматического переживания, героем трагедии в современном его обличье, без позы и патетики, но способным всерьез подтвердить верность большой идее и истине ценой самой жизни. И с такой неотвратимой трагической необходимостью ответить самому за все сценический герой его впервые по-настоящему остался наедине в спектакле «Жестокость», поставленном Геннадием Опорковым на сцене Театра имени Ленсовета.

{155} Венька Малышев из «Жестокости» вошел в своеобразную легенду. Не очень громкую, но достаточно прочную и убеждающую. Он, как и полагается в таких случаях, словно покинул страницы книги, зажил в читательском восприятии своей отдельной жизнью. Завидная, не многим в литературе доставшаяся доля: встать в славную шеренгу, где правофланговым — Павел Корчагин. И явился Малышев к нам из того же времени, вышел из того же верного революции комсомольского поколения, хотя никогда не забывал и своего литературного года рождения — 1956.

Почти сразу после своего появления на свет повесть П. Нилина послужила основой фильма, снятого В. Скуйбиным. Решая на экране судьбу Веньки Малышева, режиссер, опять в соответствии с логикой своего времени, достаточно определенно расставлял акценты: без всяких колебаний указывалось, кто именно виноват в гибели героя. На экране всех вытесняла широкая фигура начальника угрозыска. Его играл Н. Крючков. Получался образ убедительный и страшноватый, возникало впечатление о какой-то тупой силе, идущей напролом через судьбы и жизни. Но зато его молодой помощник Венька Малышев превращался скорее в жертву, чем в драматического героя.

В конце 1960‑х годов театр не мог ограничиться подобным подходом к нравственной проблематике, возникающей в сюжетных перипетиях «Жестокости». У Дьячкова Венька Малышев принимает на себя полную меру ответственности за ход истории, ни на кого тут не хочет ссылаться, и это дает ему право на высоту трагической судьбы.

Вспомним, что Павел Корчагин тоже брался за револьвер, но не спустил курок. Там были совсем другие мотивы. Корчагину показалось, что, больной и искалеченный, он больше не сможет ничего сделать для революции, а без этого жизнь теряла для него смысл. Венька в расцвете сил, перед ним открываются новые перспективы после столь удачно проведенного им дела. Он стреляет потому, что принимает на себя ответственность за ту измену духу революции, ее чистой и справедливой сути, к которой невольно оказался причастен.

Герой гибнет в момент, когда обнаруживает, что и сам в главных поступках своих еще не может удержаться на исторической и нравственной высоте того идеала, ради которого живет. Это и делает его подлинным героем, выражающим идейную и нравственную высоту нашего времени. А для актера этот спектакль стал проверкой его готовности к трагедии, высшему взлету творческих сил художника.

В повести последняя минута жизни Веньки написана так, что сидящий с ним за столом друг в шуме и угаре нэпманского ресторанишки не слышит выстрела, а только вдруг видит ручеек {156} крови, сбегающий по виску. В спектакле нет подобного сильного по впечатлению решения. Венька уходит за сцену, раздается негромкий, не очень выразительный хлопок выстрела. Но весь внутренний путь, который проходит актер на сцене, неумолимо и убеждающе ведет к такой развязке.

Г. Опорков отказался от готовой инсценировки, где события повести были последовательно переведены в картины и диалоги. Театр создал свой текст. Теперь рассказчик, от имени которого написана повесть, не только входит в число действующих лиц, но отчасти сохраняет функцию повествователя, обращается к зрителю как человек, знающий, чем все кончится.

От зрителя исход событий тоже не скрывается. В прологе режиссер выводит актеров на сцену. Тут все: и важные, и незначительные фигуры пьесы, те, с кем дружил Малышев, и те, кто встал на его пути. Они образуют скорбную и торжественную группу: где-то рядом лежит Венька с пробитым пулей виском. Сейчас они оказались объединены, связаны общей болью. И когда начальник произносит: «Если бы его можно было оживить, я бы дал ему десять суток ареста…» — то в его голосе настоящее, искреннее горе, только выраженное доступным этому человеку образом. В финале действующие лица снова выходят на сцену, снова повторяют все, что говорили вначале.

С прологом и эпилогом спектакля по своему тону, по театральной стилистике перекликается еще одна массовая сцена в конце первого акта, где после собрания комсомольцы поют «Смело мы в бой пойдем». Тут тоже возникает образ человеческого единения.

В этих приподнятых, взволнованных обрамлениях режиссер концентрирует героический пафос пьесы, давая исполнителю главной роли возможность снять с себя бремя уже легшей на плечи его героя легендарности и просто прожить судьбу Веньки Малышева на сцене. Но актер сохраняет за собой все напряжение героической темы, только ведет ее на своем уровне, в трагическом ключе.

Начинается спектакль. По сцене протаскивают трупы убитых в перестрелке бандитов. Мелькают фонари. Проводят арестованных. Открываются и закрываются ворота. Среди этой суеты Венька Малышев выделяется своей сосредоточенной неподвижностью. Он провел рискованную операцию. А теперь, когда пересчитывают трупы бандитов, обсуждают успехи, появляется корреспондент местной газеты, Венька отошел в сторону, надвинул на лоб лохматую бурятскую шапку с длинными ушами, то ли чем-то озабоченный, недовольный, то ли занятый мыслями о будущих делах.

У Веньки задето пулей плечо. И на протяжении всего спектакля актер ни на минуту не забывает об этом. Слегка скованное {157} движение руки, вдруг пробегающая по лицу судорога показывают, что боль еще не отпустила. И тут не просто добросовестная достоверность игры. Эта постоянно напоминающая о себе рана становится внешним выражением неотступно бередящей душу мысли, смутного, неосознанного ощущения, что не все вокруг происходит так, как того требует чистое и высокое дело революции. Относится это и к нему самому.

Малышев пишет Юле письмо — объяснение в любви и верности, исповедь в давних грехах. Он читает его ночью другу, медленно, взвешивая слова. И актер вместе с героем в мучительном недоумении вслушивается в написанные только что строки, удивляясь их неуклюжести. Он писал о любви, а получилось: «… Принимая во внимание, что я первый чистосердечно сообщил тебе, ты, по-моему, должна учесть…»

Автор повести с доброй, теплой иронией смотрит на Веньку, сочиняющего это искреннее, но довольно наивное и корявое послание: ведь рука его больше привыкла держать оружие, чем перо. Актер не принимает этих извиняющих интонаций. Он смотрит изнутри, с точки зрения самого героя, и потому не прощает ему ничего. Для него неловкие строки письма обретают глубоко драматический оттенок, переживаются всерьез.

Невозможность сейчас же, прямо, до конца воплотить высокие помыслы и требования революции в такого же прекрасного и совершенного строя дела становится у Дьячкова основой драматической темы, источником всех его столкновений.

Проведена смелая операция. Но увлеченный своим геройством Голубчик зря застрелил пятнадцатилетнего мальчишку, адъютанта атамана. Схватка с бандитами была опасной и трудной. А корреспондент Узелков расписал всех, и Веньку в том числе, фальшивыми романтическими красками, и ложь эта словно ложится стыдом на щеки самого героя. Дьячков почти физически ощущает на себе паутину липких строк оборотистого Узелкова.

Драматическая тема, нарастая, идет к финалу, где сошлись все линии судьбы героя. И письмо к Юле, попавшее в книгу к Узелкову. И история с Баукиным: Венька добился, что участники банды сами связали грозного своего атамана, а начальник повернул все иначе. Получилось, будто сделали это работники угрозыска. Снова актер вместе с героем ощущает, как что-то нечистое прилипает к его душе. Он находит только один способ избавиться от всего этого… Так покидает жизнь ставший для нас на сцене реальным человек — суровый и легкий, непреклонный и добрый, мечтавший о будущем.

Странно было бы рассуждать на тему, должен или не должен был кончать с собой Венька Малышев, спорить о его «ошибке». Самоубийство не подлежит оправданию ни с какой {158} точки зрения. Его можно только иногда понять в жизни. А значит, и на сцене. Хотя различие весьма существенно, ведь искусство, особенно драма, не терпит случайного. И все же на сцене тоже. Потому что здесь не оперируют абстракциями рациональных доводов или научных философских категорий, а действуют в данной исторической ситуации, «сегодня, сейчас, здесь». На острие сиюминутной конкретности и должна сохранять равновесие истина сценического обобщения.

Дьячков не делает вида, что совершенно растворяется в психологических состояниях своего персонажа. Поиски точной меры действований и в данном случае происходят на наших глазах. Актер ищет вместе с героем, как бы на уровне его сознания. Венька не поднимается над событиями в заоблачные дали сугубо отвлеченного этического их осмысления. В нем особая наивность восприятия. Люди вокруг чаще живут по готовым формулам. Герой все время хочет свести действительность и идеал, каждую жизненную мелочь, каждый шаг соотносит со своей мечтой о коммунизме, своей верой в великое дело революции. Ему приходится сталкиваться с житейским автоматизмом, при котором высокие принципы отделяются от повседневности дел и превращаются в отвлеченные тезисы для торжественного случая или себе на потребу. Это вызывает удивление у Веньки, тревожит и самого актера.

Под этим углом зрения строятся разные типы взаимодействия героя с окружающими. Голубчика (Р. Петров), например, Венька у Дьячкова просто не замечает, он проходит «сквозь» него, словно это несуществующий предмет. Наслаждающийся жестокостью Голубчик для него безнадежен. Корреспондент Узелков (А. Кириллов), напротив, его очень занимает, он внимательно приглядывается к нему, стараясь понять секрет его влияния, источник уверенности в себе этого маленького человечка, так ловко превращающего суровую реальность в мишуру невесомых слов. Начальника уголовного розыска (И. Киреев) он внутренне отталкивает, стараясь не подпустить к себе, держать на расстоянии. Такова его пластика, таковы интонации, независимо от содержания слов. С рассказчиком (Д. Барков) — в программе он назван «Я» — Венька бывает особенно нетерпелив. Здравомыслие приятеля его раздражает. С Баукиным (В. Цибин) Малышев грубоват, резок, но именно по-свойски, по-мужицки, на равных.

Смерть героя становится силой, пробуждающей сознание других. Это выражено в массовом финале. Люди еще повторяют старые слова, но произносят их по-другому. Тут теперь звучат тревога и раздумья, которыми жил их погибший товарищ. Судьбу героя народ переживает как свою собственную. Так выходит на поверхность подлинно трагедийная тема спектакля. {159} Венька Малышев отдал свою жизнь не ради отвлеченных принципов. Революция вошла в его кровь. Стала мерой его сознания, его жизненных представлений. Открывая историческую конкретность соотношения идейного и нравственного в человеке, актер идет на сближение с современностью. Недаром эта диалектика приобретает особое действенное значение в его Чешкове из пьесы И. Дворецкого «Человек со стороны» («Инженер»), поставленной И. Владимировым в Театре имени Ленсовета.

Можно подумать, что актер просто перешагнул из одного спектакля в другой. Снова он играет почти без грима. Та же русая прядь, что была у Веньки, нависает теперь над лбом молодого инженера Чешкова. Сохранилась даже черная кожаная куртка, только она обрела современную выделку и покрой. Осталась прежней твердая, устойчивая походка. И все же это совсем другой человек, вернее, совсем иная острота идейно-нравственной коллизии.

Если судить да разбирать пьесу Дворецкого по частям, применяя при этом отвлеченно-нравственные меры, то фигура Чешкова представится весьма проблематичной. Драматург не только не дает ему времени позаботиться об обаянии, приличном записному герою, но и вообще ставит его в обстоятельства, при которых ему некогда хоть сколько-нибудь проявить какие-то человеческие качества, облечь свои обращения к окружающим в сколько-нибудь смягченную и закругленную форму. В его голове как будто лишь цифры, графики, экономические показатели, на языке — технические термины, краткие производственные распоряжения. Вокруг говорят о его сухости, черствости, Чешков резок с людьми. Однако актер заранее не судит и не разбирает Чешкова, а просто начинает жить его ситуациями, его положениями «сегодня, сейчас, здесь». Дьячков не сглаживает острых углов, старается по-настоящему пройти по тому трудному пути, который выбрал для себя герой, так же, как он, преодолевая сопротивление материала, балансируя на крутых поворотах. Он всерьез решает на сцене жизненную и творческую задачу, сосредоточенно и напряженно, не «оживляя», не «утепляя» героя, не придумывая никаких развлекающих и отвлекающих подробностей.

Получилось так, что руководитель большого размаха, человек настоящей деловой хватки часто на сцене оказывается под сомнением как личность, поскольку ради производственных показателей он не считается с интересами людей. В свое время именно Дворецкий написал пьесу «Взрыв», где возникала такого рода коллизия. Сейчас широко идет «Мария» А. Салынского. Тут ситуация повторяется. Погоня за рекордными сроками у руководителя крупной стройки сопряжена с карьеристского оттенка соображениями, с безразличием к земным богатствам, от {160} которых зависит будущее края. Местным государственным органам и партийному руководству с трудом удается умерить производственную энергию начальника строительства. Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина проявил при постановке «Марии» известное чутье, не захотел доводить этот конфликт до крайности, и в финальном апофеозе противники подают друг другу руки.

Чешков всерьез сосредоточен на своем деле. Не обнаруживает при этом никаких карьеристских задатков. Самовольно бросив налаженный цех в Тихвине и перебравшись на один из старейших гигантских заводов под Ленинградом, названный в пьесе Нережским, он получает выговор по партийной линии. Правда, герой не выдвигает и никаких особенно возвышенных мотивов. Не отрицает, что приятно жить поближе к Ленинграду. При первой встрече с директором нового завода без всяких сентиментальностей ставит условия о зарплате, квартире, работе для жены и даже требует на этот счет письменного подтверждения. Но чаще Чешков просто говорит, что он литейщик, хочет по-настоящему заниматься своим делом. Уже совсем в неофициальном разговоре упоминает о том, что не возражает против славы, но имеет в виду именно свои рабочие, инженерные успехи. Дьячков произносит реплику о славе со слегка застенчивой, почти извиняющейся интонацией: могут быть, в конце концов, и у него, Чешкова, какие-то душевные слабости.

Не так давно Театр имени Ленсовета поставил «размышления в 2‑х частях» «Остается час» А. Корина, где главным героем тоже является начальник большого цеха, на этот раз старый, заслуженный. У него возникает в некотором смысле аналогичная производственная коллизия: главный инженер отказывается утвердить смелый план реконструкции цеха. К тому же автор проекта, молодой инженер, оказался слаб, поддался доводам осторожничающего начальства. Этот сюжетный узел завязан в самом начале. Но «размышления» старого рабочего, подавшего заявление об уходе на пенсию, — они-то и составляют содержание спектакля, — уже прямо к этому заводскому сюжету не относятся, все перемещается в сугубо нравственную сферу, касается взаимоотношения «отцов» и «детей». Разобравшись в своих отношениях с сыном, Щербаков обретает волю к тому, чтобы продолжать борьбу за проект. В семь должен прозвучать рабочий гудок. Герою остался всего час, чтобы отдохнуть после ночи, насыщенной событиями. Он собирается на завод. По-видимому, будет добиваться своего. Но мы об этом уже не узнаем. Театр наполнил действие множеством занимательных и смешных подробностей. О. Каган создал полный обаяния и привлекательности — только все-таки несколько театральный, основанный на испытанных приемах сценического комизма, — образ. {161} Однако на драматические возможности собственно производственной темы театр не понадеялся и пошел, вслед за драматургом, обходным путем, через более очевидную нравственную проблематику.

Настойчиво продолжая свои искания в области рабочей темы, театр выбрал теперь совсем другой путь. В спектакле «Человек со стороны» все бьет в одну точку. Обратившись к проблематике, прямо связанной с экономической реформой, режиссер и в своем собственном «производстве» держится стиля точности, рациональности, «рентабельности». Никаких привычных театральных надстроек, которые должны скрасить существование зрителю, «сделать ему красиво». Театр обещает только куски хроники современной заводской жизни. Совершенно пустая сцена рассекается подвижными ширмами под гофрированный металл. Стремительны и сжаты диалоги. Только главное, решающее, необходимое. Лишь актеры дошли до сути дела, гаснет свет, возникает новая мизансцена. Никаких раскрасочек, подмалевочек, излишеств в игре. На это просто нет времени. Единственный выход для актера, если он не желает потеряться в стремительной смене картин, — схватить характер на лету, найти несомненные в своей точности, жизненной наблюдательности очертания, вызвав у зрителя череду собственных ассоциаций, предоставив ему дорисовать остальное. Поток таких моментальных сценических набросков проходит перед нами.

Подчеркнуто спокойный, даже элегантный в грохоте цеха инженер Подключников (Д. Бессонов). Сутуловатый, свыкшийся с суетой, ни от чего не отказывающийся главный металлург завода Полуэктов (А. Петренко). Работница с «симпатичным лицом» (И. Замотина). Излучающий мудрое расположение к людям Манагаров (А. Розанов). Молодой секретарь райкома по промышленности Крюков (Е. Каменецкий). Озабоченный начальник ОТК Пухов (А. Равикович)… Все это живые, узнаваемые фигуры. Тут можно говорить не только о характерах, но и о судьбах, которые драматически проступают в свете производственного конфликта. На сцене множество людей. Но нет статистов. Все оказываются втянутыми в конфликт, лично задетыми.

Глубина внутренней перспективы эпизодических и неэпизодических, но столь же мимолетно возникающих на сцене персонажей может обнаружиться только по аналогии со стремительно разворачивающейся судьбой Чешкова, которая проживается актером с таким напором душевной энергии, что на этот раз он уже не может хоть сколько-нибудь отделить себя от героя, смотреть на него со стороны, отыскивая верную меру реакции в непрерывном потоке мчащихся на него событий. Тут все на пределе душевных напряжений, требует мгновенных решений. Само время на сцене обретает ощутимую действенность.

{162} Если все коллизии, через которые проходит Чешков, разрабатывать на сцене с привычной степенью подробности, в «нормальном» темпе, то, вероятно, сюжетного материала и переживания тут хватило бы по крайней мере на три пьесы. А некоторые ситуации могли бы показаться чрезмерно мелодраматически взвинченными. Сложно складываются взаимоотношения Чешкова с женой: ходят слухи о недавнем романе ее с институтским профессором. В Нереже он начинает испытывать влечение к экономисту цеха Щеголевой (А. Фрейндлих). Она между тем уже готова была выйти замуж за Манагарова. Из ресторана, где отмечался день рождения Манагарова и должно было произойти нечто вроде помолвки, Щеголева уезжает с Чешковым. Сообщить о болезни жены Чешкова из Тихвина прилетает женщина, безнадежно влюбленная в героя. Жена Чешкова умирает. Он привозит в Нереж сына. Теперь уже совсем драматический характер приобретает его связь со Щеголевой.

Но все это не подается расчлененно и самостоятельно, не размазывается в театральных сантиментах, а вбирается в единый поток переживаний героя, где и производственные его отношения тоже предельно драматичны. Каждый шаг Чешкова на заводе чреват своими проблемами, затрагивает чьи-то кровные интересы, чье-то самолюбие, сложившиеся взгляды, требует сложных решений. Технические коллизии обнаруживают человеческую подоплеку.

Дьячков не отделяет эти стороны. Все втягивается у него в единый и непрерывный поток сценических чувствований. Напор их слишком велик. Именно отсюда, а вовсе не от душевной бедности, рациональной ограниченности сознания возникает стиль его поведения, кажущаяся суховатость, резкость. В отношениях людей столько условного, необязательного, придуманного, что обнажать в каждом случае прямую суть дела становится принципом существования героя. Даже в общении с сыном Чешков не оттаивает, держится как с равным, как со взрослым, без всяких сюсюканий.

В один из особенно острых моментов он бьет Щеголеву по лицу. Тут не аффект несдержанной раздраженности, а как бы крайняя, последняя, единственно возможная в данной ситуации попытка привести человека в себя, вернуть ему необходимую трезвость чувств. Щеголева, которая живет у Фрейндлих в той же внутренней напряженности, что и Чешков, на себе ощущает его душевные перегрузки, хочет облегчить его положение, взять на себя тяжесть, ответственность их отношений. Чешков не может этого допустить, не может и спорить, дискутировать по этому вопросу. Его реакция резка, но в реальной сценической ситуации она органична. Недаром сам ход этот родился в театре, его не было в пьесе Дворецкого.

{163} Предельная конкретность внутреннего состояния актера, живущего в обстоятельствах роли и на сцене «сегодня, сейчас, здесь», делает по-настоящему убедительной позицию героя, хотя каждый отдельный его поступок можно оспаривать, рассматривать с разных сторон.

При всей своей полемичности, подчеркнутых крайностях, а может быть, именно поэтому образ Чешкова характерен для живых процессов сегодняшнего театра. Только в сфере реального дела оказывается возможным для героя достойное разрешение внутренних коллизий, слияние идейных и нравственных его устремлений. Тенденция эта явственно выступает в самых разных спектаклях.

Ставя в Ленинградском ТЮЗе повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие…», С. Димант последовательно и подробно прочерчивает все тактические перипетии неравного боя, который ведут сержант Басков (Г. Вернов) и пять девушек-зенитчиц против отряда фашистских парашютистов, проникших в глубь нашей обороны, прорывающихся к важным стратегическим коммуникациям. На обширной пустой сцене актеры тщательно проделывают все переходы и переброски. Это можно было бы назвать военной игрой, если бы не становились так всерьез драматичны все обстоятельства. Персонажи передвигаются по сцене боевым порядком, выставив охранения, форсируют непроходимое болото, выбирают стрелковые позиции по всем правилам устава. И конкретные эти действия, при всей их условности, приобретают по ходу пьесы более существенное и впечатляющее значение, чем приподнято-эпические декламации хора девушек в солдатских гимнастерках. Именно в этих конкретных ситуациях завязываются на сцене подлинные внутренние контакты героев, ими в первую очередь и определяется драматическая, а следовательно, и героическая тональность спектакля.

Сержант Басков несет службу по всей форме и на совесть. Возится с необстрелянными девчатами. Учит их держать винтовку и навертывать портянки. Принимает на себя ответственность за их жизнь. Это тоже входит в его командирские обязанности. Спектакль обретает впечатляющую силу в той степени, в какой подлинно проживаются на сцене реальные ситуации боя. Патетические обрамления, скорее, мешают.

С начдивом Первой Конной Константином Гулевым мы встречаемся на сцене Ленинградского театра драмы и комедии, когда он пьет чай из самовара. Но именно этот момент в поставленном Я. Хамармером по мотивам рассказов Бабеля спектакле «Конармия» обретает особую значительность. На сцене уже было многое. Благоговейно пронес красноармейский клинок хор молодых современников, ритмично двигались юноши и девушки {164} в белых свитерах. Разворачивались боевые эпизоды. Бежали от напора красных конников панские офицеры. Бабелевские герои рассказывали о своих приключениях бабелевским колоритным языком. Актеры добротно и точно разыграли новеллу «Соль». И все же только в сцене, где появился В. Ляхов в роли Гулевого, возникло подлинное ощущение «Конармии», а вместе с тем повеяло настоящей героикой тех лет.

Зритель сразу же отмечает Гулевого среди многих, часто довольно красочных персонажей спектакля, отмечает и проникается к нему особой симпатией. Начдив пьет чай. Но по тому, как это делает, можно определить, каков он в бою. В каждом его движении точная деловитость и особая значительность. Человек ни на минуту не забывает, что своими руками делает революцию. О каком-то предстоящем, невероятной трудности, может быть, впоследствии вошедшем в историю военного искусства, маневре начдив говорит просто, с задумчивой мужицкой прикидкой. Так же привычно достает он маузер, когда спор с комиссаром непредвиденно обостряется. И таким он остается в следующих сценах. На конармейском митинге. В финале, где начдива выносят на сцену смертельно раненного. Он еще полон впечатлениями боя, командирскими заботами. Тревожно и слегка удивленно прислушиваясь к боли, продолжает он командовать, торопится отдать последние распоряжения, так и переходит в полном сознании в небытие или в бессмертие.

По не очень точному расчету авторов инсценировки Гулевой появляется почти в конце. Но в темпераментно поставленном Хамармером спектакле именно он вносит ощущение подлинности и простоты революционного подвига. У Ляхова сказовая проза Бабеля не превращается на сцене в подчеркнуто стилизованную разговорность, звучит органично и приподнято.

Лишь входя до конца в круг реальных дел героя, актер прикасается и к большой исторической сути времени, к его революционному содержанию.

Особенно важным, принципиальным с этой точки зрения представляется Полежаев С. Юрского в спектакле Г. Товстоногова «Беспокойная старость».

В прежнем варианте пьесы Рахманова Полежаев при аресте Бочарова припадает к окну и смахивает при этом несколько стоящих там горшков с нужными ему растениями, в том числе без сожаления жертвует каким-то особенно дорогим ему кактусом. В спектакле Большого драматического театра невозможно было бы выполнить эту ремарку. Не только потому, что тут нет этих внешних атрибутов ботанических занятий профессора. Подобное выдвижение политических интересов Полежаева за счет научных противоречило бы не только поэтике спектакля, но и его идейному пафосу.

{165} У Юрского Полежаев целиком сосредоточен на своих научных делах. Он не может терять ни минуты. И так уже довольно их ушло на борьбу с чиновничьим тупоумием. И именно потому, что Полежаев великий работник и гениальный ученый, ему не может быть чуждо то, что происходит на улицах революционного Петрограда. Революция — это созидание, творчество, справедливость, человечность, культура. А этим истинам не нужно учить профессора Полежаева, каким играет его Юрский. Они вошли в его кровь, составляют суть его жизни, его дела. Он сам революционер, сам занят преобразованием жизни ради человека.

Актер не может выразить подобную позицию героя словами и объяснениями. И Юрский живет на сцене так, что отношение Полежаева к миру просвечивает в каждом шаге, в человеческой подлинности и содержательности всех его поступков.

Вот Полежаев несет последние, только что законченные страницы к Марии Львовне, которая переписывает набело его статью в «Правду». Проходит сцену несколько раз, зигзагами. На обратном пути он пересечет все пространство сразу, сквозь условные стены. Сейчас он идет из кабинета в глубине на авансцену, где у буржуйки сидит Мария Львовна, идет через все комнаты и все двери. Актер измеряет за своего героя то расстояние, которое ему нужно преодолеть. Он несет не просто исписанные листы бумаги. В них нелегкая человеческая и гражданская акция. Он идет, как человек, закончивший дело, но еще полный им. Не торопится: что-то еще проверяется, уточняется в голове. Труд исполнен. Но его переписка — тоже не пустячный вопрос. Полежаев уже занят чем-то другим, но эта статья его тревожит, волнует.

Все это открывается только через характер действований актера на сцене. Его герой не склонен к излияниям, не торопится навязываться кому-то со своими чувствами и мыслями. Он, скорее, закрыт и сдержан. Внутреннее напряжение прорывается, когда Полежаев выгоняет из дома Воробьева, а вместе с ним представителей «цивилизованного студенчества». Слишком сильный и вместе с тем какой-то скованный взмах руки. Оттого, что заболело сердце. Потом Полежаев подходит к рампе. Смотрит в зал, протягивая вперед свечу. Взгляд его отчужденный и настороженный. Нет ли кого-нибудь еще, кто хотел бы вмешаться в его дела, впутаться в неизбежность истории с либеральными нравоучениями? Они могут убираться вместе с теми! Лицо Полежаева дышит гневом. Может быть, всего один раз в спектакле так открывает, так обнажает душу своего героя актер. Через несколько минут Полежаев сядет с Марией Львовной за рояль. Начиная игривый дуэт из оперетты «Нитуш», он сделает характерный жест, плавное движение рукой вверх и вниз, чтобы освободить кисть, дать дирижерский сигнал партнеру по игре в четыре {166} руки: «… и ра‑а‑з! Начали!» Так он делал всегда, десятки лет, когда садился к инструменту. Полежаев остался верен себе. Он продолжает жить…

В этом спектакле обострены тенденции современного театра, очевидно сказывается его способность сочетать широту исторического мышления и реальность жизненных масштабов, трезвую объективность анализа. Время, история, революция тут не фон, не поэтическое обрамление, не символический подтекст. Они вошли в дом, поселились в сознании человека, стали конкретным содержанием игры, зримо проступая в самом характере действий актера, во всех его отношениях на сцене. Образ историчен. Герой реален в своих социальных истоках, в своих творческих и нравственных возможностях. Актер остается и нашим современником, ибо конкретен в своем сценическом бытии, существует на сцене, как того требовал Станиславский, «сегодня, сейчас, здесь». Современное выступает не в случайных ассоциациях, не в прямых смысловых стыках, а через живую связь времен. История предстает в свете сегодняшнего сознания, с точки зрения живых коллизий движения общества к коммунизму. Объективность анализа и партийная оценка нерасторжимы, едины.

Сопоставление судьбы личности с живыми процессами истории, революционным, коммунистическим преобразованием общества — решающий принцип социалистического реализма.

В последние годы советское искусство наращивало силу проникновения художественного анализа в живые, динамические связи времени, училось открывать общие исторические тенденции во все усложняющихся идеологических и нравственных ситуациях личности. Перед театром тут открывались особые возможности. Сценическое искусство обладает несравнимой подвижностью, чуткостью. Конкретность и сиюминутность видения мира составляют его содержательную суть. Только непрестанно меняясь, оно может сохранить верность большим революционным традициям.

1971 г.

# **{167}** Из театрального дневника

## I

### Здравствуй, «Современник»!

Театр «Современник» начал свои первые гастроли в Ленинграде спектаклем «Два цвета». Пьеса хорошая, однако много раз виденная, давно знакомая: в Ленинграде ее ставят несколько драматических коллективов. Но почему же с такой неожиданной силой прозвучали «Два цвета» в «Современнике», почему так тянет снова и снова в этот театр?

Да, это безукоризненный по своей тонкости и выразительности спектакль. Глубоко его решение — не просто тема общественной борьбы с хулиганством, а страстный разговор об активном отношении к жизни, душевной честности, ответственности перед собой и окружающими. Но важно еще и другое: какая-то совершенно особая атмосфера этого театра, живая волна убежденности, душевной чистоты, молодого энтузиазма и веры, идущая здесь со сцены в зрительный зал. И мы стремимся снова на спектакль не для того только, чтобы опять с волнением следить за событиями пьесы, за судьбами ее героев. Хочется встретиться с самим театром, встретиться с Олегом Ефремовым, его единомышленниками в искусстве и его друзьями, именно друзьями, а не подчиненными ему как главному режиссеру актерами, художниками, музыкантами.

Театр становится необходим как умный, талантливый, интересный, много знающий и понимающий собеседник. Актеры здесь не просто представляют и изображают, они открывают нам свои сердца, делятся мыслями, веселостью, живой наблюдательностью.

Несколько лет назад небольшая группа молодых актеров разных московских театров, главным образом бывшие выпускники Школы-студии имени Немировича-Данченко, решили самостоятельно поставить пьесу В. Розова «Вечно живые». Репетировали они ночью в одном из помещений МХАТа, а в апреле 1957 года показали на его сцене первый свой спектакль московским зрителям. Так родился театр-студия «Современник».

С самого начала «Современник» заявил себя самостоятельным, серьезным, ищущим своих путей театром. Он опирался на {168} творческие заветы своих мхатовских учителей, заветы Станиславского прежде всего, но не подходил к этим принципам ученически. Молодой коллектив соединяет их с творческим восприятием жизни, особенно обостренным чувством современности.

Театр не соблазняется никакими самоцельными, формальными исканиями, модными приемами; главное для него — правдивое изображение современного человека, его внутреннего мира. И в решении пьесы А. Зака и И. Кузнецова «Два цвета» (режиссеры О. Ефремов и В. Сергачев), написанной специально для театра, собственно родившейся в результате содружества драматургов и актеров, «Современник» обращается прямо к жизненному материалу, жизненным наблюдениям, смело отбрасывая закрепившиеся на сцене приемы, ремесленные штампы.

Это видно в игре артистов, лишенной всякой театральности, очень простой, приближающейся к реальной, бытовой разговорной интонации.

Но дело не во внешней манере, она и сама очень скоро может превратиться в новые ремесленные шаблоны. Важно, что каждая, даже самая незначительная роль создается в спектакле творчески, как живой, жизненный характер.

«Современник» чурается всякой театральной красивости. Он всегда прост и даже грубоват.

Неуклюжий, лишенный музыкальности и пластики танец Глухаря в исполнении Е. Евстигнеева оказывается одним из важных штрихов общего рисунка роли. У него Глухарь стремится утвердить свою личность путем насилия и подавления других. Это и делает его образ не простым воплощением понятия хулиганства, а реальным характером, занимающим свое место в общей концепции спектакля, где каждое из действующих лиц по-своему ищет себя, свою дорогу. Внешняя разболтанность Федьки Лукашева (арт. Л. Круглый) выдает его внутреннюю смятенность и неустойчивость. А за мягкой уверенностью манер, ироническим тоном Бориса Родина в исполнении О. Ефремова обнаруживается главный враг, против которого направляет свой удар театр, — равнодушие.

«Современник» показал и свою новую работу — драматическую сатиру Е. Шварца «Голый король», написанную еще в 30‑е годы по мотивам андерсеновских сказок.

В спектакле «Два цвета» все очень сдержанно, скупо, строго. Здесь, напротив, неудержимо веселое, яркое зрелище. Художник В. Доррер создал удивительно красочный, сказочный мир. Но и в этом как будто неожиданном для театра спектакле «Современник» остается «Современником». Актерская игра, как бы ни была она иногда комически утрированна, в общем, не условна. {169} Под сказочными масками мы узнаем живые, современные интонации. И здесь каждый актер создает хоть и взятый иронически, но современный характер.

Так, Е. Евстигнеев в роли Короля-жениха обходится без преувеличений, театральной утрировки, как можно было бы ожидать; это — простоватый, глуповатый и даже добродушный детина. Но тем страшнее «голый король», в распоряжении которого оказываются и человеческие жизни, и искусство, и наука. Больше характерности в игре И. Кваши — Первого министра и В. Сергачева, исполняющего роль Министра нежных чувств. Но и они по-бытовому современны, это выхваченные из жизни характеры.

Спектакль «Голый король», во многом еще не отстоявшийся, не слаженный, открывает новую линию в исканиях театра. От этого веселого, дающего простор актерской импровизации сказочного спектакля возможен переход к воплощению классики, к которой театр еще не обращался.

Ленинградцы познакомились с «Современником» в переходный для него момент. Впрочем, разве может настоящий театр остановиться в своих исканиях, отказаться от движения! Пусть же знакомство с молодым коллективом превратится в долгую дружбу. Мы с нетерпением будем ждать «Современник» с его новыми спектаклями и новыми планами.

1960 г.

### Молодость дерзает

Заканчиваются гастроли московского театра «Современник». Почти месяц ленинградцы смотрели спектакли этого молодого коллектива. И в зале Дворца культуры имени Первой пятилетки на спектаклях было особо взволнованное и приподнятое настроение.

Тому, кто привык к актерскому пафосу, трудно сразу воспринять сдержанную и необычайно естественную, правдивую игру «Современника». Здесь нет жесткой заученности нарочитых мизансцен, подчеркнутой режиссерской расчлененности кусков и сцен. Но за этой кажущейся непродуманностью, случайностью внешнего рисунка спектаклей — удивительно точное и убедительное движение мысли, напряженный эмоциональный подтекст, высокое творческое вдохновение. Оптимистическая, героическая тема прорывается сквозь поток обыденного, иногда сниженного изображения жизни. Она рождается в борьбе со злом, ненавистью, равнодушием, эгоизмом, тупостью, оттеняется трагическими мотивами и выходит на поверхность в конце в своем полном звучании. Недаром почти все из показанных {170} в этот раз спектаклей — и «Два цвета», и «Вечно живые» — завершаются приподнятыми, публицистическими финалами, выразительной сценической точкой, в которой сходятся все линии и мотивы пьесы.

Сила «Современника» — в сосредоточенности на правде переживаний, напряженности внутренних взаимоотношений актеров. В этом, скажут, нет ничего нового. Таковы элементарные требования системы Станиславского. Но в том-то и дело, что легче клясться принципами Станиславского и объявлять себя его прямым наследником, чем действительно переносить на сцену жизнь, остроту ощущений и восприятий советского человека.

«Современник» вносит нечто новое в развитие актерской техники. И это связано прежде всего с открытиями театра в области изображения характеров наших современников.

Если говорить о сценическом воплощении распространенного в нашей драматургии образа советского юноши, переживающего первое настоящее столкновение с реальной жизнью, то вспомнятся многие работы, например ленинградского актера С. Юрского. Но, конечно, вспомнится и О. Табаков, удивительно правдивый в небольших характерных зарисовках. Табаков в своих основных ролях — Олега («В поисках радости»), студента Миши («Вечно живые») — создает разные варианты в общем одного и того же образа, с особой полнотой вобравшего в себя типические жизненные черты.

Иной, более оригинальный и пока редкий на нашей сцене современный характер рисует И. Кваша. Внутренняя сила, чистота и вместе с тем сдержанность, напряженность чувств, угловатость Шуры Горяева («Два цвета») по-своему повторяются в Володе («Вечно живые»), в Николае из спектакля «В поисках радости». Это один из наиболее крупных образов молодого человека на нашей сцене. В той же тональности, хотя с меньшей отчетливостью и выразительностью, звучит образ молодой современницы, созданный А. Покровской, Н. Архангельской.

Советский человек другого поколения, поколения, отдавшего юность войне, испытавшего боль потерь и разочарований, но сохранившего высокую веру, обретшего особую мудрость чувств, возникает в актерских работах главного режиссера театра О. Ефремова.

О. Ефремов, Е. Евстигнеев, И. Кваша, Г. Волчек, Л. Толмачева, М. Козаков, О. Табаков, В. Сергачев, В. Паулус — это сильные актерские индивидуальности, каждая из которых требует особого разговора. Но почти у всех актеров театра есть излюбленный образ современника, выхваченный из жизни, несущий свою драматическую тему. Он может быть проникнут юмором, как у В. Сергачева, Л. Ивановой, П. Щербакова, может {171} быть ярок и многообразен или только эскизно намечен. Но это всегда обращение к важным жизненным характерам, современным проблемам.

В Ленинграде «Современник» показал премьеру «Вечно живых» В. Розова (режиссер О. Ефремов) — новую, созданную театром совместно с драматургом редакцию пьесы и новый вариант первого спектакля театра, поставленного в 1957 году.

Мы снова встречаемся со знакомыми по другим постановкам образами. Но спектакль «Современника» — это уже не только скорбная история Вероники. Не менее значительны в нем образы Ирины (Л. Толмачева), Володи (И. Кваша), по-своему — Марка (М. Козаков), и над ними возвышается Бороздин (О. Ефремов), вобравший в себя и боль и радость всех, кто его окружает. Коллективу удалось создать спектакль большой трагической силы. Здесь нет щадящей смягченности. Театр стучится прямо в сердце зрителя, обращается к его совести, человечности.

Несколько неожиданной для «Современника» по обилию, по щедрости внешних деталей кажется в спектакле Нюра-хлеборезка (Г. Волчек), но артистке удается создать зловещий образ воинствующего хамства.

Очень слабо, совсем не в духе «Современника» играет З. Зиновьева Варвару Капитоновну. Артистка интересно сыграла Зину Капустину («Два цвета»), Таню («В поисках радости»), но роль Варвары Капитоновны ей не удалась. Что ж делать, у каждого театра свои заботы: в «Современнике» некому играть бабушек, во многих других театрах нет актеров для ролей молодых героев.

Не отдельные актерские неудачи или внешние недоделки заботят сейчас в «Современнике». Хотя, конечно, для театра, вступающего в зрелость, недопустимы некоторая неслаженность оформления, плохая звуковая техника, скоропалительные и недостаточно подготовленные актерские замены. Главное в другом. «Вечно живые» — это хороший спектакль, но он находится на уровне прежних достижений «Современника», каким мы его знаем. А мы ждем от «Современника» большого движения вперед. «Современник» — это молодость нашего театра, его будущее, и хочется, чтобы он двигался большими шагами, отвечающими масштабам эпохи.

1960 г.

### Снова «Современник»

Герой комедии «Третье желание» уступил в трамвае место старичку. Старичок оказался волшебником и решил наградить вежливого молодого человека. Тот долго не мог придумать, чего бы ему пожелать, и, наконец, потребовал «спокойной и беззаботной {172} жизни». Но скоро он понял, что не так уж приятно, когда все достается тебе даром, и готов отказаться от своего легкого счастья.

Происшествие это может представиться не совсем правдоподобным. Не оттого, что сюда затесался волшебник: как раз к сказкам мы привыкли и охотно им верим. Гораздо труднее сделать убедительными на сцене реальные отношения героев.

Однако театр «Современник» поверил в подлинность рассказанной драматургом истории. И, пожалуй, именно потому, что сам он никогда не искал спокойной, беззаботной жизни, не хотел ничего получать даром, хотя в судьбе этого театра как будто и есть элемент чудесного. «Современник» родился на наших глазах. Немногим более пяти лет назад появился он на свет. Тогда это была скромная студия молодых актеров. Теперь «Современник» заслуженно занял место среди известных московских театров, у него своя творческая линия, свой, преданный ему, зритель, а в прошлом году появился и свой дом в самом центре Москвы.

Между тем в журнале «Театральная жизнь» недавно была опубликована статья, автор которой силится нас уверить, будто «Современник», собственно, еще творчески не существует, что, возникнув в качестве реакции на ходульную театральность, заполонившую одно время нашу сцену, он якобы добился пока только внешней достоверности актерской игры и сейчас лишь нащупывает свой путь. Но это как раз и есть одна из тех успокоительных сказок, которые придумывают ленивые люди, чтобы обеспечить себе спокойную и беззаботную жизнь в искусстве, избавить себя от необходимости действовать, думать, искать.

Нет, настоящее искусство никогда не рождается из одного только отрицания, оно всегда утверждает, открывает новое в жизни и человеке. И это в особенности относится к «Современнику». В его спектаклях всегда есть утверждающий пафос, героика. Только высокая идея тут никогда не превращается в общую фразу или готовую истину, она вырастает из реальных жизненных отношений на сцене, наполняется конкретным человеческим содержанием.

«Современник» неизменно обращается к теме нравственной активности человека, в своих героях он ценит не некие идеальные совершенства, а реальный жизненный поступок, требующий внутренних усилий, борьбы, самоотверженности. Это относится и к двум новым спектаклям — «Четвертый» и «Третье желание», которые театр привез на этот раз в Ленинград.

«Третье желание» в постановке Е. Евстигнеева — живая и остроумная комедия. Правда, не очень удалось введенное театром эстрадное обрамление. Но все-таки и оно по-своему помогает {173} создать атмосферу непосредственности, искренней увлеченности актеров игрой, заразительного веселья, которая царит на сцене. Актеры не ограничивают себя в выборе комедийных красок, не отказываются от гротеска. Но комически обостренные образы наполнены живой характерностью, узнаваемыми чертами реальности. О. Табаков в роли Маляра оказывается в центре спектакля именно потому, что сценический характер перерастает у него в своеобразный народный тип. Старичок в исполнении В. Паулуса очень мало похож на традиционного добренького сказочника: это, если так можно выразиться, очень современный волшебник, все понимающий, слегка иронический человек, немного утомленный своими обязанностями, необходимостью возиться с наивными людьми, ищущими какой-то особой сказочной удачи.

Два очень разных спектакля: веселая комедия «Третье желание», легко прикасающаяся к жизни, и современная драма «Четвертый», произведение такого предельного внутреннего напряжения, что театр даже не находит возможным прервать действие — играет пьесу без антракта. Но при различии стилей и масштабов спектаклей, у них единая идейная направленность: ведь и в «Четвертом» герой выбирает между призрачным спокойным существованием и настоящей жизнью.

Пьеса К. Симонова «Четвертый» не совсем обычна для «Современника». Это спор с самим собой человека, поставленного перед необходимостью сделать решительный шаг, от которого зависит и его собственная жизнь и, может быть, судьба мира. Отсюда известная отвлеченность пьесы, преобладание в ней логического начала. «Современник» не пытался обратить действие к привычной для него бытовой конкретности. Напротив, режиссер спектакля О. Ефремов еще более усилил условный, обобщенный характер сценической атмосферы. Оформление спектакля, необычный свето-цветовой аккомпанемент, возникающий на экране (художник В. Доррер), музыкальное сопровождение композитора А. Волконского — все это призвано создать обобщенный образ времени, образ атомно-космического века. На этом фоне герои драмы выглядят вполне реально.

В пьесе К. Симонова для театра прежде всего интересны не ошибки героя, хотя здесь ни в чем его не оправдывают. Для театра важнее моменты, когда герой, пусть не до конца, но сопротивляется жизненным обстоятельствам, толкающим человека к подлости, предательству, трусости. Герой не превращается в объект поучительных обличений. Спектакль не становится и печальной историей падения человека, скорее, это история его гражданского возрождения, совершающегося прежде всего внутри него самого. Четвертый у О. Ефремова — не смятенный и растерянный, а по-своему мужественный и умный человек.

{174} Не во всем смог театр преодолеть сопротивление непривычного для него драматургического материала. Сила и подлинность переживания на сцене «Современника» всегда возникают из живого общения, внутренней сцепки актеров. Оттого более удались герои, взаимоотношения между которыми развиваются на протяжении всего действия. Это Он и трое его старых товарищей. Среди последних особой силой чувств, их подлинно трагическим накалом выделяется Дик — И. Кваша. Крупно и значительно играет Л. Толмачева Женщину, которую Он любил.

«Четвертый» продолжает и развивает главную линию творческих исканий «Современника». Театр не только остается верен себе, своей теме, своей борьбе за нравственную активность человека — он идет вперед, стремясь еще глубже проникнуть в современность, постигнуть диалектику человеческих характеров и отношений.

1962 г.

### Судьба героя — судьба театра*Гастроли московского театра «Современник»*

«Современник» давно не был в Ленинграде и привез сразу семь новых для ленинградского зрителя спектаклей: «Без креста!», «Старшая сестра», «Двое на качелях», «Назначение», «Оглянись во гневе», «Всегда в продаже», «Обыкновенная история». Несколько лет жизни театра прошли перед нами за одну неделю гастролей. Можно было убедиться — театр не просто пополнял свой репертуар, эти годы он жил напряженно и трудно, искал, отступая и оступаясь, менялся вместе со временем.

«Без креста!» — спектакль еще прежнего «Современника». Все так же подлинны характеры, зримы душевные состояния, напряженны человеческие схватки на сцене. Театр воспользовался сюжетом повести В. Тендрякова «Чудотворная», но он самобытен в восприятии жизни, активен в своей гражданской позиции. Впервые на его сцене современная деревня. И может быть, больше, чем обычно, опираются актеры на характерное в своих персонажах, несколько утрируют говор. Но создания их правдивы, узнаваемы, целостны. На сцене суровая, волнующая народная трагедия. На первый план выдвинута трагическая судьба Варвары Гуляевой. Ее роль сильно, с полной мерой душевной отдачи исполняет О. Фомичева, впервые выступающая в Ленинграде. Главным же героем трагедии остается народ. Его образ зримо живет на сцене, его духовные борения определяют {175} эмоциональную атмосферу спектакля. Именно массовые сцены являются здесь ключевыми, решающими. О. Ефремов, поставивший «Без креста!» вместе с Г. Волчек, умеет заставить жить на сцене толпу — бурлящую, меняющуюся, неверную в своих настроениях, всплесках и все же отнюдь не безликую. Спектакль богат запоминающимися, выразительно очерченными характерами: Грачиха — Г. Волчек, Тимофей — В. Сергачев, Катерина — Н. Дорошина, Казачек — И. Кваша, Агния — Л. Толмачева, Киндя — П. Щербаков.

«Без креста!» — это встреча с прежним «Современником». На спектакле «Всегда в продаже» перестаешь его узнавать.

В «Современнике» мы привыкли верить правде чувств, подлинности живого человеческого общения. Здесь же господствует слово, ударная реплика, реприза. В. Аксенов писал свою «сатирическую фантазию в двух актах», свободно совмещая быт и фантастику, публицистику и философические раздумья. И все же спектакль, поставленный О. Ефремовым, при всей царящей на сцене пестроте, кажется однообразным и однотонным.

Сцена отдана в распоряжение исповедующего принципиальный цинизм Кисточкина. Это его прилежно и последовательно разоблачает театр. Это у него всегда в продаже дружба, любовь, честь — все, что есть на свете святого. Однако названных высоких чувств на сцене нет, они только перечислены в прейскуранте. Слишком бегло и невыразительно очерчены характеры людей, которыми должен помыкать, демонстрируя свое суперменство, демонический Женя Кисточкин. Режиссер удержался от того, чтобы превратить жителей дома, выстроенного на сцене, в стандартных театральных обывателей, но не привел их к жизненной правде сценических характеров, отличающей стиль «Современника». Поэтому любовь только подразумевается в образе не то многозначительно задумчивой, не то просто сонной Светланы (Т. Лаврова). Девичья чистота и безотчетность чувств лишь пробиваются в пронзительных интонациях, порывах Оли (Е. Миллиоти). Нешуточная драма быта (развешанные в комнате пеленки, раскладушка — таковы ее атрибуты) разворачивается в семье преданного джазу музыканта Игоря (В. Суворов) и его жены Эллы (А. Покровская). Так можно было бы перечислить всех обитателей тесных комнат-коробочек этого рассеченного пополам дома. Даже у Е. Евстигнеева в роли профессора Аброскина сценический пафос не обретает ясного жизненного подтекста.

Сатирически остро играет роль холеной буфетчицы, воплощенного хамства и пошлости, этих первых союзников Кисточкина, О. Табаков. Исполненный виртуозно, изобретательно, образ этот одинок в спектакле. Актеру никак не удается сосредоточить внимание на его сути, зритель больше забавляется тем, {176} что полюбившийся ему актер на этот раз выступает в женской роли.

М. Козаков в роли Кисточкина выразителен в своих сценических красках, переходах, мимической игре. И все же это чисто театральное произведение, лишенное жизненной почвы. Этот новоявленный Мефистофель ничуть не страшен: победы его с самого начала призрачны, да на сцене и нет живых душ, которые он мог бы совратить и погубить.

Не потому ли, кроме «реальных», понадобились еще и фантастические картины, возникающие как бы в воображении Кисточкина, переносящие нас в Н‑ское измерение, где все нравственные понятия вывернуты наизнанку и цинизм «бронированного индивидуума» получает завершающую оценку. Здесь театру недостает иронии и вместе веры в сказочную условность обстоятельств — словно это не он когда-то поставил шварцевского «Голого короля». Сцены в Н‑ском измерении скучны, так же как и заключительные, которые совершаются уже в воображении антагониста Кисточкина — Треугольникова и отмечены прекраснодушной идилличностью.

Образу Треугольникова — он приезжает с далекого Севера со специальной целью поколотить Кисточкина, а вместо того побивает его в словесном споре о вере в добрую природу человека — придается особое значение. Обтягивающие джинсы, тяжелые ботинки, борода — таковы атрибуты героя, наивное воодушевление исчерпывает содержание его характера. Между тем автор, а за ним и театр настаивают, что Кисточкин и Треугольников происходят из одного корня (недаром они университетские товарищи). Это якобы разные исторические модификации одного поколения, вышедшего в середине 1950‑х годов на сцену театров, в том числе и самого «Современника» в лице юных героев В. Розова. Странная и ложная мысль именно здесь искать источник нигилистического цинизма. Менее всего Кисточкин может считаться тенью столь бесплотного у Г. Фролова Треугольникова.

Молодой герой по-прежнему занимает «Современник», театр следит за его судьбой.

Но в спектакле «Назначение» театр скользнул лишь по поверхности жизни. Он обнаружил, что душевные, творческие задатки молодого героя не во всем находятся в ладу с реальностью времени. Не углубляясь, театр перевел все в комедийный план. В спектакле есть свои актерские удачи. Живой нерв пульсирует в дуэте Г. Волчек и И. Кваши (Мать и Отец). Удивительна в своей естественности Нюта — Н. Дорошина. По-своему убедительны Лямин О. Ефремова и Куропеев-Муровеев Е. Евстигнеева. Но они проходят перед нами как бы в концертном исполнении, не вступая друг с другом в подлинное {177} взаимодействие, не накапливая драматической энергии для целостного спектакля.

Поставив «Оглянись во гневе» Д. Осборна, О. Ефремов и В. Сергачев искали предельного обнажения душевной раздвоенности героя пьесы, представителя так называемого «рассерженного поколения». В. Сергачев в роли Джимми Портера точен, убедителен, подробен в своем анализе. Неприятие буржуазной морали, всего буржуазного строя жизни оборачивается у его героя мрачной раздражительностью, эгоистической бестактностью, упоенным самоистязанием и самоунижением. Раздираемый внутренними противоречиями, характер этот целен. И все же на сцене он только рассматривается — детально, подробно. Театр не покушается на объяснение, на оценку.

Менее всего, впрочем, объясняющие и указующие интонации радуют в умозрительных построениях «Всегда в продаже». Театр может быть суров, беспощаден к своему герою, но не должен терять веру в него. Вместе с нею он отказывается и от своего таланта, от способности творить, воссоздавать жизнь на сцене. К глубинам душевных драм «Современник» снова обращается в последнем своем спектакле «Обыкновенная история», поставленном Г. Волчек по роману И. А. Гончарова в инсценировке В. Розова.

Под влиянием времени, всего строя жизни выветривается, опустошается живая душа молодого Адуева, постепенно приобщаясь к пошлости бытия. Театр отказался от интонации объективной, не желая признать историю гибели человеческой души обыкновенной, придал всему открыто драматический характер.

Нет, О. Табаков в роли Александра Адуева менее всего склонен предаваться иллюзиям относительно своего молодого героя. Он не скупится на иронические краски, подчеркивает неуклюжесть, наивность его экзальтации. Почти пародиен отъезд Саши в Петербург, происходящий на фоне занавеса, весело разрисованного в духе венециановских деревенских идиллий. Беззаботно вертится бело-голубой круг. Комической нотой начинается почти каждая из сцен. Но почему же так печально, так драматично они завершаются? Ирония оборачивается драмой. Вот мечется смятенная и недоумевающая Наденька (Е. Миллиоти), разлюбившая Адуева ради блестящего графа. Бьется в истерике Юлия Тафаева (Н. Дорошина), оставленная уже самим Александром. В оцепенении страшной тоски призывает смерть добрая, чуткая Елизавета Александровна (Л. Толмачева). Обескуражен, растерян многоопытный, уверенный в неопровержимости трезвых доводов здравого смысла дядюшка Петр Иванович (М. Козаков). Неподдельны страдания самого племянника. Маска наивной самоуверенности, счастья сменяется {178} на его лице горем, тоской. Начав в ключе карамзинской сентиментальности, обнаружив в Адуеве первых петербургских сцен черты Хлестакова, Табаков в кульминации уже заставляет вспомнить Достоевского, а когда Александр на вопрос «Чего хочется?» отвечает: «И сам не знаю», — это уже чеховские интонации.

Александр Адуев, краснощекий, округлившийся, бодро спускающийся в финале на авансцену, чтобы похвастаться выгодной женитьбой, поведать о своем жизненном преуспеянии, не есть прямой результат сценической эволюции героя. Это как бы еще один возможный вариант его превращения. Но все-таки превращения того же героя, того же характера. Недаром он отдается теперь пошлости и самодовольству с тем же упоением, вдохновенностью, с какой ранее предавался мечтам о гражданской деятельности, а затем любви, дружбе, страсти, скуке. Ведь и в любви он был деспотичен, в страсти — капризен и жесток, в дружбе — эгоистичен.

Есть в спектакле своеобразный щедринский фон (обратившись впервые к классике, театр пользуется мотивами чуть ли не всей русской литературы). Сценическую площадку обрамляет возвышение, на котором все время за канцелярскими столами, совершая свои манипуляции, то бешено стуча печатями, то углубляясь в бумаги, сидят чиновники. Этакий николаевский бюрократический Петербург. Образ его нарочито театрален, совсем не так уж зловещ. Самое страшное все-таки происходит здесь, на этом маленьком вертящемся круге, где разбиваются сердца и надежды, где люди как-то невзначай губят, убивают друг друга.

«Поясница!» — торжествующе кричит Адуев, радуясь, что и у него обнаружилась эта почетная боль солидных, обеспеченных, деловых людей. Но меркнет свет, и в его вопле уже неподдельное страдание, отчаяние.

Театр трезв и ироничен. И все же он верит в силу и искренность чувств героя — самое ценное, что у него есть.

Кажется, в «Обыкновенной истории» театр думает не только о судьбе молодого героя, но и о своей судьбе, выносит на сцену свои сомнения, внутренние споры. Ведь единомыслие театрального коллектива не означает согласия во всем. «Современник» и сам взрослеет, обретает солидность. Он снял с афиши слово «студия». Отметил свой десятилетний юбилей. В спектакле «Всегда в продаже» чуть не отдался менторскому, поучительному тону. Такие вещи не проходят даром. Но «Современник» снова находит себя там, где оперирует жизненной правдой, подлинностью переживаний. Он не может забыть, что судьба героя — это и судьба театра.

1966 г.

## **{179}** II

### Неожиданное в обыкновенном

Театр не может существовать без нового, без открытий. Но любое открытие в искусстве должно быть прежде всего открытием в жизни, только тогда оно будет по-настоящему новым и неожиданным.

Евгений Шварц всегда искал чудесное в обыкновенном. В этом секрет его замечательного искусства, которому он остался верен и в своей последней пьесе.

Со многими из действующих лиц «Повести о молодых супругах» мы уже не раз встречались в театре, как может показаться с первого взгляда. Старый холостяк, немного старомодный, в высшей степени галантный. Шумливая, врывающаяся время от времени в комнату главных героев соседка. Острящий молодой инженер. Пожилая учительница, всегда готовая сформулировать мысль автора пьесы. Старичок, рассказывающий поучительную историю. Разве это не знакомые нам лица? Казалось бы, да. Но в том-то и дело, что драматург взял знакомых героев, действительно превратившихся в кукол, в марионеток, но вдохнул в них жизнь, заставил их искать, ошибаться, мучиться, находить. И от этих героев повеяло творческой свежестью, новизной…

Частенько пьесы завершаются свадьбой. Здесь герои только что поженились. Сначала все как будто благоприятствует супругам Орловым. Живут они в только что отстроенной, обставленной новой мебелью квартире. Жизнь входит в их дом «с дружбой и лаской и полными руками». Окружающие только и думают о том, как бы помочь молодоженам. В пьесе нет ни одного отрицательного героя. И все-таки возникает конфликт, под угрозой оказывается судьба семьи — этого самого маленького из коллективов. Автор нарочно убирает все внешние препятствия, создает почти сказочную обстановку героям, — он хочет показать, как из пустяков, мелких ссор и недоразумений рождается большая беда, разрушаются жизнь и счастье.

Только не подумайте, пожалуйста, что Шварц написал, а театр поставил наглядное руководство для молодых супругов, которое должно научить их строить свою семейную жизнь. Учить! Это слово очень часто звучит в спектакле. «Ах, как хочется учить! И никто не хочет учиться», — говорят куклы. Учить Марусю и Сережу хотят все. Но в том-то и дело, что это невозможно. Готового ответа, готовой формулы их жизни никто не может дать, ни мудрые педагоги, ни книги, ни даже… толковый словарь. Нельзя строить жизнь по догматическим правилам {180} и рецептам. Жизнь — это всегда творчество, это непрерывные открытия. Об этом написана пьеса.

В спектакле Театра комедии, поставленном народным артистом Н. Акимовым и заслуженным деятелем искусств М. Чежеговым, Марусю Орлову играет артистка В. Карпова по-настоящему талантливо. Тем более что в роли есть свои трудности. Марусе приходится много размышлять. Возникает опасность сделать ее чересчур рассудочной. Карпова избежала этой опасности. Она просто и естественно живет в комнате, так искусно выстроенной для нее художником спектакля, разговаривает с куклами, принимает гостей, ухаживает за мужем, готовится к зачетам. И в то же время «сейсмограф» ее сердца фиксирует все маленькие жизненные толчки и повороты. О ее чувствах узнаешь, видя, как она их сдерживает, скрывает. Но линия ее переживаний ясна и точна. «Мы не имеем права быть несчастными! Не то время! Мы обязаны выучиться жить…» — говорит Маруся. Таково первое ее открытие. И эту мысль артистка не приносит на сцену готовой, она приходит к ней в результате всего происходящего вокруг, всего пережитого. Маруся младше, слабее, неопытнее Орлова, но когда решается судьба их маленькой семьи, она оказывается более чуткой, дальновидной. Она мужественно и самоотверженно сражается за любовь, счастье, жизнь. В пьесе к Марусе тянутся все окружающие. Так задумал автор. В театре Маруся покоряет всех сидящих в зале зрителей. И это уже искусство артистки.

Маруся решает свою задачу сама, но не одна. История любви и печальной размолвки молодых супругов не проходит, во всяком случае не должна проходить, даром ни для кого из близких им людей. Но, к сожалению, далеко не всем героям спектакля, не всем его участникам удается сделать свои открытия.

Маруся приглашает к себе Ольгу Ивановну, руководительницу детского дома, где она воспитывалась, приглашает, чтобы разрешить свои сомнения, тревогу, узнать, как жить и беречь свое счастье дальше.

Одна из исполнительниц роли Ольги Ивановны, заслуженная артистка Е. Уварова, больше всего боится оказаться в положении поучающей и наставляющей дамы. Она держит себя скорее как подруга Маруси. А Маруся обращается к ней как к своей учительнице, по школьной привычке задает вопрос, на который трудно ответить. И Ольге Ивановне нужны известные усилия, чтобы и теперь, вне школы, не оставаться педагогом.

Артистка Т. Чокой в роли Ольги Ивановны с самого начала попадает в колею того штампа, которого так усиленно стремится избежать Е. Уварова. Никакие сомнения ее не тревожат, ей все известно, все понятно. Она откровенно поучает всех окружающих, {181} даже кукол. Е. Уварова играет тоньше и интересней. Но существенного различия для общего баланса спектакля в этих, казалось бы, противоположных трактовках образа все же нет. У Т. Чокой Ольга Ивановна никакого перелома не переживает, открытий не делает. Е. Уварова приходит на сцену тоже с готовым решением, а не находит его в действии.

Далее появляется Юрик (артист А. Кириллов), товарищ Маруси по детскому дому, влюбленный в нее. Это очень важное лицо в пьесе, самый чуткий, самый верный друг Маруси, он помогает разобраться в ее переживаниях, именно помогает, а не подсказывает. Вместе с тем, ему и самому нужно многое постичь, прежде всего отвыкнуть от мысли о Марусе. Но А. Кириллов очень огрубляет и упрощает своего героя. Артист подчеркивает каждую фразу, обыгрывает каждое положение. Вот Юрик узнал, что Маруся замужем. Огромная пауза. Он стоит, открыв рот, с рюмкой в руке, хотя для таких сильных переживаний нет оснований. Очнувшись, пьет, наливает себе вторую, третью рюмку… Смешно. Но это совсем не из этой пьесы. Артист исправно веселит публику, но подлинных мыслей и чувств своего героя не раскрывает. Он явно кренит спектакль не в ту сторону. Внешние сюжетные штрихи, такие, как мотив ревности Сергея к Юрику, накладываются слишком жирно, затемняют главную линию переживаний и раздумий героев.

Самая досадная неудача спектакля — исполнение роли второго из молодых супругов, Сергея Орлова, артистом Л. Леонидовым. В пьесе о нем сказано: «Внимателен, без признака рассеянности. Прост — без признака наивности». Драматург предостерегает от штампа. Театр учел это. Сергей Орлов не рассеян и не наивен. И вместе с тем он вообще никакой. Он тяжел, бесчувствен, негибок. Особенно рядом с Марусей. Она открыта в каждом своем душевном движении. Орлов — Леонидов совершенно непонятен, все переходы в его настроении никак не обоснованы. Орлов приходит домой как чужой, как гость, хотя и надевает всякий раз домашние туфли. Особенно ощутима слабость артиста в последнем действии, где центр тяжести перемещается именно на Орлова. Здесь вовсю работают режиссеры, художник, композитор, осветители. Нет только актера, его место остается вакантным.

Если бы не усилия и точная игра всего ансамбля — особенно хочется отметить, наряду с В. Карповой, заслуженную артистку Л. Люлько (Шурочка), заслуженного артиста Л. Кровицкого (медведь), артиста И. Полякова (Миша), — такой балласт, как Сергей Орлов, мог бы потянуть спектакль ко дну.

«Повесть о молодых супругах» трудна для постановки. Внешне она скупа, строится на очень обыденных деталях, подробностях, здесь много раздумий. Нужны известные усилия, {182} чтобы овладеть вниманием зрителя, заставить его включиться в этот серьезный разговор. Успех Театра комедии в работе над «Повестью о молодых супругах» несомненен. И все-таки нельзя считать, что все возможности театра в сценическом решении пьесы исчерпаны. Если оформление (художник спектакля Н. Акимов) своей неожиданной простотой целиком отвечает духу пьесы, то в режиссерском плане не все акценты расставлены верно, есть смещения в сторону несколько внешнего видения пьесы. «Карандашом не записывают результаты опыта, — говорит Маруся Орлова, — дайте мне ручку». Театр набросал свое решение карандашом, и запись местами получилась недостаточно четкой. А жаль. Ведь в этом спектакле Театр комедии с особой ясностью и убежденностью декларирует свою творческую линию, утверждает своим героем самого обыкновенного, простого, скромного и, вместе с тем, замечательного советского человека. И как бы ни судили мы о тех или иных деталях постановки, направление, избранное театром, заслуживает поддержки. Здесь можно только пожелать ему успехов.

1958 г.

### В споре с традициями

Театр не может не быть современным, современным и тогда, когда он ставит «Ревизора». Комедия, написанная более ста лет тому назад, на сцене должна ожить, зазвучать актуально. Иначе спектакль превратится в простую хрестоматийную иллюстрацию к соответствующему разделу школьной программы, а гоголевские герои останутся условными сценическими типажами, вызывающими, быть может, смех, но принимаемыми как нечто отдаленное.

В своей постановке «Ревизора» на сцене Театра комедии Н. Акимов стремится преодолеть историческую дистанцию, прочесть пьесу глазами современника. Он старается выдвинуть на первый план и осмеять те черты гоголевских персонажей, которые еще встречаются в жизни, не отошли в прошлое. Поэтому режиссер снимает с героев комедии привычные маски, оживляет их. Бытовая реалистическая игра в спектакле сосуществует с почти цирковыми трюками, детальная психологическая мотивированность реплик сочетается с подчеркнутым внешним комизмом. Однако театр не довел свой интересный и смелый замысел до конца, не сумел по-настоящему слить воедино эти противоречивые элементы. Вступив в спор с традициями сценического истолкования «Ревизора», он в ряде случаев оказывается в противоречии и с самим текстом комедии.

Театру удалось создать в этом спектакле целый ряд живых и оригинально трактованных образов. Мы не сразу «узнаем», {183} не сразу принимаем Городничего. Артист В. Усков, видимо, не очень стремится изображать чиновного градоправителя гоголевских времен. И все-таки этот образ постепенно становится все более убедительным. Уже не кажется странным, что в третьем действии Городничий, примостившись на ступеньках лестницы и посадив дочь на колени, ведет семейный разговор с супругой или в последнем акте собирает яблоки с чудесным образом перевесившейся прямо на веранду ветки. Чем менее официален, чем «домашнее», добродушнее Городничий, тем сильнее раскрывается весь цинизм философии стяжательства и взятки, ставшей чем-то бытовым, само собой разумеющимся для этих накопителей земных плодов, рассматривающих весь город как свое домашнее хозяйство.

Удачен и образ Хлестакова, воплощенный Н. Трофимовым. Хлестаков у него претерпевает постоянные превращения, он так же легко занимает чужие слова и позы, как легко берет чужие деньги.

Вот он воображает себя в собственной карете, подъезжающим этаким петербургским щеголем к дому провинциального помещика. В номер входят трактирный слуга и Хлестаков — общительный малый, умеющий поговорить с «простым народом». Он толкает в бок, щекочет смешливого парня, которого со свойственным ему мягким комизмом играет И. Поляков. Слова: «Как же они едят, а я не ем?..» — превращаются у Трофимова в пламенную речь о равенстве и братстве, которую он заканчивает, напевая «Марсельезу».

Хлестаков — то изощреннейший кавалер, то подгулявший молодой человек в своей компании, то он превращается в чиновного вельможу, то порхает, как мотылек, в любовной игре с Марьей Антоновной.

Но как бы высоко ни залетал в своем воображении Хлестаков, как бы вдохновенны ни были его «благородные» порывы, он у Трофимова все время остается самим собой, постоянно возвращается к узкому кругу жизненных интересов и впечатлений молодого бездельника, «трактирного денди», лишенного фантазии невежды и пошляка.

Размечтавшись, Хлестаков летит с очень высокой, с огромным количеством цветастых тюфяков кровати. Этот трюк приобретает символическое значение. Подобные «падения» с небес на землю наш герой совершает на протяжении всего спектакля. Так, с Бобчинским и Добчинским Хлестаков — государственный муж, сановник, снизошедший к малым сим. Но с Ляпкиным-Тяпкиным он трусит: все-таки судья и неизвестно, зачем он пришел. С Почтмейстером он — совершенно по-свойски. Ведь это местный Хлестаков, именно так трактует его артист А. Савостьянов. Недаром мизансцены в этом эпизоде строятся симметрично. {184} Почтмейстер зеркально повторяет движения своего петербургского двойника. От невероятных жестов, которые должны изображать светские манеры, Хлестаков естественно переходит к банальному флирту с Анной Андреевной. Хлестаков — Трофимов с трудом удерживает на лице мину многозначительного внимания, когда чиновники пытаются говорить о делах, но мгновенно оживляется, едва лишь речь заходит о картах или пикантных отношениях Ляпкина-Тяпкина с женой Бобчинского. Он бесконечно «влюблен» в сцене прощания, держит Марью Антоновну за руки, глядит не наглядится, и ему большого труда стоит оторваться, чтобы взять деньги и коврик, предлагаемые Городничим.

Можно было бы говорить и о других удачах спектакля. Много живых черточек, выразительных деталей в игре И. Зарубиной (Анна Андреевна) и В. Карповой (Марья Антоновна). Оригинально трактует роль Ляпкина-Тяпкина артист П. Суханов. Судья у него мрачный философ, добровольный соглядатай, готовый в каждом видеть крамольника и жулика.

Однако далеко не всегда внешне остроумные приемы сочетаются в этом спектакле с живой и убедительной внутренней характеристикой. Осип в исполнении артиста С. Филиппова очень комичен, смешон, когда он чуть не съедает муху, так он голоден, но никакого социального и человеческого содержания в образ слуги Хлестакова не вложено. Добчинский и Бобчинский задуманы почти как клоунадная пара. В немой сцене, которая в спектакле вообще несколько скомкана, один из них стоит на голове, другой — на четвереньках. Держиморда, обычно олицетворяющий полицейскую дубину, превращен в комичного, сутулого, заросшего дядьку, подносящего Марье Антоновне цветы по случаю ее обручения. Здесь уже полемика с традициями как самоцель, и эта тенденция дает себя знать во всем спектакле.

По-своему переосмыслив, с большим или меньшим успехом, отдельные образы «Ревизора», театр не сумел подчинить их одной идее. Картина получилась все-таки противоречивой и пестрой. И не случайно чисто внешние комические детали берут здесь порой верх, выходят на первый план. Создав живой спектакль с целым рядом ярких, свежо трактованных образов, Театр комедии в чем-то нивелировал остроту гоголевской сатиры. Из пьесы исчезла злость, она стала слишком добродушной.

Перегрузив действие внешне смешными черточками, театр не сумел сконцентрировать свою мысль. В своем стремлении прочесть «Ревизора» современным взглядом он остановился на полпути.

1960 г.

### **{185}** «Призраки» в Театре комедии

«Призраки» — комедия-фарс, принадлежащая перу широко известного у нас итальянского драматурга Эдуардо Де Филиппо, комедия, построенная на весьма богатой комическими возможностями ситуации. Однако история, рассказанная драматургом, в сущности, очень печальна.

В спектакле Театра комедии (постановка и оформление народного артиста республики Н. Акимова) комические краски чрезмерно усилены, сгущены, и все-таки глубоко драматическая нота возникает здесь с самого начала, с первого же появления на сцене главного героя Паскуале Лойяконо, роль которого исполняет заслуженный артист А. Вениаминов.

Острый, гротескный жест и вместе с тем удивительно человечная, тонко разработанная внутренняя линия образа — так играет А. Вениаминов Паскуале. Предельно комична мимика актера, но его большие удивленные глаза выражают страх, боль, отчаяние, в его маленькой забавной фигурке — своеобразная грация и достоинство. А. Вениаминов в этой роли заставляет вспомнить Чарли Чаплина.

Паскуале очень обыкновенный человек, типичный неаполитанец — общительный, неунывающий, немного старомодный в своих привычках и манерах. Как удобно усаживается он в кресло, не спеша, со вкусом курит. Как серьезно снимает шляпу, когда узнает, что курица, которую он принес на новую квартиру, по дороге сдохла. С каким наслаждением Паскуале приготовляет и пьет послеобеденный кофе. Чтобы наладить свой маленький домашний очаг, добиться сносного человеческого существования, Паскуале приходится вести непрестанную и, если хотите, поистине героическую борьбу.

Перепробовано немало профессий, рухнуло множество планов. Мы встречаемся с Паскуале в тот момент, когда он затевает новое предприятие. В послевоенном Неаполе, городе острейшего квартирного кризиса, пустует многоэтажный роскошный палаццо. Никто даже даром не хочет в нем поселиться, так напуганы все рассказами о заживо замурованных в стене триста лет назад молодых любовниках, о привидениях и призраках, которые до сих пор бродят по пустым комнатам. Паскуале берется развеять легенду, соглашается жить в этом таинственном доме. Со страхом входит он в свою новую квартиру. А тут еще рассказы жуликоватого швейцара Рафаэле и его безумной сестры Кармелы. Всюду Паскуале чудятся призраки, а в конце концов он принимает за привидение спрятавшегося в шкафу любовника своей жены Марии — Альфредо Марильяно.

На правах призрака Альфредо безнаказанно посещает дом, делает Паскуале подарки, кладет в карман его куртки небольшие {186} суммы денег. Паскуале ни минуты не сомневается в существовании призрака. И это не простое недоразумение, дающее возможность театру построить множество комических сцен. У Паскуале нет в жизни прямой и ясной дороги, нет перспектив, нет цели, он живет надеждой на удачу, везение, чудо. И нет ничего удивительного, что он без тени сомнения верит в призрак.

Деньги, которые получает Паскуале, — это плата за страх. И еще хуже — плата за позор. Но душа Паскуале чиста. Тень позора не падает на него. Вот он разговаривает с любовником своей жены, думая, что это призрак. Ни с кем он еще не говорил так откровенно. Почти десять минут длится сцена на балконе. Для актера — это момент огромного напряжения и наивысшего вдохновенного подъема. Паскуале говорит о своих страданиях и своей любви. Маленький человек растет на наших глазах, открывается его мужественное и нежное сердце.

Удивительны и необычайны приключения Паскуале Лойяконо. Но все происходящее не замыкается рамками роскошной квартиры, в одной из комнат которой происходит действие. Архитектура палаццо несколько отвлеченна, безлика, но художнику удалось вырваться за пределы сценической коробки. Кажется, что мы слышим шум неаполитанской толпы, крики обитателей первого этажа. Палаццо на своем веку повидал множество незваных иноземных гостей — французов, турок, швейцарцев, немцев, теперь здесь поселились американцы, эти «добрые призраки», готовые заплатить долларами за Италию, за ее свободу, ее легенды, ее богатство. Далеко не один Паскуале живет расчетами на чудо. Разве не призрачны надежды Альфредо освободиться от пут брачного договора, соединиться с Марией! Разве не призраки помогают существовать мелкому воришке Рафаэле, списывающему на привидения происходящие в доме пропажи!

Театр в постановке пьесы Эдуардо Де Филиппо отказался от бытовой точности, бытовой достоверности деталей, доступной в полной мере, пожалуй, только итальянской сцене, подчеркнул комедийные ситуации. Такое решение, в общем, возможно, но фарсовые тона не должны заслонять живого, человеческого содержания пьесы. Ведь автор настаивает на том, что его герои не комические маски, а живые люди. В списке действующих лиц каждому из персонажей он дает специальное определение — страждущая душа, мятущаяся душа, заблудшая душа…

Очень комична фигурка Альфредо, этого домашнего философа и вольнодумца, роль которого исполняет артист Н. Трофимов. Альфредо напоминает механическую игрушку в своем безукоризненном пестром костюмчике. Ему не хватает какой-то лирической ноты, без которой любовь к нему Марии приходится принимать на веру. И все-таки он живой человек, в нем бьется {187} настоящее сердце. Неизменно вызывают смех в зале заслуженные артисты Л. Кровицкий (Гастоне) и С. Филиппов (Рафаэле). Правда, ничего нового к знакомому для нас облику талантливых артистов эти роли не прибавляют.

Театрально условны такие персонажи, как сумасшедшая Кармела, все многочисленное семейство Калифано. Здесь режиссер дает волю своей фантазии. Остроумно и эффектно разработаны сцены с их участием. И тем не менее они как бы из другой пьесы. Рядом с Паскуале подобные персонажи кажутся марионетками. Не удался артистке Я. Войткевич образ жены Паскуале Марии. Она по ходу действия трижды переодевается в новые платья, которые в общем недурно сидят на ней, но кажется, что вместе с платьем меняется и образ, не найдена линия поведения, неясно внутреннее состояние героини. То она аристократически неприступна и горда, то непринужденно смеется, хотя в рассказах ее любовника о своей жене для нее нет ничего веселого. Ей следует быть проще, естественнее, ближе к Паскуале. Театр не использовал все возможности своего талантливого коллектива. Образ Паскуале, созданный А. Бениаминовым, — к сожалению, единственная большая актерская удача спектакля.

Эдуардо Де Филиппо очень любит своего героя, и, может быть, именно потому он так к нему беспощаден. Маленькое, мещанское счастье, за которое борется Паскуале, призрачно, оно достается ему ценой страха, позора. Если бы Паскуале вдруг осознал свое положение, у него разорвалось бы сердце или он бросился бы с одного из шестидесяти восьми балконов своего нового жилища. Пока все остается по-старому. Паскуале покидает сцену со словами надежды на новую встречу с призраком.

Но драматург хочет, чтобы итальянский народ наконец прозрел, отказался от иллюзий, надежд на призраки, осознал независимость своего положения, сбросил тех, кто торгует его душой и честью.

1958 г.

### «Пестрые рассказы» на сцене

Легенда о Чехове как «певце сумеречных настроений», «певце безвременья», «бытописателе серой, будничной жизни и сереньких, скучных людей» — очень старая, но живучая легенда. В наше время она находит место в писаниях буржуазных критиков за рубежом, проскальзывает в школьных учебниках или институтских лекциях. Еще до революции девятнадцатилетний Маяковский в статье «Два Чехова» начал ругаться с либерально-филантропическими {188} толкователями творчества Чехова. Спор о Чехове продолжают советские литературоведы и критики, по-своему в него включаются и театры.

В спектакле ленинградского Театра комедии «Пестрые рассказы», поставленном и оформленном Н. Акимовым, высоко над сценой висит огромное пенсне, как бы заменяя непременный юбилейный портрет. Бутафорское пенсне — вот все, что осталось в спектакле от традиционного, хрестоматийного образа хрупкого, робкого, близорукого интеллигента. Сам же Чехов, настоящий, а невыдуманный и приглаженный, Чехов, «сильный, веселый художник слова», большой, влюбленный в жизнь русский человек, труженик и борец, беспощадный к пошлости, лицемерию, мещанству, ханжеству, зоркий и бодрый, сошел на сцену.

Это не инсценировка чеховских новелл. Здесь между писателем-прозаиком и режиссером не стоит некий драматург, обычно довольно посредственный, который и инсценирует, переводит повествовательный текст в драматургическую форму. В спектакле Театра комедии режиссер прямо театрализует чеховские рассказы, ничего в них не меняя и не опуская.

Чеховские рассказы, избранные театром, может быть, «несценичны», внешне не приспособлены для сцены, но они глубоко драматичны, верно отражают драматические коллизии жизни. А это для театра главное! И повествовательная форма рассказов не только не оказывается чем-то сковывающим, она становится источником совершенно особой театральной выразительности, основой ярких и эффектных сценических образов.

Некий Осип Федорович Клочков собрал своих друзей и сослуживцев, чтобы прочитать им пьеску собственного сочинения (рассказ «Водевиль»). И пока ведущий излагает содержание его невинной комедийки, на сцене происходит забавное мимическое пародийное представление, пантомима этого водевиля. Появляется чиновник Ясносердцев (артист А. Вениаминов), в доме которого происходит комическое приключение; он произносит беззвучный монолог, спорит с женой, дочкой, дерется с ее возлюбленным. В разгар скандала входит пухленький, румяный генерал, которого Ясносердцев прочит в женихи своей дочери. Смеются зрители, веселятся друзья Клочкова, слушавшие водевиль в чтении автора. Но начинается обсуждение. Один считает, что не следовало выводить генерала, может обидеться начальник их департамента, других смущают либеральные взгляды жениха на брак, все вместе приходят к выводу, что лучше всего разорвать рукопись, более не заниматься таким сомнительным делом, как сочинительство, и покидают напуганного автора, роль которого очень выразительно играет В. Осипов. Так приятное послеобеденное чтение кончается печально, {189} что не мешает героям водевиля и самим чиновникам еще раз бодрым галопом пронестись по сцене.

Остры и разнообразны сценические решения чеховских рассказов в этом спектакле. Живой диалог сменяется речью ведущего, в то время как актеры застывают в выразительных позах или продолжают мимическую игру. Декорации проецируются на белый раздвижной экран, место действия меняется мгновенно.

Это действительно «пестрые», разнообразные рассказы. «Пропащее дело» поставлено с лаконизмом марионеточного представления. Сусальные звезды и луна из фольги наклеены на черный занавес, ветви дерева спускаются, как ленты серпантина, героиня (арт. А. Прохорова) въезжает на сцену в пышном платье, словно грациозная кукла. И совсем в ином плане — миниатюра «Рассказ г‑жи Н. Н.». Это с тончайшим мастерством проведенный Е. Юнгер монолог, образ одиночества и напрасно загубленной жизни, догорающей, как камин, красные отблески которого освещают лицо героини, глубоко несчастной, ибо люди так часто не умеют найти пути друг к другу, не решаются переступить призрачные, искусственные перегородки, разделяющие их. Шуточное происшествие в доме нотариуса Капитонова («От нечего делать») театр разворачивает в целую пьесу, где актеры П. Суханов и К. Турецкая создают очень живые характеры. С зимней дороги, по которой извозчик везет чиновника («Шило в мешке»), мы попадаем в будуар скучающей дамочки («Месть женщины»). В конце спектакля театр показывает шутку в одном действии («Юбилей»), где А. Савостьянов, играющий Шипучина, К. Злобин в женской роли Мерчуткиной, С. Филиппов в роли Хирина дают полную волю своим комическим талантам и актерской изобретательности.

Не все рассказы удались в равной степени. В сценке «Шило в мешке» театр прибегает к слишком сильным средствам, чтобы разбить несколько однообразный диалог. Сложное сценическое решение рассказа «На даче» не оправдывается его чисто шуточным смыслом. А в рассказе «Ниночка» театр передал лишь внешнюю ситуацию, не найдя средств для выражения содержания.

Можно сказать, что настоящая удача достигается там, где остроумное и глубокое режиссерское решение сочетается с большим мастерством актерского исполнения. Без Бениаминова невозможна пантомима в «Водевиле», без Юнгер — «Рассказ г‑жи Н. Н.», без Суханова — «От нечего делать». А благодаря блестящей игре Н. Трофимова драматическая шутка о дачном муже «Трагик поневоле» приобретает трагикомическое звучание.

К столетию Чехова театры ставят чеховские спектакли. Но разве о Чехове мы вспоминаем только по случаю юбилея? {190} Нельзя представить себе наш сегодняшний театр без него: он близок нам. Это с особой остротой ощущаешь, когда смотришь спектакль Театра комедии. И хотя «Пестрые рассказы» начинаются небольшим юбилейным словом совсем в духе стандартных юбилейных речей, сам спектакль получился живым и веселым, совершенно свободным от юбилейного, хрестоматийного налета.

1960 г.

### Под маской безумия

Театр комедии любит открывать новых авторов. Правда, на этот раз, ставя «Физиков» Фридриха Дюрренматта, он открывает одного из самых знаменитых современных европейских драматургов. Но тем более важна инициатива театра.

Швейцарец, пишущий на немецком языке, Дюрренматт в драматургическом письме идет от Брехта. Но, доведя брехтовский драматический анализ противоречий жизни до современной остроты и напряженности, Дюрренматт не смог сохранить рационалистической ясности своего учителя. Если каждая пьеса Брехта есть художественное и вместе с тем логическое доказательство необходимости революционного переустройства общества, то Дюрренматт лишь ставит трезвый и безнадежный диагноз, не предлагая лекарств, как будто не видя средств спасения мира от фашизма и атомной гибели.

Герой трагической комедии Дюрренматта гениальный физик Мебиус, подошедший к постижению абсолютных закономерностей материи, скрывается в сумасшедшем доме и выдает свои открытия за безумный бред, внушаемый ему призраком царя Соломона, дабы формулы не попали в руки людей, не превратились в смертоносное оружие, способное уничтожить человечество. «Сегодня долг гения оставаться непризнанным» — считает Мебиус. Оберегая свою безвестность, герой отрекается от семьи, прогоняет детей, сам становится убийцей. Но за ним уже следят два других физика, подосланных разведками враждующих держав и также ставших пациентами аристократического сумасшедшего дома. Их можно уговорить: ведь они тоже физики. Но нельзя скрыть тайны от главного врача и владелицы заведения Матильды фон Цанд, единственной настоящей сумасшедшей в этом сумасшедшем доме. Она уже создала трест и строит заводы для производства смертоносного оружия на основе открытий Мебиуса.

Безумны не герои Дюрренматта, безумен мир, в котором самое драгоценное и прекрасное — талант и творчество — становится проклятием, делается источником несчастья и гибели. {191} В словах прикинувшихся сумасшедшими героев Дюрренматта — гамлетовская мудрость познавших страшные противоречия времени. Рядом с ними безумными в своей обывательской слепоте кажутся другие, «здоровые» персонажи — полицейский инспектор, занятый расследованием одного убийства, в то время как речь идет о гибели всего человечества, старшая сестра, помешанная на порядке, когда в мире все перевернулось и смешалось.

Ставя «Физиков», режиссер Н. Лившиц не искал особой внешней театральности. Оформление Т. Венециановой как-то даже непривычно для Театра комедии своей ординарностью и малой выразительностью. И все-таки мы готовы примириться с таким решением. Увлекшись внешней театральной реализацией неумолимой логики действия пьесы Дюрренматта, режиссер легко мог бы потерять человечный смысл ее драматических столкновений. Обнажая до предела противоречия времени, Дюрренматт не предлагает рациональных решений, но он сохраняет веру в человека, если не в его разум, то в силу его чувств, в его способность к творчеству и героизму. Очень важно, чтобы герои Дюрренматта, при всей своей обобщенности и известной отвлеченности, на сцене оставались живыми и человечески цельными, не превращались в ходячие категории, ожившие тенденции, рупоры авторских идей.

Исполнителям спектакля в разной степени удалось найти эту меру общего и живого, человеческого в своих персонажах. Например, совершенно выпадает из драматического действия инспектор Фос (В. Чобур). Актер как-то чрезмерно суетится на сцене, представляя театрального полицейского из стандартного «западного» спектакля, но весьма мало проникает в философию своего персонажа. С глубоким подтекстом и вместе с тем с живой конкретной узнаваемостью характера играет Е. Уварова роль Матильды фон Цанд. Немало убедительных и точных штрихов в игре А. Бениаминова (пациент, прозванный Эйнштейном) и Г. Тейха (пациент, прозванный Ньютоном). Есть по-настоящему потрясающие минуты у А. Подгура, исполнителя роли Мебиуса, например сцена чтения псалма царя Соломона, предназначенного для исполнения путешествующими в мировом пространстве.

И все-таки нельзя сказать, что в спектакле до конца удалось воплотить всю сложную диалектику пьесы Дюрренматта. Иногда, увлекаясь заманчивыми сюжетными ситуациями и эффектами, театр теряет большой, философский смысл действия, порой его непростительно упрощает. Явно не удалась сцена второго акта, где герои на время сбрасывают маски своего безумия. Они сразу становятся тусклыми, неинтересными. С каким-то наивным воодушевлением и даже пафосом ведут они {192} спор о долге физика скрывать свои открытия. Но можно ли считать, что Дюрренматт всерьез видит в этом реальный выход? Для него это только драматическая ситуация, позволяющая довести до предела противоречия времени. Именно в этой сцене, во многом ключевой для пьесы, должен обнажиться ее трагический подтекст, вся авторская горечь и ирония. Но для этого нужны были бы иные принципы игры, иная степень творческой активности актера. Столь же упрощенной кажется сцена последнего появления фон Цанд, где главный врач предстает уже ординарной и сознательной хищницей.

Сильно звучит в спектакле финал. Трое физиков снова превращаются в Ньютона, Эйнштейна, царя Соломона, снова уходят в мир своих безумных грез, может быть, навсегда. Человеческое все-таки оказывается неподвластным страшной логике времени, талант и творчество нельзя купить, нельзя победить насилием.

1963 г.

## III

### О «добряках»

Как приятно быть добрым! Почему бы, например, просто не похвалить спектакль Театра имени Ленсовета «Добряки»? Ставил комедию молодой способный режиссер, выпускник Театрального института Л. Менакер. Спектакль получился веселым, в нем немало настоящих актерских удач, живых комедийных образов.

Однако пьеса написана о том, что нельзя быть добрым в серьезных вещах. Автор, режиссер, актеры — все в один голос предупреждают: смотрите, не будьте добренькими и снисходительными там, где надлежит оставаться принципиальными и последовательными. Ни к чему хорошему это не приводит. Нельзя не прислушаться к столь убедительным доводам.

Закономерно, что театр, показавший в свое время такие замечательные сатирические спектакли, как «Тени» и «Дело», обратился к «Добрякам» Л. Зорина. Под скромным жанровым определением «комическая история в трех действиях» скрывается острая сатирическая комедия. В анекдотическом, казалось бы, сюжете — значительное содержание.

В пьесе изображено много-много добряков и один Кабачков. Автор как бы демонстрирует все возможные разновидности и породы добряков. Среди сотрудников института истории античной культуры, в котором происходит действие, — добряки мрачные {193} и добряки застенчивые, добряки принципиальные и романтические, добряки суровые и добряки-остряки.

Кабачков же — это результат «добрых» дел всяких добряков. «Возможно, я не гений», — говорит о себе герой. И действительно, он не гений, а мелкий проходимец, бездельник и невежда. Однако свет не без добрых людей, и живется Кабачкову совсем неплохо. Изгнанный в свое время из школы за неуспеваемость, сейчас он уже аспирант почтенного института и с помощью и при попустительстве местных добряков продолжает свое восхождение. «Кабачков не такая величина, из-за которой стоит повышать голос», — говорит один из добряков. Пусть себе занимается административными обязанностями, а мы будем писать книги, думают добряки. И Кабачков защищает диссертацию, становится и. о. директора института, начинает распоряжаться добряками и командовать наукой.

Роль Кабачкова играет артист В. Петров, играет очень выразительно. Кабачков у него — тупое и пустое существо. Никаких чувств и мыслей, кроме желания ухватить побольше житейских благ. Он даже не хитер. Почти механически, как попугай, повторяет чужие слова о гуманности, чуткости, товариществе, внимании и помощи молодым, об интересах науки и долге ученого.

Среди добряков особенно удались в спектакле образы Гребешкова (артист Ю. Бубликов), Анютина (артист И. Назаров), Витальева (артист А. Абрамов), Сычевой (артистка А. Корвет). Это — и комические типажи, этакие ученые не от мира сего, запросто беседующие о древних греках, словно о своих добрых знакомых, и очень живые, типические современные характеры, которые можно встретить отнюдь не только в несколько фантастическом институте истории античной культуры. Игра актеров очень точно выражает своеобразный стиль пьесы.

Верный тон найден в картине, посвященной совещанию ученых мужей в кабинете директора. Здесь повторена мизансцена московского спектакля (Центральный театр Советской Армии), мизансцена действительно удачная и смелая. Что, казалось бы, может быть скучнее: актеры сидят в креслах, поставленных в ряд против зрителей, и пятнадцать минут разговаривают. Между тем это весьма точное решение, оно помогает по-настоящему раскрыть остроумный текст, передать степенность и благолепие храма науки. Однако удачно найденный в этой сцене тон в значительной степени нарушается некоторой суетливостью и разнобоем других картин.

Часто в театре приходится сетовать на серость сценического решения, однообразие, бедность фантазии. Спектакль «Добряки», напротив, скорее страдает от чрезмерной изобретательности режиссера, актеров, художника.

{194} Чуть ли не каждая реплика получает здесь свое театральное воплощение, используется каждый повод, каждая зацепка, чтобы построить какую-нибудь театральную метафору. Если герой говорит: «Кусок в горле застревает. Все завистники кругом», — то делает это, почти засунув голову в тумбочку, где хранится его провиант. Кабачков в спектакле устраивает целую истерику, когда в тексте есть намек на то, что в его голосе появилась слеза. А утешая его, любительница собак Сычева тянет героя за галстук, как за поводок, и чешет у него за ухом. Если дочь Гребешкова Ираида переходит на любезный тон, то в спектакле эта перезрелая, пишущая философский труд «Чувственное познание мира» дева (роль которой, к сожалению, не очень точно играет артистка Ц. Файн) почти вешается на шею своему собеседнику.

Удачные режиссерские находки соседствуют с довольно грубыми, лобовыми приемами и просто выдумками, которые весьма могли бы пригодиться в «капустнике». В данном же случае требовалось больше мысли и такта.

Спорны, на наш взгляд, и некоторые приемы художника, оформлявшего спектакль. На сцене построен дополнительный портал: скульптурная фигура ученого мужа в виде этакого Атланта поддерживает свод с надписью «Добро пожа…». Задники написаны в условной манере и могли бы занять почетное место на какой-нибудь выставке книжной графики. Убранство интерьеров стилизованное, пародийное. Всюду проявляется фантазия и остроумие художника. Но все это не очень связано между собой.

Подобная пестрота, соединение разных, интересных самих по себе, но не всегда вяжущихся между собой и уместных в данном случае вещей, характерна для спектакля. Здесь много остроумных режиссерских находок, убедительных и талантливых актерских работ. Но вместе с тем этому веселому и интересному спектаклю не хватает цельности, единства, сосредоточенности мысли.

1959 г.

### Улыбка недоумения

Что можно подумать о спектакле, начинающемся следующим образом? Преуспевающий архитектор Виталий Карташев приходит к своему младшему брату Геннадию, не менее преуспевающему аспиранту. Карташев-старший собирается ехать на месяц в подмосковный дом отдыха, чтобы на свободе заняться переделкой своего проекта: комиссия потребовала снять излишние лепные украшения с фасада, хоть и вызывающие радостную {195} улыбку, но стоящие целый миллион. Пока он будет за городом, Геннадий должен заняться одной его милой знакомой, Ниночкой, как говорит друг семьи Бабкин, «попасти» девушку, а то ее может «увести» кто-нибудь чужой. Карташев-младший, поломавшись немного и выразив надежду, что брат не собирается совсем оставить свою образцовую во всех отношениях жену, соглашается на эту братскую услугу и требует денег на расходы.

Вероятно, скажете вы, это сатира. Автор преувеличивает, сгущает краски, чтобы со всей беспощадностью обрушиться на пошляков и циников, еще встречающихся в нашем обществе, сорвать с них маски, обнажить всю неприглядную их сущность.

Но не торопитесь делать выводы. Пьеса Л. Софронова «Миллион за улыбку», поставленная Театром имени Ленсовета (режиссер Ю. Бубликов, художник Ф. Назаров), всего лишь «комедия-шутка без нравоучений». А ее действующие лица, как старается уверить нас театр, отличные советские люди, которым следует подражать. И вообще, все это самое обыкновенное, «житейское», по словам все того же Бабкина, дело.

Легко угадать дальнейшее течение событий. Разумеется, молодые люди успели полюбить друг друга, разумеется, они женятся. А Карташев, у которого любовь прошла, как сыпь, едва он попал на свежий воздух, благословляет их союз, под занавес говорит своей жене: «Если бы у меня был миллион — я бы отдал его за одну твою улыбку». Хотя по ходу действия персонажи пять раз поют один и тот же душещипательный романс и много внимания уделяется разговорам квартирной хозяйки Геннадия (ее роль довольно комично играет А. Тришко), театр с трудом растягивает спектакль на два часа, включая антракты.

Труднее понять, ради чего поставлена пьеса.

Впрочем, не стоит ломать голову. Ведь сам театр не задавался никакими вопросами, не стремился придать спектаклю какое-либо направление. Режиссер рабски следует за текстом, никак его не интерпретируя. Художник аккуратно выполняет все ремарки. Получается аморфное и невыразительное зрелище.

Актеры изо всех сил стараются изображать передовых советских людей, наших современников. Но все усилия пропадают даром. Уж слишком неумны, неинтересны, плоски их герои, слишком банальны их остроты и отвратителен жаргон. Они восхищаются тем, чем не может восхищаться человек с мало-мальски здоровым вкусом, смеются тому, что не может вызвать улыбки.

— Ты никогда не верил в порядочность, — говорит жена Карташева Бабкину.

{196} — Я получил материалистическое воспитание, — отвечает этот всеобщий затейник и домашний «философ», роль которого весьма тяжеловесно играет В. Степанов.

Подобное «материалистическое» воспитание получили, по-видимому, и другие персонажи. Эстетическая дискуссия здесь заканчивается утверждением, что и расположение санузлов входит в понятие красоты. Вопрос, в одной каюте или в разных ехали Ниночка и Геннадий на пароходе, превращается в проблему. Обманутая жена на потеху зрителей иронизирует по поводу увлечений своего Витасика-ловеласика и научно, с биологической точки зрения (она врач), объясняет их весенними приступами влюбленности. Во всех трех актах откупориваются бутылки. Именно за столом с рюмкой в руках действующие лица чувствуют себя особенно привычно, здесь источник их вдохновения. Вдали от живительной влаги тонус их остроумия падает.

Что же касается острот, то вот образцы: «Нам всем нравятся чужие жены. К своим мы привыкаем», или: «Семейная жизнь что-то вроде университета культуры. Многие рвутся в него, но не всегда программа бывает составлена удачно».

И это еще высшие взлеты юмористического таланта. А не угодно ли и такое:

— Остроты твои иногда бывают плоски, как сковородки!

— Без сковородки не приготовишь даже омлета!

Зрителю предлагается смеяться. Но смеяться не хочется.

Спектакль может вызвать только улыбку недоумения. Недоумения по поводу того, что солидный ленинградский театр мог поставить такой низкопробный и беспомощный спектакль.

1960 г.

### Ия Саввина — Нора

Один из гостивших у нас зарубежных режиссеров был очень удивлен, увидя на театральной афише «Нору»: неужели эта забытая западным театром, кажущаяся такой наивной пьеса живет на советской сцене, волнует зрителей?

Действительно, знаменитая драма Г. Ибсена не очень-то выгодна с точки зрения демонстрации современной постановочной техники и режиссерского остроумия. Зато она требует того, что все-таки остается главным в театре, — большого актерского творчества. И есть свой смысл в том, что артистка Ия Саввина, принадлежащая к самому молодому актерскому поколению, начинает свой путь на профессиональной сцене ролью Норы.

Еще в 1959 году ленинградцы видели Саввину, тогда студентку отделения журналистики Московского университета, {197} в спектакле студенческого театра «Такая любовь». Потом на экране — в фильмах «Дама с собачкой» и «Кроткая». Теперь она сыграла Нору в Театре имени Моссовета, гастролирующем в Ленинграде.

Высоким напряжением и правдой чувств живет Саввина — Нора на сцене. Но это не душевный надрыв или чистый темперамент. Удивительная сдержанность, простота, мягкость, даже внешняя скупость привлекают в игре Саввиной. В этом-то и источник необычайного богатства ее интонаций, оттенков, переходов, душевных движений. Однако неверно думать, что все дело только в искренности, непосредственности, живом обаянии актрисы. При всей свободе, естественности, непринужденности внешнего рисунка, она строит очень продуманный, законченный и современный образ.

Принято считать, что вся трудность роли Норы заключается в необходимости убедительно обосновать на сцене ее внутренний перелом, решительный отказ от своего маленького домашнего счастья, которым она только что была целиком поглощена. У Саввиной вообще нет этой безмятежной и беззаботной Норы-куколки. Огромная жизнерадостность, вкус к жизни, лукавое кокетство не покидают ее, прорываются в самые горестные, отчаянные минуты. И вместе с тем внутренняя тревога, напряженность живут в ней с самого начала.

Сила Норы — в ее нравственной стойкости. Простодушная и доверчивая, она скорее погибнет, скорее пожертвует всем, чем живет, что любит, нежели сделает уступку лжи и пошлости. Так, если верить современникам, играла эту роль В. Ф. Комиссаржевская. Нора Саввиной не только бескомпромиссна, но еще и очень активна, не просто противостоит обрушившимся на нее обстоятельствам, но сама борется.

Когда-то, спасая мужа, Нора совершила подлог. Но у Саввиной она до самого конца продолжает борьбу за его жизнь, отстаивая того идеального Торвальда, который существует только в ее воображении и сомнение в реальности которого она подавляет до последней минуты. Героиня ведет непрекращающийся спор с тем, кого она так любит, и, может быть, особенно яростно тогда, когда его нет на сцене. Все ее порывы, мысли, движения неизменно обращены к дверям кабинета, за которыми сидит ее Торвальд. В этом зерно образа, создаваемого Саввиной, в этом его пафос, драматическое движение, логически приводящее к финалу, где Нора с удивительным спокойствием и даже любопытством смотрит на мечущегося по сцене, все еще пытающегося наставлять и поучать мужа, оказавшегося мещанином и надутым ничтожеством.

Саввина очень молода (вспомним, что В. Ф. Комиссаржевская сыграла Нору в сорок лет). Она пришла в театр из самодеятельности, {198} и ей иногда недостает того, что называется мастерством, недостает порой законченности формы, силы голоса. Но Саввина — актриса широкого кругозора, глубокого взгляда на жизнь и очень острого, живого ощущения современности. И это, может быть, сейчас самое важное для нашего театра.

1961 г.

### Театральность и жизнь

На первый взгляд есть все основания считать новый спектакль Театра драмы имени А. С. Пушкина «Взрыв» удачей творческого коллектива. Поставлена интересная и острая современная пьеса. По-современному лаконично ее сценическое решение, данное режиссерами Л. Вивьеном и А. Даусоном. Театр демонстрирует незаурядное актерское мастерство, высокую сценическую культуру.

Тем не менее спектакль не волнует, не захватывает по-настоящему. Недостает ему какой-то внутренней напряженности, цельности, жизненной глубины.

Во «Взрыве», в отличие от первой пьесы И. Дворецкого «Трасса», где действие растягивалось во времени и пространстве, дробилось на множество эпизодов, действие предельно сконцентрировано. Все события укладываются в двадцать четыре часа.

Готовится взрыв огромной скалы, вставшей на пути железнодорожной трассы. А рядом, на маленькую станцию, приходят и уходят поезда. Люди работают, решают свои важные и пустяковые дела, думают, страдают, ссорятся, находят и теряют друг друга. Полнота и напряженность ощущений, ответственность за свои поступки, когда один ложный шаг может привести к большим бедам, — это обыденный поток жизни героев.

Герои пьесы ходят по склону горы, начиненной сотнями тонн аммонита, принимают решения, от которых зависят жизни многих людей, успех важной, ответственной работы и, конечно, их собственная судьба; они сталкиваются, спорят, вступают в непримиримую борьбу. И вместе с тем для них это не какие-то чрезвычайные, исключительные обстоятельства и происшествия, а нечто обыденное, эпизод в гигантском размахе стройки. Так задумана пьеса драматургом.

Между тем в спектакле Театра имени А. С. Пушкина не найдено сценическое выражение этого напряженного ритма сегодняшней жизни. Обыденность героики труда, ежедневного подвига иногда подменяется здесь отвлеченным театрально-приподнятым их изображением.

{199} Вот на авансцене, выдвинутой в самый зрительный зал, сошлись двое часовых, и один из них (артист Б. Фокеев) сразу же начинает с пафосом разглагольствовать о стройке. А как выиграла бы эта сцена, если бы разговор велся в естественных бытовых интонациях. Ведь то, о чем рассуждают люди, стало для них обыкновенным делом. Как укрупнились бы, по-настоящему вышли на первый план тогда сами люди.

Так уже в самом начале в спектакль врывается эта ненужная условно-театральная патетика, которая звучит и в других сценах и особенно дает себя знать в финале. Здесь завершается очень важный идейный спор героев, однако зрителю некогда в него вслушаться и вдуматься: он должен следить за теми торжественными приготовлениями к взрыву, которые разворачиваются на сцене. Он сам с некоторым опасением и любопытством ждет некоего фейерверка. Театр вынес действие из комнаты на горный простор, собрал всех участников в качестве зрителей предстоящего взрыва, словом, построил этакий традиционный массовый финал, при котором спор героев кажется уже неуместным.

Но дело, разумеется, не только в нерасчетливо построенном финале, при котором внешняя эффектность сценической ситуации снимает внутреннюю напряженность действия. Театр добросовестно воспроизвел лишь всю внешнюю сюжетную линию пьесы: начальник строительного района Щеглюк, рискуя жизнью людей, хочет пустить по дороге вблизи взрывных работ мощные самосвалы с бетоном. Молодые взрывники — инженер Надежда и представитель управления Костя Клинкин — самоотверженно борются, не уступая этому властному и не привыкшему менять свои решения человеку. Решительно ослаблен автором главный и без того не очень убедительно разработанный в пьесе внутренний конфликт — столкновение партийного творческого подхода к жизни с догматизмом.

Щеглюк — человек большого размаха и инициативы, он ворочает большими делами. Но идет к своей цели, не считаясь с человеческим достоинством, гордостью, верой, он привык командовать, принижая и подавляя окружающих. Там, где прошел Щеглюк, остаются разбитые, искалеченные, смятые человеческие жизни. В день взрыва Щеглюк впервые натолкнулся на сопротивление, почувствовал, что его поведение вступает в противоречие с нашей жизнью. Что будет дальше? Видимо, Щеглюк станет упорствовать, отстаивать свои позиции в борьбе с противниками. Щеглюк — крупный, сильный, по-своему интересный характер, но он, как скала, стоит на пути людей, он чем-то сродни тому ископаемому мамонту, о котором так хлопочет, остановив все работы на одном из участков строительства.

{200} Между тем на сцене Щеглюк в исполнении А. Хлопотова — грузный и рыхлый человек на тонких ногах, скованный в своих движениях, со слабым голосом, внутренне однообразный и однолинейный. Он очень далек от той сложной и по-своему трагической фигуры, которую нарисовал драматург. Очень бледен и невыразителен рядом с Клинкиным (П. Климов), Бехтиным (Г. Мичурин), Чепраковым (В. Янцат), живущими на сцене внутренне напряженной жизнью.

Театр ослабил идейный конфликт произведения, выдвинул на первый план любовную тему.

Тонко играет Г. Колосов роль начальника маленькой сибирской станции. Но в нем не очень узнается человек, который еще недавно находился на крупной работе, а теперь, снятый за бездарность и злоупотребления, притих на этом полустанке и понемногу устраивает свое существование. Ярко и сочно играет А. Лисянская Катю, но опять же это отнюдь не буфетчица с дальнего сибирского полустанка, боевая, хваткая и вместе с тем по-своему несчастная женщина, а некая отвлеченная театральная мещанка.

В пьесе И. Дворецкого есть слабости и недостатки. Но она очень конкретна, жизненно достоверна по своим ситуациям. Театр подошел к ней с готовыми театральными решениями и приемами. Это сказалось и в режиссерских акцентах спектакля, и в довольно отвлеченном оформлении художника Г. Мосеева, и в очень внешних и несколько напыщенных музыкальных связках композитора В. Чистякова. Получился, в общем, холодноватый, лишенный настоящего творческого накала спектакль.

1961 г.

### Эдуардо Де Филиппо и его герои

Вся жизнь Эдуардо Де Филиппо — в театре и для театра. Ему было четыре года, когда он впервые вышел на сцену. С тех пор он ее не покидал. В юности вместе с разными актерскими группами он объехал всю Италию. В четырнадцать лет он играл серьезные роли. Рано начал писать для театра (хотя комедии его не принимали: они казались слишком простыми и грустными). Он создавал свои маленькие театрики, которые не выживали и одного сезона. В тридцать лет Эдуардо Де Филиппо руководит труппой, которая играет его пьесы. Сейчас ему за шестьдесят. Он пишет пьесы, ставит их на сцене своего театра, играет в них главную, решающую роль. Неаполитанский диалектный театр Эдуардо Де Филиппо известен во всем мире.

Но если бы нужно было в двух словах определить, в чем же суть всей театральной деятельности Эдуардо Де Филиппо, то, {201} пожалуй, точнее всего было бы сказать: он изгонял театр из театра. Он гнал со сцены всю внешнюю, показную, назойливую, крикливую театральность, все фальшивые театральные эффекты, пустые театральные страсти, ложную патетику и слезливую сентиментальность. То, что осталось после этого, и есть театр Эдуардо Де Филиппо.

Быть зрителем этого театра не такое уж легкое и простое дело. Здесь никогда специально не развлекают и не забавляют, не показывают эффектных зрелищ, не подносят готовых, разжеванных истин. Ни разу мы не заметили в спектаклях Эдуардо Де Филиппо нарочитого желания рассмешить или поразить. В его пьесах немало острых драматических ситуаций. Но на сцене они всегда поданы с особой сдержанностью и скупостью. Зато не пропускается, не смазывается ничего из обыденного течения событий, все разрабатывается с тщательностью, подробностью, жизненной точностью. Действие движется в темпе самой жизни, без нарочитых контрастов. Если и возникают резкие жесты, взволнованные интонации, горячие словесные перепалки, то это, скорее, проявление южного, неаполитанского темперамента, чем театральные преувеличения. Но театр вовсе не стремится захватить зрителя и полной иллюзией реальности на сцене. Напротив, ни на минуту не забываешь, что ты в театре, с напряжением следишь за игрой, наслаждаешься совершенной выразительностью и отделанностью жестов, удивительной в своей естественности и непринужденности пластикой актеров. Вместе с тем театр никогда прямо не обращается к зрителю. Он словно бы его не замечает. Здесь почти физически ощущаешь эту условную «четвертую стену», отделяющую сцену от зрительного зала. Эдуардо Де Филиппо не поучает и не проповедует. Он анализирует жизнь.

Каждая пьеса Эдуардо Де Филиппо — художественное выражение определенного момента жизни его народа. Три первых спектакля, увиденные ленинградцами, — «Призраки», «Неаполь — город миллионеров», «Мэр района Санита» — воплощают в себе три этапа развития театра в послевоенные годы. Но в них отразилась не только эволюция театра, но само движение жизни, движение духа, сознания итальянского народа в эти трудные, тяжелые годы.

В «Призраках» как бы обнажены те традиции, от которых двигается Эдуардо Де Филиппо. Он взрывает их изнутри. Здесь есть все, что необходимо для фарса: двусмысленная и богатая забавными положениями ситуация, весь набор традиционных персонажей. Но нет только самого фарса с его театральными страстями и эффектами. Замысловатые сюжетные перипетии оборачиваются подлинными жизненными человеческими отношениями. В смешном неудачнике, обманутом муже, роль которого {202} играет Эдуардо Де Филиппо, завязывается узел трагических противоречий.

Героя Эдуардо Де Филиппо часто называют «маленьким человеком». Но это очень неточное определение. Эдуардо Де Филиппо никогда не смотрит на своего героя сверху вниз, а стоит с ним вровень. Актер не сливается со своим героем совершенно, но всегда находит его в себе. Он не идеализирует его, не умиляется слабостям этого неунывающего неудачника. Художник хочет до конца понять душу своего героя, до конца обнажить противоречия его существования.

В «Призраках» Паскуале Лойяконо соглашается поселиться в пустующих комнатах роскошного палаццо, дабы развеять легенду о населяющих его привидениях. В день приезда он принимает за призрак спрятавшегося в шкафу любовника жены. На правах привидения тот продолжает посещать дом, задабривая хозяина денежными подарками. Это плата за страх, плата за позор. Эдуардо Де Филиппо раскрывает всю меру мучений своего героя. У этого человека мускулы лица не приучены улыбаться, и улыбка доставляет ему почти физическое страдание. Но самое страшное, что он не понимает всего ужаса своего положения.

В спектакле «Неаполь — город миллионеров» совсем иная, бытовая, жанровая театральная стихия, заставляющая вспомнить о поэтике итальянских неореалистических фильмов. Трамвайщик Дженнаро Йовине вернулся с войны. Но война уже вошла к нему в дом, разрушила души близких ему людей. Жена стала спекулянткой, сын — вором, дочь опозорена американским солдатом. И герой хочет понять, что же произошло. Умирает его младшая дочь; ищут лекарство, которое ее может спасти; приходят и уходят люди. Но он погружен в свои мысли. Дженнаро еще ничего не может понять, объяснить, но он уже задумался, и это целый переворот в его сознании.

«Мэр района Санита» — последняя пьеса Эдуардо Де Филиппо, она написана и поставлена в прошлом году. Напряженная подробность сценического анализа реальности здесь доведена до предела. Перед нами всего один день жизни. В первом действии обитатели дома на рассвете встают, чтобы помочь человеку, у которого прострелена нога. В последнем — вечером того же дня хозяин дома медленно умирает от удара ножом.

Антонио Барракано, который когда-то и сам был вынужден из мести убить человека, посвятил свою жизнь борьбе с убийством. Он знает, что закон слеп и судят только само преступление, а не его причины. Антонио становится официальным «мэром» района, к нему приходят люди со своими спорами, приходят те, кто собирается совершить или уже совершил убийство, он старается помочь им, разобраться в их делах. Прошло уже {203} тридцать пять лет, но количество зла, ненависти, кровавых преступлений не уменьшается. Антонио одинок. Его ближайший друг разуверился в их деле. Человек, которому он помог, предает его. Тот, кого он хотел спасти от смерти, предательски наносит ему удар ножом. Но, умирая, Антонио остается верен себе, он думает о том, что его смерть не стала причиной новых кровавых преступлений, он до последней минуты занят делами тех, кто пришел к нему сегодня за помощью. Герой Эдуардо Де Филиппо еще ничего не может сделать, но он уже постиг сложность, запутанность человеческих отношений, трагическую взаимосвязь явлений.

Искусство Эдуардо Де Филиппо — искусство беспощадной и горькой правды о мире, в котором живут его герои. Его образы, такие несомненные в своей весомой реальности, навсегда сохранятся в памяти, станут ее неотъемлемым достоянием. Можно объехать всю Италию, полюбоваться ее ландшафтами, побывать в ее музеях, но ничего не понять в ее жизни. В спектаклях Эдуардо Де Филиппо на подмостки ленинградского театра переносится кусок подлинной жизни итальянского народа.

1962 г.

### Когда приходит Чацкий

Классика почти исчезла с театральных афиш. Об этом заговорили с тревогой. Теперь театры спешат включить соответствующие произведения в свои репертуарные планы. Но просто добрых намерений здесь недостаточно. В том-то и дело, что драматургия прошлого в еще большей степени, чем пьесы, написанные сегодня, требует от театра обязательной новизны и современности сценических методов, высокой активности творчества. Не стоит особого труда смахнуть архивную пыль с забытых театрами творений драматургов прошлого. Но как снять с них налет хрестоматийного глянца, обнажить живое, жизненное, современное?

Впрочем, понятие «хрестоматийный глянец» относится не только к шаблонам театральных прочтений, но в равной мере и к штампам зрительского восприятия. Иной зритель бывает очень огорчен, когда Хлестаков или Гамлет на сцене оказывается непохожим на те образы, что он «проходил» в школе. Инерция зрительского восприятия мешает многим сразу узнать и принять Чацкого в новом спектакле Большого драматического театра, поставленном и оформленном Г. Товстоноговым. С. Юрский в этой роли явно нарушает правила театрального этикета. Его движения слишком современны. Ему недостает той {204} светскости, вернее, того набора натянутых поз, который издревле является на сцене признаком аристократизма.

Однако дело не только во внешнем. Молчалин в исполнении К. Лаврова тоже отнюдь не традиционен. И он по-своему современен. Нет в нем обычной робости, приниженности, подобострастия. Напротив, он очень уверенно, ловко, даже как-то по-хозяйски чувствует себя в этом мире. Как энергично и решительно тянет он Лизу в свою каморку. С Чацким он разговаривает не почтительно склоненный, как мы привыкли видеть на сцене, а откинувшись на перила лестницы. С некоторым вызовом и цинизмом излагает он свою программу «умеренности и аккуратности», этого верного способа жизненного преуспеяния. И все-таки такой совсем необычный Молчалин принимается единодушно. В отличие от Чацкого — Юрского, он не задевает, не тревожит ничьей совести.

Конечно, было бы гораздо покойнее, если бы на сцене, в согласии с традицией, появлялся бы такой светски-язвительный Чацкий и, проходя по натертому паркету фамусовских гостиных, рассыпал бы свои колкие шутки, обличал бы общественные язвы, разоблачал пороки окружающих его человечков, в то время как им не дано смутить и складки на его безукоризненном фраке. В спектакле Большого драматического театра Чацкий отнюдь не закован в свои фрачные латы. Напротив, он как-то особенно легко раним и уязвим. Искренне, слегка пьянея от любви, радуется он встрече с Софьей. Но и страдает он всерьез, всерьез терзается «мильоном терзаний», по-настоящему теряет разум от чудовищной нелепости окружающего его мира.

Обычно Чацкий приходит в дом Фамусова и, убедившись, что Софья всецело принадлежит миру фамусовской пошлости, решительно требует себе карету и, не оглянувшись, удаляется. Здесь же Чацкому — Юрскому все более и более открывается, что Софья отнюдь не мертвая, а именно живая человеческая душа. И от этого все еще страшнее и больнее. Софья в исполнении Т. Дорониной не сентиментальная, начитавшаяся французских романов барышня, а полнокровная, сильно чувствующая натура. Она тянется к Чацкому. Смеется его шуткам, сочувствует, сострадает его терзаниям. Но пока это не угрожает ее иллюзиям и надеждам, ее вере в Молчалина, в этого героя, стоящего на уровне своего времени. Молчалин мешает им пробиться друг к другу.

Чацкий у С. Юрского не выходит на сцену все знающим, все понимающим. Он на себе испытывает нечеловеческую нелепость фамусовского мира, сам проходит торный путь человека, который не только особенно остро, болезненно чувствует ложь, пошлость, неправду, но и не может оставаться к ним равнодушен. Вначале Чацкий насмешлив, вспыльчив. В финальной, {205} самой сильной сцене спектакля он поднимается до высокого пафоса отрицания. Трагедия Чацкого в том, что он не только не способен освободить Софью из мертвой хватки молчалинщины, но и сам не может вырваться из этого мира. Уста Чацкого произносят последние проклятия фамусовщине, но сам он целиком здесь, в страданиях и противоречиях жизни. Именно тогда, когда рухнуло иллюзорное счастье Софьи, она особенно дорога, близка ему. Но дело не только в Софье. Чацкий сейчас осознал до конца всю страшную противоречивость окружающего. И этим он полон. Слова здесь далеко не покрывают чувств. В переживаниях актера не только внутреннее содержание роли, данной драматургом, но и его собственные чувства и мысли, мысли нашего современника, вбирающего в себя время с его борьбой и бурями.

Театр не оставляет никаких иллюзий относительно трагической судьбы Чацкого. Но спектакль оптимистичен и светел. Чацкий всегда приходит не вовремя, всегда приходит некстати. Но когда появляется Чацкий, это означает, что Молчалину пора уходить со сцены.

Зритель очень чутко реагирует на все современные ассоциации, возникающие в сценическом прочтении «Горя от ума». Но это только ассоциации подтекста. Прямой модернизации в спектакле нет. Фамусов отнюдь не превращается в современного бюрократа, а Репетилов в стареющего «стилягу». Подлинная современность сценической трактовки замечательной пьесы Грибоедова в той сложности и противоречивости человеческих отношений, которые столь полно выразились в драматической линии Чацкого и Софьи. И еще — в современной наполненности переживаний актера, столь ощутимой, явственной у Чацкого.

Именно этим определяется сегодняшнее звучание образов комедии. При всей современности трактовки роли, мастерстве и совершенстве ее исполнения, Молчалину — Лаврову недостает собственных чувств и мыслей, какие есть у Чацкого — Юрского. Но они-то особенно ценны, они дают образу живую душу. Пусть это даже не умный взгляд на жизнь, а просто подкупающая непосредственность и убежденность, с какой Платон Михайлович — Е. Копелян говорит на сцене о превратностях семейного счастья, вспоминает прошлое бивуачное свое житье, или неподдельное озорство и темперамент, с каким В. Стржельчик играет роль Репетилова.

В ролях Фамусова (В. Полицеймако), Лизы (Л. Макарова) есть многообразие интонаций и красок, но еще нет ясного и законченного решения.

В свое время В. И. Ленин писал: «“Фельдфебеля в Вольтеры дать!” — эта формула нисколько не устарела. Напротив, XX веку суждено увидеть ее настоящее осуществление». Фашизм {206} проиллюстрировал справедливость этого предвидения. Зло и пошлость, показанные А. С. Грибоедовым в персонажах фамусовской гостиной, не исчезли, напротив, они выросли до мировых размеров. И стремление постановщиков спектакля укрупнить масштабы, довести до предела сатирическое изображение фамусовщины тоже определяет современность спектакля. С резкой выразительностью очерчены гости, здесь изображены самые разные ступени деградации. От выразительных характеров человеческой пошлости (например, Наталья Дмитриевна — Н. Ольхина, Княгиня — Л. Волынская) до каких-то полулюдей, полуживотных. Словно большое нелепое четвероногое, издающее нечленораздельное мычание, передвигается по комнатам согнувшийся пополам князь Тугоуховский (Б. Рыжухин). «Не люди и не звери» из сна Софьи, все они превращены режиссером в чудовищную гирлянду масок, застывших в позах какого-то дьявольского танца.

Может быть, здесь есть излишняя щедрость красок и подробностей. Но театр сознает всю сложность задачи и отнюдь не претендует на универсальность, окончательность своего решения. Он не выдумывал особого приема, не подбирал какого-нибудь специального хитрого ключа к грибоедовской комедии, а бросил в бой все средства, призвал все роды театрального оружия, потребовал от каждого участника полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. В свободном сочетании различных средств сценической выразительности тоже проявляется современность театральной концепции спектакля. Художественная целостность возникает здесь из единства творческих устремлений всех его создателей, а не является результатом мелочного подведения всего под один стилистический знаменатель. Подлинный драматизм человеческих переживаний сочетается здесь с резкостью сатирических характеристик. С полнокровной конкретностью разрабатываются сюжетные события, происходящие в доме Фамусова. Но действующие лица время от времени останавливают течение этих событий и обращаются непосредственно к зрителям. С особой лиричностью звучат направленные в зал слова Чацкого: «И дым отечества нам сладок и приятен!» Словно крик боли прорезает зал возглас Чацкого: «Молчалины блаженствуют на свете!» У зрителя ищет поддержки в минуты сомнений Софья. С особой очевидностью выступает пошлость рассуждений Фамусова, доверительно обращенных к залу. Театр словно возвращается к поэтике театра грибоедовских времен, но уже на совсем иной, высшей ступени внутренней актерской техники.

Большой драматический театр не совсем одинок в своих поисках современного прочтения классики. Можно было бы вспомнить «Ревизора» и «Пестрые рассказы» Н. Акимова, «На {207} дне» в Театре драмы имени А. С. Пушкина, «Власть тьмы» в Малом театре, ряд спектаклей по Достоевскому на сцене ленинградских театров, «Женитьбу Бальзаминова», поставленную Г. Никулиным в Драматическом театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Здесь были открыты многие возможности современного живого восприятия классики, с особой остротой и весомостью прорывается в современность «Горе от ума» — спектакль замечателен тем, что это не просто один из опытов постановки классики на современной сцене. Он органически возникает в движении театра, вбирает в себя и синтезирует творческие искания последних лет, размышления о времени и об искусстве. Становится ясно, что вернуть классику на сцену нельзя в порядке очередной репертуарной кампании. Нужны важные сдвиги в самом творческом методе театра.

1962 г.

### Только частные приключения…

В каждом театре мечтают о новой гениальной пьесе. Вот в один прекрасный день в литературную часть придет автор, принесет драму, написанную на шекспировском уровне. И тогда театр покажет, на что он способен.

Нет ли здесь известного самообольщения?

Представим, что на драматургическом горизонте вправду появился молодой Островский или Чехов. Готов ли наш театр к встрече с драматургом таких масштабов? Неужели ставить по-настоящему талантливую пьесу легче и проще, чем произведения среднеремесленного стандарта? Ведь для этого театр и сам должен проявить столь же высокую творческую активность, талантливость, новизну восприятия жизни. Чтобы дать сценическую жизнь Чехову, понадобился целый переворот в театральном искусстве, должен был родиться Станиславский.

Грешно было бы Театру имени Ленинского комсомола жаловаться на свой репертуар. Не так давно он поставил пьесу В. Розова «Перед ужином». Прошло не более месяца, и на его афише новая премьера: «Как поживаешь, парень?» В. Пановой. Не каждый театральный коллектив может позволить себе такой выбор произведений современных драматургов.

Но много ли собственных творческих дерзаний и поисков вложено в эти спектакли самим театром?

С какой-то удивительной глухотой, нечуткостью к драматургическому тексту поставил П. Хомский спектакль «Как поживаешь, парень?».

Пьеса В. Пановой, может быть, не так уж совершенна. Драматургу порой заметно изменяет чувство сцены. Зато есть нечто {208} очень важное — живое проникновение в подлинный драматизм человеческих судеб и отношений. Дело театра — дать этому драматическому содержанию настоящее сценическое выражение.

Герой пьесы «Как поживаешь, парень?» проходит через две в чем-то схожие, но данные в разных драматических ключах ситуации. Эпизод с Заинькой, на которой Заботкин женится, чтобы помочь прописаться в городе, и история с Женщиной, предавшей его любовь, чуть не загубившей его жизнь, образуют действие двух частей пьесы.

Театр сосредоточивает внимание прежде всего на внешних сюжетных перипетиях, всячески подчеркивает и обыгрывает их необычность, парадоксальность. Он старается извлечь максимум комических эффектов из всех обстоятельств истории с Заинькой, даже переставляя для этого местами некоторые картины, по возможности сгущает мелодраматические краски пьесы во второй части, и без того отличающейся натянутостью сюжетных ситуаций.

Пьеса писалась, разумеется, не ради того, чтобы предостеречь наивных, только вступающих в жизнь юнцов от ожидающих их опасностей в лице избалованных эгоисток или вероломных коварных женщин. Драматург не столько ищет виновных, сколько анализирует поведение Заботкина в сложных, противоречивых жизненных обстоятельствах, определяет степень его самостоятельности, способность самому творить жизнь. Писательница пыталась показать в герое свойственную поколению особую нравственную прямизну, естественное чувство правды.

Но театру не удалось представить всю линию поведения героя по-человечески естественной, как бы само собой разумеющейся. Ему не хватает собственной в этом убежденности. Увлекаясь внешней необычностью сюжетных перипетий, театр подчеркивает удивительность героя, невольно предлагает зрителю смотреть на него с позиции обывательского «здравого смысла», с которой Заботкин кажется просто немного блаженным чудаком.

К тому же П. Горину, исполнителю главной роли, совсем не дается образ нравственного обаяния, чистоты, открытости, он лишь не очень искусно прикидывается простоватым и наивным. А произносимые вслух мысли Заботкина у него очень мало походят на действительные человеческие размышления, порой звучат патетическими декларациями.

Спектаклю недостает широкого дыхания времени, глубины жизненной перспективы. Все локализуется до частных приключений в жизни героя, приводится к однозначной событийной последовательности да обрамляется поучительными сентенциями. И напрасно некоторые эпизоды (например, сцену пьянки шоферов) {209} театр разворачивает в самостоятельные, самодовлеющие картины, смакуя натуралистические детали и подробности.

В конце пьесы много испытавший и переживший герой повторяет те же слова надежды и веры в жизнь, что он произносил в первом действии, еще только отправляясь в дорогу из родительского дома, повторяет их, вероятно, в несколько иной интонации, чем ранее, но уже, во всяком случае, не с тем театральным пафосом, как это делается в спектакле. Жизнь продолжается, она будет по-прежнему трудной, напряженной, неустроенной, герой отнюдь не приобрел необходимое для покоя «позорное благоразумие». Постановщик же устраивает из финальной сцены вполне традиционный театральный апофеоз, как бы благополучно венчающий путь героя.

Не помогает раздвинуть рамки действия и оформление художника Д. Афанасьева. Проектируемые на экран рисунки, может быть, и милы сами по себе, но в качестве декораций они не очень уместны в этой пьесе, слишком дробны, не открывают перспективы, а скорее ограничивают, сужают сценическое пространство.

Нельзя сказать, что в спектакле «Как поживаешь, парень?» совсем нет образов, рожденных в подлинном творческом соприкосновении с жизнью. Очень богата реальными наблюденными деталями и вместе с тем очень цельна Заинька у Г. Демидовой. В чем-то ее образ жизненно конкретнее и убедительнее, чем это получилось у драматурга. С большой жизненной полнокровностью и точностью играет И. Слободская роль буфетчицы Полины, роль, где так легко впасть в выигрышный сценический штамп. И все-таки это лишь отдельные удачи, которым не разрушить жесткой конструкции режиссерского решения.

Новая пьеса В. Пановой «Как поживаешь, парень?» идет на сцене Театра имени Ленинского комсомола. Но ее, как и многие другие современные пьесы, нельзя пока считать действительно поставленной, сценически реализованной. Слишком поверхностно понял ее театр, слишком мало вложил он в свой спектакль собственного творчества, своих жизненных размышлений и переживаний.

1963 г.

### Пьеса Островского на ленинградской сцене

Русская классика — редкий гость на афишах ленинградских театров. Нет в их репертуаре Гоголя. Как будто забыты лучшие пьесы Островского. Годами не ставился Чехов. Недоступен зрителям Горький.

{210} Казалось бы, чего проще. Собрания сочинений великих драматургов стоят на полках, нужно только протянуть руку. Всем ясно, что без классики не может существовать сколько-нибудь серьезный театральный коллектив. У любого режиссера в его заветных замыслах непременно есть то или иное бессмертное творение прошлого. Какой актер не мечтает сыграть одну из центральных ролей в пьесе Островского, Чехова, Горького! Классика неизменно значится в репертуарных перспективах театров. Однако именно этот раздел их планов чаще всего оказывается неосуществленным. И дело тут не в отсутствии энтузиазма и доброй воли, а в более глубоких, творческого порядка причинах.

Зритель почтительно скучает на юбилейных, парадных, академически хрестоматийных постановках классических пьес. Он ждет от театров живого, сегодняшнего взгляда на пьесу Островского или Чехова. Его мало увлекают внешние параллели, аналогии, прозрачные намеки. Нужно по-современному обостренное восприятие конфликтов, напряженность и активность человеческих отношений на сцене. Тут не может быть готовых, окончательных решений.

Духом живых исканий, смелого творческого эксперимента проникнут спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Не всем он покажется бесспорным. Многое здесь непривычно, неожиданно для постановок Островского. Но режиссер Г. Никулин, по-видимому, внимательно изучал сценическую историю пьесы. Он учел сатирически сгущенные постановки Малого театра советского времени, по-своему отнесся к знаменитому спектаклю С. Эйзенштейна, создавшего в первые годы революции на основе пьесы Островского злободневное политическое обозрение. Г. Никулин в чем-то полемизирует с традиционными решениями, порой пародирует сценические шаблоны. Чаще он принимает существующие прочтения, по-своему их обостряя. Во всяком случае, театральные источники, театральная природа действия здесь не скрывается.

Стихия бьющей через край театральности захлестывает спектакль Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Богаты и разнообразны его сценические краски. Сатирическая характерность сочетается с психологической детализацией, публицистика — с ироническим гротеском. В действие вводится пантомима, эстрадные, даже цирковые приемы. Опускаются красочные вставки художника Д. Афанасьева, обозначающие все новые и новые места действия. Движутся по сцене полосатый фонарь и скамейка, на которой Мамаев и Крутицкий с газетами в руках глубокомысленно рассуждают о политическом моменте. Услужливо въезжает розовая софа, чтобы на ней могла раскинуться соблазняющая Глумова Мамаева. Все средства современной {211} театральной выразительности и сценической техники обрушиваются на зрителя. Изобретательность режиссера кажется неистощимой. Но она отнюдь не является самоцелью. Открытая театральность становится ключом к своеобразному сценическому прочтению пьесы Островского.

Глумов в исполнении И. Дмитриева не просто центральное лицо интриги. Он еще вездесущий, неутомимый режиссер задуманной им комедии, вдохновенный ее актер, готовый сыграть здесь чуть ли не все роли. Кажется, что сама вещественная цель начатого им предприятия — богатое приданое — не столь уж для него важна. Его как будто гораздо больше занимает сама механика этой интриги, нити которой он держит в руках. Он упивается своим актерством, на наших глазах меняя одну маску за другой. Только что в разговоре с Мамаевым (С. Поначевный) он прикинулся простоватым и придурковатым малым. И вот он уже ироничен, независим, блестяще остроумен в своем либеральном суесловии с Городулиным (Б. Коковкин). Постная добродетель написана на его лице в доме Турусиной (Е. Страхова). Сдержанная скромность взрывается порывами театрально преувеличенной страсти наедине с Мамаевой (Г. Короткевич). Он виртуозен в своей лести и угодливости перед Крутицким, роль которого мастерски сыграна М. Ладыгиным. С наслаждением вслушивается Глумов в звучание канцелярских параграфов ретроградного трактата отставного генерала, угадывая, предупреждая каждое движение своего покровителя: надвигает ему на нос очки, бегает вокруг стола, чтобы оказаться как раз там, куда обращается Крутицкий, принимает непринужденную сидячую позу на предложение сесть, хотя в этом кабинете сановника с традиционным парадным портретом царствующей особы, непочтительно разрезанным художником пополам, нет для него кресла. Глумов откровенно представляет, в азарте переходя к прямому гротеску. Он пишет сразу двумя перьями, демонстрируя Мамаеву свою прилежность, робея перед дядюшкой, хватается за сердце, которое ушло у него в пятки, в страстном объяснении с Мамаевой он перегрызает свою трость, у Крутицкого языком вылизывает чернила.

Живой человек на наших глазах словно растворяется, исчезает в этом мире окостеневших форм, фальшивых видимостей, где уже нет никакого различия между тупым консерватизмом Крутицкого и легковесным либеральным звонарством Городулина. Приспосабливаясь, применяясь к обстоятельствам, герой теряет себя. В немой сцене финала Глумов венчает пирамиду сатирических образов спектакля. Но драматизм этого превращения мог быть действеннее, если бы в калейдоскопе искусственных, театральных масок героя явственнее проступали черты живой личности. Мы видим иногда настоящего Глумова, то {212} злого и ненавидящего, то задумчивого, сосредоточенного. Совсем не удался монолог Глумова, потерявшего свой заветный дневник, он не обрел трагического звучания. Артистизм и внутренняя свобода героя проявляются главным образом в блеске его театральных перевоплощений.

К сожалению, этого недостает другим персонажам. Очень скованно и однообразно существование в кажущемся заданным рисунке ролей Мамаева и Городулина, не хватает легкости, живой иронии Мамаевой. Дело тут не в недостатке техники, но в отсутствии подлинной внутренней свободы, настоящей творческой активности актера в непривычных для него жанровых рамках данного спектакля.

Богатство и сложность содержания пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» не исчерпаны в спектакле Театра имени В. Ф. Комиссаржевской. Да вряд ли это и возможно. Не потому ли так мало ставится русской классики, что мы часто требуем от этих постановок окончательной полноты, всестороннего раскрытия. Достаточно того, что театр сумел открыть особенно важные сегодня стороны комедии Островского, дает им живое театральное воплощение. Его опыт должен занять свое место в исканиях современного театра, в творческом освоении Островского. Тем более что потребность в подлинном возвращении его драматургии на современную сцену живо ощущают и театры и зрители.

1965 г.

# **{213}** О Сергее Васильевиче Владимирове, каким его знают и любят

Того, кто написал эту книгу, уже нет с нами. И оттого сама книга, представляющая Сергея Васильевича Владимирова — исследователя и литератора разнообразно, но далеко не полностью, выглядит по-особенному. Она заключает в себе не только отдельные работы, не только последовательное отражение пути ее автора, но и неповторимое содержание замечательной человеческой личности.

С. Владимиров (1921 – 1972), окончивший в 1950 году филологический факультет Ленинградского университета, в дальнейшем сочетал исследовательскую работу в области истории советской поэзии и драматургии (позднее — еще теории драмы и режиссерского искусства) с деятельностью литературного и театрального критика. Наш сборник представляет его в множественности творческих дел, связанных с драматургией и театром.

Но как бы ни были они различны, все здесь не случайно, любая тема взята по причинам веским, для автора важным.

С изучения Маяковского, с противостояния поверхностным, но бойким о нем понятиям начинался Владимиров-исследователь. О Маяковском им была защищена кандидатская диссертация, послужившая основой книги «Об эстетических взглядах Маяковского».

Маяковским начинается и эта книга.

Что же касается разговора о Самуиле Яковлевиче Маршаке-драматурге, то тут, думаем, немалую роль сыграли личные мотивы. Когда для «Очерков истории русской советской драматургии» понадобился раздел о Маршаке, его вызвался написать Владимиров. О каких «личных мотивах» говорим? Семья Владимировых, родители и дети, были в тесной дружбе с Маршаком. Эта долгая дружба много значила в их жизни. Но писал о нем Сергей Васильевич не «по знакомству» (Маршак, естественно, ни в каких протекциях не нуждался), а рассматривал этот труд как свой личный творческий долг; тут опять-таки не простое выполнение очередного делового задания, {214} а выражение особого интереса к старшему современнику, который для него был автором популярных произведений — и собеседником, наставником. Всякое серьезное творческое дело непременно основано не только на усилиях ума, но и на чувствах, придающих иной раз даже скромному труду привкус личной потребности и необходимости.

Первым написал Владимиров о Володине, много сделавшем для обновления театрального репертуара с конца 1950‑х годов. Тут ведущим мотивом было не одно благородное предпочтение трудной доли исследователя, который берется за то, что другими не освоено. Надо еще сказать о повышенной чуткости Владимирова к новому в нашем искусстве. Это вообще характерное (хотя, разумеется, и не всеобщее) свойство людей поколения, определившегося к середине 1950‑х годов.

Такая особенность автора, несомненно, не останется незамеченной, когда читатель обратится ко второй части книги, где речь идет уже непосредственно о сценических заботах и достижениях. Здесь два момента особенно важны. Во-первых, неизменная верность автора серьезному, содержательному театру, неподатливость моде или слепой преданности уже известному, хорошо знакомому, — словом, любым формам обессмысливания театрального искусства. Обо всем этом мы еще будем говорить особо. Во-вторых, именно внимательная и обдуманная поддержка всего нового, если оно не эфемерно, не пусто по своей сути, то есть когда оно действительно новое, так сказать, исторически новое, а не случайное и не произвольное. Названные два момента определяют и общий счет автора к современному сценическому искусству, и все его разборы и приговоры. Театральные его работы отчетливо сохраняют неповторимую печать спектаклей, ролей, дискуссий тех лет, когда эти работы написаны. Они говорят о времени, когда создавались.

Но есть в них и другое. Имеем в виду то, с чего начиналось наше послесловие, — образ самого автора; отчасти мы уже представили его, когда шли от статьи к статье. Очень важно суметь «вычитать» из книги образ автора. Понять его главные убеждения, единство подхода к самым разным явлениям.

Из неторопливой, обстоятельной научно-критической прозы (скажем так), составившей эту книгу, уже из общего тона ее ясно: автор воистину занят трудом мысли, он вникает, сопоставляет, задает себе вопросы, ищет на них ответы. Пусть некоторые ответы покажутся неполны или не абсолютно точны — не беда. Ведь гуманитарная профессия всегда предполагает совместные труды, бесконечную цепь усилий многих людей. Даже если их ведут в разное время и в разных местах, они объединяют людей общим стремлением к истине, создают своего рода эстафету мыслительного поиска. Прежде всего, самого {215} поиска. Не в том же цель, чтобы, допустим, произнести окончательный приговор о природе пьес Чехова, а в ином: осваивая мыслью, душой, всей личностью своей бессмертные эти творения, человек проникает в необходимейшие пласты духовного существования. Может быть похожее и в физике и в химии, не знаем; но уж в областях, по традиции называемых гуманитарными, иначе быть не может. Все делается для того, чтобы внести свою лепту в общее русло раздумий, чтобы думать сообща. В этом насыщении духовной атмосферы времени разрядами мысли о главном в жизни, о смысле творчества, об идеальных высотах искусства в конце концов и заключается призвание литературоведа, театроведа, критика. Есть, конечно более узкие, сугубо профессиональные задачи, но в конечном итоге все идет к одному.

Сергей Васильевич Владимиров — хороший пример настоящего работника гуманитарного профиля. Способность и желание *воистину мыслить* — первооснова его труда. Между тем чем дальше идет дело, тем сильней для тех, кто пишет о Пушкине или Горьком, Станиславском или Мейерхольде, своего рода искушение коллажности. Есть такая техника у художников: наклеивание на одну общую основу разнородных материалов. Художников не трогаем, но «коллажные» труды в искусствоведении, конечно, не содействуют выполнению тех высоких задач гуманитарных дисциплин, о которых говорилось выше.

Человек, воистину мыслящий, кроме всего прочего, знает особую цену факта, точной исторической детали, входящих в поле осмысления. Отыскать, обнаружить новый факт и с его помощью уточнить общеизвестное; не уминать факт, чтобы он «соответствовал», а понять в его собственной сути и найти всему подлинное место в общем движении мысли — вот где свои большие радости.

Опять-таки, станете ли вы спорить с автором книги, пойдете ли дальше, в любом случае вы отдадите должное его стремлению мыслить с любовью к фактам, тщательно их разыскивая. Сошлемся на немногие примеры. Говоря о «Клопе» Маяковского, Владимиров окружает его плотным рядом других пьес того же времени, так или иначе перекликающихся с «Клопом», и пристально вглядывается в сходства и несходства. В статье о Володине подробно рассматривается параллель между Володиным — автором рассказов и им же — автором пьес. Сравниваются разные редакции пьес. В «Фабричной девчонке» у Володина есть песня. Как будто народная, во всяком случае большинство из нас в этом не усомнится. А Владимиров и на сей раз хочет быть точен, он выясняет, что на самом-то деле здесь «стилизация драматурга, воспользовавшегося разными {216} песенными мотивами». Мелочь, скажете вы? Пожалуй, но характерная и поучительная.

Многое в трудах Владимирова объясняется приобретенной им хорошей научной школой, прежде всего на филологическом факультете Ленинградского университета. Но недаром говорят: научить нельзя, научиться можно. Владимиров учился охотно, учился всю жизнь. Одно из главных воспоминаний о нем — Сергей Васильевич за столиком для всех нас родной Публичной библиотеки, обложенный книгами, которые он читал с явным выражением удовольствия, радости даже. За какую бы тему он ни брался, он хотел полно узнать все то, что сделано до него, что сделано другими. Похоже, всю жизнь он так и считал себя только учеником, сохраняя неостывшей тягу к познанию фактов и идей.

Когда он расширил круг своих интересов, занялся проблемами театроведения, он ради общей пользы и сюда принес те основания, из которых рос, на которых стоял как исследователь явлений литературы. Это прежде всего идеи обусловленности всех сторон произведения искусства социально-историческими обстоятельствами; представления о целостности художественного произведения, то есть сложной соотнесенности и взаимосвязи всех его моментов; понимание диалектики внешнего и внутреннего в произведении.

И в театр он приходил вникать, познавать, исследовать. Друзья и ученики всегда поражались его способности многажды смотреть один и тот же спектакль, вообще его постоянной готовности пополнять свои театральные впечатления.

Владимиров был одним из тех, кто в своих театроведческих и театрально-критических работах поднимал, возвышал уровень общего дела. Давно уже установлена прямая связь между широтой и серьезностью вопросов, которыми задается разум, и силой чувств, потребных для их решения. Да и искусствознание в целом настойчиво ищет обдуманные и разносторонние методы своих исследований. Но вокруг театра, при театре еще много людей, не желающих ничего этого знать, занятых лишь проблемой своей личной «причастности» и признающих только позицию вчувствования, какого-то специфического вторичного отражательного вдохновения.

Возможно, что Владимировым что-то было усвоено у Маяковского, творчество которого он так хорошо знал. Известно, как Маяковский ненавидел позу нарочитой вдохновенности, всякую опьяненность ума. Мастер, работник, трудовой человек — таким он видел настоящего поэта. И критика, конечно, тоже.

Подумать только, Станиславский для некоторых, занимающихся театром, до сих пор остается темным лесом. Они предпочитают {217} ограничиваться «своим умом», школьными «эмоциональными» подходами в сочетании с дежурными, расхожими общими понятиями и оценками, поскольку без них все же не обойтись.

Для Сергея Васильевича Владимирова — разумеется, не для него одного — Станиславский всегда был важнейшим источником глубоких представлений о природе и цели театрального творчества. Даже в те годы, когда догматизированный Станиславский стал вызывать особенно резкое противостояние, Владимиров, понимая все величие этого театрального учения, оставался ему верен. При том, что в какой-то мере был подвластен крайностям времени. Его «Театральные размышления», например, открываются ироническими фразами, посвященными книге, «где все написанное Станиславским об актерском искусстве аккуратно разрезано на отдельные абзацы и сгруппировано в алфавитном порядке». Речь идет о книге «Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского». На беду своему много лет трудившемуся составителю, книга вышла не вовремя, в 1961 году, когда сопротивление Станиславскому как общеобязательной догме входило в обычай. И встретили книгу раздраженно. Сейчас же, думаем, пора признать, что она полезна, что представляет собой ценный терминологический словарь, которого оригинальное и живое учение Станиславского вполне заслуживает и даже в нем нуждается. Позволим себе эти «заметки на полях», чтобы дать ощутить читателю веяние времени в работах Владимирова — перед тем, как вернемся к более широкому их содержанию.

А оно заключается прежде всего в том, что Владимиров считает настоящим только театр, где имеет место подлинное ежедневное творчество актера, «реальность сценических отношений актеров, играющих на этой сцене, перед этим зрителем». Вот почему ему необходим Станиславский. Вот откуда названия его основных работ: «О творческой режиссуре», «Сегодня, сейчас, здесь». Творческая режиссура — та, что занята созданием в спектакле именно «реальных сценических отношений», целеустремленной активизацией актера — художника и гражданина. Такая режиссура противостоит, в частности, «точечной» (термин Владимирова), когда глубинного, всеохватывающего замысла спектакля нет, а есть лишь конкретные нахождения путей перехода от одной реплики к другой.

Автор этой книги стремится к концептуальному осознанию театрального творчества. В этом он видит долг искусствоведа и критика. Читая и перечитывая его работы, видишь, понимаешь, что он желал идти к театру с продуманной широкой программой, а не просто толковать или оценивать по отдельности одно, другое, третье сценическое произведение.

{218} Все определенней — считал он — самой действительностью очерчивается идеал театра подлинных личностей. «Сегодня актер готов отобрать у режиссера многие из его обязанностей. На сцену выходит художник большой мысли и культуры, не нуждающийся в опеке и натаскивании. Актерское творчество все больше опирается на внутреннюю технику, самостоятельное художественное восприятие действительности. Здесь уже невозможна прямая лепка роли режиссером». Так сказано в «Театральных размышлениях».

Все работы Владимирова объединяет требование творческой активности театра, активности мысли, взгляда, оценки, отношения. Знаменателен последний абзац одной из рецензий: «Новая пьеса В. Пановой “Как поживаешь, парень?” идет на сцене Театра имени Ленинского комсомола. Но ее, как и многие другие современные пьесы, нельзя пока считать действительно поставленной, сценически реализованной. Слишком поверхностно понял ее театр, слишком мало вложил он в свой спектакль собственного творчества, своих жизненных размышлений и переживаний».

Зато везде, где настоящая творческая активность так или иначе обнаруживалась: от лучших спектаклей «Современника» до Норы в исполнении Ии Саввиной, от театра Эдуардо Де Филиппо до ролей Алисы Фрейндлих — критик радовался, одобрял, ставя одну роль, один спектакль в связь со всеми задачами и идеалами современной сцены. По натуре своей мягкий и добросердечный, он умел быть резким, делая свое дело; в этом читатель легко убедится, встретив некоторые его суждения и разборы, притом весьма убедительные.

Стремясь к концептуальному осознанию сценических явлений, Владимиров иногда перегружал своей исследовательской мыслью, серьезностью аналитического подхода утлые театральные суденышки. Но это не беда, а понятная и достойная всяческого уважения позиция. Удивляться здесь нечему, если понять и принять общие основания работ Владимирова о театре, основания, о которых только что говорилось. Удивляться можно другому: проходят годы, но время очень немногое отбросило как несостоятельное из всего, что поддерживал, в чем видел особый смысл Сергей Васильевич.

Заканчивая этот краткий рассказ о нашем товарище, отложив в сторону только что перечитанные его произведения, не могу не прибавить еще несколько страничек. Слишком неотделим Сергей Васильевич от нашей жизни — составителя, редактора, автора послесловия, многих читателей, которые, уверен, рады будут этой книге как новой встрече с тем, кого знают и любят, но уже не встречают, не встретят на ленинградской улице, за библиотечным столиком, на заседании…

{219} Он много работал. Выступал с книгами (среди них особо выделим еще «Стих и образ» и «Действие в драме»), со статьями и докладами, участвовал в обсуждениях спектаклей. Учил студентов-театроведов, вечно беспокоился о судьбе одаренных молодых литераторов. И вообще за стольких хлопотал — в Ленинградской писательской организации, во Всероссийском театральном обществе, Институте театра, музыки и кинематографии, где он служил. Казалось, он не умеет отказывать в просьбах и оттого, случается, попадает в сети необязательных хлопот за не близких ему людей. Но где взять ту меру, которой все можно измерить? Он не знал. В его снисходительности, терпимости, широте заключалась своя красота, своя гармония. Он был человек редкий, истинный русский интеллигент. Никто не сможет вспомнить случая, когда бы он отдавал дань какой-нибудь, пусть самой сдержанной, форме самоутверждения, когда бы пытался, хоть немного, подчеркнуть свою роль в том или ином деле. Человек, которого считали мягким, чересчур мягким, он непоколебимо тверд был в своей интеллигентности.

Поразительна была его сдержанность, доходящая до скрытности. Снова никому не удастся вспомнить, чтобы он повергал на своих друзей потоки жалоб на то и на се, чтобы звонил по телефону и требовал немедленного участия, сочувствия. Вполне возможно, что так жить неправильно, что таким образом человек перегружает себя и снимает с друзей естественную их обязанность вникать и разделять. Но он жил так. Он казался невероятно уравновешенным, и только самое последнее время ближайшие к нему люди могли ощутить некоторую непривычную тревожность по кое-каким совершенно побочным признакам: затрудненности речи, моментам преувеличенной веселости, необычной радости от телефонного звонка или встречи. Но он все так же был к людям ровным и ласковым, оказывал разные знаки внимания.

Шли эти привычки из родительского дома. Отца Сережи, художника Василия Васильевича, никто из нас не знал, он умер рано. Но многие знали замечательную Лидию Михайловну, кроткую, неизменно добрую. Она хлебнула горестей, растила трех сыновей (из которых один умер молодым), но упорно дорожила атмосферой семьи, домашнего единства и уюта. Непонятно, как при скудости средств она вела хозяйство с известным размахом, и Сережа-студент постоянно звал к семейному обеду своих товарищей по курсу. Братья Сергей и Василий жили очень дружно и вместе с остальной семьей занимали две так называемые «сугубо смежные» комнаты в большой коммунальной квартире в доме на Моховой улице. Потом, когда у Сергея Васильевича появилась своя семья, прежняя близость не утратилась.

{220} Быть может, иной читатель подумает, что все эти подробности не относятся к делу. Но так он может подумать только потому, что не знал сам Сергея Васильевича. Родительский дом, культурный и мягкий по духу, где все друг друга молчаливо жалели и любили, очень много значил в его жизни, в жизни его друзей и знакомых.

Еще в детстве Владимиров получил сильную травму, сказавшуюся на всем его здоровье. Не дожив до пятидесяти, он стал заметно сдавать, и вскоре жизнь его оборвалась.

Этой книгой мы прощаемся с Сергеем Васильевичем Владимировым, которого знали и любили.

Прощаемся, но не расстаемся.

*Е. Калмановский*

1. Владимир Маяковский. Полн. собр. соч. в 13‑ти т., т. 1. М., 1955, с. 284. Далее сноски на это издание даются в тексте. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. Февральский. Маяковский-драматург. М.‑Л., 1940, с. 4. [↑](#footnote-ref-3)
3. А. В. Луначарский. Чем может быть А. П. Чехов для нас. — «Печать и революция», 1924, № 4, июль — август, с. 19 – 34. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, 22 февраля, с. 18. [↑](#footnote-ref-5)
5. Русские народные гулянья. По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева, в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.‑М., 1948, с. 162. [↑](#footnote-ref-6)
6. О фольклоризме «Мистерии-буфф», о ее народно-поэтических источниках см.; А. Дымшиц. Маяковский и фольклор. — «Литературный современник», 1940, № 3, с. 120 – 134; Дм. Молдавский. Маяковский и фольклор. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., 1955, с. 92 – 167. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Правда», 1918, № 241, 6 ноября, с. 1. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: Е. Наумов. Маяковский в первые годы Советской власти. Изд. 2‑е. М., 1955; Б. Ростоцкий. Маяковский и театр. М., 1952; В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество, т. 2. М., 1958. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: Е. И. Наумов. Ленин о Маяковском (Новые материалы). — «Литературное наследство», т. 65. Новое о Маяковском. М., 1958, с. 210. [↑](#footnote-ref-10)
10. «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, 22 февраля, с. 15. [↑](#footnote-ref-11)
11. Игорь Ильинский. Забытое наследство. — «Театр», 1940, № 4, с 24; см. также: Игорь Ильинский. Сам о себе. М., 1961, с. 92, 124. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4‑е, М., 1961, с. 126. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же, с. 143. [↑](#footnote-ref-14)
14. «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 16. [↑](#footnote-ref-15)
15. Игорь Ильинский. Сам о себе, с. 127. [↑](#footnote-ref-16)
16. Приведено в статье: А. Февральский. «Мистерия-буфф». — В кн.: Маяковский. Материалы и исследования. Под ред. В. О. Перцова и М. М. Серебрянского. М., 1940, с. 224 – 225. [↑](#footnote-ref-17)
17. Садко [В. И. Блюм]. Театр РСФСР Первый. «Мистерия-буфф». — «Вестник театра», 1921, № 91 – 92, 15 июня, с. 11. [↑](#footnote-ref-18)
18. Нужно ли ставить «Мистерию-буфф». — «Известия», 1921, № 21, 22 января, с. 4; Надо ли ставить «Мистерию-буфф». — «Вестник театра», 1921, № 83 – 84, 22 февраля, с. 18 – 19. [↑](#footnote-ref-19)
19. М. Загорский. Театр и зритель эпохи революции (Из черновых набросков по анкетным материалам Первого Театра РСФСР). — В кн.: О театре. Тверь, 1922, с. 102 – 112; М. Загорский. Как реагирует зритель? — «Леф» 1924, № 2 (6), с. 141 – 151. [↑](#footnote-ref-20)
20. А. Абр. Первомайская победа революционного театра. — «Труд», 1921, № 58, 4 мая, с. 4. [↑](#footnote-ref-21)
21. С. Марголин. Импозантная феерия («Мистерия-буфф» В. Маяковского для Коминтерна). — «Вестник театра», 1921, № 93 – 94, 15 августа, с. 20. [↑](#footnote-ref-22)
22. См.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника, с. 456. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Новая вечерняя газета», 1926, № 27, 30 января, с. 6. (Договор на пьесу Маяковский заключил с Госиздатом 5 декабря 1925 года). [↑](#footnote-ref-24)
24. Владимир Яхонтов. Театр одного актера. М., 1958. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: Сим. Дрейден. «Двадцать пятое». История одного спектакля. — «Звезда», 1957, № 7, с. 174 – 196. В статье дана история пьесы и реконструкция спектакля Малого оперного театра. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Красная газета» (веч. вып.), 1927, № 198, 25 июля, с. 4. [↑](#footnote-ref-27)
27. Б. Горин-Горяинов. О Маяковском-драматурге. — «Театр», 1940, с. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-28)
28. «Комсомольская правда», 1928, № 126, 1 нюня, с. 2. [↑](#footnote-ref-29)
29. В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника, с. 377. [↑](#footnote-ref-30)
30. А. Февральский. Маяковский-драматург, с. 69 – 76. [↑](#footnote-ref-31)
31. Уриэль [О. С. Литовский]. «Клоп». В Театре имени Вс. Мейерхольда. — «Вечерняя Москва», 1929, № 40, 18 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-32)
32. В. Мейерхольд о «Клопе». — «Вечерняя Москва», 1929, № 34, 11 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. Таиров. Маяковский на сцене. — «Театр», 1940, № 12, с. 60 – 63. [↑](#footnote-ref-34)
34. М. Янковский. «Быт против меня» в театре «Станок». — «Рабочий и театр», 1929, № 20, 19 мая, с. 10. [↑](#footnote-ref-35)
35. Г. А[влов]. «Трамвай благочестия» (Рабочий театр Пролеткульта). — «Рабочий и театр», 1930, № 2, 10 января, с. 8. [↑](#footnote-ref-36)
36. Адр. Пиотровский. «Клеш задумчивый» и проблемы комсомольского театра. — «Жизнь искусства», 1929, № 22, 2 июня, с. 5. [↑](#footnote-ref-37)
37. Б. Ростоцкий. Маяковский и театр. М., 1952 (глава «В борьбе за советскую комедию»). [↑](#footnote-ref-38)
38. См.: И. Заславский. Удар по мещанству (Комсомольцы о пьесе Маяковского). — «Молодая гвардия», 1929, № 2, с. 87. [↑](#footnote-ref-39)
39. И. Ильинский. Забытое наследство. — «Театр», 1940, № 4, с. 25. [↑](#footnote-ref-40)
40. О теа-политике (На диспуте в Комакадемии). — «Новый зритель», 1926, № 41, 12 октября, с. 4. [↑](#footnote-ref-41)
41. А. П. «Даешь!» В Колпинском трамядре. — «Жизнь искусства», 1929, № 40, 6 октября, с. 7. [↑](#footnote-ref-42)
42. Государственный Большой драматический театр. «Клоп». Феерическая комедия Маяковского. Л., 1929, с. 7. [↑](#footnote-ref-43)
43. См.: Сим. Дрейден. «Клоп» (филиал БДТ). — «Жизнь искусства», 1929, № 49, 8 декабря, с. 6 – 7; М. Янковский. «Клоп». Вл. Маяковский на сцене. — «Рабочий и театр», 1929, № 48, 1 декабря, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-44)
44. Альманах эстрады. Л., 1933, с. 6. [↑](#footnote-ref-45)
45. См.: Н. Р. Мервольф. Обличение мещанства в комедии Маяковского «Клоп». — «Учен. зап. Гос. научно-исследовательского института театра и музыки», т. 1, Л., 1958, с. 89 – 105. [↑](#footnote-ref-46)
46. Б. Ростоцкий. Маяковский и театр, с. 214. [↑](#footnote-ref-47)
47. А. Февральский. Маяковский-драматург, с. 80. [↑](#footnote-ref-48)
48. См.: В. Плучек. На сцене Маяковский. М., 1962. [↑](#footnote-ref-49)
49. П. Марков Театр и драматурги. — «Правда», 1938, № 293, 23 октября, с. 3. [↑](#footnote-ref-50)
50. В. Ермилов. О настроениях мелкобуржуазной «левизны» в художественной литературе. — «Правда», 1939, № 67, 9 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-51)
51. Вс. Мейерхольд. О «Бане» В. Маяковского. — «Вечерняя Москва», 1930, № 59, 13 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: В. Блюм. Возродится ли сатира? — «Литературная газета», 1929, № 6, 27 мая, с. 3. [↑](#footnote-ref-53)
53. Б. Бухштаб. Поэзия Маршака. — «Книга детям», 1930, № 1, с. 16. [↑](#footnote-ref-54)
54. Мирон Левин. С. Маршак. — «Детская литература», 1939, № 4 с. 20. [↑](#footnote-ref-55)
55. А. Караваева. О книгах С. Я. Маршака. — «На литературном посту» 1931, № 24, август, с. 31. [↑](#footnote-ref-56)
56. М. Горький. Собр. соч. в 30‑ти т., т. 25, с. 86. [↑](#footnote-ref-57)
57. С. Я. Маршак. Актер народной комедии. — «Театр», 1961, № 6, с. 82 – 83. [↑](#footnote-ref-58)
58. С. Маршак. Театр для детей. — «Просвещение» (Краснодар), 1922, № 3 – 4, январь — март, с. 92. [↑](#footnote-ref-59)
59. Е. Васильева, С. Маршак. Театр для детей. Сборник пьес. Краснодар, 1922, с. 174. [↑](#footnote-ref-60)
60. См.: А. Дымшиц. Заметки о творчестве Маршака. — В кн.: Русская советская поэзия и народное творчество. Л., 1955, с. 314 – 349. [↑](#footnote-ref-61)
61. С. Маршак. Воспитание словом. Статьи. Заметки. Воспоминания. М., 1964, с. 15. [↑](#footnote-ref-62)
62. С. Маршак. Правдивая сказка. — «Театр», 1946, № 1, с. 29. [↑](#footnote-ref-63)
63. В. Виленкин. Сказка для театра. «Двенадцать месяцев» С. Маршака. — «Литература и искусство», 1943, № 35, 28 августа, с. 4. [↑](#footnote-ref-64)
64. А. Луначарский. Пути детской книги. Доклад на собрании детских писателей и педагогов в Доме печати в Москве 4 декабря 1929 г. — «Книга детям», 1930, № 1, с. 5. [↑](#footnote-ref-65)
65. Вл. Блок. Когда отсутствует единый стиль. «Двенадцать месяцев» С. Маршака в МХАТе. — «Советское искусство», 1948, № 27, 3 июля, с. 3. [↑](#footnote-ref-66)
66. См.: Б. Львов-Анохин. Людмила Фетисова. М., 1964, с. 67. [↑](#footnote-ref-67)
67. А. Мусатов. О простом и обычном. — «Комсомольская правда», 1955, № 76, 31 марта, с. 3. [↑](#footnote-ref-68)
68. Я. Ильичев. Смелее вторгаться в жизнь! — «Звезда», 1954, № 9, с. 186. [↑](#footnote-ref-69)
69. Всеволод Воеводин. Хорошее начало. — «Литературная газета», 1955, № 21, 17 февраля, с. 2. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же. [↑](#footnote-ref-71)
71. Вадим Соколов. Брак без любви. — «Театр», 1957, № 5, с. 62. [↑](#footnote-ref-72)
72. Вера Смирнова. На фабричной окраине. — «Театр», 1957, № 4, с. 60. [↑](#footnote-ref-73)
73. Вадим Соколов. Брак без любви. — «Театр», 1957, № 5, с. 61. [↑](#footnote-ref-74)
74. Вера Смирнова. На фабричной окраине. — «Театр», 1957, № 4, с. 61, 60. [↑](#footnote-ref-75)
75. М. Строева. «Критическое направление ума». — «Театр», 1957, № 6, с. 59 – 60. [↑](#footnote-ref-76)
76. А. Караганов. Воспитание правдой, — «Театр», 1957, № 1, с. 64. [↑](#footnote-ref-77)
77. См.: Я. Винецкий, В. Королева. О правде подлинной и мнимой. — «Советская Татария», 1957, № 36, 12 февраля, с. 3; В. Пеньков. «Фабричная девчонка». — «Калининская правда», 1957, № 68, 21 марта, с. 3; Л. Барулина, П. Демин. А что у них за душой? — «Театр», 1957, № 6, с. 54 – 58; В. Кулемин. Все ли это правда? — «Комсомольская правда», 1957, № 162, 11 июля, с. 4; Анатолий Софронов. Во сне и наяву. — «Литературная газета», 1957, № 146, 7 декабря, с. 2 – 3, и др. [↑](#footnote-ref-78)
78. Е. Сурков. На драматургические темы. М., 1962, с. 143, 142. [↑](#footnote-ref-79)
79. Д. Осипов. [Д. И. Золотницкий]. Трудная правда. — «Театр и жизнь». М.‑Л., 1957, с. 78. [↑](#footnote-ref-80)
80. См., например, цитированную выше статью В. В. Смирновой «На фабричной окраине». [↑](#footnote-ref-81)
81. А. Володин. Для театра и Кино. М., 1967, с. 302. [↑](#footnote-ref-82)
82. См.: Р. Беньяш. Без грима и в гриме. Театральные портреты. Л.‑М., 1965, с. 151. [↑](#footnote-ref-83)
83. Б. Львов-Анохин. Людмила Фетисова, с. 59. [↑](#footnote-ref-84)
84. А. Кочетов. Творческая удача — «Вечерний Ленинград», 1957, № 77, 1 апреля, с. 3. [↑](#footnote-ref-85)
85. Б. Львов-Анохин. Людмила Фетисова, с. 67. [↑](#footnote-ref-86)
86. А. Володин. Для театра и кино, с. 294. [↑](#footnote-ref-87)
87. М. Иофьев. Профили искусства. Литература, театр, живопись, эстрада, кино. М., 1965, с. 107. [↑](#footnote-ref-88)
88. М. Иофьев. Профили искусства, с. 112, 113, 110, 109, 121 – 122. [↑](#footnote-ref-89)
89. Л. Аннинский. Ядро ореха. Критические очерки. М., 1965, с. 188 – 189. [↑](#footnote-ref-90)
90. См.: Ю. Олеша. О маленьких пьесах. — «30 дней», 1933, № 8, с. 64 – 66. [↑](#footnote-ref-91)
91. О. Ефремов. О театре единомышленников. — В кн.: Режиссерское искусство сегодня. М., 1962, с. 344. [↑](#footnote-ref-92)
92. Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, с. 99 – 101. [↑](#footnote-ref-93)
93. Ф. Н. Каверин. Воспоминания и театральные рассказы. М., 1964, с. 123. [↑](#footnote-ref-94)
94. К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7. М., 1960, с. 348. [↑](#footnote-ref-95)
95. И. Соловьева, В. Шитова. Бороздины и люди напротив. — «Театр», 1964, № 6, с. 42. [↑](#footnote-ref-96)
96. И. Вишневская. … И снова «Виктор Розов и его герои» — «Театр», 1964, № 8, с. 20. [↑](#footnote-ref-97)
97. Михоэлс. Статьи. Беседы. Речи. Воспоминания о Михоэлсе. М., 1965, с. 208. [↑](#footnote-ref-98)
98. В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, с. 418 – 419. [↑](#footnote-ref-99)