**Портреты режиссеров: Завадский, Мильтинис, Равенских, Любимов**. М.: Искусство, 1977. Вып. 2. 160 с.

*М. Любомудров*. Завадский 5 [Читать](#_Toc390347627)

*В. Забараускас*. Мильтинис 45 [Читать](#_Toc390347628)

*Т. Забозлаева*. Равенских 81 [Читать](#_Toc390347629)

*Р. Кречетова*. Любимов 121 [Читать](#_Toc390347630)

# **{****5}** М. ЛюбомудровЗавадский

{7} … Ярмарка шумела на много голосов. На высоком помосте жонглер залихватски метал в воздух бутылки. Его сменил мим с трагической маской на лице. Изображая продавца воздушных шаров, он дарил кому-то невидимые, но, без сомнения, существовавшие в его цепких пальцах шары. Вслед за этим выскочили два клоуна в шутовских костюмах, с дробным стуком упали брошенные ими игральные кости. И вот уже толстый клоун бил проигравшего огромным пузырем, издававшим при ударах страшный грохот. В толпе улыбались. По соседству звучала шарманка. Раздавались пронзительные крики «гадалок», которые протягивали мешочки с билетиками. Но звонок предупредил, что антракт окончен. Шум «ярмарки», разыгранной актерами Театра имени Моссовета, стихал. Действие переносилось на сцену, где в этот вечер шли «Виндзорские насмешницы».

Спектакль был необычен. Дело, конечно, не в том, что и в антракте зритель был вовлечен в праздничную суету «ярмарки». Со сцены в зал переплескивалась озорная стихия. Многие действующие лица выходили на сцену из партера. Ирония господствовала в спектакле. Театр смеялся над незадачливыми похождениями стареющего волокиты Фальстафа (М. Львов), над вздорностью столкновений доктора Каюса (С. Цейц) и пастора Эванса (А. Баранцев), над остроносой, языкастой сплетницей миссис Квикли (С. Брегман).

Атмосфера веселой, раскованной игры оказалась близкой духу «Виндзорских насмешниц». Театр уловил стихию «насмешливости», карнавальное начало шекспировских комедий. В фейерверк сценических шуток монтировались смелые находки, даже случайности…

Ревнивец мистер Форд врывался в дом и начинал искать любовника своей жены. Несчастный Фальстаф сидел в это время в корзине с грязным бельем. Ее необходимо срочно вынести из комнаты. На одном из представлений «слуги» опоздали на выход (всякое бывает в театре!). Вместо них неожиданно появились двое высоких мужчин в современных костюмах и торопливо унесли корзину… Зрители узнали в них Ю. Завадского и Р. Плятта. Позднее режиссер рассказывал: действительно, кто-то из актеров театра замешкался на выходе. В кулисе оказались он и Плятт, который, между прочим, в спектакле занят не был. Мысль о необходимости действовать родилась импульсивно: «Плятт потянул меня, и мы выбежали. Выход наш не был подготовлен, он родился случайно».

{8} Это происходило на юбилейном, стопятидесятом представлении. В тот день за кулисами театра можно было прочесть обращение, многое прояснившее в спектакле: «Коллективу Театра имени Моссовета. Дорогие друзья! Поздравляю вас с нашим торжественным и прекрасным праздником — 400‑летием Шекспира! Оба наши спектакля — сегодня и 26‑го — посвящены этому торжеству. Прошу всех свободных от спектакля принять участие в приеме гостей — зрителей, которые придут к нам сегодня. Встречайте их, сопровождайте и развлекайте их в антрактах, рассказывайте им о театре, веселите их, а к концу спектакля соберитесь на сцену, чтобы вместе с участниками спектакля провозгласить славу Шекспиру! *Ю. Завадский*». В этой будничной и в то же время необычной записке слышны отзвуки знакомой «турандотовской ноты».

Импровизация была характерна для озорного стиля спектакля. Режиссеру хотелось сделать его «боевым, задорным, сегодняшним, хотелось разрушить четвертую “стену”, отделявшую сцену от зрительного зала… чтобы публика почувствовала себя “заодно” с артистами»[[1]](#footnote-2).

«Виндзорские насмешницы» при своем появлении в 1957 году вызвали сдержанные отклики. Завадский (его сорежиссером был А. Зубов) решился оспорить бытовавшее тогда представление о шекспировских спектаклях как якобы обязательно требующих жизнеподобных форм и психологической детализации. И спор завязался. Историк театра А. Штейн, например, писал: «Приемы “Принцессы Турандот” не годятся для “Виндзорских насмешниц”. Шекспир не Гоцци, он не создает условную игру, а изображает жизнь»[[2]](#footnote-3). Критик утверждал, что в спектакле «пропал» шекспировский реализм, требовал «правдоподобия», протестовал против «гротеска» и «условной иронической игры». То есть против того, что и придавало постановке обаяние.

В репертуаре Театра имени Моссовета спектакль «Виндзорские насмешницы» среди спектаклей-долгожителей, вероятно, самый старший. И в нем красноречиво проявилась индивидуальность Ю. А. Завадского. Многокрасочная театральность, свобода и легкость сценической палитры, романтизм, влюбленность в шутку — эти черты узнавались и в «Виндзорских насмешницах». Показательны слова Завадского, датируемые более ранними годами, но выражающие пафос его творчества: «Я проверяю себя. Нет, я не утратил вкуса ни к радости, ни к шутке, я не хочу замкнуть театр в пределах величественных форм»[[3]](#footnote-4).

В «Виндзорских насмешницах» угадывалась сознательная полемика режиссера с театром «величественных форм». Стремясь свести театр с котурнов, Ю. Завадский вспоминал давние приемы лицедеев из народа.

Зритель еще только подходил к зданию театра, а его уже встречали актеры, он уже окунался в праздничную, веселую атмосферу. Над вестибюлем, на открытом балконе, резвился пестро одетый ярмарочный зазывала. Он не скупился на шутки и обещания. В паузах трубили в длинные трубы герольды в масках и старинных костюмах. Шута сменяли ловкие, быстрые юноши с озорными глазами. Выхватив шпаги, вступали в поединок. {9} Звон рапир, азартные выкрики далеко разносились над текущей к театру толпой. В фойе зрителей встречали и провожали к креслам статные молодые люди в широкополых шляпах и развевающихся плащах…

Первоначальный замысел режиссера был еще необычнее: в дни представления «Виндзорских насмешниц» предполагали устраивать шествие-кортеж актеров по улицам. Живая афиша должна была зазывать москвичей на спектакль. Но, увы, шествие не разрешили. Позднее Завадский с обидой вспоминал, что ведь никто не возразил, когда «мушкетеры» французского Театра де ла Сите прошлись по московским магистралям в парадной форме времен Людовика XIV.

Противоречия художника… Свойственны ли они Ю. А. Завадскому? Режиссер не раз утверждал, что следует цельной эстетической программе. Но в его практике встречались и диссонансы. Некоторый разрыв между замыслом и итогом проявился в «Виндзорских насмешницах».

В зрелищности «Виндзорских насмешниц» была ощутима и поверхностная театрализация, театральность ради занимательности. Свобода общения актеров между собой и со зрителями в отдельные моменты утрачивала меру и смысл. Ради чего, например, Фальстаф развязно одергивал музыкантов оркестра, покрикивал на осветителей?

С чрезмерной декоративной пышностью была поставлена феерия в последнем акте: колыхание деревьев, световые эффекты, таинственные силуэты в полумраке, вихревой хоровод ряженых. Но режиссерские трюки были лишены в этом случае целеустремленности: «волшебства» здесь существовали ради самих себя. Стиль спектакля неожиданно приближался к уровню простодушной романтики тюзовского толка. Внимание зала падало, как часто бывает, когда театр обращается лишь к глазу и уху зрителя, забывая о мысли.

Постановщик декларировал свое стремление сделать спектакль «современным, сегодняшним». В той мере, в какой «Виндзорские насмешницы» утверждали свободу чувств, славили озорство, высмеивали ханжество, они были близки современному мировосприятию. Но иногда вкус изменял театру, злободневность мельчилась, «перекличка» веков звучала прямолинейно. Реплики Ведущего подчас становились назойливыми. Нужно ли было каждый раз использовать этот «комментарий»? Слендер делал несколько «па», и Ведущий объявлял: «Вот основоположник современного липси»; или о Бардольфе, подающем пиво: «Он хочет из пены построить, как это в XX веке называется… дачу».

… Мастер шутки, изящной режиссерской детали, азартный изобретатель театральных эффектов, фантазер и чародей сцены. Так полагают и противники и поклонники Юрия Завадского. Противники говорят об этом с осуждением, намекая на свойственное, по их мнению, некоторым его спектаклям штукарство. Поклонники ценят приподнятую театральность его творчества, его озорную иронию, юношескую открытость и оптимизм.

Черты, истоки которых восходят к вахтанговской «Принцессе Турандот», наиболее заметны в искусстве Завадского. Но они отнюдь не единственные в его палитре. В свое время ближайший наставник режиссера Евг. Вахтангов, вдумываясь в диалектику действительности, говорил о {10} трагикомедии, указывая на «две грани» явлений — грань ужаса и грань смеха, полюс трагедии и полюс буффонады. Спектакли, в которых у Завадского сверкали смех и буффонада, легко приходят на память — «С любовью не шутят», «Ученик дьявола», «Школа неплательщиков», «Укрощение строптивой», «Трактирщица», «Забавный случай», «Виндзорские насмешницы». Полюс трагедии нащупывался режиссером с осторожностью. Здесь меньше проб и отчетливых удач. Много споров возбудили «Отелло» и «Чайка», поставленные на исходе военной поры, в середине сороковых. Быть может, наиболее завершенно эта линия проявилась в лермонтовском «Маскараде» (вторая редакция) и «Петербургских сновидениях» по Достоевскому — лучших спектаклях нынешнего периода творчества художника.

Параллельно с классикой Завадский всегда интенсивно работал над спектаклями о современности. Постановки пьес советских авторов — еще одно русло поисков. Здесь много названий, перечень которых венчают крупные работы — «Дали неоглядные», «Битва в пути», «Совесть».

Многосторонность пристрастий не исключала единства: разные направления художнической практики Завадского сближала не столько режиссерская манера, не столько сценические приемы, сколько нечто лежащее более глубоко в его индивидуальности. Поэтическая окрыленность, карнавальность мировосприятия, преданность романтике, юмор и лирика, влюбленность в героев молодых и чистых, мятежных и свободолюбивых — эта творческая доминанта направляла истолкование многих, часто несхожих внешне спектаклей режиссера.

… Завадский-режиссер начал формироваться в 1920‑е годы. Он был непосредственным учеником Е. Б. Вахтангова и К. С. Станиславского. Их уроки оказали неизгладимое воздействие на его творчество. Вероятно, и сегодня Завадский мог бы повторить слова, сказанные им более сорока лет назад, в годовщину смерти учителя: «Именем его… строился и строится во мне мой сегодняшний день. Конечно, Вахтангов в театре был бы нашим вождем сейчас»[[4]](#footnote-5).

Юрий Александрович Завадский родился в 1894 году в Москве в дворянской семье. Обычная дорога молодого интеллигента — гимназия, университет. Параллельно формируется и крепнет увлечение искусством — живописью, театром. Вскоре влюбленность в театр одержит верх. В 1915 году Завадский оставляет университет и поступает в Студию, руководимую Е. Б. Вахтанговым.

Годы юности Завадского многое определили в его дальнейшем пути. Будущий режиссер прошел разностороннюю сценическую школу. Свою работу он начал театральным художником, продолжил как актер, проявил себя незаурядным организатором. В натуре Завадского счастливо сочетались способности, всегда важные в профессии режиссера. С азартом героического принца из сказки К. Гоцци (роль Калафа в «Принцессе Турандот» была первой из тех, что прославили исполнителя) Завадский {11} искал свои ответы, свою дорогу в жизни в «загадочном», полном неожиданностей мире театра. «И каждый год — год изменения точек зрения — коренных, — писал художник об этом времени. — Труднейший путь отказов, утверждения и ошибок с утратой себя»[[5]](#footnote-6).

На просторах России бушевало пламя революции, рушился старый мир. Открывались новые горизонты, они звали к неведомому искусству будущего. Молодому Завадскому, как и многим другим, воспитанным в интеллигентной среде, оказалось не просто найти себя в новой действительности: «Как было нам, таким, понять Октябрь? Нас испугала его площадная, ветровая мощь. Мы вдруг обнаружились в своей обывательской ограниченности, комнатности, убогости — блаженные дети»[[6]](#footnote-7).

После смерти Е. Б. Вахтангова Завадский продолжал выступать как актер на сцене Художественного театра. Он играл Чацкого, графа Альмавиву в «Женитьбе Фигаро», Трубецкого в пьесе «Николай I и декабристы». Эти роли были созданы под руководством К. С. Станиславского. Его уроки открывали Завадскому секреты психологического театра, воспитывали вкус к глубокой разработке характеров, умение передать богатство «жизни человеческого духа».

Однако в нем зрела потребность в большей самостоятельности, что и предопределило уход Завадского из Третьей студии МХАТ. В 1924 году он организовал собственный театральный коллектив.

В ту пору студийное движение продолжало распространяться — возникали новые театры, студии, театральные кружки. Одержимость исканиями, страсть к новому, однако, нередко соседствовали с эстетическим невежеством, эпигонской подражательностью, претенциозностью и нигилизмом. В своеобразном театральном «марафоне» тех лет победили немногие. Большинство коллективов распалось, выстояли наиболее жизнеспособные. Среди них — Студия под руководством Ю. А. Завадского, просуществовавшая до 1936 года. Здесь окреп организаторский талант художника, окончательно определилось его режиссерское призвание. Ориентиром служили заветы учителей: «Нам казалось тогда, что новое слово в искусстве может и должен сказать молодой театр, который возьмет от МХТ его мудрость и глубину, от Вахтангова — зоркость, страстность, экспериментаторский жар и вечную неудовлетворенность, а также вкус к театру, отвергавшему дурную театральность и жадному к театральности подлинной»[[7]](#footnote-8).

Позднее поиски нового слова в театральном искусстве Завадский продолжил на разных сценах: в 1932 – 1935 годах он был художественным руководителем Центрального театра Красной Армии, затем возглавлял Театр имени Горького в Ростове, а с 1940 года является главным режиссером Московского театра имени Моссовета, где и были созданы его наиболее зрелые спектакли.

Его начальные режиссерские пробы — работа над пьесами П. Антокольского «Кукла инфанты» и «Обручение во сне, или Кот в сапогах» в Вахтанговской студии. Эти начинания не были завершены. Эксперименты {12} имели лабораторный, эстетско-символистский уклон. Побывав на одной из репетиций спектакля «Обручение во сне», Вахтангов жестоко раскритиковал его. Это стало причиной временного разрыва Завадского с учителем.

Первым режиссерским опытом, вынесенным на публику, стала гоголевская «Женитьба» (1924) на сцене Третьей студии МХАТ. Комедия была трактована в мистическом духе. Ключом в такой трактовке послужил авторский подзаголовок — «Совершенно невероятное событие». Завадский придумал множество трюков, перегрузив спектакль «невероятностями». Освещенные контражуром стены комнаты становились прозрачными, и за ними возникал иной, как бы потусторонний мир. У Кочкарева (И. Кудрявцев) было два двойника: исчезнув в одной кулисе, он тут же появлялся с противоположной стороны. Прыгая в окно, Подколесин (О. Басов) оставлял на подоконнике фуражку. Потом персонажи, разыскивая жениха, бегали с этой фуражкой по сцене. Всхлипы странной музыки сопровождали спектакль, назойливо повторялись переключения света…

По свидетельству очевидца, зритель недоумевал и был испуган. Приговор рецензентов оказался почти единодушным. Наиболее четко его сформулировал Б. Ромашов, назвав режиссерский замысел и его исполнение «праздным эстетствованием». Однако прозорливый П. Марков разглядел в спектакле и нечто иное. Признав спектакль неудачей, он замечал: «Впрочем, иные ошибки и неудачи значительнее громких побед»[[8]](#footnote-9).

Для Завадского это было именно так. Провал не обескуражил его. Режиссер не только не отрекся поспешно от своей попытки, но с новой энергией продолжил поиски. «Я задумал выразить Гоголя в трех планах: реалистическом, фантастическом и театральном» — так писал Завадский позднее. «Женитьба» содержала зародыш качественного своеобразия его творчества: процитированная формула обозначала принципиальный для режиссера синтез, который потом будет возникать снова и снова. Но пройдет много лет, прежде чем цель, столь формально и нарочито выполненная в «Женитьбе» и иных, по выражению П. Маркова, «игрушечных спектаклях» ранней поры, обретет реальность глубокого гармонического единства.

Постановки Завадского в студии зачастую носили характер пробы приемов, отличались изощренной, вычурной театральностью. Режиссер потом признавался, что тогда его понимание Станиславского и уроков Вахтангова было «поверхностным»[[9]](#footnote-10). Зрелость не могла прийти сразу. Недостаток совершенства искупали страстная увлеченность сценой, самоотверженность, настойчивость и задор. Студия ютилась в подвальном помещении Пушкарева переулка на Сретенке. Все трудности нового дела легли на плечи молодого руководителя. Как вспоминал тогдашний завлит студии А. Дейч, в Завадском горел благородный энтузиазм Дон Кихота. И московская публика все чаще и охотнее стекалась на его спектакли. Ее увлекали стихия жизнерадостной игры, сверкание театральных красок, изящество и грациозность, в которых просвечивало мировосприятие, унаследованное от вахтанговской «Турандот».

{13} «Женитьба», «С любовью не шутят», «Мое» (по «Вольпоне» Бена Джонсона), «Ученик дьявола», «Волки и овцы»… Театральная концепция этих первых постановок Завадского во многом предвосхищает направление его позднейших и нынешних поисков и соприкасается с ними.

Пристрастия и склонности режиссера в прошлом и настоящем не так уж далеко отстоят друг от друга. Его эволюцию определяли рост мастерства, обогащение палитры, возраставшая серьезность проблематики спектаклей, расширение жанрового диапазона, но не ломка или смена эстетической программы, что характерно, скажем, на определенном этапе для А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда.

Режиссерская юность Завадского ознаменована его безудержным вторжением в сферу сценической игры, стремлением освоить богатейшее наследие театральных приемов. В своих спектаклях он проявлялся как эксцентрик, парадоксалист, разрушитель привычного. В каскаде затейливых эксцентриад, в фейерверке озорной театральности, однако, уже намечались и стержневые принципы режиссерской выразительности Завадского.

Свобода обращения с тремя классическими единствами — места, времени, действия. Активность в проведении замысла всеми сценическими средствами. Стремительность темпо-ритма. Предпочтение динамической декорации, позволяющей быстро осуществлять смену эпизодов. Попытки сломать барьер рампы и установить более тесные игровые контакты с залом. В отдельных случаях смелое вмешательство в текст, а иногда и в структуру пьесы с целью усилить злободневность. Подчеркнутая многоэпизодность, быстрая смена места действия, осуществляющаяся незначительными перестановками декорационных элементов. Наконец, важная роль музыки в сценическом действии, а также тщательность разработки костюмов и гримов.

Уже в раннем опыте Завадского обнаружились многие принципы, позднее прочно вошедшие в структуру его режиссерского стиля.

Зрителей завораживал головокружительный темп комедии «С любовью не шутят». Хор крестьян служил посредником между зрительным залом и сценой. В спектакле «Мое» сходственные задачи выполняли семеро «дзанни» — прием, в котором очевидна реминисценция вахтанговской «Турандот». В финале «Ученика дьявола» на сцене появлялся Бернард Шоу (его играл Р. Плятт) и обращался к залу с небольшой тирадой.

«Волки и овцы» были трактованы как представление комедии Островского на русской провинциальной сцене прошлого века. Здесь «посредничество» с залом возлагалось на военного капельмейстера, открывавшего спектакль музыкальным прологом. Персонажей этих в пьесах, разумеется, не было — они родились в озорном воображении постановщика.

В оформлении своих первых спектаклей Завадский преследовал чисто театральные задачи. Декорация зачастую становилась поводом к трюку, к внезапным трансформациям. Мелькали передвигаемые трехстворчатые ширмочки и цветные занавески в спектакле «С любовью не шутят». Вращались, меняя конфигурацию пространства, три двусторонних щита на неподвижных стержнях в «Простой вещи». Исчезали и возникали стены {14} «Женитьбы»… Лишь спустя годы Завадский скажет, что мир художника — это «целый мир овеществленных мыслей» (разрядка моя. — *М. Л*.)[[10]](#footnote-11).

Форма нередко подчиняла себе и режиссера и актеров. «Декоративно, элементарно, наивно» — так оценит Завадский постановку «Простой вещи» Б. Лавренева. В ней талантливо сыграл Соболевского Н. Мордвинов, но и в его трактовке роли была сильна наивно-разоблачительная театрализация, подменявшая характер маской: «Мягкий кошачий шаг, полированные ногти, роковые глаза, стальная бесстрастность жестких интонаций»[[11]](#footnote-12).

Завадский пробовал, искал, фантазировал. Иногда пытался по-своему интерпретировать уже известные режиссерские приемы. В спектакле «Мое», стремясь обнаружить вечное в преходящем, режиссер переносил действие из эпохи в эпоху: в первом акте персонажи были одеты в средневековые одежды, во втором — в купеческие кафтаны, в третьем — появлялись во фраках и бальных платьях. Аналогичный прием сближения далеких друг от друга эпох, как известно, применил К. Марджанов, ставя «Елену Прекрасную» в Свободном театре в 1913 году.

Русскому театру знакомы были и попытки отойти от бытового истолкования Островского (опыты Ф. Комиссаржевского, затем Вс. Мейерхольда и других). Однако ироничные «Волки и овцы» Завадского не повторяли этих уроков и были самобытны. Сквозь комедийные маски спектакля просвечивали живые характеры, пародийность и гротеск были отмечены сценическим вкусом и изяществом. Без издержек, правда, не обошлось. «Воспринимая комедию “Волки и овцы” прежде всего как произведение театральное, Завадский направляет исполнителей по линии игры и театральности»[[12]](#footnote-13), — свидетельствовал С. Игнатов. Безоглядное погружение в игровую стихию, увлеченность комедийным лицедейством заслоняли социально-нравственный смысл пьесы.

В «Волках и овцах» царила музыка — помимо интермедий каждому персонажу соответствовала озорная музыкальная характеристика. В «Ученике дьявола» господствовала изобразительная живописная стихия. Критики писали о продуманности, тщательности декораций, костюмов, гримов. Мизансцены сравнивали с картинами Хогарта и цветными английскими гравюрами конца XVIII века. А. В. Луначарский увидел в спектакле пример трактовки наследия, свободной от вульгарно-социологической злободневности. «Наследство надо постигать, его надо критиковать, но ни в коем случае не фальсифицировать. Очень хорошо, что театр Завадского пошел именно по этому пути»[[13]](#footnote-14). Это был путь к творческой зрелости.

Талант режиссера развернулся в «Укрощении строптивой» (1938) и особенно в спектаклях по пьесам К. Гольдони — «Трактирщица» (1940) и «Забавный случай» (1942). Непринужденность игрового стиля, легкость, {15} импровизационность актерской манеры, тонкое чувство комедийного жанра — эти черты режиссуры Завадского как нельзя лучше соответствовали природе гольдониевского творчества.

… Пестрый, нарядный занавес художника М. Виноградова, взлетая вверх, открывал жилище со стенами из легких соломенных циновок. Из ажурной дверцы с очаровательной улыбкой выпархивала хозяйка гостиницы. И в карнавальном ритме начиналось и развертывалось действие спектакля. На сцене возникали вихри человеческих страстей, череда недоразумений, лукавых обманов и разоблачений, восторженных порывов и опрометчивых надежд. В центре оказывались Мирандолина — В. Марецкая и Кавалер — Н. Мордвинов. Актеры играли с азартом, вдохновляясь пародийно-иронической стихией шуток и юмора, увлекая ею зрителей. Они, то и дело выходя на просцениум, обращались к залу со своими репликами, куплетами, делились тайнами, обидами, мечтами. «Состязания влюбленных, — писал А. Гурвич, определяя своеобразие режиссуры, — не принимаются слишком всерьез и сохраняют характер праздничного, счастливого досуга. Легкомыслие, вполне уместное, когда художник изображает шалость и капризы любви, определяет и стиль комедийных спектаклей Завадского, их колорит и ритм… Завадский предпочитает акварель — яркую, пеструю, но кружевную, узорчатую и без темных тонов»[[14]](#footnote-15).

Фейерверк искрометной театральности возникал и в «Забавном случае». Под смех зрительного зала терпело крушение незадачливое коварство Филиберта, которого Б. Оленин играл с комедийным блеском. Неуемная фантазия режиссера расцвечивала действие неожиданными мизансценами, озорными деталями (например, огромная лупа, через которую Филиберт изумленно вглядывался в зал), каскадом сценических острот. В «забавности», случайности и иных приемах комедийной эстетики черпала творческую энергию и находила опору инициатива постановщика. Но как и в «Трактирщице», значение спектакля не исчерпывалось блеском игрового стиля. Влюбленный в театрализацию, в магию лицедейства, в огни и маски сцены, в звон шутовских бубенцов, Завадский не забывал о гуманистических целях искусства. «“Забавный случай” весь целиком представлял собой очаровательное, грациозное воплощение милой и лукавой, теплой человечности в легкой комедийной постановке. Радость жизни пела, искрилась, звенела в простодушном, наивном и одновременно театрально затейливом спектакле. Спектакль не выглядел пустячком. Он будил бодрость, он рождал любовь к жизни. Он был очень нужен и в годы войны и в послевоенные годы»[[15]](#footnote-16).

«Забавным случаем», но отнюдь не по забавной случайности надолго прервалась цепочка «турандотовских» спектаклей Завадского. Серьезность проблем, возникавших в самой действительности, диктовала новые задачи. Но мечта вернуться в родное лоно не покидала режиссера. В 1950‑е годы он со знакомым задором начал нападать на будничность сцены и призывать к возрождению праздничной театральности. «Вот оно, это слово, которое сегодня хочется напомнить, — праздник! — писал {16} Завадский в 1954 году. — Театру надо вернуть праздничность, то есть атмосферу вдохновенного искусства»[[16]](#footnote-17).

Эту праздничность, атмосферу искусства и должен был восстановить спектакль «Виндзорские насмешницы», поставленный, по словам режиссера, в духе предвоенного «Укрощения строптивой». В нем Завадский попытался улыбнуться прежней улыбкой. И она возникала, эта памятная, озорная улыбка театральной юности, — просвечивала в причудах насмешниц из Виндзора. Но иногда вдруг начинала казаться натужной и искусственной. В спектакле, как уже говорилось, были ощутимы потери.

Не лучшие тенденции «Виндзорских насмешниц» наследовал «Бунт женщин» (1962). Для Завадского это были спектакли одного русла. Но чем упрямее режиссер стремился «продолжать», тем очевиднее становилось, что продолжение не получается и не предвидится. Комедийно задуманный спектакль обозначил драматический рубеж одного из направлений творчества Завадского.

«Сказка-фарс с отдельными драматическими моментами и древнегреческими цитатами, по мотивам пьесы К. Сандербю» — так назвали свою композицию Назым Хикмет и Виктор Комиссаржевский. Напомним, что и К. Сандербю не был оригинален — он модернизировал аристофановскую «Лизистрату». Но эффект такой перелицовки оказался довольно сомнительным. Бунтом женщин, отказавшихся от исполнения супружеских обязанностей, уничтоживших запас брюк в стране, охлаждался воинственный пыл мужчин, готовых было развязать войну. Таков сюжет. Антивоенную тему пьеса воплощала иллюстративно, с однозначной элементарностью. Это повлияло на уровень спектакля.

Однако в некоторых драматических «моментах» спектакля была живая злободневность.

«Твое поле — кусочек земного шара, — говорила предводительница бунта Мюкелена (В. Марецкая) крестьянину, который хотел вернуть жену домой, — если взорвут всю землю, погибнет и твое поле». Спектакль был убедителен тогда, когда в нем возникал мотив судьбы простых людей, в которых важно было пробудить чувство солидарности.

Но эти немногие живые моменты терялись в фарсовой стихии спектакля, беда которого была в поверхностном понимании комического. Буффонада не достигала сатирической силы. Памфлетность спектакля глохла в каскаде легкомысленных шуток и гривуазных ситуаций. В центр выдвинулись пикантности быта «без женщин». Мужчины изнемогали под бременем забот, неудобств и любовной тоски. Иллюстрации этого «тезиса» было посвящено большинство эпизодов. Мужчины стирали белье, пекли блины, стучали на машинках. На экстренном заседании совета министров его участники восседали без штанов… В студии художника вместо натурщицы — голый мужчина с нашлепками, имитирующими бюст… На эстраде кабаре в роли гёрлс тоже мужчины — лысые, в очках, в нелепо свисающих пачках. В подробностях был показан разгром женщинами единственного боеспособного мужского отряда, состоящего из {17} стариков пенсионеров, ночных сторожей, швейцаров. Засучив рукава, женщины ретиво наступали на дряхлых ветеранов и быстро обращали их в бегство.

Спектакль был эклектичен. Драма перебивалась буффонадой, публицистика безуспешно спорила с фривольными парадоксами, высокая комедия была оттеснена полуэстрадными антре. Разные жанровые манеры были присущи и актерской игре.

Чем объяснить неудачу Завадского? Почему режиссер, обычно тонко чувствующий природу театра, вдруг оказался соавтором упрощенно-агитационного зрелища? Видимо, тут не одна причина. Легко загорающийся, по-молодому азартный художник был увлечен возможностями нового эксперимента, перспективой блеснуть озорством, пофантазировать на сцене. И в азарте не слишком позаботился о внутренней структуре произведения. Он сам признавался, что его занимало в спектакле «не столько непосредственное решение, сколько задача, которую себе поставил: более энергично, чем когда-либо раньше, вовлечь в атмосферу действия зрителя»[[17]](#footnote-18). Завадский мечтал, что спектакль «будет начинаться еще до поднятия занавеса, в фойе, продолжаться в зрительном зале и снова переноситься в фойе». Было и желание, «чтобы в финале спектакля волей зрителя, порывом зрителя, его категорическим наказом все новейшие средства разрушения… были повернуты на пользу человечеству»[[18]](#footnote-19). Но в пьесе не нашлось опоры для столь грандиозной мечты. «Вовлечение» зрителя свелось в итоге к малооправданным пробегам действующих лиц по освещенному залу.

Увлеченный изобретением аттракционов, Завадский словно не заметил серьезности проблемы; она еще не стала прошлым, с которым можно расстаться, безмятежно смеясь. Буффонадой здесь не отделаешься — нужен масштаб политической сатиры, а ее-то в спектакле и не было. Романтик и веселый насмешник оказался не слишком удачливым памфлетистом. Сатирическая, резкая краска не принадлежит к сильным сторонам таланта Завадского.

Ну что ж, там, где поиск, всегда есть риск неудачи. Стихия риска неотделима от самого понятия творчества. Говоря словами Завадского, «если театр хочет двигаться вперед, он должен строиться на пробах, экспериментах, исследованиях»[[19]](#footnote-20).

Но были и иные причины. «Турандотовские» краски поблекли в палитре режиссера. Не находили былого отклика в зале. Традиция не могла оставаться вечно молодой.

В новых комедийных спектаклях искусство Завадского не обнаружило качеств, так покорявших зал в прошлом. Но обновленные качества открывались на иных направлениях поиска. Не художник, а время расставляло акценты, перераспределяло перспективы. Неувядающую силу таланта режиссера подтверждали «Маскарад» и «Петербургские сновидения», а также лучшие из спектаклей о современниках.

{18} «Совесть», спектакль, сделанный по инсценировке романа Д. Павловой, — один из важнейших в цикле, начатом режиссером в 1955 году «Первой весной» (по «Повести о директоре МТС и главном агрономе» Г. Николаевой) и продолжен спектаклями «Дали неоглядные» Н. Вирты, «Битва в пути» Г. Николаевой, «Летом небо высокое» Н. Вирты.

Эти спектакли Завадский назвал «большой многочастной поэмой о нашей современности»[[20]](#footnote-21). В центре «поэмы» были герои цельные, бескомпромиссные: Настя Ковшова — Т. Чернова («Первая весна»), Хижняков — А. Дубов и Ракитина — В. Марецкая («Дали неоглядные»), Сугробин — Б. Новиков и Бахирев — М. Погоржельский («Битва в пути»), Сартаков — С. Цейц, Валя — В. Талызина и Мартьянов — Г. Некрасов («Совесть»). Образ за образом создавал театр собирательный портрет человека определенного склада — бескорыстного и прямодушного, скромного и непритязательного, не теряющего веры в доброе начало и силу справедливости, как бы трудно ему подчас ни приходилось. Таковы были герои спектаклей, в основу которых легли проблемы общественной жизни середины 50‑х годов. Было в этих людях, наших современниках, свое, сегодняшнее и вместе с тем нечто коренящееся в лучших национальных традициях, национальном характере народа. О них можно сказать словами И. Е. Репина: «В душе русского человека есть черта скрытого героизма. Это внутрилежащая страсть души, съедающая человека, его житейскую личность до самозабвения».

Значение нового цикла Завадского заключалось в том, что в сценических образах отчетливее, чем прежде, проявилась сила достоверности. В самой действительности утверждался тип человека, смелее вступавшего в борьбу. Опорой тому была верность советского общества ленинским партийным и политическим принципам. Сама жизнь помогала борьбе Мартьянова и Сартакова, их поискам, сплочению их союзников. Эта окрыленность людей давала театру основу для поэтизации жизни, для нового, исполненного романтики взгляда на человеческие характеры.

«На сцене велись прозаические, деловые споры о клевере, о кукурузе, — писала о “Первой весне” А. Образцова. — Но художественный язык театра не становился при этом ни прозаичным, ни натуралистичным. Театр рассказывал о Журавинской МТС поэтически приподнято, лирически увлеченно»[[21]](#footnote-22). Девически чистым представал внутренний мир молодого агронома Насти Ковшовой — Т. Черновой. В ней горели тревога и боль за бедность колхоза, за бесхозяйственность, рутину. Подкупала самоотверженность ее порывов. Настя — Чернова, не раздумывая, кидалась плашмя на землю, мешая плохо отремонтированным тракторам выйти в поле… Спектакль «Первая весна» не исследовал глубоко причин изображенного конфликта. Многие характеры были очерчены приблизительно. Но в образе Насти театр показал стихийный протест против старых норм жизни. И это находило встречный отклик в зрительном зале.

Свой разговор со зрителем, «от сердца к сердцу», как определил его режиссер, он продолжил в «Далях неоглядных» (1957) — спектакле, {19} близком «Первой весне» по теме и материалу. Новые постановки возбуждали вопрос — что могло привлечь к деревенской теме художника, ранее такого интереса не проявлявшего? В спектакле «Антеи» М. Зарудного (1961) Завадский снова показывал колхозную действительность. Вероятно, сыграла роль всегдашняя тяга Завадского к эксперименту, к неожиданным поворотам репертуара. Режиссеру важна была возможность по-своему инсценировать материал первоисточника. А кроме того, как ясно из спектаклей, Завадский в них не перестал быть самим собой. Среда и быт деревни, жанровый колорит мало интересовали его и передавались со сдержанным лаконизмом. Внимание режиссера было приковано к психологии людей, к борьбе их характеров и умов, а для такой борьбы подчеркивание обыденной конкретности, бытовая детализация не всегда важны.

Завадского привлекает доброе в людях, среди современников он ищет лучших, в героях стремится открыть и кристаллизовать духовную и нравственную красоту.

Вот почему в центре спектакля «Дали неоглядные» оказались Автор (Р. Плятт), Хижняков (А. Дубов), Ракитина (В. Марецкая). Театр заставлял поверить в силу их характеров, пробуждал сочувствие к нелегким судьбам. Это были, конечно, актерские победы, но состояться они могли именно в рамках решения, предложенного Завадским.

Режиссер тогда вновь возвращался к мысли о том, что «тенденция современного театра — это постепенное “укрупнение” актера»[[22]](#footnote-23). «Укрупнял» актера и спектакль «Дали неоглядные». Внимание зрителей привлекалось прежде всего к людям: к их напряженно-тревожным лицам, к проникновенным, исповедническим интонациям речи.

Сценическое действие часто переплескивалось на просцениум, который ступенями спускался в партер. Режиссер придвигал героев ближе к залу.

Умным, полным душевного тепла собеседником зрителей становился Автор (Р. Плятт), который то действовал как прямой участник событий, то комментировал происходящее со стороны. Его монологи о дружбе, о призвании, о любви звучали сердечно и искренне. Автору до всего было дело. Поступки персонажей вызывали у него улыбку и радость, иногда горечь, сострадание. Человеком активной совести, высоких нравственных идеалов представал Автор в спектакле, пафос которого был обращен против равнодушия, эгоизма, лжи. Великую цену людской благодарности познавал Хижняков. Непривычным был облик Ракитиной: открытое, интеллигентное лицо, страдальчески-чуткие глаза, ласковая улыбка. Была в Ракитиной — Марецкой непоказная русская истовость, верность долгу и вместе с тем женственность, обаяние, мягкий лиризм.

Театр стремился, чтобы его герои были простыми и человечными, не вызывали бы ассоциаций с ходульными «железными» или «бетонными» положительными персонажами иных конъюнктурных драм. В готовом уже спектакле постановщик вычеркнул из режиссерского экземпляра финальную реплику, взятую из давней тихоновской баллады: «Гвозди бы делать из этих людей, не было б в мире крепче гвоздей».

{20} Актеры жили в спектакле свободно, естественно. Значило ли это, что режиссер «умирал» в актерах? Нет, Завадский не из тех художников, кто легко отказывается от привилегий и соблазнов режиссерской профессии. В той же беседе, где говорилось об «укрупнении» актера, была и другая мысль: «Синтетическое искусство театра требует сегодня добавочных средств воздействия на зрителя, применения в значительно больших масштабах техники, которой пользуется кино, новой связи отдельных слагающих спектакль элементов, создания новых, более гибких театральных форм, отвечающих требованиям времени».

Завадский никогда не сдерживает в себе энергии руководителя постановки и в любом случае остается театрален и выразителен. И в сценических приемах «Далей неоглядных» органично сочетались суровость, лаконизм, юмор, лирика, поэзия. Режиссер убирал с подмостков все, что могло бы помешать свободе движения актеров, непринужденности их порывов. Потому так скупы были предметы обстановки. Примечателен один из отзывов, в котором угадывалась полемика с некоторыми предшествовавшими работами коллектива: «Театр предпочитает здесь суровость — сусальности, правду — прикрашенности, отбор — пестроте»[[23]](#footnote-24). Подвижные экраны становились фоном действия, перебрасываемого из города в деревню, из избы под открытое небо. В сцене встречи Хижнякова с Ракитиной только заиндевевшее деревце с прильнувшим к нему пластом снега служило знаком времени года и места действия. Настенный ковер с расписными астрами и громоздкие часы с гирями характеризовали городскую квартиру Хижнякова, где властвовала его жена-мещанка. Канцелярский стол, стул, портрет Ленина и потрепанная карта района — такова комната сельского райкома партии. В маленькой светелке Хижнякова горела керосиновая лампа и стояла по-солдатски застланная кровать…

Простор на подмостках был под стать свободе чувств и поэтичности мечты героев. Режиссер и художник А. Васильев раздвигали границы сценического мира, щедро вводили образы русской природы. На светлом занавесе и двух панно по бокам возникали цветные проекции — картины раздольных полей, крутых, изборожденных черными колеями холмов, бревенчатых изб в тени берез. В этом сценическом просторе была режиссерская властность — ясность и выразительность замысла.

В «Далях неоглядных» привлекали свежесть и непосредственность зарисовок с натуры, за героями угадывались их живые прообразы. Но критика, упрекавшая Н. Вирту в том, что конфликт пьесы мог быть острее и значительнее, была безусловно справедлива.

Сегодня при упоминании «Далей неоглядных», а также и иных пьес, где, условно выражаясь, «новатор» борется с «консерватором», важно вспомнить не о просчетах драматурга или режиссера, а о причинах, предопределивших историческую ограниченность произведений, меру их правдивости. Дело не в том, что благополучный конец, который показывали под занавес, нередко казался надуманным, искусственным.

В пьесах той поры надежда на разрешение противоречий связывалась прежде всего с добрыми качествами центрального героя, призванного {21} заменить дурного предшественника и тем самым все уладить. В таком деле, как хозяйственный подъем, все надежды автор и театр, казалось, возлагали на имманентную нравственность героев. Пытаясь преодолеть экономический конфликт, они очень много толковали о… вере — в человека, в доброту души и т. п. Часто говорил о «вере» Автор — Плятт. Не меньше его рассуждали о вере и доверии в отзывах на спектакль. «Доверие и вера — вот что, в первую очередь, определяет отношения героев пьесы, помогает им решать труднейшие задачи»[[24]](#footnote-25), — писал Н. Калитин. Ему вторила А. Образцова: «Колхозники из “Крутых гор” потеряли веру в свой колхоз… С приходом коммуниста Хижнякова они вновь обретают эту веру…»[[25]](#footnote-26). Вера в доброту, в энтузиазм приобретала у Н. Вирты некий абстрактный, заклинательный смысл.

В торжестве Хижнякова был оттенок декларативности, отвлеченности: театр стремился провозгласить и утвердить добро, недостаточно прослеживая его связи с действительными, сложными и острыми противоречиями жизни. Слабо выявлялась роль «экономических стимулов» деятельности людей. Об этой стороне нашего социального развития «Правда» позднее писала: «Прежде всего экономические рычаги должны побуждать предприятие… поднимать производительность труда и качество продукции. В этом — ключ к правильному сочетанию интересов всего общества с материальными интересами каждого производственного коллектива и каждого трудящегося в отдельности»[[26]](#footnote-27).

Новой главой многочастной сценической «поэмы» Завадского стала «Битва в пути». Инсценировку С. Радзинского и Г. Николаевой по ее роману Театр имени Моссовета ставил в 1959 году. Многое роднило спектакль с «Далями неоглядными», но было в нем и новое — режиссер пристальнее всматривался в события и глубже проникал в характеры, в сценическом замысле стала обнаруживаться большая гражданская зрелость.

Спектакль начинался с тех же событий, что и роман. Низкие ширмы обозначали стены московской квартиры Вальгана. За ними возникали мглистые очертания мартовской Москвы 1953 года. Напряженно и глухо звучали слова Бахирева — М. Погоржельского: «Канун перемен…» Волновало будущее. Развертывалось наступление на ложь, равнодушие, волюнтаризм в руководстве экономикой. Одним из эпизодов захватившей страну «битвы» и был конфликт Бахирева и Вальгана (К. Михайлов). Поколение руководителей вальгановского типа формировалось в прежние годы и вобрало в себя многое, что было присуще этому времени. Субъективно Вальган подчас и не ощущал, что нарушал социалистическую мораль, партийный долг. Человеком иного склада, с большим запасом нравственной прочности был инженер Бахирев. И он не мог не вступить в борьбу с директором завода.

В «Битве в пути» режиссер продолжил поиски сценического претворения современности. «Театр не смущается при инсценировке “Битвы в пути” прямолинейностью, контрастными красками, — писала И. Соловьева. — {22} И в то же время режиссеры отыскивают тончайшие и точнейшие оттенки человеческих характеров. “Битва в пути” — спектакль больших актерских достижений»[[27]](#footnote-28). Самоуверенность, властность, привычку к позе обнаруживал К. Михайлов в своем Вальгане. Красноречивой стала такая подробность, как цветной директорский карандаш, который то и дело брал в руки Вальган — Михайлов. Режиссура и художник А. Васильев еще тщательнее, чем в «Далях неоглядных», отбирали детали оформления.

Показывая кабинет Вальгана, театр лаконично дорисовывал портрет руководителя, стремившегося придать парадный блеск своей власти. Безоконные стены кабинета подавляли высотой. Почетное знамя завода стояло в стеклянном шкафчике. Словно экспонаты музея, были расставлены чистенькие, аккуратные макеты электропечей…

Борьба Бахирева и Вальгана, естественно, была режиссерским стержнем спектакля. Но в их конфликт постепенно втягивались все новые люди, из сторонних наблюдателей превращаясь в активных соучастников.

В энергичном развертывании и внутренней правде этого процесса заключалась гражданская сила спектакля, своеобразие его замысла. На первый план выдвинулись фигуры Сугробина (Б. Новиков), Даши (В. Талызина), Василия Васильевича (Г. Слабиняк), Тины Карамыш (Н. Климович) и других работников, ставших единомышленниками Бахирева.

Их активность пробуждалась и росла вместе с ощущением правоты Бахирева, с увлеченностью его смелой идеей. Так ветвилось сценическое действие, обретая многоплановость и глубину. «В этом наращивании симфонических, “оркестровых” звучаний… “секрет” художественного решения спектакля»[[28]](#footnote-29), — писал Е. Сурков, отметив продуманную разработку режиссерской партитуры, успех актерского ансамбля.

Здесь не один-два руководителя, как в «Далях неоглядных», преодолевали конфликт, а коллектив, объединенный общей целью. Более масштабное толкование сюжета было продиктовано не только замыслом инсценировщиков, но и гражданской целеустремленностью режиссера, черпавшего материал из реальной жизни. К этому времени относится характерное признание Завадского: «Я сам когда-то думал, что спектакль можно создать сразу, начиная с цветка — начиная с целых сцен… Оказывается… самые глубокие корни спектакля должны уходить в жизнь»[[29]](#footnote-30).

Декретированием вальгановщину не сметешь — нужен народный опыт, заинтересованность и инициатива коллектива. Об этом побуждал размышлять спектакль. Одной из кульминационных сцен было заседание партийно-хозяйственного актива. Режиссер решал его так: президиум помещался за столом фронтально к зрителям, а собравшиеся находились в рядах, на месте оркестровой ямы. Зрительный зал становился как бы соучастником бурного собрания, решавшего судьбу бахиревского почина. {23} Спор, возникавший на подмостках, приобретал напряженность, публицистический размах. Прием не нов, но выигрышность его для данного спектакля была бесспорной.

Завадский развертывал спектакль в ритме «битвы» — стремительном и нервном. Помогла кропотливая работа над инсценировкой, продуманное членение на эпизоды. Ритмической организации действия режиссер учился у кино. Его мысль о необходимости применять в театре «в значительно больших масштабах технику, которой пользуется кино» (1958), в известной степени перекликалась с утверждениями В. Э. Мейерхольда., говорившего еще в 20‑е годы, что «только тот театр выдержит конкуренцию с кино, который кинофицируется»[[30]](#footnote-31). «Битва в пути» явилась в этом плане успешной пробой. Влияние кинематографа на решение спектакля подтверждалось критикой. «Театр обращается к опыту кино, — писал Е. Холодов, — чередует общие и крупные планы, щедро использует авансцену и целую систему занавесей и выгородок, смело прибегает к условному обозначению, места действия… превращает инсценировку в цельное сценическое представление»[[31]](#footnote-32).

При таком понимании театрального стиля неизбежна ломка канонической формы драмы. Шедшие на сцене Театра имени Моссовета многоэпизодные инсценировки не очень похожи на привычные композиции пьес. В их завершении всегда велика роль участников спектакля[[32]](#footnote-33). Театр перерабатывал текст в сотворчестве с автором. Поэтому варианты Театра имени Моссовета сильно отличались от тех же инсценировок на других сценах. Так создавались «Дали неоглядные» и «Летом небо высокое», «Совесть» и «Битва в пути». С обоснованием такого подхода трудно не согласиться. «Богатство и сложность современной жизни таковы, — писал Завадский, — что не всегда под силу одному, даже самому талантливому человеку уловить для своей пьесы… самую масштабную правду наших дней… Оказывается необходимым сложение… многих наблюдений многих людей… их обмен мыслями относительно современной жизни и современного героя»[[33]](#footnote-34). Инсценировки в этом смысле явились благодарным материалом. Режиссер неоднократно говорил о том, что «лучше ставить хорошую инсценировку или пьесу, созданную по мотивам произведения прозы, чем плохую “оригинальную пьесу”»[[34]](#footnote-35).

Взгляды Завадского на соотношение театра и драматургии составляют законченную систему. Он и в теории горячо отстаивает самостоятельность (а не вторичность, не производность) сценического искусства, в котором пьеса — лишь одно из слагаемых. В декларациях художника в прошлом встречались преходящие моменты. Например, в 40‑е годы Завадский характеризовал «природу театра» только как «исполнительскую»[[35]](#footnote-36). Но это в прошлом.

{24} Режиссер всегда активно вторгался в полемику о «слагаемых» театра. «Сегодняшние наши споры о том, кто “главнее” в театре, чье место первое — драматурга, актера, режиссера, — писал Завадский в 1962 году, — кажутся мне атавистическим пережитком тех времен, когда чья-то деспотически настроенная воля непременно стремилась подчинить себе в ходе творческого процесса волю других создателей спектакля, забывая о главном — коллективности искусства театра»[[36]](#footnote-37). Позиция Завадского смыкается с идеями Станиславского и Вахтангова.

Концепция Завадского противостоит иллюстративности, направлена против режиссерского иждивенчества и актерского бесстрастия. Размышляя об искусстве завтрашнего дня, Завадский утверждал, что роль «непосредственных участников» спектакля в процессе создания драмы с годами будет становиться все активнее. Он выражал надежду на предоставление театру в будущем больших прав на вмешательство во «внутреннюю структуру» пьесы. Режиссер искал союзников и не случайно часто цитировал слова М. Горького о праве и обязанности актера «быть таким же полноправным творцом пьесы, как и автор». Разве не так работал и непосредственный наставник Завадского Е. Б. Вахтангов, когда создавал, например, «Принцессу Турандот»?

… Персонажи спектакля «Совесть» иногда могли показаться героями «Битвы в пути», которые лишь сменили фамилии и место работы, настолько перекликались пьесы по содержанию. Похожи столкновения Вальган — Бахирев и Прошин — Мартьянов. И не родные ли братья Бахирев и Мартьянов? А Вальган и Прошин, конечно, люди близкого склада. Так что же значил спектакль — повтор темы или ее развитие, что обнаруживал — узость, традиционность поисков или их сконцентрированность?

Ответ подсказывала жизнь. В ней продолжали встречаться ситуации, подтверждавшие неисчерпанность конфликта, затронутого спектаклями. Интерес театра к материалу «Совести» был обусловлен тем, что острота борьбы в ней напряженней, характеры драматичнее, чем во многих других тогдашних произведениях.

«Хочу быть честным» — эта формула определяла «сквозное действие» главного героя спектакля «Совесть», инженера Мартьянова (Г. Некрасов). Режиссура (Ю. Завадский и А. Шапс) сосредоточила основное внимание на его характере. Как много значило это желание — быть честным, и как недостаточно одного только желания. Чтобы отстоять, утвердить справедливость, нередко нужны воля, ум, напряжение всех сил. Гражданские интонации пронизывали спектакль: в нем тема совести приобрела масштаб важнейшей нравственной проблемы.

В трудном положении оказался инженер Мартьянов, став парторгом института. Директор Прошин привык видеть в парторге послушного себе человека. В научной работе института — застой, рутина. Но сотрудники терроризированы Прошиным и боятся его. Мартьянов — Некрасов начинал вести свою линию, и сразу вокруг него вскипала глухая борьба. Это передавалось в спектакле учащением ритма, возникавшей на какой-то момент вокруг героя атмосферой отчужденности.

{25} «Совесть», вероятно, наиболее конфликтный из спектаклей Завадского о современниках. Столкновения здесь были заострены, позиции непримиримы. Отступая в неравной борьбе, Мартьянов оставался верен своему идеалу. Негромко, почти спокойно Мартьянов говорил Прошину: «Вы редкий подлец». И так же тихо, лицом к лицу, наливаясь холодной ненавистью, отвечал Прошин (С. Годзи): «Я вас раздавлю». И эта внешняя сдержанность чувств героев еще отчетливее раскрывала силу их вражды. Деловой разговор неожиданно становился объявлением войны.

Едва завершался диалог с Прошиным, а Мартьянова подстерегал еще один, не менее чувствительный удар. Его усилия не нашли поддержки у секретаря райкома партии Якимова (Г. Слабиняк). «Вот какой храбрый, — горячился Якимов, — честностью утешиться хочешь! Совесть свою нянькаешь». И так же, как Прошин, вполголоса, со сдержанной злобой произносил: «Вон».

Развертывая граждански захватывающую тему, Завадский, как и обычно, избегал публицистических обнажений, чисто плакатной выразительности. Искусству режиссера не свойственны дидактика, открытость призывов, декларативность поучений. Оно заставляет зрителя размышлять и волноваться, воздействуя по-иному. Заостряя конфликт, разрабатывая психологию характеров, Завадский в их выражении сохраняет реальные пропорции жизни, заботится о подлинности жизненной «фактуры». Однако режиссерские подробности и детали строго отобраны. Достоверность не оборачивается бытовизмом, житейской дотошностью. Завадский добивается художественного воздействия, искусно балансируя между бытовым правдоподобием и театральной подчеркнутостью. Режиссер тонко ощущает грань между условными персонажами, масками и живым человеком на сцене. Не потому ли с героями его лучших спектаклей встречаешься не как с придуманными фигурами, а просто узнаешь их, веришь им как знакомцам, шагнувшим за рампу из жизни. В таком спектакле, как «Совесть», огрубление, приблизительность стали бы губительными. О сложных нравственных чувствах, о совести говорить со зрителем приблизительным языком — дело, конечно, безнадежное.

Режиссер вводил в спектакль музыкальные темы, характеризовавшие героев. После заседания, где речь шла об исключении Мартьянова из партии, Мартьянов — Некрасов оставался один. Он стоял неподвижно, лицо его застывало, и только разрывавшие тишину яростные аккорды рояля передавали меру его потрясения… Холостяцкая атмосфера в квартире Зеленковича (М. Погоржельский) была передана бытовой деталью: встречавший гостя Зеленкович был повязан вокруг пояса полотенцем, которым вытирал мокрую тарелку… На столе Прошина в его институтском кабинете лежало много раскрытых газет. Эта деталь давала представление о человеке, цепко следящем за общественной атмосферой. В руках делопроизводителя Зуевой (Г. Дятловская) зритель видел журнал «Коммунист». Но для Зуевой, готовой примениться к любым «обстоятельствам», выставленная напоказ обложка — мимикрия приспособленца… Театр не огрублял трактовку характера жены Мартьянова, ветреной, эгоистичной Наташи (Т. Бестаева). Несколько ненавязчивых житейских штрихов помогали понять ее суть. На новогодней встрече Наташа появлялась в нарядном оранжевом платье. Оно было красивым, но… слишком {26} ярким. Его претенциозная броскость как бы служила намеком на мещанские вкусы героини.

В сцене заседания бюро райкома присутствовала большая группа персонажей. Здесь мало текста, к тому же эпизод статичен — заседание ведь. Трудно в таких обстоятельствах выявить индивидуальности участников спора. Но зритель отчетливо видел разные типы людей и постепенно угадывал их отношение к происходящему: выразительны были позы, скупая пластика, красноречива сама мизансцена.

«Совесть» — инсценировка в одном отношении уникальная: на сцене показаны чуть ли не сплошные заседания. По канонам драматургии, материал несценичный. Но именно на этом спектакле в Театре имени Моссовета был ощутим повышенный интерес зрительного зала. «А смотреть спектакль — интересно, — писал А. Анастасьев. — Он пробуждает ту душевную активность зрителей, которая и составляет самое дорогое в восприятии искусства. Происходит это оттого, что борьба за правду, которую ведут Мартьянов, Сартаков, Валя, — лично, кровно волнует каждого из нас. Еще бы! Мы же помним те времена, когда правдивое, но кому-то неугодное слово таило вполне реальную опасность для человека. Мы знаем, что и сейчас иные люди предпочитают видимость благополучия трудной, простой, жестокой правде»[[37]](#footnote-38).

Гражданским пафосом захватывал этот спектакль. Глубоко волновала судьба Мартьянова — Некрасова. Режиссер часто оставлял его наедине с залом. В сочувствии зрителей Мартьянов как бы черпал силы. Он словно искал и находил союзников в обращенных к нему лицах. Мартьянов — Некрасов был задумчив и сосредоточен. Что-то знакомое и располагающее возникало в этом очень обычном человеке с чуть грубоватой, бесхитростной физиономией. Снова и снова выходил он на авансцену, собираясь с мыслями, и атмосфера зала помогала ему. Иногда прожектор выхватывал только его лицо в горестных морщинах. А в тишине будто все еще звенел усиленный эхом тысячи зрительских сердец мартьяновский вопрос Якимову: «Разве мало — чистая совесть?»

В «Совести» были продолжены и развиты принципы, найденные режиссером в ранее поставленных советских пьесах. Повторения, схожесть приемов свидетельствовали не только о цельности режиссерской манеры, но и о единстве формы, театрального стиля сценической эпопеи Завадского о героях-современниках. «Крупный план» актерского искусства, простор сценического пространства, многообразие средств и одновременно их строгий отбор, напряженные ритмы — это было в «Далях неоглядных», «Битве в пути» и в «Совести».

Соблюдая в действии спектакля верность логике жизни, добиваясь от актеров психологической конкретности, Завадский-постановщик и в «Совести» со сцены не исчезал — театральность спектакля была очевидна, но она была особого рода, неразрывно связанная с природой произведения и требованиями времени.

И, ставя «Петербургские сновидения», Завадский мечтал, чтобы спектакль заставлял тревожиться человеческую совесть. Размышления об {27} этой нравственной категории не однажды сопутствовали исканиям художника. Что значит прочитать пьесу «по-своему»? — спрашивал себя Завадский в период работы над «Отелло» (1944). И отвечал: «Это значит — так, как я понимаю, по совести». Одного из самых совестливых шекспировских героев — Гамлета — режиссер называл спутником всей своей жизни[[38]](#footnote-39). Идея поставить спектакль с Завадским в главной роли возникла еще у Е. Вахтангова. Замысел не был реализован. Потом, простившись с надеждой сыграть Гамлета, Завадский стал мечтать о шекспировской трагедии как режиссер.

Эта «наполненность внутренним светом души Гамлета» ощутима у Завадского в прочтении трагедийно-драматического жанра русской и зарубежной классики. Стремление к общечеловеческому масштабу нравственных проблем постепенно вызревало в художнике. На жизнерадостную улыбку Завадского набегали тени. Полюбившиеся ему краски игрового театра должны были трансформироваться, как это происходило в спектаклях современной советской драмы. Между двумя циклами постановок, современных и классических, есть внутренние точки сближения — это активность нравственного пафоса.

«Петербургские сновидения» Завадский посвятил памяти Евгения Вахтангова. Это не случайность. Здесь, как и в «Маскараде», можно увидеть черты близости той линии поисков, которой принадлежат вахтанговские спектакли «Чудо святого Антония», «Эрик XIV», «Гадибук».

Дорога вела к «полюсу трагедии». Пробами на этом пути в прошлом были «Отелло» и «Чайка» Завадского. При всем различии этих спектаклей, в сознании режиссера они сближались. Они и появились почти одновременно: чуть более года отделяет чеховскую постановку (1945) от второй редакции «Отелло» (1944; первая постановка — в 1939 году в Ростове). Завадский говорил тогда о своем убеждении в том, что «по глубине и силе чувств, переживаний драматургия Чехова находится где-то совсем рядом с Шекспиром»[[39]](#footnote-40).

В замысле обоих спектаклей было общее — тенденции «укрупнить актера», заострить коллизии человеческих отношений, сконцентрировать гуманистические мотивы пьес.

В «Отелло» Завадский стремился раскрыть не столько борьбу страстей, сколько «столкновение стихий — добрых и злых», которые окружают шекспировских героев и бушуют в их душах. Трагедия была трактована как романтическое произведение. В спектакле, по выражению В. Г. Сахновского, «все звенело, переливалось разнообразием красок, оказалось облеченным в красивость, пропитанным пряной музыкой, пробуждавшей чувствительность»[[40]](#footnote-41). Широта и свобода в рисунке мизансцен, порывистость пластики, контрасты музыкальной и звуковой партитуры, живописность декораций М. Виноградова — романтизация определяла стиль спектакля. Зрителей захватывала напряженная, мятежная атмосфера {28} пятого акта, который весь сопровождался музыкой. В ней слышались боль и тревога, предвестье трагического крушения судеб.

Но спектакль нес в себе противоречия. В стремлении использовать многообразие выразительных средств, усилить воздействие на зал театр подчас терял чувство меры. Критика указывала на самодовлеющую картинность, манерность отдельных сцен. Не было полного удовлетворения от игры актеров, включая Н. Мордвинова (Отелло), у которого возобладало лирическое, но не героико-трагедийное начало.

Характер постановки расходился с рассуждениями Завадского о ее замысле. Режиссер хотел, чтобы спектакль «стоял на земле, чтобы на сцене ходили люди из плоти и крови… во всей почти бытовой оправданности, в почти бытовом окружении»[[41]](#footnote-42). На это уже обращал внимание Ю. Головашенко: «Теоретические рассуждения Завадского о шекспировском театре отличны от его работы над спектаклем. В спектакле удалась личная трагедия Отелло, но нет трагедии идеалов Отелло»[[42]](#footnote-43).

Современность чеховской пьесы режиссер видел в теме истинных ценностей в искусстве, подлинной цены творческой сущности человека. В эпицентр спектакля выдвинулись судьбы Треплева (М. Астангов) и Нины Заречной (В. Караваева). Их характеры раскрывались в заостренно драматическом свете. Главный мотив «Чайки» Завадского В. Ермилов определил как тему «дерзкого, может быть, даже великого новатора, затравленного мелкими людьми»[[43]](#footnote-44).

Но чеховские герои были показаны в спектакле с известной односторонностью. Для него было характерно нагнетание мрачного тона, акцент на обреченности и сломленности Треплева и Нины, снижение других персонажей, в которых с настойчивостью подчеркивались непривлекательные свойства. Именно это обстоятельство и не позволяет согласиться с утверждением А. Образцовой в ее книге о Театре имени Моссовета, будто «Чайка» Завадского была поставлена «в традициях чеховских спектаклей Художественного театра». Некоторое сходство возникало по чисто внешней линии — режиссер скрупулезно отнесся к быту. Завадский, впрочем, и сам указал, что его совершенно не устраивало «многое» из ранее уже сделанного в МХАТ и Александринском театре.

Чрезмерность бытовой детализации, композиционная раздробленность сценического действия, усиленные к финалу интонации безысходности снижали значение спектакля, которому недоставало чеховской поэзии, высоты мечты и человечности героев.

Завадский не обольщался насчет результатов обеих постановок, он говорил о незаконченности «Отелло», о незавершенности «Чайки». Однако нет сомнения, что они обогатили режиссера важным опытом, оставили определенный след в классической традиции советского театра.

Противоречия спектаклей были в своем роде показательны. Какова отгадка неожиданных парадоксов? Завадский романтизировал «Отелло», а говорил о том, что хотел спустить его на землю, погрузить в быт. То, {29} что не реализовалось в «Отелло», проявилось в чеховском спектакле, прочно стоявшем «на земле». Полет «Чайки» не состоялся. В «Чайке» режиссер намеревался открыть ценность человеческой жизни и творчества, но трактовка снижала многих героев. Глубоко свойственный таланту Завадского звонкий и красочный язык поэзии и романтики вдруг оказывался в соседстве с обыденной прозой. Художник словно бы боролся с самим собой. Противоречия исканий несли на себе печать времени. Сказывалась эстетика ложно понятого, одностороннего реализма, когда границы его сужались до бытового правдоподобия. Не на это ли указывал, к примеру, Н. Охлопков, когда писал, что «Чайка» Завадского «была приземлена, ибо и он, ставя этот спектакль, не избежал влияний “подножного реализма”»[[44]](#footnote-45).

Не избежал их и спектакль «Маскарад». К лермонтовской драме режиссер впервые обратился в 1952 году, а спустя одиннадцать лет вновь вернулся к ней. Сопоставление двух редакций «Маскарада» поучительно — оно характеризует разные этапы творчества режиссера. Во внешнем плане сходство между спектаклями было — мало бытовых деталей, похожи некоторые мизансцены. Во второй постановке также использован черный бархат, тюлевый занавес, строго выдержан стиль одежды персонажей. Но печать скованности, приглушенности, камерности прочно лежала на первом спектакле. Режиссер тогда почти свел на нет участие костюмированной толпы в сценах маскарада и бала. Едва слышно, где-то за сценой звучала музыка. Неторопливо развертывалось действие. Почти исключался драматический накал страстей и романтическая экспрессия. Но самое главное — исчезал второй, общечеловеческий план произведения, его философский подтекст. Критика указывала, что спектакль имел бытовую достоверность, но не достигал широких обобщений: «маскарад и игорный дом так и не вырастают до символов»[[45]](#footnote-46).

На рубеже 40 – 50‑х годов постановки классики нередко носили реставраторский, приземленный характер, что и призвала преодолеть передовая «Правды» «Право и долг театра», опубликованная в январе 1953 года.

Сезоном раньше «Маскарада» Завадский ставил приторно-фальшивую пьесу А. Сурова «Рассвет над Москвой». Грустный факт — в этом спектакле режиссер, пожалуй, чересчур щедро тратил свое воображение и изобретательность, привлекая на помощь музыку, песни, киноприемы и т. д. Внешняя, броская романтичность постановки, оторванной: от правды жизни, выглядела нарядной гримировкой. И этот оттенок лишь подчеркивал бесплодность режиссерского энтузиазма.

Позднее, вспоминая свой первый «Маскарад», Завадский сам признавался: «Сегодняшнему зрителю спектакль показался бы архаичным»[[46]](#footnote-47).

Вторую постановку пьесы трудно назвать возобновлением, хотя осталась та же постановочная группа (художник Б. Волков, композитор А. Хачатурян, сорежиссер И. Анисимова-Вульф) и исполнители центральных ролей: Н. Мордвинов — Арбенин, Р. Плятт — Казарин и другие.

{30} «Маскарад» 1963 года стал новым сценическим произведением, в нем зазвучали иные мысли, а самое главное — появилась и зазвенела лермонтовская романтическая взволнованность, лермонтовская скорбь, негодование. В новой трактовке Завадского произведение, названное Лермонтовым драмой, приблизилось к трагедии.

Ставя вторично «Маскарад», режиссер подчеркивал, что для него неприемлем сценический «прозаизм», что он стремился создать «фантастический спектакль»[[47]](#footnote-48). Эти замечания и стиль самой постановки заставляли вспомнить мысли Вахтангова, определявшего свое театральное направление как «фантастический реализм».

В «фантастическом и исключительном», как известно, видел творческую суть реализма Ф. М. Достоевский. Идеи Вахтангова и Достоевского вдохновляли Завадского в его работе над новым замыслом. Режиссер признавался, что толчком к его решению возобновить «Маскарад» послужила увлекшая его книга М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Влияние мыслей Бахтина сказалось особенно сильно в более позднем спектакле — «Петербургские сновидения». Размышления филолога о поэтике и структуре трагедийно-карнавального образа помогли постановщику укрупнить маскарадную тему лермонтовской драмы. Действительно, многое в «Маскараде» Завадского необычно: здесь есть и символика, и фантастика, и элемент мистики. Они подчинены обличительному пафосу спектакля, восстающего против тирании, малодушия, предательства, против общества-маскарада, на котором лежит «печать проклятья».

Не драма ревности и мести, не коллизии любви и обмана, не сострадание к одинокому мятежнику Арбенину стали центром спектакля. На сцене развертывалась трагедия людей, которых «к земле прижал» их век. Трагической краской метил режиссер судьбы Арбенина, Нины, Звездича, Неизвестного, баронессы Штраль. Изломаны их души, растоптаны лучшие чувства — над добром фатально торжествует зло. Спектакль пронизывала по-шекспировски масштабная мысль о человеческом падении, о разложении общества, лишенного идеалов. В зыбком свете люди рисовались неясными тенями, коварство таилось в зловещей черноте, с нелепым хохотом кружились сатанинские хари, в углах прятались доносчики, и их фигуры бесконечно множились анфиладой зеркал — символическая и одновременно достоверная проекция мира призраков, атмосфера мрачного подземелья, где «язык и золото» стали оружием куда более страшным, чем «кинжал и яд».

Режиссеру не были важны бытовые подробности. Тема нравов современного Лермонтову светского общества как бы отодвигалась. Театр стремился проникнуть в сердце произведения. Спектакль передавал вырождение эпохи, гниение времени, остановленного слепой тиранической волей. Театр услышал в «Маскараде» трагический стон поэта.

В спектакле были резко обозначены контрасты. Пластика была изощренной, порывистой, ритм — напряженным и рваным. Чувства и мысли укрупнялись, подчеркивались музыкой, светом, движением. Музыке принадлежала особенно важная роль — она пронизывала весь спектакль, властно {31} вторгалась в действие. Скорбные аккорды оркестра, стенания скрипок, мощные удары литавр, пронзительные звуки тромбонов — каждый такт аккомпанемента выражал страсти, перипетии драмы.

Музыка приобретала еще больший смысл благодаря введенному театром персонажу — Дирижеру. Он открывал спектакль и как бы вел его. Неумолимой палочке Дирижера вместе с музыкой повиновался нерв спектакля, его душа. Прием для Завадского не был новым: появлением Дирижера, как мы помним, начинались «Волки и овцы», поставленные режиссером в 1934 году.

Но Дирижер в «Маскараде» — это и воплощение авторской совести, и средоточие гражданского темперамента театра, и олицетворение трагического рока.

За пультом появлялся строгий, с бледным лицом и пристальным взглядом старик. Он полон чувств, и порывы их граничили с исступлением. Его жесты патетичны, седые кудри рассыпались по плечам. Слитые с музыкой, взлетали его руки, и когда они обращались то к одному, то к другому герою, казалось, что это повелевающие взмахи Судьбы.

Как и добивался режиссер, Дирижер в спектакле управлял «страстями, стихиями и судьбами»[[48]](#footnote-49). Он был всевластен и величествен. В какие-то моменты Дирижер неожиданно поворачивался в зал и смотрел на зрителей долгим суровым взглядом. В этом движении Дирижера было нечто волнующее — чувством жестокой боли за поруганных, за людей, «прижатых веком», объединялись зал и гордый, мудрый старик. Вводя в спектакль Дирижера, Завадский стремился стереть «хрестоматийный глянец» с пьесы, снять в отношении к ней оттенок музейного бесстрастия. Придумав Дирижера, режиссер считал, что этот персонаж «в какой-то степени должен выполнять функцию хора, музыкально прокладывать мостик между нами и эпохой»[[49]](#footnote-50).

Завадский нашел пластический эквивалент романтическому тону пьесы. Ссора Арбенина и Неизвестного на маскараде (I акт) напоминала фехтовальный бой. Отрывочные реплики были соотнесены с резкими жестами и выпадами — как в поединке на рапирах. И арбенинское «Вы трус» — это укол, достигший цели. Словно прижимая рукой рану, пошатываясь, исчезал Неизвестный.

Сцены маскарада напоминали мрачную фантасмагорию, где в вихре галопа хороводом кружились уродливые призраки. Нечто сатанинское слышалось во взрывах грома трещоток, в разнузданном хохоте маскарадной толпы, в конвульсивных ее движениях. Режиссер создавал картину динамичную и живописную — в ней был отражен хаос неустроенного века, представлен собирательный портрет тех, о ком Арбенин говорит: «Но чтобы здесь выигрывать решиться, вам надо кинуть все: родных, друзей и честь… Все презирать: закон людей, закон природы».

Черный цвет доминировал в спектакле. Персонажи не выходили на сцену, не удалялись с нее, как обычно, а возникали из мрака и как бы растворялись в нем. Так выглядывали и пропадали подслушивающие {32} маски в сценах маскарада, так появлялись и исчезали в доме Арбенина Казарин (Р. Плятт) и Шприх (Б. Лавров). Странные тени колебались в мерцающих стеклах зеркал. Словно оживали лермонтовские строки: «Мелькают образы бездушные людей, приличьем стянутые маски»; «повсюду зло — везде обман». Режиссер и художник, сгущая цвет, напрягая его колорит, делали черноту выражением зыбкости мира, символом опасности и предательства. В кабинете Арбенина висела роскошная золоченая рама. Вместо портрета в ней зиял мрак. Контраст парадного обрамления и непроницаемой тьмы — намек на замаскированную опустошенность людских душ. Еще одна метафора лейтмотива — «век нынешний, блестящий, но ничтожный».

Та же стилистическая завершенность была и в трактовке героев. Бурными всплесками низвергались их чувства. «Целый ад мне в грудь ты бросила!» — восклицал Арбенин. «И целый ад в груди моей», — пела в романсе Нина. Это был особый камертон душевного состояния героев. Напряженность страстей продиктовала и манеру игры, лишенную дробности, бытовой характерности, мелодраматически подчеркнутую.

Театр сближал три главные фигуры — Арбенина, Звездича, Неизвестного, показывая трагичность судьбы каждого. Это своего рода двойники: в спектакле Звездич (В. Бероев) повторял судьбу Арбенина, поверженный Арбенин разделял в финале участь Неизвестного (А. Консовский). «Здесь у всех трагическая судьба, — замечал Завадский. — И князь Звездич не “мальчик-херувим”… Мне хотелось, чтобы исполнитель сыграл в нем скорее человека типа Печорина»[[50]](#footnote-51). Режиссер усилил драматический элемент в роли Звездича — сцена его появления на балу была развернута в безжалостный обряд отлучения от общества. Если у Лермонтова князю «едва кланяются», то в спектакле никто не отвечал на его приветствие, все, отвернувшись, быстро расступались. И когда Звездич, сраженный презрением толпы, убегал, вслед ему, настигая его, неслись раскаты глухого скрипучего смеха.

В финале Завадский искал возможность сценически утвердить мысль о том, что драма Арбенина — не несчастье одной личности. В пьесе Арбенин свои стенания обращает к Неизвестному. В спектакле он стоял один, посреди пустого сумеречного пространства, стиснутого рядами тускло посверкивающих «зеркал». Спиной к зрителям и лицом к «зеркалам» кричал Арбенин свое «скорей признайся, говори смелей, будь откровенен… зачем ты был жесток?» — и в тот же миг содрогались, запрокинув руки, повторенные во многих отражениях фигуры. В емкой сценической метафоре — и Арбенин перед судом собственной совести, и вопль поколений, «прижатых веком».

Но даже и в этой мрачной трагедии Завадский вдруг вспоминал своего любимца, спутника юности — бесстрашного, рыцарственного Калафа. На короткое мгновение отблеск «повзрослевшего» принца прорезал спектакль — один всплеск грядущего, луч солнца в непогоду… В пестрой светской толпе на балу неожиданно появлялся (и столь же быстро исчезал) человек в красном с позументами военном мундире. Движения его {33} решительны, гордо посажена голова — в облике угадывались лермонтовские черты. Режиссер отдал ему реплику «третьего гостя»: «… Свободе лишь послушный, не гнется гордый наш язык, зато уж мы как гнемся добродушно». Этот стих, «облитый горечью и злостью», заставлял вздрогнуть толпу. Перекрывая ее шум, он раздавался как удар бича…

«Маскарад» Завадского был удостоен Ленинской премии. Его истолкование свидетельствовало о взлете таланта режиссера.

Кроме возвращения к лермонтовской драме Завадский дал новую трактовку еще одного спектакля, подтвердив последовательность художнической эволюции. В 1967 году он вернулся к «Шторму» В. Билль-Белоцерковского.

Впервые режиссер обратился к пьесе в 1951 году. Сегодня без обиняков можно признать тогдашний опыт неплодотворным. Переизбыток картинной театрализации, попытка романтизировать действие внешними средствами пришли в противоречие с сутью пьесы. Поднятый «в облака» «Шторм» потерял суровость и остроту. Словно полемизируя со своей первой трактовкой, Завадский писал накануне новой премьеры: «“Шторм” — жестокая пьеса о жестоком и трудном времени… Еще недавно ее корявую правду старались причесать и пригладить, редактировали текст»[[51]](#footnote-52).

Стилистика постановки, в отличие от первой, была строго аскетичной.

«Шторм» получил форму спектакля-концерта. Актеры играли в современных костюмах, лишь дополняя одежду некоторыми атрибутами той эпохи. Спектакль возникал из стиха о бойцах, которые «сделали первый шаг», и завершался заветом революционного поколения потомкам.

Свободный от декораций планшет сцены Завадский уподобил эстраде. Рампа была уничтожена, подмостки ступенями соединялись с залом. Полотнище белого шелка обрамляло площадку. Напряженные аккорды музыки сопровождали действие.

Смонтированные «встык» эпизоды чередовались с кинематографической быстротой. Актеры действовали на авансцене в скрещенных лучах прожекторов. Лишь массовые картины занимали все пространство. Режиссер стремился ослабить ретроспективность восприятия событий. Сквозь давние события «Шторма» он как бы вглядывался в людей сегодняшних. Возникало ощущение, что персонажи спектакля «чуть-чуть еще и современные люди, мы с вами, примеряющие на себя то, что совершили те, другие»[[52]](#footnote-53).

Красноречиво характеризовала стиль постановки и картина субботника. В ней, как сообщала программа, участвовал «весь коллектив театра». Мизансцена отчетливо выразила дух спектакля — «торжественного вечера». Эпизод субботника завершался шествием его участников. Их колонна с духовым оркестром во главе пересекала подмостки и уходила в проходы зрительного зала.

… От Лермонтова путь Завадского лежал к Достоевскому. «Петербургские сновидения» по роману Достоевского «Преступление и наказание» — крупнейшая работа режиссера в последние годы. Спектакль во {34} всех отношениях программный. Его суть, его эстетика впитали в себя своеобразие многолетних поисков в области трагедии. Здесь раскрыта общечеловеческой силы идея о неистребимости братского чувства в человеке, о величии добра, торжествующего в каждом, кто не утратил совесть. Завадский работал с огромной верой в Достоевского — мудреца, поэта, глубоко национального писателя. Спектакль пронизан пафосом бессмертия нравственного начала в характерах героев. В союзе с Достоевским режиссеру удалось создать масштабное произведение о важнейших направлениях поисков человеческого духа.

«Главной темой спектакля, — писал Завадский, — стало не отчаяние и безнадежность, а конечная вера в добро, в животворящее чувство любви»[[53]](#footnote-54).

Режиссер долго вынашивал свою мечту. Готовился к работе несколько лет. «Преступление и наказание» — одна из вершин творчества Достоевского. Не очевидно ли, что и переложение его для сцены требует человеческой зрелости, таланта, высокого мастерства. Не каждому постановщику по плечу сложнейшие творения писателя. Завадскому удалось близко подойти к главному — сохранить верность идеям романа, найти выразительную театральную транскрипцию, избежать иллюстративности.

Он ощутил роман как произведение глубоко жизненное, не утратившее своей философской и нравственной значимости. Таким воспринимается и спектакль. В нем захватывает живая и непосредственная интонация, напряженность раздумий о сегодняшнем человеке, о человечестве. Атмосфера трагических исканий героя притягивает зрителей, электризует чувства.

Глубокое воздействие на режиссера оказали идеи М. Бахтина: его мысли о полифоническом строе романов Достоевского, об их карнавально-фантастической атмосфере, анализ жанра мениппеи. Они послужили опорой художнической концепции Завадского. На страницах своей книги о творчестве писателя Бахтин напоминал о том, что яркое и сильное «карнавальное ощущение жизни», пережитое молодым Достоевским в Петербурге, запечатлено в его статье «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Не это ли напоминание подтолкнуло Завадского к выбору названия спектакля?

Как нередко уже случалось, режиссер отступил от канонов транспонирования прозы, от законов привычного сценического сюжетосложения. По собственному признанию, он не инсценировал роман, а сочинял спектакль, выстраивая его по законам пластической симфонии: «Я иду больше от пантомимы, чем от самого текста, будет много немых сцен»[[54]](#footnote-55). Мениппею-роман Завадский стремился перевести в мениппею театральную. Его спектакль не инсценировка, но самостоятельное произведение по мотивам первоисточника. Работая над постановкой, он снова вспоминал любимую мысль о близости настоящей режиссуры творчеству композитора.

Завадский ставил спектакль с полным доверием к аудитории — он не сомневался в том, что зрителю известен роман. И потому не отвлекался {35} неплодотворной задачей пересказа сюжетных линий, напоминанием подробностей большинства эпизодов.

Не все то, что важно в прозе, подвластно и необходимо театру. Завадский чутко ощущает эту тонкость граней, специфику разных искусств. Основанные на литературном первоисточнике, почти все его спектакли в высшей степени театральны.

В трактовке театра «Преступление и наказание» обернулось сценическими сновидениями, запечатлевшими мятежную судьбу Раскольникова, фантасмагорию Петербурга и мученичество несчастных людей, его пленников. В скрещениях разных стихий и линий, в контрастах, яростных взлетах и падениях «Петербургских сновидений» прорисовывается их сокровенная суть. Говоря словами М. Бахтина, это «приключения идеи или правды в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе»[[55]](#footnote-56). Путь, где испытанию подвергается ложная, но лукавая, искусительная программа человека, поверившего в «наполеоническую» мечту обрести силу и власть любой ценой, в возможность спасти человечество кровавой «арифметикой».

Каждый акт двухчастной композиции открывает и завершает печальный, раздумчивый мотив флейтиста. Будто в сновидении, окутанная неярким лунным маревом, возникает фигура музыканта, обличьем напоминающего театральную маску Пьеро. Зыбкий силуэт тут же поглощается мглой. Это негромкий камертон сценической игры, той фантасмагории на грани реальности и сна, подлинности и призрачности, что развернута в спектакле. По мысли Завадского, «фантасмагорически причудливая атмосфера призвана выразить смятенность внутреннего состояния Раскольникова»[[56]](#footnote-57). Само преступление героя виделось режиссеру «страшным сном».

Фантасмагория, однако, не уводит зрителя в мир отвлеченностей. Сквозь нее просвечивает пафос художника-современника, воспринявшего проблемы романа как вечно живые. Это высокое чувство, бескомпромиссность позиции режиссера позволили слить в цельное единство разнородные, казалось бы, стилевые приемы.

В прологе и эпилоге спектакля режиссер вводит свой голос. Звучит текст от театра, где четко определен взгляд на Достоевского и его роман. Главное для Завадского — вера писателя в человека, в будущее России, идеи всемирного братства, добра и справедливости.

Театр органично соединил возможности сценической, игровой фантасмагории с обнаженной публицистичностью, условность форм — с живой правдой идей и характеров, романтическую приподнятость выразительных средств — с натуральностью трагедийных чувств.

На эту внутренне сродственную Достоевскому стилевую дорогу сценического романтизма некогда выводил русский театр известный режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, поставив в 1910‑е годы «Идиота».

В этом же направлении, подтверждая его плодотворность, развертывалась деятельность Завадского.

{36} Уточняя жанр, режиссер говорил о трагипророческом балагане. Балаган хищнических страстей, глумливая карусель зла, насилующего правду, добро, справедливость, соседствуют с драмой людей, придавленных нищетой и беспросветностью, пытающихся сохранить веру в человека. Эта диалектика важна Завадскому, как важна она была автору романа.

Размышляя о пространстве в романе «Преступление и наказание», М. Бахтин писал, что Достоевский «был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем»[[57]](#footnote-58).

Завадский и художник А. Васильев искали соответственный образ спектакля. Замысел оформления менялся в процессе работы. От бытовой дробности, реальных примет Петербурга в первоначальных эскизах художник шел к всеохватным масштабам сценической метафоры — мрачной и зловещей. Так был создан образ среды, соучаствующий в сатанинском водовороте злых сил. На подмостках возникала как бы сцена на сцене. Гигантский занавес на наклонной рее (он напоминает потрепанный в бурях парус) перекрывает пространство. За ним — уходящая под колосники конструкция в грязно-ржавых подтеках. Она похожа на колодец трущобного городского двора. Это символ враждебного людям урбанизма. В этих разделенных на ячейки стенах развернется трагический балаган жизни и смерти героев спектакля. Его создатели нашли выразительную театральную аналогию мысли М. Бахтина о «карнавально-мистерийном пространстве и времени», в которых у Достоевского совершаются все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием.

Мир «Петербургских сновидений» — это мир, где человек выключен из естественных связей и отношений. Где бытие лишено каких-либо опор. Родовая почва, традиции культуры и быта, братские чувства, все, чем крепятся нравственные начала человека, разрушается молохом большого города. Завадский и Васильев создавали образ спектакля, положив в его основу текст из романа: «Петербург… город полусумасшедших… Редко, где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге».

Художническая структура, слагаясь из декораций, мизансцен, фантасмагории света и музыки, закрепляла картину условий, в которых человеческое сознание беззащитно перед натиском преступных, анархистских и нигилистических идей. Не в этих ли условиях предпосылки духовного, нравственного ослепления Раскольникова, истоки его трагедии, как бы подсказывал театр.

Завадскому удалось обрести гармонический сплав многообразия постановочных средств и всегда важной ему тенденции «укрупнить» актера. Режиссер помог раскрыться и создать рельефные характеры Г. Бортникову (Раскольников), И. Саввиной (Соня), Л. Маркову (Порфирий Петрович). В них он обрел то, что искал: «Мне не нужны исполнители, мне нужны соавторы-единомышленники»[[58]](#footnote-59).

В центре сценического действия Раскольников — Г. Бортников. Режиссура сосредоточивает внимание на его внутреннем мире. Отчаяние {37} и надежды, ненависть и смятение, нравственные муки и жажда духовной опоры — в череде стремительных порывов возникает портрет главного героя. Прожектор выхватывает из тьмы его бледное, изможденное лицо. Театр, ведя Раскольникова по кругам мучительной борьбы, вплотную придвигает его к зрителям. Герой выходит на авансцену. Смотрит вокруг пронзительным, горячим взглядом, в котором боль, вызов и бессилие. Снова и снова возникает его фигура на проложенных в партере деревянных мостках. В самом центре зала рвутся, звенят или падают до хриплого шепота слова трагической исповеди. Раскольников — Бортников, как и было задумано, словно бы вступает в диалог со зрителями. Залу он бросает вызов, в ненависти роняя — «подлец человек». Потом, надломившись в кровавом преступлении, будет искать опоры и сострадания. Затравленно станет озираться, всматриваясь с мольбой в глубину притихшего партера. Позднее, ободренный Соней, готов будет поверить в воскрешающую силу искупления. Широким, истовым жестом перекрестит свою грудь и пойдет к залу, навстречу людям.

Театр сгущает до предела мрачные краски мира, в котором действует Раскольников. Завадский прибегает к гротескным приемам, характеризуя старуху-процентщицу, атмосферу поминок по Мармеладову. Как один из наиболее страшных «снов» спектакля воспринимается сцена поминок. Взметнется вверх лоскутный парус-занавес, и откроется трагическая ярмарка нищеты и порока. Гнусные хари возникнут на подмостках. Нет, не сочувствие горю Катерины Ивановны и Сони привело их сюда. Они давно потеряли человеческие чувства и облик. Здесь — всякий сброд: нищие, проститутки, поденщики, обыватели. Они собрались поглазеть и пображничать. Их гротескного обличья фигуры видны на разных этажах конструкции, вдруг отворившей заслоны своих ячеек. Звучит хмельная, конвульсивная музыка. Гости корчатся в неестественных позах. Пьяно визжит безжалостная хозяйка — немка Амалия Людвиговна (Э. Марголина). И тем страшнее драма бедного семейства, поруганной Сони. Они бесконечно одиноки и бесприютны среди любопытствующей, равнодушной к страданию толпы.

Старуха Алена Ивановна (С. Брегман) похожа на отвратительную паучиху. Горбатая, с всклокоченными седыми волосами, со сверлящим исподлобья взглядом, она резкими, конвульсивными движениями хватает принесенный ей заклад. Быстро прижимает к груди, снова и снова обхватывает скрюченными пальцами, будто хищник когтит свою жертву. Она еще более омерзительна в бредовом сне Раскольникова. Убийца в пароксизме ненависти многократно заносит и опускает топор. А старуха с сатанинским хохотом каждый раз воскресает снова.

Акцентируя сцену убийства, театр показывает источник дальнейших переживаний героя. Заостряет мысль о том, что и в самом жестоком мире человеку не дано права преступать нравственный закон, разрешать себе «кровь по совести» или пытаться улучшить жизнь «арифметикой» (одно преступление, зато сто добрых дел). Убийство, являющееся актом произвола, не перестает быть уголовным преступлением, даже если устраняется вредное и ничтожное существо.

Исходный момент трагедии Раскольникова режиссер справедливо видел в его эгоцентризме. Для Завадского последний сон героя воплощает {38} мир, как бы состоящий из одних Раскольниковым. «Спасение от этого кошмара только в человечности, которая приходит и смягчает людское сердце. И данная мысль необыкновенно важна сегодня»[[59]](#footnote-60).

Эгоцентризм и пагубная философская система, ложная идея — вот что привело Раскольникова к катастрофе. Эту фундаментальную для Достоевского мысль театр прочерчивает через весь спектакль. Постановщик точно отобрал текст роли героя: в репликах и монологах постоянно возникает мотив «идеи», во исполнение которой Раскольников и совершил свое преступление.

Как отмечала И. Вишневская, вместе с Достоевским Завадский «выдвинул на авансцену великую мысль о том, что злоба не питает душу, а иссушает ее, что человек не может уйти от человека… Бортников сыграл трагедию мысли, совершающей в обществе униженных страшный заколдованный круг: или ты вошь, или — Наполеон»[[60]](#footnote-61).

В сценах с Порфирием Петровичем Раскольников яростно сопротивляется. Нервничает, пытается взять себя в руки. Может даже захохотать в лицо своему преследователю. Вся его фигура выказывает огромное напряжение. Сжатые в кулаки пальцы лежат на коленях. В какой-то момент нервы не выдерживают, и Раскольников вдруг кидается к столу, за которым сидит Порфирий, и грохочет по нему кулаками с надрывным воплем: «Не позволю!» Он взорвется, чтобы в следующее мгновение, обмякнув, в изнеможении упасть на стул. В последней встрече с Порфирием Раскольников продолжает отпираться как бы по инерции. Будто чужим голосом повторяет: «Это не я…» В глухих интонациях обрывистой речи — беспомощность. А в упрямо наклоненной голове, в застылости тела прочитываются скованность, страх, бессилие в борьбе с душевным разладом.

Сценическим контрапунктом встреч Раскольникова с Порфирием являются в спектакле его отношения с Соней. Таков замысел режиссера.

Героиня И. Саввиной — женщина удивительной доброты и чуткости. Для Завадского это было необычайно важно. «Главное слово Сони — справедливость», — подчеркивал постановщик.

Ее хрупкая фигура неслышными шагами плавно движется по сцене. Открытое бледное лицо с выражением страдания, покорности и одновременно какой-то упрямой силы. Гладко зачесанные волосы, небольшая косичка, скромное платье с белоснежным воротничком. Тонкий, чуть глуховатый голос. Негромкие интонации речи. Актриса и режиссер не ищут примет, которые указывали бы на ее позорное ремесло. Соня — Саввина сохранила человеческую, нравственную высоту и в своем падении. Ее падение — личная жертва во имя близких. Огромного трагического напряжения достигает актриса в сцене, когда Лужин обвиняет ее в краже денег. «Я не брала», — потрясенно, чуть слышно произносит Соня. И припадает к коленям Катерины Ивановны, будто ищет зашиты.

Соне Мармеладовой Завадский дает крупный план. Ибо, конечно же, главный мотив спектакля только и может быть раскрыт в сопоставлении, {39} сложности и противоречиях отношений Сони и Раскольникова. Закономерно, что эта сценическая линия постепенно становится основной.

«Ну как же, как же без человека-то прожить!» — восклицает Соня — Саввина, обращаясь к Раскольникову. Устами Сони Достоевский указывал единственно возможную для героя дорогу к людям: «Страдание принять и искупить себя им, вот что надо». В толковании театра эта мысль отчетлива: именно Соня дает Раскольникову надежду на обновление, на возврат в лоно человечества. Такая отчетливость сообщает спектаклю духовную, философскую глубину. Не последнюю роль и здесь сыграла опора Завадского на концепцию М. Бахтина, который писал: «Карнавальное мироощущение помогает Достоевскому преодолевать как этический, так и гносеологический солипсизм. Один человек, остающийся только с самим собою, не может свести концы с концами даже в самых глубинных и интимных сферах своей духовной жизни, не может обойтись без другого сознания. Человек никогда не найдет всей полноты только в себе самом»[[61]](#footnote-62).

Важнейшими для идейного замысла спектакля стали сцены чтения евангельской главы о воскресении Лазаря, приход Раскольникова за крестом, его покаяние.

Завадскому и его актерам-единомышленникам в гораздо большей мере, чем во многих спектаклях и фильмах по Достоевскому, удалось раскрыть противоречия внутреннего мира героев. Есть эта сложность, глубина характера и у Раскольникова и у Сони.

Раскольников — Бортников наделен недоброй одержимостью фанатика и всплесками благородных чувств. В последних сценах актер не играет раскаяние преступника, что было бы упрощением. Нет, вы ощущаете в его герое смятение от инстинктивной невозможности примириться со своим злодеянием. В полном согласии с Достоевским здесь раскрыто предчувствие раскаяния, складывающаяся, но еще не отчетливая вера в искупительную силу страдания. Потрясенный судьбой Сони, самоотверженностью, чистотой, святостью ее натуры, Раскольников — Бортников решает признаться. Он еще не сознает страдание как «идею» в том смысле, о которое говорит умный Порфирий — Марков: «Страдание — великая вещь… в страдании есть идея». Идея необходимости искупить зло.

Завадский трактует решимость героя как *начало перелома* в его душе. «Я крест на себя принимаю», — голос Родиона дрожит. Раскольников — Бортников трижды истово крестится. Будто волна вдохновения вдруг осветила его лицо. Вспыхнули широко открытые, обращенные в зал глаза. В них загорается пламя веры. Слова «Я убил» он произносит на помосте среди зрителей. Смелость мизансцены оправданна. Режиссер не воспроизводит обстоятельств покаяния, которое в романе совершается на Сенной площади под смешки прохожих. Но, расходясь с сюжетными подробностями, спектакль остается верен сути замысла Достоевского — его стремлению показать движение героя к людям, преодоление разлада с человечеством.

Завадский завершает эпизод символической пантомимой. С сомкнутыми за спиной руками Раскольников — Бортников идет из зала в глубину {40} сцены. Мощные аккорды музыки сопровождают его движение. С каждым ударом оркестра словно подламывается высокая фигура, медленно ступающая по уходящей вдаль полосе света. И глухие ржавые стены, запиравшие сценическую площадку, вдруг смещаются, открыв хмурую, неясную даль горизонта. Мужественная мелодия хора венчает сцену.

Размах, крупность финала спектакля как нельзя более соответствует характерной для Достоевского тенденции «раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены»[[62]](#footnote-63).

Не правы те критики (например, Л. Погожева), кто отрицал органичность эпилога спектакля. Без эпилога идейная концепция как романа, так и спектакля не имела бы полноты завершения. Именно здесь, пройдя сквозь балаганные вихри и гримасы, сценическая трагедия обретает возможность пророчеств, значение катарсиса. Режиссер последователен в верности жанру трагипророческого балагана.

Здесь в эпилоге Завадский показывает жуткую альтернативу пути, выбранного Раскольниковым. Это его сон, где торжествует поразившая род человеческий моровая язва. Партер и сцена погружены во тьму. Но все пространство содрогается от дьявольского грохота, от вакханалии звуков, многие из которых безошибочно угадываются залом. Взрывы бомб и рев самолетов, тарахтение выстрелов, вой сирены, лязг и скрежет разрушения.

Тишина сменяет грохот. Наливается синевой задник с бледным серпом месяца. И в зыбком, туманном просторе сцены возникают две неподвижные фигуры. Упрямая, упруго напряженная, будто ствол молодой березки, стоит Соня — Саввина. И столько света и надежды в ее лице — поистине «вечная Сонечка»! У ног ее ничком лежит Родион, беспомощно раскинув руки. В зале звучат слова от автора — слова об истории перерождения и грядущего обновления человека. Раскольников — Бортников делает попытку приподняться. На этом символическом движении театр завершает спектакль. Финальная мизансцена напоминает памятник. В ней видится олицетворенная вера в подымающую человека силу братства, добра и любви.

Постановку «Петербургских сновидений» Завадский, по его словам, видел сквозь призму речи Достоевского, посвященной памяти Пушкина, речи о величии русского народа в его нелегкой судьбе. В союзе с великим писателем режиссер приблизился к постижению коренных начал человека и мира. Его искусство достигло необычайной духовной высоты.

Новая фаза мировоззрения художника отчетливо ощутима в сравнении с «Маскарадом». В лермонтовском спектакле — острая боль и горечь, метафизика злых стихий, оттенок фатальности мирских судеб. Сквозь трагедийную пелену «Петербургских сновидений» проступает явь высокой и чистой веры в активность человеческой души, в силу братства. Здесь живет просветленность нравственного идеала, идея становления личности, исходящая из горячей убежденности в неистребимости человеческого в человеке.

{41} Более четырех десятилетий отделяет трагедийную фантасмагорию «Петербургских сновидений» от затейливых, ироничных экстравагантностей спектакля «С любовью не шутят». Дорога, вместившая в себя несколько эпох. Разными гранями оборачивалась стилистика режиссуры Завадского. Но не теряла устойчивости в некоторых главных эстетических принципах.

Вспоминая самые разные спектакли Завадского, ясно видишь их приметную особенность — они зрелищны, они музыкальны. Именно это придает им увлекающую приподнятость, живописный романтический колорит. Завадский задумывает и строит спектакль в единстве всех слагаемых театрального искусства, щедро использует возможности искусств-«помощников». Он вслушивается в свое детище, как музыкант, присматривается к нему, как художник, проверяет цветовую гамму и пластику. Хотя в декларациях Завадский не однажды словно бы сомневался в собственной режиссерской практике… На разных этапах пути он то утверждал, что будущий свой театр представляет себе как «театр актера», то говорил о «ведущей роли драматурга в работе над сценическим осуществлением пьесы», то отмежевывался от «постановочных моментов», которые якобы занимали его лишь «в ранних спектаклях». Эти сомнения отражались иногда и на постановках. Но если говорить о лучших достижениях Завадского, то, конечно, никогда постановочные моменты не отходили для него на «третий план». Завадский — представитель «изобразительной» режиссуры, передачу смысла, поиски образа он связывает с пластикой и живописью сцены. Эта особенность определена творческой биографией Завадского-режиссера, начинавшего свой путь художником. В одной из своих статей Завадский раскрывал принципы, которым внутренне всегда был предан: «В театр я пришел “от живописи”, занимаясь у художника Келина, того самого, который был учителем Маяковского. У меня была возможность работать в живописи, выставляться, но тяга к театру оказалась сильнее. И все же, будучи актером и режиссером, я всегда оставался в какой-то мере и художником. Кроме того, я очень люблю музыку. И вот эти, казалось бы, побочные интересы мне необходимы как воздух. Ибо режиссер должен потенциально быть и музыкантом и живописцем, он должен чувствовать материал во всех измерениях — в цвете, свете, звуке и т. д.»[[63]](#footnote-64). В скрещении разных «измерений», мобилизуя всю мощь сценических средств, режиссер и претворяет замысел, разрабатывает форму спектакля. Не случайно он вместо слова «ставить» все чаще употребляет более ему близкое — «сочинять» спектакль.

Почти все критики, писавшие о Завадском, не сговариваясь, подчеркивали особое изящество его искусства. В спектаклях режиссера ощутимо тонкое чувство формы. Их театральность элегантна и отшлифована.

Театральность — в крови у Завадского. Он демонстрирует виртуозное мастерство, легкость и свободу во владении приемом, как бы играет с формой, эффектно подчиняя ее замыслу. В этом одна из глубоких причин обаяния режиссерского почерка Завадского. На сцене он — сочинитель, импровизатор, поэт. Но он умеет и сдерживать вдохновение, азарт, {42} не забывая о композиционной стройности спектакля. Искрящаяся праздничность формы у Завадского рождается из гармонии взаимодействия средств, которые в спектакле развиваются, дополняют друг друга, образуя самобытную театральную симфонию.

Многие его спектакли последних десятилетий рождались из прозаического первоисточника. Но, прикасаясь к прозе, Завадский пронизывал ее поэзией, эпическое сливал с лирикой. Из этого сплава рождались одухотворенность, романтический полет его творчества. Красноречива формула, в которой у Завадского преломились методологические основы советского искусства: «Социалистический реализм — это крылатый реализм шекспировского размаха»[[64]](#footnote-65).

О взаимоотношениях режиссера и актера Завадский размышляет давно. И даже тогда, когда он говорил о поисках новых форм, о совершенствовании техники театра, актерское искусство не выпадало из поля его зрения. Еще в 30‑е годы он писал, что «между театром режиссера и театром актера нет никаких противоречий, — если только режиссер ставит своей задачей не только выпуск блестящих спектаклей, но и создание творчески вытренированного актерского коллектива!»[[65]](#footnote-66)

Естественность сценического бытия, театрально прочерченная доминанта характера, цельность замысла всегда подкупают в творчестве исполнителей, создавших роли под руководством Завадского. Творить вместе с актером, в единстве с ним — закон художника. «Как я читаю пьесу? — писал Завадский. — По-настоящему я начинаю читать только с актерами. В одиночку я не читаю, даже если работаю над классикой. У меня возникает лишь образ спектакля, а раскрываться он начинает лишь в совместной работе с актером»[[66]](#footnote-67).

Он не раз выступал против режиссерского диктата, отвергая право навязывать актеру заранее придуманный каркас роли. Очевидец репетиций Завадского И. Шток писал о том, что он никогда не навязывает актерам того, что не вытекает из их актерских и человеческих качеств, «он не заменяет собой оркестр, он дирижирует им»[[67]](#footnote-68).

В последние годы Завадский с полемической запальчивостью утверждал даже, что современный театр не может быть режиссерским, а должен быть творческим объединением индивидуальностей. Настаивая на все возрастающем приоритете актера, он высказывал мечту о спектаклях, где артисты будут импровизировать[[68]](#footnote-69).

Тенденция к «укрупнению» актера давно вызревала у Завадского. Задолго до «Совести», второй редакции «Шторма», «Петербургских сновидений» размышлял он о типе спектакля, к которому приблизился со временем. В статье 1941 года Завадский так провидел театральный стиль {43} своих будущих постановок: «Лаконичная сценическая площадка. Какие-то одна-две характерные детали в любом спектакле — классическом или советском — стол, стул, свет! Главное — актер»[[69]](#footnote-70).

Здесь истоки гуманистической природы его искусства. Он четко сформулировал свои принципы: «Как бы я ни интересовался постановочными задачами в любом спектакле, решение образов, актер на сцене, вернее, человек, показанный средствами актерского искусства, — это первое, что меня интересует и увлекает»[[70]](#footnote-71). Сосредоточить внимание зала на человеке — этой задаче и подчиняет режиссер всю свою энергию.

И у него нет недостатка в единомышленниках. В Завадском-художнике всегда сильно и призвание педагога, воспитателя коллектива. Под его руководством сформировались многие выдающиеся актеры. Им выпестованы таланты В. Марецкой, О. Абдулова, Н. Мордвинова, Р. Плятта. Руководя разными коллективами, он всегда стремился привлечь в труппу достойных и преданных соратников. И сегодня на афише его театра много известных имен: С. Бирман, Ф. Раневская, Г. Некрасов, Г. Слабиняк, А. Консовский, С. Цейц, И. Саввина, Г. Бортников, Л. Марков. Цельность театра начинается, по убеждению Завадского, с цельности труппы.

Но человек на подмостках для режиссера мало значит, если он не воздействует активно на человека в зале. В рассуждениях о концах и началах сцены Завадский приходит к мысли, что театральное искусство начинается со зрителя. Опыт его спектаклей показывает, сколь настойчивы и изобретательны усилия режиссера, направленные на то, чтобы добиться сопереживания актеров и зрителей, стереть границы между подмостками и залом. Он называет это драгоценнейшим свойством театра. С давних пор Завадский придумывал и вводил в свои постановки персонажей, которые специально помогали бы активизировать такое взаимодействие. Это посредники «от автора» или «от театра». Режиссер вспоминал, как горячо поддержал когда-то В. И. Немирович-Данченко его мысль ввести в инсценировку романа Чернышевского «Что делать?» роль Автора. Эта постановка не была осуществлена, но фигура «актера-публициста» возникала в других спектаклях. Как известно, такой прием использовал Немирович-Данченко в «Братьях Карамазовых» и в «Воскресении». Восприняв эту традицию от Художественного театра, Завадский развивал ее, обогащал новыми толкованиями. Хор в спектакле «С любовью не шутят», Дирижер в «Волках и овцах» и в «Маскараде», Автор в «Далях неоглядных» и персонаж «от театра» в «Виндзорских насмешницах». Той же цели служил вынос «крупных планов» на просцениум, а иногда и в партер. Конечно, Завадский понимал, что, утверждая единство сцены и зала, надо сохранять и «необходимое противопоставление» их. Например, он сразу ощутил искусственность, фальшь приема, когда в сцене собрания («Битва в пути») пытался рассадить отдельных участников спектакля среди публики. И нашел более органичное решение, посадив исполнителей в оркестр, перед первым рядом партера.

«На сцене и в фойе» — называлась одна из статей Завадского. Антракт не остановка сценического действа, но иное его качество. Театр {44} должен продолжать свою жизнь в фойе. В постановках Театра имени Моссовета воздействие на зрителя продолжается в перерывах между актами. Режиссер вовлекает его в атмосферу спектакля всем многообразием средств. И как и сцена, фойе меняет свое обличье. При постановке «Совести» в фойе была развернута фотовыставка о наших современниках. На «Маскараде» зрители знакомились в фойе с эскизами Врубеля. В первом антракте «Виндзорских насмешниц» публику приглашали на выставку «Шекспир на сценах мира». А во втором — на ярмарку: на стенах фойе висели разноцветные стяги, под потолком — гирлянды флажков и воздушных шаров.

… Театр не кончается, театр продолжается — об этом помнят сцена и кулисы, фойе, вестибюль Театра имени Моссовета. Об этом напоминает и убранство кабинета его руководителя. Театр — в сердце Завадского. Три ипостаси русского театрального гения — Станиславский, Вахтангов, Мейерхольд, их фотографии в одинаковых рамках на стене его кабинета. Строки одной из статей поясняют его кредо: «Станиславский — Мейерхольд — Вахтангов, думаю, что только в этой взаимосвязи можно правильно понять развитие советского театра… Когда я думаю о том, кто для меня стал рядом с этими тремя великими именами, я в первую очередь должен назвать Михоэлса и Уланову»[[71]](#footnote-72).

В 1915 году Завадский вошел в руководимую Вахтанговым театральную студию. Шесть десятилетий художник — один из могикан своего поколения — служит искусству. Лишь у немногих столь щедрая судьба. Всмотритесь в сегодняшнего Завадского, и вы поймете, как снисходительно к нему обычно безжалостное время. У Завадского не нашлось способностей к роли усталого старца, умиротворенного пастыря. У него открытая улыбка, молодые глаза и юношески беспокойные, устремленные в завтра мечты. Он призывает оберегать театр и всегда помнить о его высоком гражданском призвании. И сам остается примером художника-гражданина, которого волнуют проблемы государственного масштаба. «Если одновременно с бешеным развитием технического прогресса духовные начала нашей жизни уйдут в прошлое — это будет страшным бедствием для человечества»[[72]](#footnote-73). Но тревоги Завадского не гасят его надежд. И театр будущего для него — это обязательно театр поиска и эксперимента, творящий в новых формах «жизнь человеческого духа». Режиссер вынашивает планы создания сценической лаборатории, которая развивала бы заветы Станиславского.

Верный себе, он готов к новым опытам, поискам, пробам — вечно юный Калаф советского театра! Сосредоточенный и порывистый, серьезный и безрассудно азартный, фантазер, романтик, мечтатель, влюбленный в жизнь и в свое искусство, — таким остается Завадский сегодня.

# **{****45}** В. ЗабараускасМильтинис

{47} В начале 1960‑х годов на страницах центральных газет и журналов нашей страны все чаще и чаще стали появляться статьи о небольшом литовском театре в городе Паневежисе. Профессионалы и любители театрального искусства и кино узнавали новые, ранее неизвестные имена: Юозас Мильтинис, Вацловас Бледис, Бронюс Бабкаускас, Донатас Банионис. В периферийный городок (тогда он насчитывал около пятидесяти тысяч жителей), что на полпути из Вильнюса в Ригу, зачастили гости. Из других городов Литвы и соседней Латвии, из Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Таллина. Интригующие сообщения очевидцев привлекали внимание все новых и новых зрителей.

Что же за новая «театральная Мекка» открывалась их взорам?

Приезжих удивляло многое. На сцене районного городка годами идут с аншлагами постановки классических произведений Шекспира, Чехова, Ибсена. Современная советская и западная драматургия выдерживает по нескольку сот спектаклей. И, что немаловажно отметить, лучшие постановки этого театра — произведения большого искусства.

В многочисленных статьях о Паневежисском театре часто по-разному оценивались явления творческой практики театра, но единодушно признавалось, что первопричина всех успехов (а также неудач) заключена в личности главного режиссера театра народного артиста СССР Юозаса Мильтиниса. Мильтинис — основатель Паневежисского театра, он же его бессменный художественный руководитель, он же единственный воспитатель всех поколений актеров этого театра. Трудно представить себе Паневежисский театр без Мильтиниса, как и Мильтиниса вне Паневежисского театра. История театра — это творческая биография его главного режиссера. Художественное лицо театра — творческий портрет Мильтиниса.

О Мильтинисе писали много. И в многообразии наблюдений возникает по крайней мере два различных портрета художника.

Чудаковатый отшельник с колючим характером и множеством причуд, окутанный таинственностью, чуть ли не волшебник, интереснейший самородок, колдун на поприще театрального искусства — таков он в представлении любителей необычного и сенсационного.

{48} На страницах других работ возникает облик беспокойного, умного мастера сцены. Творчество его вдохновлено идеями гуманизма. Упорный труд проникнут высоким интеллектом, согрет талантом.

Некоторые портреты, так различно, порой противоположно рисующие его художественный облик, написаны излишне эмоционально. Может быть, виной тому — обаяние личности. Известно, как неотразимо воздействует при встречах Мильтинис на того, кто с ним соприкасается.

Более объективный подход к творческой биографии художника может быть подсказан его же собственными словами: «Театр — это образ жизни»[[73]](#footnote-74). Жизнь Мильтиниса — это его постановки. В них раскрываются и сложный характер художника, и его мысли о современности, и его мечта о будущем. «В спектаклях Мильтиниса живет нечто большее, чем находки и удачи, в них личность художника, верного своей прочной и цельной системе воззрений»[[74]](#footnote-75), — замечает московский критик, ознакомившись с постановками Мильтиниса начала 60‑х годов.

Именно в это время к Паневежисскому театру приходит известность. Появляются самые зрелые работы Мильтиниса — плод двадцатилетнего педагогического труда, творческих поисков и смелых экспериментов.

Первыми всеобщее признание критиков и зрителей получают постановки «Иванова» А. Чехова (1960) и «Макбета» В. Шекспира (1961).

Произведения классики составляют программный репертуар Мильтиниса, к ним он относится особенно уважительно. В течение многих лет в актерской студии театра подбираются будущие исполнители главных ролей. Поиски актера на роль Иванова велись около двадцати лет. Режиссерский замысел «Макбета» вынашивался почти четверть века. «Царь Эдип» Софокла ждет своего воплощения у Мильтиниса уже тридцать лет.

Главное, что характерно для Мильтиниса, вступившего в зрелый период творчества, — оригинальность и неожиданность режиссерских решений. Это следует особо отметить, так как не секрет, что периферийные театры нередко заимствуют у ведущих столичных театров не только режиссерскую концепцию, но и декоративное оформление спектакля.

Драма А. П. Чехова, любимейшего драматурга Мильтиниса, к моменту постановки ее в Паневежисском театре вновь, после долгого перерыва, возвратилась на сцены московских театров. Репетируя «Иванова», Мильтинис был уже хорошо знаком со спектаклем М. О. Кнебель в Московском театре имени А. С. Пушкина и с интерпретацией драмы в Малом театре (режиссер Б. А. Бабочкин). Обе постановки произвели на него большое впечатление, и все же он остался верен своему годами выстраданному замыслу.

Позиция Чехова по отношению к его герою далеко не однозначна. Он оправдывает Иванова, считая его жертвой окружающего общества, но осуждает как человека, который не смог вынести бремени ответственности за свои действия, предпочтя бездействие. И все же нельзя не заметить чеховских симпатий к Иванову. Впрочем, это ничуть не помешало ему в финальной сцене лишить героя тернового венца мученика.

{49} Роль Иванова режиссер доверил сравнительно молодому актеру С. Петронайтису. Забегая вперед, надо заметить, что выдвижение молодых исполнителей — практикой оправданный педагогический прием — становится у Мильтиниса системой воспитания. Поистине актер Мильтиниса рождается не в актерской студии или институте, а на сцене.

Мильтинис с самого начала отбросил недоверие к Иванову, он как будто оттолкнулся в своей концепции образа от слов Чехова, писавшего, что в своем «Иванове» он «никого не обвинил, никого не оправдал».

Атлетически сложенный, внешне привлекательный Иванов — Петронайтис с виду ничем не напоминал беспомощного, безвольного человека. Он просто не хотел сопротивляться, считая активные действия бессмысленной тратой сил. С этим убеждением Иванов — Петронайтис и живет. Будущее его не интересует. Он живет прошлым. В настоящем существуют лишь воспоминания о былом.

В Московском театре имени А. С. Пушкина с первых же слов Иванова — Смирнова чувствовалось, что перед нами человек широкой эрудиции и тонкого ума. В его приподнятом тоне звучала даже какая-то поучительная торжественность. Смирнов выделял своего героя из окружающих. Петронайтис же не показывает Иванова героем ни в прошлом, ни в настоящем. Его Иванов — средний человек, родившийся и выросший среди таких, как Лебедевы, Боркины. Правда, в молодости Иванов, по собственным словам, «любил, ненавидел… сражался с мельницами, бился лбом об стены». Но ведь и Шабельский в молодости орлом летал. Такая же молодость была у Лебедева. Так в чем же исключительность Иванова?

Мильтинису Иванов интересен не своей исключительностью, а сложной психологической реакцией человека на жизненные ситуации. Неспособность вырваться из угнетающего его душу общества и вместе с тем воспоминания о былой удали толкают Иванова на неожиданные поступки. И выглядят они «странно», необычно на фоне уродливой картины мещанских нравов.

Сдержанный, но тонко чувствующий Иванов — Петронайтис страдает при виде несчастной Сарры (Л. Адомавичуте) или жалкого Шабельского (Г. Карка). Это трио обездоленных, чьи души подобны печальным руинам. Духовная опустошенность Иванова обнаруживается и подчеркивается режиссером в контрастных «сопоставлениях» с образом Сарры. Именно этот образ позволяет Мильтинису в первом действии приглушить патетику Иванова, порой пытающегося выдать себя за страдальца. Легкая, хрупкая, с большими выразительными глазами, взгляд которых полон скорби и любви, — Сарра, словно совесть самого Иванова, стремится вывести его из круга душевных самоистязаний.

Мильтинис нашел удачную мизансцену, эмоционально выразившую сокровенные отношения этих двух людей. Сарра — Адомавичуте робко приближается к Иванову — Петронайтису, собравшемуся к Лебедевым. Она ведет мужа к авансцене, положив его руку на свое плечо. В глазах светятся и надежда, и боязнь, и желание возвратить прежнюю жизнь. Но Иванов неподвижен. Рука бессильно сползает с плеча Сарры. Она приближается к рампе. С каждым шагом иссякают ее силы. Руки беспомощно повисают, словно обрывается нечто невидимое, последнее, все еще соединявшее ее с Ивановым. Гаснет надежда в широко раскрытых глазах. {50} Только что звеневший серебряным колокольчиком голос умолкает, и слышен глухой, тихий шепот.

И Сара и Шабельский осмыслены режиссером трагически. Это добрые, чуткие души. Язвительные насмешки и нарочитая грубость Шабельского — ширма, скрывающая истинное отношение к несчастной женщине. И как бы он ни прятал свои чувства к Сарре, они внезапно с большой эмоциональной силой вырываются наружу. Образ Шабельского парадоксален: презирая мещанство, он рвется… в ненавистное ему общество, опустошающее душу человека пошлостью «вещественных» отношений.

Мильтинис любит анализировать парадоксальность жизни. Парадокс — как прием психологического углубления взаимоотношений действующих лиц, парадокс — как усиление трагического звучания даже в комических ситуациях. В парадоксе он вскрывает сложность жизненной истины.

Во втором акте (бал в доме Лебедевых) режиссер сгущает краски до остросатирических. Комизм отдельных сцен граничит с буффонадой. В уродливой мещанской среде внезапно и резко высвечена любовь Саши (Д. Корсакайте) к Иванову. Контрастами светлого, благородного и темного, низменного создается необходимая для драматического накала атмосфера. Контрастность внешних взаимоотношений действующих лиц переплетается с контрастностью их внутреннего мира.

— Счастье мое — вспышкой неподдельной радости озаряется на миг Иванов в ответ на признание Саши. Но вдруг лицо его искажается горькой усмешкой, и в голосе звучит как будто тоскливый отзвук давно позабытого, погребенного в прошлом.

Снова парадокс — и радость жизни и пламенная любовь Саши отзываются для него непосильными душевными муками. Он окончательно запутался в вопросах, которые перед ним ставит жизнь. Болезнь жены, любовь Саши, вечно ноющий Шабельский, доктор Львов со своей правдой, зюзюшки, бабакины — все перемешалось в сплошном кошмаре.

— Постой, я сейчас все это кончу! — восклицает Иванов — Петронайтис. И это единственный выход, к которому логически подводит режиссер Иванова. Способность к сопротивлению постепенно покидает его, и лишь редкие вспышки гнева свидетельствуют о протесте героя.

Режиссер подчеркивает угасающую энергию Иванова, чтобы неожиданным контрастом в финальной сцене заострить основную идею спектакля — непримиримость к духовной пошлости.

Энергичное появление Иванова — Петронайтиса в последнем действии настораживает. Это уже не тот Иванов, которого мы видели в начале спектакля. «Проснулась во мне молодость, заговорил прежний Иванов!» — восклицает он.

Может быть, режиссер неверно истолковал авторский замысел, активизируя образ Иванова к финалу? Вряд ли это так. Режиссерское решение лишь дает возможность резче, контрастнее выделить вызов Иванова окружающему обществу. Человек выносит приговор мещанской морали. В авторской ремарке сказано об Иванове: «Отбегает в сторону и застреливается». Режиссер эту сцену решает таким образом. Иванов — Петронайтис решительным движением отталкивает в сторону столпившихся гостей и, словно вырываясь из опостылевшего ему общества, взбегает по лестнице вверх — остолбеневшие гости замирают в испуге. Лицо Иванова {51} озаряется светом обретенной наконец свободы. Звучит, одновременно с падающим занавесом, выстрел.

Некоторая героизация Иванова в финальной сцене выдвигает на первый план тему ответственности человека перед собой. Эту же тему, но в разных аспектах развивает Мильтинис и в других постановках.

Тема личности и общества с начала 1960‑х годов становится основной в творчестве Мильтиниса. С постановки «Иванова» она с нарастающей силой звучит в лучших работах режиссера. Тему сильной личности мы находим в одной из лучших постановок Мильтиниса — трагедии «Макбет» В. Шекспира.

Статистика дает о постановках «Макбета» такие данные. С 1945 по 1957 год в Советском Союзе «Отелло» ставился 78 раз, «Ромео и Джульетта» — 50, «Король Лир» за это время был поставлен 16 раз, «Гамлет» — 14. А «Макбета» поставили только два театра[[75]](#footnote-76). По мнению литовского критика Д. Юделявичуса, такое «недоверие» к «Макбету» вызвано прежде всего тем, что трагическим героем здесь является не благородный гуманист, а кровавый тиран. Критик допускает также мысль, что немалая трудность заключается и в подборе актеров на эту роль. Насколько верно первое утверждение — вопрос сложный, но второе по отношению к Паневежисскому театру — верно. Поиск актера на главную роль был одной из причин столь длительной подготовки к постановке «Макбета».

История работы над «Макбетом» позволяет проследить путь созревания режиссерского замысла. Лучше всего он виден, когда мы сравниваем мысли Мильтиниса, высказанные в статье о премьере трагедии в Каунасском государственном театре (1939), с постановкой «Макбета» самим Мильтинисом в Паневежисском театре (1961).

В статье Мильтинис трактует «Макбета» как трагедию рока, «в которой происходит извержение страстей беспредельного человеческого величия и дьявольского тщеславия»[[76]](#footnote-77). Над человеком стоят сверхъестественные существа. В их власти находится человеческая судьба. Макбет всего лишь игрушка ада и его жертва. Он — словно падающая в пропасть глыба, обломок скалы. Образ Макбета создан из контрастов, антитез. Макбет любит короля и верен ему, но готовит ему смерть, чтобы завладеть короной. Он героичен и отважен, но вместе с тем труслив и безволен. Веселый и счастливый, он вдруг падает в бездну уныния.

Такую же контрастность Мильтинис видит и в форме произведения: рядом с длинными рассказами, полными гиперболических образов, лирическими, элегическими монологами вдруг появляются короткие, рубленые диалоги. Контрастность способствует выявлению двойственности человеческого характера, его величия и падения, логически оправдывает необузданное стремление человека к постижению непостижимого. Ярче всего контрастность, двойственность макбетовской души, борьба в ней величия и низменных чувств проявляются, по мнению Мильтиниса-теоретика, в сцене битвы, когда слуга сообщает, что леди Макбет покончила жизнь самоубийством.

{52} В своем воображении эту сцену Мильтинис рисовал так: «… и тут он, упав у порога непобедимого рока, раскрывает перед самим собой собственное сердце слабого, надломленного человека.

… Завтра, завтра, завтра,
А дни ползут, и вот уж в книге жизни
Читаем мы последний слог и видим,
Что все вчера лишь озаряли путь
К могиле пыльной. Дотлевай, огарок!
Жизнь — это только тень, комедиант,
Паясничавший полчаса на сцене
И тут же позабытый; это повесть,
Которую пересказал дурак:
В ней много слов и страсти, нет лишь смысла.

Это духовное завещание Макбета перед смертью», — заключает автор статьи.

Макбет в представлении Мильтиниса в 1939 году — потерявшее человеческий образ чудовище, буйствующая фатальная сила в начале и игрушка в руках неумолимого рока в конце трагедии. Движущей силой преступлений Макбета он считает не противоречивую двойственность титанической личности (в контрастности характера Мильтинис видит лишь логическое оправдание поступков), а начало, которое олицетворяют мистические ведьмы. «Они как раз и должны раскрыть все сверхъестественное, фатальное, пышущее адским проклятием настроение, которое, словно неудержимая струя, проходит через все произведение, заливая всех лучами смерти»[[77]](#footnote-78).

Двадцать с лишним лет спустя зритель встретился с воплощением образа Макбета на сцене. Даже внешность Макбета — Петронайтиса — мужественная фигура, строгие, красивые черты лица — ни в чем не напоминает «потерявшее человеческий образ чудовище».

В спектакле пророческие слова ведьм воспринимаются как выражение беспокойных мыслей самого Макбета. Мильтинис эмоционально раскрывает внутренний мир героя.

… Словно боясь, что разгадают его мысли, Макбет незаметно удаляется от сопровождающих. На сцене гаснут огни, и лишь блеклый луч освещает фигуру Макбета. Внешне он как будто спокоен, но голос выдает внутреннюю тревогу, когда губы впервые произносят слова: «… и если призрак кровавого убийства…» Слова актера сопровождаются потрясающими душу звуками музыки. Еще неизвестно, на что решился Макбет, но все вокруг наполняется предчувствием чего-то ужасного.

С этого момента зритель видит уже двух Макбетов, вернее сказать, двуликого Макбета: один — гордый, храбрый воин, другой — честолюбец. Теперь, говоря словами самого Макбета, «сыгран счастливый и многообещающий пролог для королевской драмы». Еще не скоро падут первые жертвы убийства, но трагическое действие уже началось. В первой схватке с самим собой смертельно ранен Макбет-человек.

Режиссер видит трагизм не только в кровавых убийствах, но и во внутренней борьбе. Макбет — Петронайтис не кровожадный и жаждущий {53} славы тиран, а сильная, титаническая личность, в душе которой кипит борьба между добром и злом. Ему чужды безвольность и нерешительность. В нем живы еще сомнения, порожденные совестью. Лишь она — преграда, мешающая вступить окончательно на путь преступлений, ведущий к заветной цели. Чем явственнее в характере Макбета человеческое начало, тем сильнее страсти, побеждающие это начало, тем глубже и ярче раскрывается трагедия.

— Принц Кемберлендский — вот она, преграда! — словно в горячке шепчет Макбет — Петронайтис. В глазах его — злобное, мстительное чувство. Мгновение-другое, и в нем вновь заговорила совесть. В широко раскрытых глазах — невыносимая мука, даже мольба, и голос звучит тише:

— О, звезды, с неба не струите света… — переход от гнева к печали — приглушенный, без аффектации. Последние слова монолога Макбет — Петронайтис произносит, убегая со сцены, словно испугавшись задуманного злодейства.

Убийство короля Дункана Мильтинис делает кульминационной точкой трагедии Макбета.

… Резкий красный свет заливает горизонт. Словно море крови бушует на сцене, в нем тонут фигуры Макбета и леди Макбет с кинжалами в руках. Огромные, черные их тени то замирают, то вздрагивают на красном фоне. Стонут звуки органа…

Зритель не видит сцены убийства — Макбет удаляется, чтобы свершить роковое злодейство. В этот момент нарастает эмоциональность музыки — звенящей, вибрирующей, вот‑вот готовой прорваться криком ужаса. Волнами хлещет красный свет в лицо застывшей у дверей Дункана леди Макбет. Вдруг судорога прошла по ее лицу, в щемящих сердце звуках послышался стон флейты, жалобный, беспомощный…

Дункан убит. Злодейский акт опустошает душу Макбета. Как стон, вырываются из глубины сердца слова:

Нет, с рук моих весь океан Нептуна
Не смоет кровь. Скорей она, коснувшись
Зеленой бездны моря, в красный цвет
Ее окрасит…

Этот монолог последний, в котором еще звучат страдание и боль. Горой наваливаются на плечи Макбета преступления. Тяжелой, медленной поступью он удаляется в свои покои. Никогда больше не возродится прежний Макбет. Разум, отравленный честолюбием, будет рождать лишь зло. А когда на миг утихнут страсти и луч ясной мысли озарит бескрайнюю пропасть, которую разверзло в душе Макбета совершенное им злодеяние, не раскаяние, не боль, а только разочарование в бессмысленной жизни будет звучать в его устах.

Макбет надругался над воинской честью, растоптал ее. Однако отзвук этого былого чувства живет в Макбете — Петронайтисе до последнего мгновения, и именно это дает возможность до последнего же мгновения ощущать в нем титанический характер.

Рецензенты много писали о Макбете — Петронайтисе, но редко упоминали исполнителей роли леди Макбет Е. Шулгайте, короля Дункана С. Космаускаса, Банко Д. Баниониса, хотя все они, а особенно Д. Банионис, — широко известные актеры. На это есть свои причины. Мильтинис {54} основное внимание в спектакле сосредоточивает на образе Макбета, в нем заключено решение спектакля — нравственное и философское. Остальных персонажей трагедии Мильтинис использует как фон для основного образа. Дьявольская жестокость леди Макбет как зеркало отражает человеческие метания Макбета. Эту же цель преследует режиссер, воплощая в спектакле светлые, благородные образы короля Дункана и полководца Банко. Рядом с ними честолюбие и стремление к власти Макбета выступают особенно отчетливо.

Можно счесть, что режиссер в чем-то обедняет образ леди Макбет, как и образы других персонажей, подчиняя их трактовку основной задаче — созданию образа Макбета. Но нарушение логики здесь лишь кажущееся; наоборот, такое соотношение сил способствует утверждению художественной правды режиссерского замысла.

Мильтинис не стеснял себя исторической и этнографической достоверностью, но и не увлекался модернизацией. На первый план он выдвинул философскую проблему — решение вопроса о сути человеческой личности. Не апеллируя к традиционному утверждению: Макбет — дитя своего времени, режиссер решает вопрос об ответственности человека. Ответ режиссера ясен: преступник не может Выть оправдан ни мотивами «жестокого времени», ни мистификациями рока.

Своеобразные, неожиданные трактовки драматургических произведений, их эмоционально накаленные сценические воплощения, ярко выраженный гуманистический характер постановок — основные черты режиссуры Мильтиниса, вступившего в зрелый период творчества. «Искусство Мильтиниса — умное и доброе искусство. Гуманистический и гражданский идеалы, интеллектуализм и человечность неотделимы в нем. В интеллектуализме спектаклей Мильтиниса нет ни экстравагантности, ни претенциозности»[[78]](#footnote-79), — пишет А. Образцова.

Интеллектуальное начало, заключенное в творчестве Мильтиниса, ведет нас в самые глубокие переживания человека, взятого во всей его цельности и противоречиях. Чем глубже Мильтинис уходит в потаенный мир индивида и общества, тем беспокойнее становится его творчество. Художественно-психологический анализ человека ведется не ради любопытства к сложным житейским конфликтам. Со страстью подлинного борца за права человека он разоблачает и клеймит все, что противно людской природе, высокому призванию человека. Мильтинис — режиссер-философ. В основе его творчества лежит тема высокой ответственности человека за свою жизнь. Этот мотив с тревогой звучит и в произведениях западной драматургии, осуществленных на сцене Паневежиса.

В самом начале 60‑х годов Мильтинис продолжает работу над драмой А. Миллера «Смерть коммивояжера», усовершенствуя первое сценическое воплощение пьесы — спектакль 1958 года, в постановке которого принимал участие В. Бледис. Спектакль Мильтиниса 1960 года принес театру значительный успех.

Режиссер в постановке в чем-то спорит с автором. Драматург показывает рядового американца, коммивояжера Вилли Ломена, который {55} строит жизнь своей семьи на случайностях, создающих иллюзию возможного благополучия. Он просто перепутал реальную жизнь с миром мечты. И когда действительность безжалостно рушит его воображаемый мир, возникает трагическая ситуация.

Судьба героя пьесы вызывает сочувствие и сострадание. С грустной иронией звучит второе название пьесы: «Человек, которому так везло».

В постановке Мильтиниса элегическая нота приглушена. Отчетливее проступает конкретно-исторический, социальный смысл истории Ломена. Раскрываются подлинные истоки иллюзий героя.

Вилли Ломена в исполнении Донатаса Баниониса не назовешь только наивным мечтателем. Его Ломен — человек, твердо убежденный в своей правоте, и эта убежденность имеет свои корни. Но будем точны. В авторском тексте также имеются достаточно сильные выражения для социального заострения драмы. «Я вложил в эту фирму тридцать четыре года жизни, — кричит своему боссу Вилли, — теперь мне нечем заплатить страховку! Вы меня выжали как лимон и хотите выбросить кожуру в помойку».

Достаточно не обратить внимания на частые авторские ремарки, указывающие на психическое состояние героя, и Вилли Ломен предстанет перед нами как разоблачитель закона жизни капиталистического общества. Но ведь это не так. Ремарки автора упорно указывают на нарастающее раздражение Вилли в этой сцене. Вилли говорит «с нарастающим гневом», «со злостью», «в отчаянии» и т. д. Это такое состояние, когда человек может наговорить что угодно, повторить где-то услышанную мысль как свою. После припадка бешеного отчаяния наступает резкий спад, и Вилли испуганно лепечет: «А что я ему сказал? Господи, по-видимому, я на него накричал! Как я мог до этого дойти?»

Неосторожный шаг режиссера в сторону упрошенной социологизации мог привести к искажению образа, и, более того, Вилли мог бы исчезнуть как личность. Сложный духовный мир старого коммивояжера бесследно растворился бы в потоке воинствующих речей. Обобщенность привела бы к обезличенности персонажа. Но этого не произошло.

… Медленно гаснет свет в зрительном зале. Слабый луч, блеснувший в глубине сцены, выхватывает маленький, словно сказочный домик, а перед ним в полумраке вырисовываются контуры каркаса такого же дома почти в натуральную величину. В глубине сцены, за сказочным домиком, громоздятся чудовищные глыбы небоскребов. Они наваливаются, давят на беззащитный, одинокий домик коммивояжера (художник М. Булака). В сумерках появляется усталый человек в сером костюме. Ему за шестьдесят. В руках два больших чемодана. Вьючное животное, несущее непосильный груз. Даже в том, как он проходит десяток шагов, отделяющих его от дома, мы чувствуем изнуренность человека, с трудом влачащего свой жизненный крест. Усталый, покорный и, по-видимому, добрый человек — таким зритель встречает Вилли Ломена (Д. Банионис) — неожиданно меняется при первой же встрече с женой Линдой (Е. Шулгайте), тихим, покорным и терпеливым существом. Едва скрываемая раздраженность капризного эгоиста все чаще проскальзывает в его словах. Так Мильтинис словно «охлаждает» полного участия зрителя.

Но что же рождает грубость Вилли?

{56} — Биф Ломен не может найти себе места? — кричит он жене. — Молодой человек с таким… обаянием не может найти себе места в величайшей стране мира?..

Вот, оказывается, на что делает ставку старый коммивояжер — на обаяние личности и на миф о стране величайших возможностей. И это для него не просто беспочвенные иллюзии мечтателя. Вилли — Банионис свято верит в каждое свое слово. Вера в удачу, убежденность в бескрайних возможностях «богатейшей» страны мира впитывались им с молоком матери. Он вполне искренен в своем заблуждении. Но неудачи сына разрушают его иллюзорную мечту, его счастье. И это раздражает его.

Сыновья Вилли, Биф и Хеппи, рисуются автором как противоположность отцу. В спектакле Мильтиниса на первых порах они так и воспринимаются. Но события развиваются, и мы убеждаемся, что в большей или меньшей степени все они живут и питаются теми же иллюзиями о неожиданных счастливых возможностях частного предпринимательства.

Биф (С. Петронайтис) — единственный член семьи Ломенов, пытающийся взглянуть правде в глаза. Он всеми силами рвется из мира ложных иллюзий, но усилия его встречают ожесточенное сопротивление со стороны всей семьи. Биф — Петронайтис далек от миллеровского Бифа. В драме Биф разоблачает двоедушие отца… Сам же он представлен автором моральным выродком — его жизненные неудачи связаны с клептоманией. Он, его развратный брат и фантазер отец составляют достаточно выразительное трио для чувствительного современного моралите.

В режиссерском решении спектакля этот болезненный «колорит» героев приглушен. В первую очередь это касается Бифа — персонифицированной иллюзорной мечты Вилли Ломена. Биф — Петронайтис — надломленная, мечущаяся личность. При полном сознании своей никчемности он все же ищет выхода. Актер доказывает неслучайность его моральных вывихов и неприспособленности к жизни. Он подчеркивает в нем как раз те остатки иллюзий, которые Биф унаследовал от отца. Именно в натуре Бифа происходит слом от столкновения суровой реальности с лучезарными мечтами.

Биф Петронайтиса обаятелен, но это не обаяние внешности, которое так привлекает зрителя, а обаяние душевной чистоты. Его стремление вырваться из мира лжи и самообмана, искреннее осуждение своих пороков, душевная теплота невольно подкупают. Он похож на заблудившегося в лесу человека, который тем глубже уходит в лесные дебри, чем больше старается из них выбраться.

Противоположность Бифа — его брат Хеппи (А. Масюлис). Его не мучают никакие сомнения, он и не пытается ставить перед собой сложных вопросов жизни. Хеппи — Масюлис как бы плывет по течению. Он с удовольствием остается в мире отцовских иллюзий, хотя, по правде сказать, не верит в их реальность. Мелкий эгоист, циник, пустоцвет с заискивающей улыбкой сутенера — с таким духовным «багажом» предстает Хеппи — Масюлис перед зрителем при первом знакомстве.

Вся эта тройка Ломенов — отец и сыновья — выносят друг друга благодаря бесконечному терпению, вечным компромиссам и большой любви Линды. Это идеал покорной, всепрощающей жены и матери. Линда — Шулгайте способна ради семьи на любое самопожертвование. По словам {57} автора, она не просто любит своего мужа, но боготворит его. Даже в пороках Вилли Ломена она видит своего рода достоинства. Линда — Шулгайте не открывает до конца свое большое чувство, но оно улавливается в каждом ее слове, в каждом движении. Эта тихая, униженная женщина способна здраво мыслить. Ее практический ум строго различает границы реальности и фантазии. Всем своим материнским существом чувствуя опасность увлекательных иллюзий, она защищает семью от заманчивых обещаний Бена (Б. Бабкаускас).

Бен — персонаж из потустороннего мира, умерший брат Вилли Ломена. Он появляется в сценах воспоминаний о прошлом или как видение воспаленного ума коммивояжера. Строгая фигура пожилого, но необыкновенно энергичного джентльмена, освещенная ядовито-зеленоватым лучом, неожиданно вырастает в тех сценах, где Вилли безнадежно ищет ответа на мучительные вопросы жизни. Режиссер выводит Бена на сцену не как реального человека. Движения Бена — Бабкаускаса механически точны и скупы, словно заранее запрограммированы. Режиссер и актер несомненно выделяют Бена из среды живых действующих лиц. Он — символ юного порыва, смелых исканий, случайной удачи — всего того, чем жили покорители Дикого Запада Америки.

Всю первую часть спектакля режиссер посвящает знакомству с членами семьи Ломенов. Двухплановое по времени построение пьесы позволяет ему и актерам раскрыть историю семьи как прелюдию будущей трагедии.

Действие происходит в настоящее время и в прошлом (сцены воспоминаний Вилли). В сценах прошлого Мильтинис ищет психологические основы, формировавшие противоречивый характер Вилли. В сценах настоящего режиссер использует эмоциональность драмы, чтобы определенным образом направить интерес зрителя. Волна противоречивых чувств, вызванная сложным, неоднозначным характером героя, предостерегает от поспешного решения. Сочувствие к уставшему от непосильной жизни человеку чередуется с внутренним упреком стареющему ловеласу. Но тут же возникает стремление оправдать поступок Вилли — ведь он трагически одинок. Однако зритель теперь уже просто боится поверить вновь возникающему сочувствию.

Глубокое осмысление событий заставляет режиссера искать причины гибели человека не в случайных явлениях, а в закономерностях социальной жизни. Мильтинис не навязывает зрителю социальных проблем, но подводит к ним.

Лишь во второй части обстоятельства складываются роковым для Вилли Ломена образом.

За столом, прихлебывая кофе, сидят Вилли и Линда. У него отдохнувший вид, хорошее настроение. В это прекрасное утро Ломен — Банионис влюблен в свою скромную человеческую мечту. И влюблен именно потому, что она так скромна и человечна. Вилли настойчиво убеждает жену в реальности своей мечты. Даже слишком настойчиво, словно пытаясь заглушить свои собственные сомнения. Не потому ли уверенность Ломена столь демонстративна?

В сцене Ломена с Говардом (С. Космаускас) Банионис с присущей ему искренностью и непосредственностью обнажает в Ломене внутренний {58} конфликт. Он показывает само его зарождение и драматическое развитие, поднимает его до трагических высот.

Конфликт завязывается, когда мечта Ломена сталкивается с реальностью: перед глазами зрителей возникает картина, равносильная убийству человека. Спокойно и деловито начинается смертельная схватка двух людей. Страшно именно это спокойствие и деловитость происходящего. Претензии Вилли просто наивны и даже смешны боссу Говарду. Он забавляется беспомощностью Вилли, хотя и без злорадства… Просто так. Это, по-видимому, у него в крови. Так забавляется кошка с измученным мышонком. Иногда кажется, что боссу жалко старика и он умышленно оттягивает время, подготавливая Вилли к неприятной вести. А может, босс заигрывает со стариком ради развлечения?.. Своим безразличием он унижает человеческое достоинство. Но Вилли воспринимает это как должное, с заискивающей улыбкой, как бы не замечая издевательства.

— Послушайте, но вы, кажется, сегодня должны находиться в Бостоне? — словно невзначай спрашивает Говард.

Для Вилли наступил решительный момент, ради которого он сюда пришел, ради которого был вынужден терпеть унижения. Долголетний опыт работы коммивояжера подсказывает ему, что даже законные требования следует изложить боссу как можно мягче. И, подхватив тон хозяина, как бы между прочим, Вилли — Банионис пытается продолжить беседу в свободной манере. Но получается лишь жалкая видимость независимого положения.

— Вот об этом, Говард, я и хотел с вами поболтать. Может, выкроите свободную минутку.

Достаточно взглянуть на скованное от нервного напряжения лицо Вилли — Баниониса, на искусственно непринужденные движения, и сразу становится ясно, какой ценой куплена эта «свободная» манера. Своей кульминации драматизм достигает в тот момент, когда старый коммивояжер не только не получает ожидаемой подачки, но прогоняется, как негодное к труду животное.

Ломен получает сильный, но пока еще не сокрушительный удар по своему иллюзорному миру. Слишком глубоки корни ломеновских иллюзий. Но с этого момента режиссер развивает драматические события в нарастающем темпе. Словно карточные домики, рушатся радужные предположения Вилли о будущем, предвещая приближающуюся трагическую развязку.

В минуты крушения надежд появляется Бен — Бабкаускас с его несокрушимой логикой хозяина жизни. Зловещий зеленоватый свет на сцене омертвляет все живое. С хладнокровным бездушием, граничащим с цинизмом, взвешивает он происходящее: «стоит» или «не стоит». Когда окончательно рушатся все иллюзии коммивояжера, в последний раз появляется Бен как символ безжалостного, всемогущего мира. Страх перед ним заставляет старого коммивояжера принять роковое решение.

Самоубийство Вилли, в истолковании режиссера, не является ни протестом личности, ни вызовом миру, ни героическим самопожертвованием отца. Смерть коммивояжера — это частный случай, вызванный отчаянием человека, попавшего в безвыходное положение, но случай, позволяющий говорить о закономерности явления.

{59} Социальную суть постановки можно выразить двумя словами — человек в джунглях. Так была названа и первая рецензия на спектакль[[79]](#footnote-80). Человечность и капитализм — антиподы, понятия, исключающие друг друга.

Успех спектакля «Смерть коммивояжера», как и успех некоторых ранних работ Мильтиниса, заключается не только в умении передать социальную остроту произведения через психологическую глубину. Наиболее точно успех объясняет Н. Крымова. «Мильтинис действительно — режиссер. И в основе всех лучших спектаклей театра лежит не что иное, как настоящая режиссура, большое и сложное, истинно современное искусство, состоящее из великого множества талантов и умений.

Способность выбрать пьесу, а потом художественно осмыслить ее, придав ей звучание такое ясное и точное, что годы лишь шлифуют спектакль, но не стирают его рисунка, умение придумать спектакль от первой до последней секунды, но придумать не эффектную форму, а естественное и свободное его течение, предполагающее многие вольные притоки; потом еще способность вовлечь актеров в это течение, помочь им почувствовать себя так, будто оно, это течение, ими и создано; и еще — придумать внешний облик представления, да так, чтобы бедность обернулась изобретательностью, в простоте было небрежное изящество и ни огромный труд, ни усилия ума не были заметны, будто все делалось так, само собой. Все это лишь некоторые, наверное, не все стороны того искусства, которым привлекает Паневежисский театр»[[80]](#footnote-81).

Автор совершенно прав и в том, что это лишь некоторые стороны искусства Мильтиниса.

С каждой новой значительной постановкой его режиссерский талант, подобно драгоценному камню, сверкает все новыми и новыми гранями.

«Иванов», «Макбет», «Смерть коммивояжера» стали этапными спектаклями в истории литовского советского театра. Двадцатилетние творческие поиски Мильтиниса, его смелые сценические эксперименты с начала 60‑х годов отмечены всеобщим признанием. Это была не только победа художника над частью критиков, выступавших против его смелых, порой рискованных с точки зрения формы экспериментов, но и утверждение нового этапа в развитии национального сценического искусства. Теперь уже открыто заговорили об актерской школе Мильтиниса, которая внесла нечто качественно новое в исполнительское мастерство литовского театра. И это новое прежде всего заключалось в углублении философско-интеллектуального начала в актерской игре.

В столкновении со старыми представлениями об актерской игре школа Мильтиниса завоевывала все новых и новых друзей в других театрах республики. Друзей, а не последователей, безоговорочно принимающих утверждения Мильтиниса. В острой творческой полемике намечались пути, ведущие национальный театр Советской Литвы к новым творческим открытиям. Не случайно в начале 60‑х годов в театральной жизни республики возникло стремление театров найти собственный творческий почерк, создать прочные коллективы единомышленников.

{60} В Академическом драматическом театре Литовской ССР в области монументальной исторической драмы режиссер Г. Ванцявичус успешно продолжил творческие искания, которые он начал в Каунасском театре. Воспитанник ГИТИСа П. Гайдис, возглавив Клайпедский театр, смело повернул творческий коллектив на путь оригинальных поисков.

Каждый из них самостоятельно пробивает дорогу в мир современного искусства, но у всех мы находим стремление достичь в своем творчестве синтеза рационального и эмоционального, соединить прямое действие и далекую ассоциацию — то, к чему уже не раз приходил в своем творчестве Мильтинис.

Собственно говоря, новые творческие достижения в литовском театре начала 60‑х годов несомненно обусловлены плодотворным воздействием друг на друга двух родственных течений.

Почти все представители молодого и среднего поколений режиссеров Литвы — воспитанники ГИТИСа, которые унаследовали и творчески продолжают лучшие традиций театра, основанного на принципах системы К. С. Станиславского. Их творчество отражает одно из главных направлений в современном литовском театре.

Другое течение связано с режиссурой Мильтиниса. Мильтинис — единственный представитель старшего поколения режиссеров — является учеником знаменитого французского режиссера, актера и педагога Шарля Дюллена, и поэтому некоторыми театральными критиками причислялся к французской театральной школе[[81]](#footnote-82).

Сам Мильтинис еще в 40‑х годах возражал против такого утверждения: «Прошу не причислять меня ни к какой школе. Где бы я ни учился — во Франции, Англии или Германии, — я самоучка и не обязан их школам»[[82]](#footnote-83).

Слово «самоучка» Мильтинис употребляет лишь в том смысле, что он не является продолжателем или приверженцем какой-либо школы. Вся творческая жизнь Мильтиниса представляет собой нескончаемую учебу, работу и поиски, в которых родилась своеобразная театральная школа.

— Я, как макбетовские ведьмы, — в шутку говорит Мильтинис, — в котел своих знаний кидаю все: и когти дракона, и змеиное мясо, и собачий язык, и глаз саламандры, и нос турка — словом, все, что достаю. Кипит «котел», и получается какое-то варево, которое вы называете моей школой[[83]](#footnote-84).

Вопрос преемственности театральных традиций в творчестве Мильтиниса до сих пор никем не поднимался. Это сложный вопрос, и сложность его в первую очередь заключается в противоречивых заявлениях самого Мильтиниса. Однако, обойдя стороной вопрос о преемственности, мы оставили бы в его творческом портрете белое пятно, которое легко заполнить множеством легенд, бытующих среди почитателей его таланта.

В 1928 году Мильтинис поступил в актерскую студию при Каунасском государственном театре. Первыми его театральными педагогами были {61} Кастантас Глинскис и Борисас Даугувиетис. Оба педагога — яркие индивидуальности, оба сыграли большую роль в истории развития литовского национального театра.

Кастантас Глинскис был воспитанником театральной школы, созданной при Петербургском театре Литературно-художественного общества (Суворинский театр), руководимого известным русским актером В. Далматовым. Непосредственными воспитателями и педагогами Глинскиса были В. Далматов, Н. Арбатов, Б. Глаголин. Большое влияние на К. Глинскиса оказало знакомство с творчеством выдающихся русских актеров К. Варламова, В. Давыдова, В. Комиссаржевской. Воспитанный на лучших традициях русского реалистического театра, он оставался им верен всю свою жизнь. О его отношении к актерской студии, к учебе можно судить по сохранившимся записям. «Искусство, — пишет Глинскис, — не ремесло. Научиться искусству, как ремеслу, нельзя… Нельзя научиться играть. Можно усовершенствовать врожденную способность играть, можно усовершенствовать, развить, вырастить посеянное природой зерно. Школа может подготовить почву для души, для более обильного, более скорого урожая» (записки К. Глинскиса хранятся в Музее театра и музыки в Вильнюсе).

Своим воспитанникам он прививал любовь и уважение к театру. Театр он считал храмом. Он требовал от актеров постоянного и всестороннего развития, накопления жизненного опыта. Особенно большое внимание уделял Глинскис профессиональному мастерству, отрицая всемогущество интуиции.

Много времени в студии отводилось творческому развитию фантазии учеников. Сторонник дисциплины и порядка, К. Глинскис не терпел небрежности и распущенности. Воспитывая у будущих актеров аристократизм духа в хорошем смысле этого слова, он был противником богемности. Стараясь развивать у студийцев чувство меры, вкус, был очень чуток к индивидуальностям учеников, их наклонностям и даже невинным капризам. Он постоянно подчеркивал, что основными элементами театра являются автор и актер, и только после них — режиссер. В процессе работы над образом, считал Глинскис, режиссерская индивидуальность должна неизбежно кончаться там, где начинается актерская индивидуальность.

Совершенно другим был второй учитель Ю. Мильтиниса в Каунасской студии — Борисас Даугувиетис, воспитанник Петербургского театрального училища. Он был категоричен в суждениях, грубоват, остер на язык. До конца своей жизни сохранил Даугувиетис удивительную непосредственность, часто переходившую даже в наивность. Бравада, поза, богемность — дурное наследие юных лет — были предметом его гордости. Он называл все это «театральной потенцией», «широким жестом». Темпераментный, сильный, веселый, он импонировал воспитанникам студии своей неудержимой жизнерадостностью.

Несмотря на различие характеров, обоих руководителей студии роднила настоящая любовь к своему призванию, бескорыстная забота о будущем литовского национального театра. Печально роднил их и общий существенный недостаток — отсутствие научно обоснованной методологии воспитания актера и работы с ним. Это не могло не отразиться на {62} дальнейшем развитии учеников, в том числе и Мильтиниса. Некоторые из воспитанников наряду с достоинствами восприняли и недостатки своих учителей. Другие, наиболее самостоятельные, с критическим складом мышления, уже в годы студии почувствовали неудовлетворенность.

В конце 1929 года в театр пришел режиссер А. Олека-Жилинскас, бывший актер МХАТ 2‑го, ученик К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Он организовал при театре свою студию. Занятия в новой студии сделали особенно очевидными недостатки педагогических методов прежних преподавателей. Благодаря кипучей деятельности Олека-Жилинскаса литовский театр впервые непосредственно соприкоснулся с системой Станиславского. Мильтинису не пришлось ближе познакомиться с новым течением в театре, так как он вскоре кончает студию в группе Б. Даугувиетиса и получает назначение в филиал государственного театра, открывшийся в Шауляе.

23 сентября 1931 года в Шауляйском драматическом театре состоялся дебют Неугомонного — так однокурсники назвали Мильтиниса еще в студии Каунасского драматического театра. Неугомонный с лихвой оправдывал прозвище, доставляя своим пылким темпераментом немало хлопот руководителю курса. Провожая своего воспитанника в Шауляйский театр, Даугувиетис, наверное, облегченно вздохнул. Но вздох облегчения был в этом случае явно преждевременным. Ученик и учитель еще не раз встретятся на скрещении творческих дорог, еще не раз вспыхнут у них горячие споры по вопросам театрального искусства.

Дебютировал Неугомонный в пьесе-сказке «Принцесса Турандот» К. Гоцци в роли Тартальи. Первое выступление не принесло дебютанту ни славы, ни душевного удовлетворения. Он был под сильным впечатлением этого образа, великолепно созданного актером Каунасского театра Г. Качинскасом. Авторитет любимого актера помешал поискам новой интерпретации образа. Тарталья Мильтиниса был лишь неплохой копией. Так казалось дебютанту. О последующих его работах говорили много лестного. Им были довольны и театр и зритель. Недовольным оставался лишь сам молодой актер. Он не был удовлетворен театром и зрителем. Не романтическим бунтарством и не зазнайством юнца было вызвано это недовольство. Еще в годы студии в Каунасском театре Мильтинис поражал всех неутолимой жаждой знаний. Он с упоением читал, особенно увлекаясь театральной литературой. Книгам Мильтинис обязан во многом и широтой своих знаний и высоким интеллектом. Жажда знаний рождала постоянное недовольство достигнутым.

Толчком растущего чувства неудовлетворенности существующим театром послужило и увлечение творческими поисками знаменитого немецкого актера и режиссера Макса Рейнгардта. В ту пору Мильтинису представлялись идеалом и смелые эксперименты в Камерном театре («Каммершпиле»), и виртуозное сочетание декоративного оформления с музыкой и световыми эффектами (четверть века спустя эти свойства станут характерными для творчества самого Мильтиниса), и строгие требования к актерам. Актер должен был в совершенстве владеть движением, жестом, пантомимой, танцем, акробатикой и многим другим.

В начале 30‑х годов Мильтинис знакомится с творческими достижениями театров Советской России. В его личной библиотеке появляются с {63} большим трудом добытые книги о работах Станиславского, Вахтангова, Таирова, Мейерхольда. Правда, большинство этих книг было написано западными авторами. Но даже их субъективность не могла затушевать представления о больших преобразованиях в советском театре, о духе эксперимента, творчества, царящего в нем, о великих достижениях в области сценического искусства.

Мильтинис отлично видел пропасть, разделявшую литовский буржуазный провинциальный театр, с которым он встретился в Шауляе, и прогрессивный зарубежный театр, о котором знал по книгам и рассказам очевидцев.

Царившая в актерской среде богемность до глубины души возмущала молодого художника. Он протестовал против этого в печати, на собраниях творческого коллектива. И добился одного — ему запретили выступать на собраниях театра.

Мильтинис лишился возможности лично высказать свои мысли коллегам. И тогда он на парадных дверях театра расклеил десять тезисов о сценическом искусстве. Текст их не сохранился: директор Ю. Станулис приказал сорвать листки и уничтожить. Из воспоминаний современников и самого Мильтиниса удалось восстановить лишь общие мысли, высказанные молодым реформатором.

В первой части тезисов говорилось о вопиющих недостатках существующего театра: потакание мещанским вкусам буржуазного зрителя, неестественность актерской игры, отсутствие ансамбля в спектаклях, незнание актерами текста ролей и т. д. Во второй части намечались черты будущего театра — театра жизненной правды: единое художественное руководство, наличие коллектива единомышленников, сплоченного волей режиссера, аскетический образ жизни труппы, безраздельная отдача себя созиданию прекрасного[[84]](#footnote-85).

Тезисы не достигли цели. Неугомонный высказывает свой протест в лицо главному режиссеру в присутствии всего коллектива. Над его головой начинают сгущаться тучи. Последней каплей, переполнившей чашу терпения руководства, стала статья Мильтиниса в газете «Наш момент» о спектакле «Властелин», поставленном Ю. Станулисом в Шауляйском театре[[85]](#footnote-86). Несмотря на то, что статья была подписана псевдонимом Догма, стиль и резкие выпады против режиссера и игры некоторых актеров выдали автора. Вскоре последовал приказ об увольнении Мильтиниса.

Не имея средств, но полный энергии и отваги, Неугомонный решает ехать за границу продолжить учение. Получить визу в Советский Союз от правительства буржуазной Литвы в 1932 году не было ни малейшей надежды. Из переписки со студией М. Рейнгардта становится ясно, что в связи с фашизацией Германии студия вскоре прекратит существование. Оставался Париж, известный Мильтинису по книгам и зарубежным журналам своими новаторами театрального искусства. После отчаянных попыток добыть средства для поездки наконец повезло. Помогли друзья. Осенью 1932 года Мильтинис прощается с Литвой.

{64} Париж начала 30‑х годов представлял собой созвездие великих мастеров сценического искусства. В театре «Атеней» режиссер и актер Луи Жуве стремился раскрыть внутренний мир человека, выявить его духовную красоту и поэтичность. В своих лучших спектаклях, отличавшихся гуманистическим направлением и большим художественным вкусом, Жуве решал острые проблемы своего времени.

Некоторые мысли Жуве о театре в чем-то перекликаются с мыслями Мильтиниса в период его зрелого творчества. Жуве писал: «Надо отбросить любые концепции. Всякие концепции общего или индивидуального характера навязывают театру странные формы эволюции, тяжелые испытания… Любая театральная концепция ограничивает его и обедняет, искажает наш опыт, загораживает дорогу поискам, отрицает саму жизнь театра… Во всех концепциях театра нет места самому театру»[[86]](#footnote-87).

В театре «Монпарнас-Бати» сторонник театра-зрелища Гастон Бати увлекался яркими декорациями и эффектными, неожиданными для зрителя мизансценами. «Его упрекали в том, — писала Эльза Триоде, — что в его постановках яркие декорации и мизансцены оттесняют текст на второй план». На это обвинение Бати отвечал: «Я никогда не изменял текст во имя красоты мизансцены, но текст не может выразить всего. Он доходит до некоторого предела, предела слова вообще. За ним начинается другая зона, зона тайны, тишины, того, что называется атмосферой, настроением, климатом, как хотите. Дело режиссера — выразить это. Мы играем весь текст целиком, но мы хотим продолжить его, перевалить ту грань, за которой одними словами всего не передать…»[[87]](#footnote-88). Человек большой эрудиции, он создавал свою школу, свой театр.

Тонкий психолог Жорж Питоев в театре «Матюрэн» достигал в своих спектаклях подлинного ансамбля, воссоздания стиля, эмоциональной атмосферы пьес. Он мастерски использовал в своих постановках свет, музыку, ритм, добиваясь необходимой эмоциональности и напряженности драматического действия.

На сцене «Ателье» режиссер и педагог Шарль Дюллен учил своих воспитанников искренне уважать и любить театр. «Весь гений Дюллена заключается в том, — писал о нем его ученик и бывший однокурсник Мильтиниса Жан-Луи Барро, — что он оставался всегда и всюду подлинным человеком, в том, что он умел создавать вокруг себя атмосферу правды, чистоты, абсолютной художественной целостности»[[88]](#footnote-89).

Осенью 1932 года Мильтинис прибыл в Париж уже с известным театральным опытом, обретенным им в годы студийной учебы у Б. Даугувиетиса и работы в Шауляйском театре.

Из многих парижских театральных школ его выбор пал на школу Шарля Дюллена. Она более других соответствовала принципам театра, о котором мечтал Мильтинис.

Не менее разборчивым был и учитель. Поступить в студию оказалось не так просто, как представлялось новичку вначале. Но искренняя исповедь {65} пришельца из малоизвестной Литвы, по-видимому, заинтересовала мастера. «Может, это и помогло мне поступить в студию», — вспоминает Мильтинис.

Шарль Дюллен требовал, чтобы ученики студии были убеждены в искренности своего призвания. «Неискренность — это яд», — писал в советах ученику Шарль Дюллен и там же рекомендовал любителям громкой славы «не считать себя гением, прежде чем проявится твой талант»[[89]](#footnote-90).

Лишь после тщательной индивидуальной проверки учеников и освобождения труппы от случайных людей Дюллен приступил к воспитанию будущих актеров. Именно воспитанию, а не учебе в традиционном смысле усвоения школьной программы. Целью его занятий являлась не только подготовка актера-профессионала, но главное — воспитание яркой индивидуальности. Метод подготовки актера в студии был основан на импровизации, которая Дюлленом понималась не как возобновление искусства комедии дель арте, а как «способ живого обучения теории и практике “драматической игры”, содействующий развитию индивидуальности каждого ученика»[[90]](#footnote-91).

Студия Дюллена была для Мильтиниса не единственным источником получаемых знаний. В свободное от занятий в студии время Мильтинис знакомился с творческой работой и педагогической деятельностью других парижских мастеров сцены. Он посещает лекции в Сорбонне, успевает и на занятия в Луврской школе, проявляя большой интерес к изобразительному искусству.

Он совершенствует свои познания в области философии, психологии, истории и других наук.

Самым знаменательным событием для его творческого становления, как утверждает сам Мильтинис, было появление книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» на английском языке, которую он приобрел в 1936 году в Париже. «В этом замечательном труде, — вспоминает Мильтинис, — я нашел много ответов на волнующие меня вопросы. Это был первый такого объема систематизированный, научно обоснованный труд об актерской работе, с подобным которому мне до сих пор не приходилось встречаться в зарубежной литературе»[[91]](#footnote-92).

Знакомство с системой Станиславского углубило и обогатило знаний Мильтиниса об актерском искусстве, полученные в студии Шарля Дюллена.

«“Метод физических действий”, “магические если бы” у Станиславского — и “игра”, “импровизация” у Дюллена; “предлагаемые обстоятельства”, вызывающие соответствующую реакцию и внутреннее состояние актера по Станиславскому — и “голос внешнего мира”, на который откликается “внутренний голос” актера у Дюллена. И тут и там этюды на состояние, ощущения; воспитание в себе наблюдательности, чуткости; работа по освобождению мышц, дыханию, дикции»[[92]](#footnote-93), — сравнивает обе системы Н. Балашова в предисловии к книге Дюллена.

{66} Случайное совпадение? На этот вопрос интересный ответ дает Т. Бачелис в статье «Жан-Луи Барро и его размышления о театре». Говоря о творчестве Барро, автор утверждает, что перекличка между системами возникает не по случайному стечению обстоятельств, не по прихоти неожиданных совпадений. Французская режиссура XX века вообще развивалась под сильнейшим воздействием опыта Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова. Парижские гастроли Московского Художественного, Вахтанговского, Камерного театров и Государственного театра имени Мейерхольда привлекали пристальное внимание мастеров французской сцены к советскому театральному новаторству. Вся плеяда французских режиссеров двадцатых-тридцатых годов — Копо, Бати, Жуве, Дюллен, Питоев и др. — восприняла «русские уроки»[[93]](#footnote-94).

Именно диалектикой взаимного обогащения национальных театральных культур объясняются «мейерхольдовские», «таировские», «вахтанговские» черты в творчестве Мильтиниса, хотя он учился у Дюллена, Бати, Жуве, увлекался Рейнгардтом.

Сказанное выше — лишь схема сложного пути развития театральной мысли, воздействие которой испытал Мильтинис. На каждом отдельном временном этапе и в каждом отдельном случае имелись свои характерные проблемы, имелись и особые обстоятельства, которые определяли путь к решению этих проблем.

Сороковые и пятидесятые годы нашего столетия — годы начала и развития сложных и смелых театральных экспериментов Мильтиниса — были годами великих исторических событий, непосредственно повлиявших на жизнь литовского народа. Они наложили также отпечаток и на творческий путь Мильтиниса — от первой самостоятельной режиссерской работы до общепризнанных постановок начала 60‑х годов.

Вместе с «французским вариантом» «русских уроков» Мильтинис воспринял определенную долю и чисто французского эстетизма, и идеализацию «свободы» творчества, и некоторые аспекты экзистенциализма.

Различные театральные школы, различные творческие направления, с которыми встретился Мильтинис за границей, должны были, кажется, изменить взгляды молодого художника на театр. Но тут как раз обнаруживается, можно сказать, главная черта характера Мильтиниса и как человека и как художника — постоянство. Достаточно вспомнить и сравнить его тезисы о сценическом искусстве, расклеенные на парадных дверях Шауляйского театра, с первыми его статьями, опубликованными в печати буржуазной Литвы вскоре после возвращения на родину, и станет ясно, что основные положения о театре как творческом коллективе, по сути дела, остались те же. Пройдет тридцать лет, и опять в статьях Мильтиниса мы встретим мысли о театре, которые он высказывал в годы своей творческой юности, правда, в более упрощенной форме.

Однако отсутствие твердых марксистских идеологических позиций (в молодости художник утверждал, что политика и искусство несовместимые, {67} друг друга исключающие понятия) помешало Мильтинису в то время устоять против воздействия разных течений буржуазной идеологии.

Двадцатилетний путь к всеобщему признанию — это путь не только смелых творческих экспериментов, удачных находок и обидных неудач. Это тернистый путь, который привел Мильтиниса к истине, к осознанию своего долга художника и гражданина.

«Французское наследие» дает о себе знать в первых творческих работах после возвращения Мильтиниса на родину. Оно чувствовалось как в подборе репертуара, так и в режиссерской интерпретации произведений и даже в рабочей атмосфере творческого коллектива.

Двадцать лет, отделяющих постановку «Макбета» (1961) от первой постановки, «Пади Серебряной» (1941) Н. Погодина, прошли не только в упорных поисках своего пути в большой мир искусства. За эти годы в творческом арсенале Мильтиниса произошли важные перемены: часть средств оказалась непригодной, зато другая плодотворно ассимилировалась, прижилась на родной национальной почве и в новой социальной среде.

Творческие достижения начала 60‑х годов побуждали Мильтиниса к новым экспериментам. При этом Мильтинис уберегся от случайных модных, кратковременных увлечений, которых, увы, не избежали некоторые режиссеры ведущих театров республики. В лучших постановках последнего десятилетия Мильтинис удачно соединяет картины светлой мечты и неприкрашенной суровой действительности. С большой страстью и тревогой за будущее людей звучит призыв к борьбе против милитаризма, за право человека на счастье, решаемый Мильтинисом с позиций социалистического гуманизма на материале западной драматургии.

Спектакль «Там, за дверью» В. Борхерта, поставленный в 1966 году, представляет собой суровую, мрачную картину из жизни «возвратившегося поколения» Западной Германии. В постановке Мильтиниса эта драма превратилась в беспощадное обвинение милитаризму.

1941 год. Тяжело раненный под Смоленском немецкий солдат попадает в военный госпиталь. По чьему-то доносу его заключают в Нюрнбергскую тюрьму. Следствие, томительные часы неизвестности, суд — и наконец военный трибунал выносит приговор: смертная казнь через расстрел. Шесть долгих мучительных недель проводит солдат в камере смертников. Неожиданно, по «милости» фюрера, высшая мера наказания заменяется высылкой в штрафной батальон на Восточный фронт.

Это не сюжет пьесы. Это факты из биографии Вольфганга Борхерта, которая, безусловно, оказала влияние на характер его единственного драматического произведения, в чем-то автобиографического. Всю свою жестокую ненависть к войне, развязанной фашистами, автор выразил в этой драме. Борхерт далек от позиции сознательного борца, но его пламенный протест против бесчеловечности милитаризма близок каждому честному человеку. Автор не указывает настоящего пути в борьбе против зла, но жгучий, пламенный крик души слышен отчетливо.

Знакомство с биографией автора, по-видимому, дало режиссеру ключ к характеристике главного героя, а отсюда — к решению спектакля. Этот {68} спектакль — исповедь человека, который убивал и которого убивали. Основную драматическую нагрузку несет главный герой — возвратившийся из плена бывший унтер-офицер фашистской армии Бекман (Д. Банионис). Остальные действующие лица спектакля делятся на две группы — на реальных (Полковник, Директор, фрау Крамер) и ирреальных (Бог, Смерть, Эльба и др.). Эта структура способствует драматическому развитию спектакля-исповеди.

Герой драмы Бекман исповедуется, встречаясь с реальными и ирреальными персонажами, представляющими определенные социальные слои населения послевоенной Западной Германии или аллегорические образы этических категорий. В спектакле эта тема решена без каких-либо приемов мистификации, просто все движение сюжета подчинено исповеди Бекмана.

Образ Бекмана в исполнении Баниониса раскрывает всю глубину трагедии народа, брошенного обезумевшим фашизмом в кровавую бойню. В спектакле имеются сцены, которые как будто написаны кровью. Актер потрясает, а в иные моменты ранит душу зрителя, как бы вобрав в себя все человеческие страдания. Бекман — Банионис не демонстрирует страдания «маленького человека», не просит сочувствия. Обнажая духовный мир своего героя в столкновениях с уродливой природой представителей немецкой военщины, бюргерства и других социальных кругов Западной Германии, на которые прошедшая война наложила свое клеймо, он противопоставляет им подлинные человеческие чувства.

Бекман — Банионис мучительно ищет выхода из лабиринтов равнодушия и бесчеловечности. Но его поиски безуспешны. Сотни вопиющих вопросов остаются без ответа. Что такое человек? Почему люди убивают друг друга? Ради чего жить? Чем стремительнее растет количество вопросов, на которые не получает ответа герой, тем сильнее ощущает зритель трагичность положения человеческой личности в обществе, лишенном принципов гуманности.

«Неужели никто, никто не даст ответа?» — кричит изнемогающий Бекман — Банионис. И зрители слышат в голосе актера и проклятие убийцам, и боль за человечество, и страх за его судьбу.

В мертвой тишине, воцаряющейся в зрительном зале, гаснет свет на сцене. Силуэт солдата и последние звуки его крика тонут в сгущающейся серо-зеленой мгле. Каждый, кто слышит этот крик, воспринимает его как призыв к борьбе за человека.

В спектакле «Там, за дверью» мы вновь встречаемся с излюбленным приемом Мильтиниса — контрастами. На фоне темных тонов спектакля светлым огоньком вспыхивает образ Девушки (Д. Видугирите). Режиссер поднимает его до высот символа людской Мечты и Надежды. Символический образ Девушки наполняет спектакль верой в осуществление человеческой мечты. Мрачная, полная отчаяния пьеса драматурга приобретает в постановке Мильтиниса особую эмоциональность в значительной мере именно благодаря применению контрастов.

Похожий режиссерский прием ощутим и в постановке трагикомедии «Франк Пятый» Ф. Дюрренматта (1969 год). «Франк Пятый», утверждает Дюрренматт, является своего рода «шекспировским мотивом», осмысленным на материале современной жизни. К созданию этого произведения {69} автора побудила виденная им в Париже постановка гастролировавшего там английского театра шекспировской трагедии «Тит Андроник». У драматурга возникла мысль показать в обнаженной, почти примитивной форме основные сценические конфликты театра елизаветинской эпохи, взяв для этого не монархическую или придворную среду, а нынешнее капиталистическое общество.

В комедии рассказывается вымышленная история гангстерского банка. Это «возможный мир», созданный фантазией автора. Но в нем воспроизведены человеческие характеры и отношения реального мира. Они преувеличены, сатирически заострены и тем не менее убедительны, жизненно достоверны.

Сохранив дюрренматтовскую форму произведения, Мильтинис в спектакле «Франк Пятый» отбрасывает утверждения Дюрренматта — теоретика драмы, воспринимает Дюрренматта только как художника. То, чего не хотел видеть Дюрренматт-нигилист, режиссер выдвинул на первый план, а то, чем увлекся драматург, потерявший веру в прогрессивный характер развития человечества, Мильтинис умышленно приглушил.

Мрачная трагикомедия, названная автором «оперой частного банка», в постановке Мильтиниса преобразуется в сатирический спектакль, своего рода философскую трагикомедию.

Удачно преодолев односторонность мировоззрения драматурга, Мильтинис проник в глубины человеческой психологии, вскрывая причины, порождающие самые неожиданные поступки индивида. В истоках человеческой природы режиссер находит позитивное начало — врожденное стремление человека к добру, неутолимую жажду свободы и неприязнь к пороку. Дюрренматт же, подчеркивая, что свобода является основной проблемой этого произведения, показывает ее как стремление освободиться от пут страха, что является данью экзистенциализму, как желание избегнуть ответственности, как тоску по спокойной, безмятежной жизни. … Еще горят огни, еще не утих привычный шум в зрительном зале, но уже звучат торжественно фанфары. Звучат победоносно, уверенно. Вдруг послышался один-другой фальшивый тон. Победоносные звуки фанфар начинают все чаще переплетаться с убогим, назойливым писком, это уже жалкое подражание величественному звучанию фанфар. Наступает темнота. Пауза. Багрово-красный свет неожиданно освещает какого-то чудовищного спрута, распластавшегося на занавесе-решетке, отделяющем зрительный зал от сцены. На щупальцах спрута — маски человеческих лиц; их тусклые глаза устремлены на огромную золотую монету с цифрой «1 000 000», светящуюся в теле спрута.

Музыкальная и декоративная символика быстро и точно настраивает зрителя на волну буффонно-трагического действия (композитор — В. Баркаускас, художник спектакля — архитектор А. Микенас). Все декоративное оформление ограничивается тремя огромными корпусами, напоминающими по силуэтам небоскребы. Они треугольником расставлены на сценическом круге и по ходу действия начинают вращаться. Музыка и динамика декораций создают необходимый ритм и настроение. Более того, музыка и сценография в спектакле как бы продолжают авторскую мысль.

В этом отношении примечательна финальная сцена спектакля.

Истребив старых членов гангстерского банка, потомки Франка Пятого {70} захватывают правление в свои руки. И вновь начинаются преступные дела. Три больших корпуса на сцене начинают кружиться. Сцену заливает то темно-зеленый, то багрово-красный свет. Гигантские тени корпусов медленно ползут по фиолетовому фону, зловеще затемняя его благородный свет. Вновь гремит маршевая музыка, изуродованная диссонансами, звучит громко, словно пытается утвердить свою силу. Бесконечное количество раз вращается сцена, и возникает мысль о заколдованном круге «золотого дьявола».

В спектакле логически переплетаются буффонные сцены с мотивами, исполненными подлинного трагизма. Смеясь и иронизируя над алчностью и безрассудством людей, погрязших в смрадном болоте наживы, актеры достигают подлинного трагизма в сценах, где рисуется гибель остатков человеческого достоинства.

Франк Пятый (Б. Бабкаускас) — безвольный, жестокий и трусливый циник. Его жена Отилия (Р. Микалауекайте) — особа, перед которой леди Макбет выглядела бы непорочной девой. Прокурист Биокман (Г. Карка) — безжалостный вершитель правовых махинаций. Вся эта чудовищная свора становится рабами и жертвами «золотого дьявола». Но в каждом из них, в большей или меньшей степени, теплится искра чего-то человеческого. В иные моменты эта искра вспыхивает дрожащим пламенем, и тогда актер, словно уродливую маску, сбрасывает с себя шутовски-буффонный облик, и перед зрителями возникают сцены, исполненные трагизма. Эмоциональность усиливается ироническим фоном, на котором раскрываются трагические откровения человеческой души.

В произведениях западных драматургов вскрывает режиссер-гуманист уродливую, античеловеческую сущность капиталистического мира. Воплощая на сцене пьесы западных авторов, Мильтинис не остается в роли беспристрастного фиксатора фактов, в нем живет взволнованность «от сущности», как сказал бы Вахтангов, в его спектаклях чувствуется подлинная растревоженность судьбой человека на нашей планете.

В спектаклях, поставленных по пьесам советских драматургов, у Мильтиниса господствует тема молодого поколения, тема человека будущего. Она характерна и для постановок пьес литовской советской драматургии и для произведений русских советских авторов. Достойное место в репертуаре театра заняли «Поднятая целина» М. Шолохова, «Великий пролог» по «Дням Турбиных» М. Булгакова, «Карусель» В. Милюнаса, «Средняя женщина» А. Лауринчукаса, «Мария» А. Салынского и др. И в произведениях советских драматургов Мильтинис часто дает непривычную трактовку и неожиданный рисунок образов. Так, например, в «Поднятой целине», поставленной в 1964 году, Мильтиниса интересовало философское осмысление психологии людей нарождающегося мира.

Для этого потребовалось своеобразное сценографическое решение спектакля. Мильтинис считает, что в современном театре функции художника являются несколько иными, чем это было раньше. Современная сценография становится не более упрощенной, а более лаконичной, условной, символической и, понятно, более метафорической. К тому же ее метафорическая природа должна быть и достаточно сложной, ведь современная декорация не обрамляет и не ограничивает действие, а жизненно {71} и фактически включается в него, акцентирует, подчеркивает его динамику, настроение, экспрессию.

По замыслу режиссера, художник И. Суркявичус расположил по краям сценической площадки три больших экрана, спроецировав на них изображения мест действия; это детали комнаты, улица, поле. По краям вращающегося круга спиралью вьются три борозды-дороги, как бы символизирующие судьбы главных героев. На небольшой высоте эти борозды смыкаются, образуя цилиндрической формы возвышенность, удобную для массовых сцен. Дополняя основную конструкцию деталями, художник создает возможность для непрерывного действия.

В постановке Мильтиниса крупным планом, монументально показаны характеры Давыдова, Нагульнова и Разметнова. На материале этих образов режиссер показывает не только великую народную эпопею, но и открывает ростки будущей эпохи. Величие этих героев — в их непоколебимой вере в дело партии. Они прекрасны в своем упорстве и борьбе и одновременно так просты, а порой даже смешны в своих земных делах.

В спектакле земные страсти не умаляют достоинств шолоховских героев. Наоборот, они свидетельствуют о большой воле этих людей в борьбе со своими слабостями. Герои становятся очень близкими, понятными и живыми людьми. От них веет особой, задушевной шолоховской теплотой и человечностью.

Многочисленные эпизоды инсценировки Мильтинис строит как бы по трем этапам, диалектически сочетая в спектакле комическое, трагическое и героическое, поднимаясь к широким философским обобщениям.

Первый этап — эпизоды, в которых зритель знакомится с основными действующими лицами. Тут господствуют комические тона. Но именно в нем нарастает эмоциональный накал драматического действия. Сквозь комические тона просвечивают контуры героического. Добродушной комичностью окрашены сцены первой встречи с Нагульновым (А. Масюлис). Драматически окрашенный юмор звучит в диалоге Нагульнова — Масюлиса с Разметновым — Бабкаускасом: «Подумай только, ему стыдно с бабами полоть». Возмущение Нагульнова искренне, но ему, боевому казаку, такое занятие тоже хуже смерти. И злится он, по сути дела, не на друга, а на свою собственную неприязнь к этой работе. Внутренний драматизм Нагульнова — Масюлиса особенно сильно ощутим в его отношениях с Лушкой — Меленайте. Долг и чувство вступают в ожесточенную борьбу. Любовь к Лушке, которую он пытается скрыть нарочитым презрением, все же прорывается в сцене, когда Лушку изгоняют из хутора.

Комедийно окрашены и многие сцены с участием Давыдова — Баниониса. Сложное внутреннее состояние Давыдова Банионис передает с присущей ему подкупающей искренностью. Его герой добродушен и прост, однако упрям и решителен. Даже о самом дорогом, сокровенном он говорит без внешнего пафоса. Его величие — это богатство его души. Не ради славы идет он на подвиг. Подвигом является вся его сознательная жизнь.

Мягким комизмом и грустью был окрашен образ Щукаря в исполнении И. Алекна. Эта роль оказалась лебединой песней одного из первых учеников Мильтиниса. Смертельно больной, он играл свою последнюю и лучшую роль.

{72} После смерти Алекна добродушного простака, каким был его дед Щукарь, сменил философствующий Щукарь — Г. Карка. Щукарь — Алекна любил просто поболтать, спасаясь от одиночества. Щукарь — Карка, почувствовав, что жизнь обрела для него смысл, склонен порассуждать на «научные» темы. Комизм Щукаря в сочетании с его детской наивностью и хитростью простака оттеняет в спектакле Мильтиниса героическое начало, преобладающее в характерах главных персонажей.

Второй этап спектакля — перерастание драматического звучания в трагическое. Он начинается встречей Давыдова с Шалым (К. Виткус) в кузнице. Музыкальное вступление композитора Т. Макачинаса к этому эпизоду напоминает постепенно учащающиеся удары молота и пронзительный звон наковальни. Звон проникает в душу предчувствием неотвратимой беды. С нарастанием драматического напряжения все чаще слышны удары молота, все тревожнее, как набат, звенит наковальня.

Кульминационная точка второго этапа — трагическая гибель Давыдова и Нагульнова. На протяжении всего второго этапа Мильтинис выдерживает на сцене тяжелую атмосферу надвигающейся грозы. Вдруг ослепительные вспышки выстрелов пронзают утопающую в полумраке сцену, и звук стрельбы, словно раскаты грома, обрывает щемящее тревожное ожидание.

Третий этап — лирически торжественная развязка. В ней трагическое переходит в героическое, становится олицетворением бессмертного.

«Мне нравятся пьесы с трагическим исходом, — пишет Мильтинис, — ибо в этом я вижу проявление веры в духовное величие человека»[[94]](#footnote-95). Смерть Давыдова и Нагульнова в спектакле Мильтиниса утверждает бессмертие великих идей, бессмертие павших героев.

Спектакль «Поднятая целина» воспел героизм советского народа. Воспел взволнованно, потрясая воображение зрителя художественной правдой, глубиной психологии шолоховских героев, представших перед зрителем живыми, дорогими нашему сердцу товарищами.

Оригинально, по мнению некоторых критиков спорно, осуществляет Мильтинис в 1970 году постановку пьесы «Дни Турбиных» М. Булгакова. Паневежисский театр дал ей название «Великий пролог». В пьесе, рассказывающей о событиях гражданской войны, Мильтинис акцентирует лейтмотив великого пролога новой жизни. В спектакле строго сохраняется историческая дистанция, позволяющая сегодняшнему зрителю переосмыслить события прошлых лет и увидеть в них восход новой эры.

Основную мысль спектакля Мильтинис вскрывает на контрастном сопоставлении двух внешне схожих эпизодов из жизни Турбиных. При таком решении действие, рисующее петлюровцев, режиссеру оказалось ненужным, и оно убирается из спектакля.

… В последние часы гетмановского правительства в Киеве за столом у Турбиных собираются белогвардейские офицеры. Говоря словами юнкера Николки, «на последний ужин дивизиона». Здесь, за столом, мы знакомимся с основными героями драмы, когда перед ними еще не встал вопрос выбора. Каждому из них предстоит пройти через круговорот событий гражданской войны и переосмыслить случившееся.

{73} Проходит два месяца, полных драматическими событиями. Многое изменилось и в семье Турбиных.

Снова встречаются герои драмы в той же гостиной Турбиных, за тем же столом. Если в первой встрече они слепо повиновались долгу служения царю и отечеству, то теперь это уже другие люди. Понятия родины, народа, России переосмыслены ими. В этом преображении людей, словно в зеркале, отражаются первые отблески зари нарождающейся новой эры.

Первую встречу Мильтинис окрашивает тревожным чувством ожидания неизвестного. Им насыщена вся атмосфера дома Турбиных. И внешне подчеркнутое спокойствие Алексея Турбина — Петронайтиса лишь усиливает общее беспокойство собравшихся. Ни показная бравада юнкера Николки — Янсонаса, ни смешное простодушие Лариосика — Матулы не в состоянии развеять гнетущее чувство обреченности.

Вторая встреча тоже проникнута ожиданием, но радостным, полным веры. И вдруг оно вырывается наружу вместе с грохотом салютующих победе орудий и торжественными звуками «Интернационала».

Кто-то сказал, что в творчестве Мильтиниса явственно ощутим синтез чеховского настроения и брехтовского рационализма. Несомненно, контрастами настроений, контрастами драматической атмосферы Мильтинис умеет не только эмоционально, но, я бы сказал, и рационалистически выразить главное.

В сентябре 1974 года Мильтинис со своим театром впервые приехал на гастроли в Москву. Исторические для Паневежисского театра гастроли начались спектаклем «Мария» А. Салынского, поставленным в 1972 году. И первое, что бросилось в глаза московскому зрителю, — это своеобразие режиссерского решения спектакля.

В острых и сложных конфликтах рождаются новые отношения личности и общества. Этой мыслью проникнут спектакль. Мильтинис не спешит делить действующих лиц на «положительных» и «отрицательных». Каждому герою дана возможность доказывать свою правоту. И, лишь обнажая сущность спора двух взглядов на жизнь, приводит режиссер зрителя к решению конфликта. Мильтинис не преподносит «готовой продукции». Он лишь направляет мысль зрителя, взвесив перед этим все «за» и «против», составляющие конфликт драмы. Окончательное решение выносит сам зритель. Таким образом, зритель в этом спектакле, как и во многих спектаклях Мильтиниса, становится как бы соавтором сценического произведения. В решениях отдельных сцен режиссер всегда оставляет что-то недосказанное, возбуждающее творческое воображение и мысль зрителей. Не потому ли часто приходится слышать утверждения, что в этом театре не только мыслящий актер, но и полные мысли сцены и спектакли?

Спектакль «Мария» решается Мильтинисом как нравственный диспут. Образ Марии — Д. Видугирите, по замыслу режиссера, несет в себе черты человека будущего, для которого понятия «мое» и «наше» сливаются в одно целое. В гигантском размахе великих строек страны она видит величие и интерес всех советских людей.

{74} Добротин — Банионис — воплощение узкого практицизма. Это человек, не желающий ради будущего жертвовать выгодой сегодняшнего дня. Его спор с Марией режиссер выводит далеко за рамки личных разногласий.

Конфликты личные неразделимо переплетаются с конфликтами общественными, на первый план выдвигаются актуальные проблемы современности. Но Мильтинис никогда не выставляет напоказ идею произведения. Мильтинис — ярый противник вульгаризированного понятия идейности, ради которой приносится в жертву художественность. Идейность и художественность в его творчестве обусловливают друг друга.

В спектаклях Мильтиниса, которые увидели москвичи (в основном это были постановки последних лет), отчетливо вырисовывается тема нравственной цельности человека. Как и в «Марии», она красной нитью проходит в спектакле «Средняя женщина» А. Лауринчукаса (1971 год). Обе постановки близки и композиционным построением. В «Средней женщине» тоже происходит своеобразный диспут двух людей, по-разному смотрящих на человеческую личность.

Если истоки конфликта «Марии» режиссер находит в характерах героев пьесы, то причины трагедии героини «Средней женщины» он обнаруживает в социальной среде. Конфликт Маргрет (Д. Меленайте) и ее мужа Росса (К. Виткус) основан на семейных отношениях героини.

Меленайте рисует образ Маргрет контрастными, нервными мазками. Не познавшая радости настоящей любви, всю жизнь она была лишь объектом любви для другого, будто бы предметом, приобретенным за деньги. Маргрет — Меленайте не видит выхода из этого положения и озлобленно рвется неведомо куда. Обостренная нервозность ее героини является результатом глубокой духовной трагедии.

Неожиданно в ее безрадостной жизни появляется человек, сразу покоривший жаждущее искренней любви сердце. На глазах у зрителей совершается маленькое чудо. Воскресает Женщина, сбросив с себя бездушный статистический термин «средняя женщина». В сцене встречи с любимым все ее существо, каждый вздох, каждый взгляд говорят о том, что нет «средней женщины», есть Женщина, есть Человек.

Резким контрастом образу Маргрет предстает в спектакле образ ее мужа Росса. С убийственным спокойствием, расчетливостью, переходящими в цинизм, ради «спасения чести детей и бизнеса» он хладнокровно наблюдает за изменой жены. Но вместе с тем нельзя не заметить, что Росс Виткуса сам является жертвой капиталистических нравов. Торгуя чувствами своей жены, он не менее жестоко торгует и своими собственными чувствами. Росс — Виткус — человек умный, расчетливый, он весь подчинен логике бизнеса.

Просто, без эффектов, очень человечно и взволнованно решает режиссер нравственный конфликт Маргрет и Росса.

Узнав об измене любимого человека и не желая вновь стать игрушкой богатого мужа, Маргрет кончает жизнь самоубийством. Гибель Маргрет — Меленайте выглядит в спектакле победой. Это достигается созданием определенной атмосферы, логическим выводом из создавшейся драматической ситуации. Такой эффект в спектаклях Мильтиниса не исключение, а, я бы сказал, режиссерский прием, правда, не всегда дающий нужный результат. Не случайно, по-видимому, после гастролей Паневежисского {75} театра в Москве рецензент писал: «Иногда логика, не подкрепленная чувством, приводит к сухости рисунка в актерском исполнении. И не случайно там, где взаимно дополняют друг друга психология и интеллект, чувство и разум, театр достигает больших удач»[[95]](#footnote-96).

Ю. Мильтинис и его воспитанники признают право художника на ошибку. В своих творческих поисках они нередко переступают границу реального, преувеличивая значимость того или иного явления. И тогда Мильтинис убеждает: «Преувеличивать — это начать находить»[[96]](#footnote-97). Признавая за художником право на ошибку, Мильтинис отнюдь не является сторонником ошибки. Он оправдывает ее лишь тогда, когда на ней учатся, познают новое, до сих пор неизвестное.

Новый театральный сезон 1974/75 года театр Мильтиниса открыл постановкой трагикомедии известного литовского драматурга Юозаса Грушаса, названной теперь «Пиюс не был умен».

Двадцать лет тому назад началась творческая дружба Грушаса с коллективом театра Мильтиниса. Характерно, что за эти двадцать лет сам Мильтинис не поставил ни одной пьесы Грушаса. Грушас не одинок в списке современных литовских драматургов, чьи пьесы не ставились Мильтинисом. Здесь мы как будто встречаемся с явным парадоксом: Мильтинис нередко брался за драматургию малоизвестных авторов, пьесы которых не отличались художественной ценностью, а произведения крупных литовских драматургов долго оставались как бы вне поля его зрения.

Кажущийся парадокс объясняется очень просто: «Это талантливый драматург, но не мой драматург»[[97]](#footnote-98). Это значит, что творчество драматурга в чем-то не соответствует творческим устремлениям режиссера. Однако подобное несоответствие, разумеется, не исключает уважения к художественной деятельности коллеги по искусству.

Двадцать лет спустя после первого спектакля «Дым» Ю. Грушаса в Паневежисском театре Мильтинис все же взялся ставить одну из последних пьес драматурга — «Пиюс не был умен». Пьесу автор назвал трагикомедией (первое произведение такого жанра в творчестве драматурга), но по своему жанровому характеру она занимает место между трагикомедией и насыщенной сарказмом буффонадой. Жанр необычен и для Грушаса и для театра. Можно предполагать (но только предполагать), что обратиться к такому необычному жанру побудил Мильтиниса успех постановки «Франка Пятого» Ф. Дюрренматта. Предположение основывается на некотором жанровом сходстве этих постановок.

Спектакль оставляет сильное впечатление. Что-то новое прозвучало в этой работе Мильтиниса, хотя во всем на первый взгляд чувствовался знакомый мильтинисовский творческий почерк: и выразительная музыка, и эмоциональное освещение, и эффектные, оригинальные мизансцены, и прекрасная игра актеров.

… Удавом извивается перед единственным положительным героем Пиюсом (Г. Качинскас) цепочка сослуживцев. Это мошенники, растратчики {76} и подонки, нашедшие пристанище на торговой базе. Любое слово правды в этой цепочке превращается в пошлые, банальные слова, любая светлая мысль выворачивается наизнанку. Какая-то жуткая цепная реакция поглощает все человеческое, превращая его в жалкую пародию. Режиссер не стесняется раздеть почти донага всех действующих лиц, но делает это не ради эффекта, а по требованию логического развития драматического действия. Удачно построены массовые мизансцены, красноречивее и полнее текста выражают они подчас основную мысль произведения.

В каждой мизансцене чувствуется еле удержимый крик душевной боли, который наконец прорывается в финальном монологе Пиюса — Качинскаса. В этом заключена новизна подхода Мильтиниса к драматургическому материалу. Через свою выстраданную боль художник утверждает позитивное, светлое, человеческое. Режиссер становится не только судьей происходящего, но и его активным участником.

Новое родилось не вдруг. Уже в начале периода зрелого творчества находим мы у Мильтиниса противопоставление двух борющихся сил — добра и зла. Оно отчетливо вырисовывается и во внутренней борьбе Макбета, и в образе Иванова, и в противоборствующих силах «Поднятой целины». Иногда силы добра и зла воплощались в определенных персонажах, иногда они не были персонифицированы, но были отчетливо видны «за кадром». Но во всех случаях режиссер оставался третьей силой, главной целью которой была необходимость взвесить, расчислить происходящее и вынести ему свой приговор.

Проходит пятнадцать лет творческого развития художника, и мы замечаем, что эта третья сила все чаще выступает в роли добра. Такое явление заметно и во «Франке Пятом» Дюрренматта и в одной из последних постановок Мильтиниса — «Пляске смерти» А. Стриндберга (1973). Во многих произведениях современного репертуара Мильтиниса мы не находим активного положительного героя. Отсюда проистекает некая их мрачность, напряженность. Недаром московский зритель метко назвал Мильтиниса «художником печального образа». Да и сам Мильтинис признает, что его привлекают произведения с трагическим исходом. В них, по его мнению, ярче и глубже раскрывается борение величия и низости в человеческой натуре. Но сгущенным краскам драматического произведения Мильтинис противопоставляет свою светлую веру в человека.

Можно ли считать это началом нового периода в творчестве Мильтиниса? И да и нет. Его творческий путь напоминает течение реки. У нее есть верховье, есть и низовье, но где же эта строгая черта, их разделяющая? Чем дальше течет река, тем она становится глубже и шире, тем более могуче ее течение. Таково и творчество Мильтиниса.

Творческие успехи театра часто объясняются наличием в нем коллектива единомышленников. Практика последних десятилетий внесла существенные поправки в это суждение. Коллектив единомышленников — явно недостаточное условие для продолжительной, плодотворной творческой работы. Необходима значительная личность, большой авторитет которой цементирует коллектив. Это должен быть человек, способный зажигать, увлекать, воодушевлять. Сплоченный коллектив единомышленников {77} создает, в свою очередь, такую творческую среду, без которой не могла бы существовать эта сплачивающая индивидуальность.

Мильтинис воспитал свой творческий коллектив. Коллектив не только единомышленников, но и художников, имеющих единую театральную школу, воспитанных на единых этических принципах. Яркие творческие индивидуальности сформировались в студии и театре Мильтиниса, при этом все члены коллектива разделяют художественные принципы своего воспитателя и руководителя.

Ядро художественного коллектива составляют ветераны актерской студии Мильтиниса, начавшей свой творческий путь в 1938 году. Народный артист СССР Донатас Банионис, народные артисты республики Вацловас Бледис, Бронюс Бабкаускас, заслуженный артист ЛССР Казис Виткус тридцать с лишним лет тому назад пришли в актерскую студию при Каунасском Дворце труда. Эти рабочие парни после двух лет вечерних занятий у Мильтиниса стали актерами-профессионалами. Но актерами они числились вначале только в списках Паневежисского театра, а в своем кругу, как и прежде, оставались учениками студии. Когда закончили студию? Никто из них не даст ответа на этот вопрос. Не ответят на него и остальные члены коллектива. Даже ветераны и теперь не прочь посидеть на студийных занятиях. «Только в последние годы, — сожалеет Д. Банионис, — большая нагрузка в кино и театре, поездки на съемки мешают навещать студию»[[98]](#footnote-99).

Воспитанники студии Мильтиниса — актеры ярких индивидуальностей. Всемирной известностью пользуется Донатас Банионис — один из способнейших учеников Мильтиниса. Скромный и даже замкнутый в личной жизни, он щедро, с присущей ему особой достоверностью раскрывается в своих персонажах. Кинозритель знает его как исполнителя ролей, отличающихся глубоким драматизмом. В театре же он создавал трагические образы Вилли Ломена, Бекмана или вызывал неудержимый смех, исполняя роли Бопертюи в «Соломенной шляпке» Э. Лабиша, почтмейстера в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. От трагедии до буффонады простираются жанровые границы его творчества.

Такой же широтой творческого диапазона отличается и искусство Бронюса Бабкаускаса, известного многочисленным кинозрителям. В своих лучших работах в театре и кино он с подкупающей непосредственностью, чаще всего с помощью комических красок, раскрывает глубокий внутренний драматизм своих героев. Разметнов в «Поднятой целине», Франк Пятый в одноименной трагикомедии Ф. Дюрренматта — персонажи, в характерах которых актер добивается неразделимого сплава комического и трагического.

Список учеников Мильтиниса, известных не только в своей республике, продолжают воспитанники студии более поздних лет. Евгения Шулгайте — замечательная исполнительница ролей Гедды Габлер и леди Макбет. Регина Зданавичуте — Анна в «Украденном счастье» И. Франко, Василуса в «Каса маре» И. Друцэ. Ромуальда Микалаускайте — знакомая москвичам как Отилия Франк в трагикомедии «Франк Пятый», прекрасная исполнительница роли Клеи в спектакле «Лиса и виноград» {78} Г. Фигейреду. Стасис Петронайтис — исполнитель ролей Иванова и Макбета. Альгис Масюлис известен по кинофильмам «Щит и меч», «Никто не хотел умирать».

В длинном списке учеников Мильтиниса особое место принадлежит режиссеру В. Бледису. Мильтинис и Бледис как бы дополняют друг друга составляя душу театра, без которой не мог бы существовать такой сплоченный и монолитный творческий коллектив. Жизнь и творчество Бледиса так переплелись с творческой деятельностью Мильтиниса, что вряд ли возможно измерить труд каждого из них, вложенный в любой спектакль.

Создание коллектива высокоинтеллектуальных актеров — давняя мечта Мильтиниса, осуществлению которой он посвятил всю свою жизнь. Организация труппы происходит при жесточайшем отборе. Только за период 1969 – 1970 годов в театре сменилось несколько десятков актеров. Ядро труппы постепенно пополняется наиболее способной молодежью из студии.

Нередко Мильтиниса обвиняли в безжалостности и даже жестокости. Казалось бы, мы встречаемся с довольно распространенным явлением — режиссером-деспотом, не признающим актерской свободы, считающим актера лишь материалом или слепым исполнителем своей воли. Но это не так. Надо резко различать два момента в театральной деятельности Мильтиниса: первый — воспитание актеров и творческого коллектива, второй — работа с актером над созданием спектакля, творческий процесс.

В решении первого вопроса Мильтинис строг и не идет на компромиссы. По его мнению, другого выхода нет. Создатель творческого коллектива обязан быть безжалостным к посредственности, бездарности, мещанству, зазнайству и прочим недостаткам, которые, увы, становятся заметными лишь после нескольких лет воспитания и творческой работы. Требуется длительное время, чтобы безошибочно установить «потолок» таланта.

Освобождение коллектива от людей нетворческих происходит нелегко. Но иначе нельзя. Жалость и примирение с посредственностью грозит гибелью всей творческой труппе. «Это сверхзакон, — говорит Мильтинис, — и вместе с тем обязательный процесс для создания интеллектуального репертуара, к которому можно предъявить серьезные требования»[[99]](#footnote-100).

Второй вопрос касается творческого процесса. По своему характеру актерская школа Мильтиниса исключает какое-либо «тиранство». Она строится на импровизации. Исполнитель имеет неограниченные возможности свободно импровизировать на репетициях и во время спектакля (разумеется, в рамках авторского материала и режиссерского замысла).

Роль Мильтиниса в театре не ограничивается функцией главного режиссера. Он и руководитель актерской студии, и воспитатель всей труппы. Основная черта его многогранной деятельности — работа с чувством перспективы, чувством будущего. Впитывая достижения прошлого, устремленный к будущему, он решает важные проблемы современности. Такое положение определяет взаимоотношения режиссера с актерами.

{79} «Актер, — утверждает Мильтинис, — это особенный человек, который на сцене одновременно является и творцом и творением. Идеальный актер мне представляется таким: в определенном смысле он — философ, в каком-то другом — акробат»[[100]](#footnote-101).

Взгляды Мильтиниса на актерское творчество — игру, которая у него отождествляется с образом жизни и деятельности актера, прошли довольно сложный путь развития и к началу 60‑х годов стали приобретать логически обоснованный и стройный вид. «Театр — это определенный образ жизни и деятельности людей, — утверждает Мильтинис и добавляет: — Можно сказать и иначе, но мне ближе такое определение»[[101]](#footnote-102).

Мильтинис не говорит, как именно можно сказать по-другому, да вряд ли это нужно. Такое понятие игры лучше и полнее всего выражает суть актерского творчества и взгляды на театр, бытующие среди учеников Мильтиниса. Более того, эта формулировка проливает свет на наивно-романтическую «аннибалову» клятву будущих актеров, безраздельно посвящавших себя служению великому искусству, которую давали студийцы в первые годы организации студии Мильтиниса. В юном порыве молодых энтузиастов тех лет не трудно усмотреть мечту об «актерах-жрецах», создающих, по словам К. С. Станиславского, «то искусство, которому стоит построить новые храмы».

Прошли годы, молодые студийцы стали маститыми мастерами сцены, но взгляды на творчество актера — игру по сути своей не изменились. Исчезла лишь наивно-романтическая их окраска.

Актер обязан сохранять первозданную чистоту и красоту души. Всякого рода титулы, звания, награды не должны уничтожать живую природу человека. Довольно часто случается, что под тяжким грузом атрибутов славы душа художника задыхается. Поддавшись соблазну честолюбия, актер обрастает непробиваемой корой величия, которая не позволяет ему раскрыть перед зрителем истинно человеческие чувства. Выступление актера на сцене — его исповедь, публичное самообнажение самых сокровенных, самых тайных мыслей и чувств героя. «Тот, кто не сумел освободиться от роскошного платья наград и званий, подобен человеку, который, не сняв шубы, парится в бане»[[102]](#footnote-103), — замечает Мильтинис. «Определенный образ жизни» требует от актера полнейшей, безраздельной самоотдачи искусству.

Тип актера-жреца — давняя мечта многих театральных деятелей прошлого и настоящего. В различные эпохи менялось представление об актере-жреце. Но сама идея о художнике, безраздельно и бескорыстно посвятившем себя творчеству, в своей сути не меняется.

Родоначальник философско-психологического течения в литовском советском театре, он в свои почти семьдесят лет с юной энергией продолжает смелые творческие эксперименты.

# **{****81}** Т. ЗабозлаеваРавенских

{83} Художник создает иногда произведение, уже в названии которого непосредственно выражена его жанровая природа и, что еще важнее, особенность мировосприятия автора.

«Мистерия-буфф» Маяковского, погодинская «Поэма о топоре», «Оптимистическая трагедия» Вишневского…

В таких произведениях настроения определенного исторического момента воспринимаются современниками столь неповторимо, что, творчески освоенные, они приобретают в искусстве форму лирического откровения.

В подобных произведениях самовыражение художника синтезируется с доминирующей интонацией времени.

Здесь созвучие между личным и общим настроением позволяет обнаружить черты стиля художника. Здесь авторский «символ веры» высказывается свободно, с исчерпывающей полнотой.

У режиссера Б. И. Равенских такой постановкой оказался спектакль «Драматическая песня».

С первых лет своей самостоятельной работы в театре Равенских стремился к созданию зрелища, не отягощенного скрупулезной изобразительностью реальных явлений, зрелища, в котором было бы схвачено самое существенное из жизни человека, всей страны, истории общества.

Тяга к экспрессии в духе нашего времени. Внимание к видам искусства выразительным по преимуществу — музыке, балету. Увлечение спортом, где в долях секунд раскрывается весь человек, его темперамент. Интерес к песне. Ее интонациям, ритмам доверяются и события исторической важности и минутные порывы человека.

Когда разговор касается «музыкальных» пристрастий Равенских, смысл его сводится к тому, что в спектаклях этого мастера всегда много — иногда чрезмерно много — музыки.

Действительно, некоторые проблемы для Равенских вне музыки, песни не существуют. Но, оценивая творческий метод режиссера, не менее важно уяснить и другое.

Определяя свое отношение к фактам реальности, Равенских исходит из основных законов, присущих музыке. Он строит свой театр в сфере ассоциативного мышления и восприятия, используя специфические особенности {84} музыки как вида искусства, стремится к осязаемому выражению в спектакле наиболее обобщенных процессов человеческого духа.

«Власть тьмы», созданная в Малом театре (1956); поставленные на сцене Московского драматического театра имени А. С. Пушкина «Поднятая целина» (1965), «Дни нашей жизни» (1966), «Метель» (1967), «Дуэль» (1969), «Драматическая песня» (1971) — спектакли, которые в первую очередь позволяют судить о стиле режиссуры Равенских.

Погас свет в зале, и потянулась заунывно тяжелыми, словно гусельными вздохами мелодия.

Тоской ли, жалобой — долгим, затаенным, будто спрессованным от времени страданием стелется она низко, как туман по земле. Движется медленно, безысходно. Но вот на глухих грозовых раскатах вступает хор. Голос его уносится вверх и, натянувшись струной, чуть колышется.

Возникает песня о раздолье. О русском поле, о надежде, которую рождает его безграничность. И приходит ощущение вольной, ничем не скованной естественности, как у Гоголя — «вдруг стало видимо далеко, во все концы света…».

Сцена постепенно освещается. Музыка уступает место действию на сцене.

«Власть тьмы».

Чисто убранная изба с большой русской печью посередине и образами в углу у левой кулисы. Потолок низкий, темный — тесовый. Сквозь маленькие окошки проступают лучи заходящего солнца. Анисья с Акулиной, одетые в яркие сарафаны, сидят на лавках, склонившись над пряжей. Спокойно, размеренно, в такт движению нитки завязывается диалог.

Заворчала на хворающего мужа Анисья, узнав, что собирается он отпустить домой работника Никиту. С нескрываемой издевкой глядя на мачеху, захохотала грубоватая Акулина. Заволновался Петр.

Вошла в избу Матрена, словно колобок через порог перекатилась. Платками туго обвязана. В движениях скорая. Хлопотливая и домовитая — «вумная», как говорят. Дает порошок обезумевшей от тревог Анисье, объясняет наставительно, что к чему. Говорит складно, округло, будто сказку рассказывает, теми «приговаривающими» интонациями, что ассоциируются со старинными речевыми традициями русского театра вообще и Малого в частности.

Заглянул в избу, тихонько отворив дверь, Аким. Потоптался на месте, держа шапку в руках, и пристроился в углу на лавке.

Толкнул дверь Никита. Перешагивая через порог, повел вызывающе плечом.

Разворачивается действие трагедии. Отрекается Никита от сироты Марины с лихорадочной истовостью, переходящей в истерику.

Матрена слушает сына, в такт головой кивает. И Анисья ей поддакивает, сдержав беспокойство. И благообразное, умиротворенное близостью смерти лицо Петра все так же спокойно.

Заволновался Аким, засуетился мелко, по-стариковски. Оборачивается, смотрит вопрошающе по сторонам. Спешит вставить свое торопливое {85} словечко в размеренный, слаженный Матреной разговор. Но есть в Акиме чуткое, до болезненности трогающее благородство, которое не дает ему высказаться до конца. Оттого, кажется, и косноязычие его, по-своему очень складное, — певучее, ласковое. Как будто не может он произнести вслух, коснуться грубым словом того, что каждый должен знать «про себя».

Издалека пришла негромкая мелодия песни: зовет помолчать, осмыслить происшедшее.

Однако не ждет Никита, крестится торопливо на образа.

Смолкла музыка. Никто не шевельнулся. Только вдруг вскочила Анютка, таившаяся в стороне у лавки.

Кончили разговор. Остался Никита у хозяев еще на год.

Донеслись из соседнего трактира звуки шарманки, однообразные, заученно-жалостные.

Подошел низенький Аким к Никите с одной стороны. С другой. Привстал на цыпочки. Заглянул сыну в глаза. Вздохнул тихонько. И пошел вон из избы.

В сгущающихся сумерках заиграла плясовая. Завертелась, заходила ходуном с вызывающей бесшабашностью…

Историю о преступлении и покаянии деревенского парня Никиты Равенских попытался осмыслить в эстетике русского фольклора, где понятие о добре и зле резко разграничено и каждый поступок человеческий тотчас получает свою нравственную оценку. Оттого психологический рисунок приобрел в спектакле контрастный, моментами стилизованный под лубок характер. Стремление режиссера укрупнить, выделить некоторые психологические мотивы действия сказалось и в подчеркнуто огрубленной технике светотени. Световые блики внезапно вырывают отдельные фигуры персонажей, словно намереваясь «подсмотреть» их тайные желания. Еле заметная сетка, покрывающая зеркало сцены, позволила рассеять освещение в общих планах зрелища. Равенских предельно обострил зрительское восприятие трагедии Толстого, обнажил за кажущейся опрощенностью вихри человеческих страстей.

Текст, музыка, нарядное убранство сцены, взгляды, жесты, пластика мизансцены — все перекрещивается, сопоставляется — взаимодействует. Одно зрительское впечатление нейтрализуется другим, вступает с ним в драматическое противоречие.

… Видимый достаток дома говорит о мире и благополучии в нем. Но встретились впервые глаза Акулины и Анисьи — в них смертная ненависть.

Вскочила Анютка в момент лживой клятвы Никиты. И тревожное движение ее на фоне общей статики словно замершей мизансцены чрезвычайно многозначно. Оно и житейски мотивировано: надо побежать матери рассказать, что в избе происходит. В нем и непосредственный отклик детской души на слова Никиты: импульсивность Анюткиного порыва отразила, усилила ложь Никитиных слов. В этом движении зримо, театрально осуществилась тревога, которую в той или иной степени испытывают все действующие лица. И в нем как бы материализовалась {86} авторская — режиссерская — оценка выбора Никиты; предчувствие трагедии.

Каждое явление в спектакле может быть истолковано столь же многозначно. Сконцентрировав интерес на определенном, экспрессивно выделенном моменте действия, Равенских словно бы «останавливает мгновение». А остановив его, поворачивает разными гранями. Рассматривает с позиций сюжетных, бытовых; обнажает глубинные, скрытые причины действия и тотчас же осмысляет по-своему, подытоживает увиденное.

Равенских говорит: вот герой трагедии Никита принял решение — сугубо личное. Он отвечал только за себя. Но своим ответом предопределил судьбы многих людей. Делая выбор, в итоге по-своему ответил и за человечество, за уровень его нравственной развитости.

Через несколько лет в «Романьоле» (Театр имени Пушкина, 1963) Равенских выскажет эту мысль с открытой публицистичностью в эпизоде первой встречи героев. Встретились их взгляды, невероятно долгая пауза возникла в спектакле. Время остановилось. Нет ничего. Есть только Чечилия и Микеле. Они увидели друг друга в первый раз.

Внезапно сменив ритм действия, резко его затормозив, Равенских прервал внешнюю логику событий. Перевел действие в иной регистр. И вот уже далекие метрические удары складываются в тревожную мелодию Чечилии и Микеле. Это не случайная встреча, не «простая» история. Поскольку герои ее живут в мире, где самое личное стремление человека вовлечено и увязано в тугую сеть социального бытия, любовь их оказывается одним из узлов этой сети, фокусом, в котором сосредоточены многие противоречия времени.

То же и во «Власти тьмы». Выбор Никиты, в сущности глубоко личный (какой путь избрать в жизни — правду или ложь), оказывается связан множеством невидимых нитей с судьбами других персонажей драмы. От слова Никиты зависит не только счастье Марины, но и жизнь Петра. Ложь Никиты предопределила нравственное падение Анисьи; в ней истоки трагедии, переживаемой Анюткой, и весь вихрь мыслей, который поднялся в душе Акима.

Когда в конце первого действия пьесы Никита — В. Доронин, бережно обнявший было Марину, оттолкнет ее, — вздохнет хор за сценой. Решение героя состоялось, и действие уже не может развиваться в стенах только этого дома. Оно, как разгорающийся пожар, потянется на воздух, под открытое небо.

Кусок светлого неба возникает в следующей сцене — во дворе.

Совершает преступление Никита, а через прохудившуюся крышу сарая сквозит тяжелая синева.

Встретил Никита Марину в конце драмы, перед покаянием. Вспомнил «чугунку». Донеслись звуки простенького вальса. И кинематографическим наплывом в сгустившейся темноте зажглась одна звездочка, другая, третья — и нет им уже числа.

В финале прозрачная голубизна огромным шатром раскидывается над головой Никиты. И кажется, трагедия только так и могла разрешиться — «на миру».

На сцене Равенских необходимо представить человека в личной, субъективной правоте его жизненных стремлений. И объективно — как единицу {87} общественную и историческую, которая наследует весь накопленный духовный опыт человечества.

Равенских стремится рассмотреть драматические конфликты широко — в связи с теми пластами национальной жизни, которые определили особый склад народного мышления, строй чувств народа.

Мироощущение народа неразрывно связано с природой, обусловлено гармонией ее процессов, их постепенностью и «порядком». Отсюда непременная тяга к совершенству во всем. Чтобы каждый предмет домашнего обихода, от резного веретена до раскрашенной дуги упряжки, каждое понятие соответствовало бы своему назначению, воплощало бы его с наибольшей полнотой. Это органическая потребность человека в прекрасном. Равенских отразил ее в спектакле «впрямую» и очень щедро, любуясь и красочными деталями быта, и говором, и статью героев, и глубиной неба.

И главное — мироощущение народа формировалось в труде. Значит, все прекрасное для него ассоциируется с затратой сил. Эта особенность явилась вдвойне важной в спектакле. Прежде всего в нем не оказалось ни одного только созерцающего жизнь персонажа, а именно таковым, например, было принято считать Акима. В спектакле все герои действуют. Их жизнь полна забот. Равенских придумывает в этом плане массу деталей, которые не являются лишь бытовыми, случайными подробностями. Часто эти штрихи — обобщающие. Они призваны передать неповторимую интонацию заботы, в которой проходит вся жизнь человеческая.

Аким — И. Ильинский с наивной и трогательной добросовестностью обметает веничком снег с плохоньких лаптей. Осторожно и тщательно складывает десятирублевку, которую дал ему Никита на лошадь. И так же бережно расправляет ее на столе, возвращая обратно: «Прибери деньги-то». Режиссер фиксирует зрительское внимание на этих моментах. В них жизнь русского крестьянина, с лишениями, с вседневной работой, с врожденным даром чтить труд других и беречь копейку.

Толкование характера Матрены освободилось в спектакле от ореола мелодраматического коварства, которым театральная традиция наделила этот образ. Сколько обычных житейских хлопот у Матрены — Е. Шатровой хотя бы только в четвертом действии драмы! И Анисью утихомирить, и не забыть бы окрестить младенца, и, оглянувшись воровато по сторонам, гостей успокоить — затянуть песню, каблучком притопнуть.

Все персонажи «Власти тьмы» имеют общую цель. Они стремятся устроить свое бытие так, чтобы оно соответствовало их представлению о смысле человеческой жизни. По-разному понимают этот «высший смысл». Иногда только начинают догадываться, в чем сущность их человеческого назначения на земле. Как, например, Анютка — К. Блохина. В страшной ночной сцене преступления Никиты она шепчет звонко и радостно: «Ребеночек там». Взбежала на крыльцо, не слыша злого окрика матери. Встала на колени. И вдруг, подсвеченная мягким светом, «приподнятая» протяжной мелодией песни, выпрямилась, вытянула перед собой руки, словно укачивая ребенка. Встревоженная неведомым, неосознанным {88} еще порывом и счастливая одновременно. Хор за сценой подхватил в песне это смутное чувство восторга, торжественные звуки взметнулись вверх, подобные гимну.

Даже умирающий Петр — Б. Горбатов, который один в пьесе лишен будущего, ощущает настоящее без напряжения и страха. Он покоен перед смертью: широко, в пояс кланяется Никите, зовет сестру, убежденный, что только на нее можно оставить собственными руками по копеечке накопленное «добро». До последней секунды сохраняет Петр чувство человеческого достоинства. Нет в нем жалости к себе, а есть своеобразная нравственная правота и равновесие духа.

Толстой сказал: «Простой народ так много выше нас стоит своей исполненной трудов и лишений жизнью, что как-то нехорошо нашему брату искать и описывать в нем дурное… В нем больше доброго, чем дурного; поэтому естественнее и благороднее искать причины первого, чем второго»[[103]](#footnote-104).

Все так. И тем не менее пьеса называется «Власть тьмы», а своим зловещим колоритом она выделяется среди наиболее мрачных произведений русской литературы. Именно этот довод в первую очередь выдвигали противники многоцветной, зрелищной постановки Равенских. Между тем замысел режиссера был не однозначен.

Критик Б. Зингерман заметил, что красочные детали быта, все вышитые костюмы, шелковые шали, которые щедрым потоком лились на сцену, в какой-то миг действия начинают приобретать зловещий оттенок. Они режут глаз своей самоценной, словно отделившейся вдруг от потребностей человека «бездуховной» красотой[[104]](#footnote-105).

Объясняя самочувствие Акима, Толстой писал: «В третьем действии при виде безобразия сына он должен физически страдать»[[105]](#footnote-106). И болезненно вбирает голову в плечи Аким — Ильинский, сжимается на печке в маленький серый комочек. Так построил Равенских эту мизансцену, о которой впоследствии много писали и говорили.

Категория социального зла оказалась связана в трактовке Равенских не с голодом и нищетой, а наоборот, с понятием собственности, сытого благополучия. Спор о банке стал в спектакле одним из наиболее драматических моментов, который идейно подготовил следующую за ним кульминационную сцену безобразия Никиты.

«Бог трудиться велел. А ты, значит, тае, положил в банку деньги, да и спи, а деньги тебя, значит, тае, поваля кормить будут. Скверность это, значит, не по закону это», — лукаво сузив глаза, рассуждает Аким — Ильинский, в глубине души не веря, что такое безобразие может происходить.

С точки зрения народной мудрости, которую он в спектакле представляет, устройство банка бессмысленно, нецелесообразно. Это «скверность», аномалия, вроде механической шарманки: кто хочет, ручку крути — играет.

{89} Выбор Никиты неуклонно вел его к «механическому», не освященному живым трудом существованию. И оно прорвалось в нем в третьем действии пьяным «масленичным» загулом до беснования: «А мы жить будем; и гулять будем; а смерть придет, помирать будем…», и воем, не то рыдающим, не то хохочущим: «Ох, скучно мне…» Столь желаемая и наконец обретенная воля обернулась невыносимым и непонятным самому Никите безобразием.

Долгий поиск Никитой своего пути в жизни завязал действие трагедии. Создал такую ситуацию, в которой остальные персонажи не могли оставаться безучастными. Оказались вынужденными оценивать и осмысливать его поступки в контексте своей жизни, судьбы.

Стыд и почти физическая боль согнули Акима.

Скорбью, отчаянием расширены глаза Анютки: «До десяти годов все младенец, душа к богу еще пойдет, а то ведь изгадишься».

Запил Митрич — М. Жаров. Бояться людей? Тоскливым воплем: «Есть чего бояться, дерьма-то», «бунтом» отчаяния, издевающимся и циничным, высказал боль.

Чувство тоски по идеалу выявляется в драме Толстого резко, контрастно. И здесь для Равенских начинается как бы новая фаза сценического исследования действия. Сам поток раздумий, отчаяния, надежд, вызванный поступком Никиты, становится предметом исследования.

Во «Власти тьмы» Равенских музыка — стихия, в берегах которой как бы развивается и осмысливается центральная сюжетная коллизия.

Возникает моментами мелодия мудрой, широкой торжественности, терпеливо ожидающая и зовущая.

Остановился потрясенный Никита, дрогнуло в нем человеческое, когда поклонился работнику умирающий Петр, и мелодия зазвучала не то с мольбой, не то с надеждой. А затем, словно изверившись в своей очищающей силе, когда взял Никита у Анисьи деньги, уступила место дразнящей, злорадно насмехающейся гармошичьей плясовой…

Музыкальный поток чутко реагирует на каждый сюжетный поворот, оценивает, комментирует его. Позволяет уловить разные нравственные уровни человеческих потребностей, которые сталкиваются в драме.

Выстраивают, вычерчивают песни линии конфликта. И все-таки они как бы «отвлекаются» от происходящего на сцене, встают над ним.

Режиссерское отношение к сценическому действию неизменно присутствует в спектакле. Оно сказывается в тщательном отборе деталей, в цветовой и световой гамме, в экспрессии мизансцен. Музыка в этой системе оценок занимает особое место. В ней воспроизводится непрерывный, самый непосредственный и в многообразии интонационных оттенков духовно богатый поток режиссерской мысли. Выраженный в формах народных песен, этот голос как бы сливается с голосом народной мудрости. И потому в то время как на сцене готовится страшное преступление, мелодия песни, словно подслушав голос Анютки, заговорила о своем. Славит чудо рождения человека, всем строем своим утверждая, что в самых трудных испытаниях побеждает все-таки сила жизни и радость материнства — чувство на земле непреходящее.

Такое контрапунктическое построение действия в спектакле было навеяно русской фольклорной традицией. Суть ее в том, что, о каких бы {90} мрачных событиях ни повествовал порой текст песни, мелодия ее обладает несколько отстраненной от коллизий сюжета эпической сдержанностью. И еще — бесконечностью. Кажется, она может продолжаться без конца, не ограниченная рамками только одного сюжета, мелодия-раздумье о том, что было, и о том, как будет дальше. Ведь с развязкой самого напряженного сюжета не разрешаются еще глубинные противоречия бытия.

Разрабатывая партитуру спектакля, Равенских шел от этой традиции воплощения в музыке вечной думы о жизни. Гуманистической устремленности, надежды, с которой живет человек. «От печальной песни потянуло свободной жизнью» — чеховское замечание. Мечта о счастье ли, о свободе — во внутренней нравственной, исторически сложившейся тяге русского человека к бесконечному совершенствованию жизни по законам справедливости. Правдоискательство, создание идеальных в этическом смысле образов характеризует русское искусство от его фольклорных истоков.

Во «Власти тьмы» — в контрастах цветов, пластике мизансцен, мелодических оборотах песен — есть эта своего рода пронзительность интонации. Всей эстетикой спектакля Равенских утверждал стремление к правде как основной закон народной жизни.

… Покаялся Никита в смертном грехе. Кончилось действие на сцене, и занавес закрывается в темноте. А песня все звучит, утверждая свою веру в правду.

Интерес к проблемам музыки в драматическом спектакле возник у Равенских еще в период его недолгого пребывания в Ленинградском Траме и затем ГосТИМе, где с 1935 года он был ассистентом В. Мейерхольда.

Спектакли М. Соколовского в Траме, по существу, были первыми шагами в жанре мюзикла. Соколовский видел возможности музыки в передаче эмоционального облика современности, создании общей атмосферы спектакля, которая подчиняет себе все средства сценической выразительности.

В одной из первых самостоятельных постановок, комедии Кальдерона «С любовью не шутят» (Московский драматический театр имени К. С. Станиславского, 1949), Равенских вместе с композитором И. Дунаевским применял музыку преимущественно в «импрессионистическом» плане, воспроизведя на сцене стихию жизнерадостного торжества. В спектакле Равенских оказалась не столь уж важна последовательность злоключений влюбленных, хитроумных ходов сюжета: режиссер искал конкретность и достоверность не бытовую, а эмоциональную. Подчеркнутая стилизация, буффонада позволили отодвинуть на задний план бытовые черты давно ушедшей эпохи и максимально приблизить к современности эмоциональную стихию комедии. Пьеса, написанная несколько столетий назад, оказалась превосходным сценарием для того, чтобы выразить радостное, «мирное» жизнеощущение, которое Равенских принес в послевоенный советский театр первыми своими работами. Музыка в этой постановке еще не несла драматургической функции. Она как бы обозначала {91} некое эмоциональное состояние, определенное настроение во всей изменчивости его оттенков, но не в драматическом развитии. Можно даже сказать, что музыка задерживала развитие сюжета, «смазывала» его драматизм, чтобы безраздельно утвердить интонацию радости.

В дальнейшем этот прием переосмысляется и в качестве одного из составных моментов музыкальной драматургии спектакля применяется во многих постановках Равенских. В «чистом» виде опыт «С любовью не шутят» использован режиссером, пожалуй, лишь в мюзикле «Воскресенье в Риме» Г. Крамера (Московский драматический театр имени А. С. Пушкина, 1968), где сюжет, по существу, отсутствует и спектакль полностью превращается в своеобразное танцевальное ревю.

Несомненное воздействие на стиль Равенских оказало и творчество Мейерхольда, который придавал огромное значение музыке в драматическом спектакле. Мейерхольд ощущал родство между эстетическими законами музыки и драмы. Он считал, что драма принадлежит к искусствам по преимуществу выразительным, а не изобразительным. В действии, так же как и в музыкальной интонации, непосредственно выказываются самые глубинные побуждения человеческих потребностей и поступков.

По мысли Мейерхольда, музыка позволяет соответствующим образом подготовить зрительный зал к восприятию наиболее важных моментов драмы. «Облегчает» и творчество актера, сообщает ему нужное самочувствие, создавая как бы ритмический каркас спектакля. Музыка в театре способна соединить, сопоставить по едва уловимому признаку весьма отдаленные, разрозненные впечатления внешнего мира и сделать чувственно осязаемым то, что в жизни доступно лишь мысли.

Возможности музыки именно в сфере ассоциативного мышления использовали в XX веке многие виды искусств.

Вахтангов ставил чеховскую «Свадьбу» как кадриль, которая явилась в его трактовке метафорическим образом пошлости мещанства. Мейерхольд изучал теорию Вагнера применительно к драматическому театру. Весь метафорический кинематограф, с характерным для него ассоциативным монтажом, материализацией на экране духовного мира человека, оказался построен на выразительных принципах музыки. Ленты «монументалистов» советского кино — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко — симфоничны, по определению ученых.

В XX веке все более усложняющиеся связи человека с реальностью наконец обнаружились с очевидностью в ускоренной смене эпох, невероятных социальных переворотах — их бурном «монтаже». И вернули к жизни идеи синтеза искусств на основе музыки, выдвинутые романтиками в XIX веке: задача художника состоит в том, чтобы найти средства, могущие воссоздать перед человеком его судьбу, прошлое, настоящее и будущее — его историю. Музыка — вид искусства, обладающий подвижностью человеческой мысли, — может дать такой образ, который, отбросив все частное, случайное, наносное, представит «всемирную связь явлений человеческой жизни» (Вагнер). Способность открывать в особенном, конкретном всечеловеческую суть, обнажать ядро явлений и процессов снискала музыке популярность «философского» искусства. Усложнение человеческого бытия, потребность художников выразить свое восприятие {92} меняющегося мира вели к «омузыкаливанию» разных видов творчества. Это не означало, что в драматическом театре и кинематографе музыка стала вытеснять действие. Влияние музыки сказалось прежде всего в развитии метафорических, ассоциативных ресурсов зрелища. Именно в таком направлении шли поиски Вахтангова, Мейерхольда, Эйзенштейна, Довженко.

Своеобразие опытов Равенских в 40 – 50‑е годы заключалось в том, что он впрямую утверждал главенствующее положение музыки в драматическом спектакле. Первые самостоятельные работы Равенских — «В тиши лесов» П. Нилина (Московский драматический театр имени К. С. Станиславского, 1948), «С любовью не шутят», «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова (Московский театр сатиры, 1950) — обнаружили это качество его режиссуры. Равенских хочет выйти за пределы бытовой «частности» сюжета, выявить в коллизиях действия широкие, пожалуй, даже всечеловеческие, мотивы; в музыке, именно в музыке прежде всего, непосредственно передать свое авторское отношение к происходящему. Так, определяя музыкальную проблему спектакля «Свадьба с приданым», критик Е. Калмановский сделал примечательный вывод: «Музыка здесь не подчинялась сценическому действию, а как бы сама подчиняла его себе, повела его за собой»[[106]](#footnote-107).

«Власть тьмы» во многом подытожила поиски режиссера. Обилие музыки в спектакле имело в своем роде декларативный характер.

Равенских стремится проникнуть в сокровенные сферы народного мироощущения, передать темперамент народа, проявляющийся в глубине и интенсивности его эмоций, воспеть его нравственный идеал. Музыка, песня здесь необходимы. Они способствуют «выражению невыразимого», обнажению стихии национального сознания, своеобразной передаче его «интонаций».

Равенских стремится приобщить зрителя к этой сокровенной сущности, возбудить в нем чувство сопричастия духовным завоеваниям народа. Как заметил Бальзак, «одна только музыка имеет силу заставить нас войти в глубь самих себя»[[107]](#footnote-108).

Спектакли Равенских, за немногими исключениями, начинаются музыкой в полной темноте сцены и зрительного зала. Этот собирающий внимание, обостряющий восприятие прием невольно (вернее, насильно) заставляет сосредоточиться. Будь то две мелодии Н. Будашкина, открывающие «Власть тьмы», или отрывок из «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова в «Дуэли», — неизменной остается задумчиво-песенная интонация мотива. И столь же неизменным — особое ощущение режиссером того момента, когда зритель впервые соприкоснется с театральным зрелищем, войдет в его неповторимую атмосферу как в нечто живое.

Первые работы Равенских показали: он не стремится придать течению событий в спектакле видимость естественного потока жизни. Рассматривая материал действительности под определенным углом зрения, переосмысляет его ради того, чтобы проникнуть в самую сердцевину явления.

{93} Центральная идея в постановках Равенских не только органично возникает из глубин сюжета, но и энергично формируется в последовательной цепи режиссерских суждений и оценок. Лирическая интонация в творчестве Равенских приобретает в этом смысле мировоззренческий характер: он стремится непосредственно выразить свое понимание мира, утвердить его всем строем спектакля. Субъективность — такое же неотъемлемое качество режиссуры Равенских, как драматургии Вс. Вишневского, например. Она в природе мышления художника и является в основном корнем всех его удач. И поражений также, когда, внутренне не оправданная, ведет к схематизму и претенциозности.

В 1959 году Равенских поставил спектакль «Сердце девичье затуманилось» (пьеса В. Курочкина и Б. Равенских, Московский драматический театр). Работа получила большое количество откликов, многословных и единогласно негодующих. Протесты вызывало все. И колхозные избы, срубленные из мудреных — лакированных — бревен, и сверкающие белизной свинарники, смахивающие, как говорили, на парикмахерскую, и даже — почти обязательное в спектаклях Равенских — высокое небо, что изменчивостью глубины и тона так потрясало во «Власти тьмы».

Разыгранный на сцене серьезно и тщательно, спектакль этот воспринимался как недоразумение, самопародия на предыдущие работы режиссера. Но он многое разъяснил и подтвердил в творческих устремлениях Равенских.

Спектакль «Сердце девичье затуманилось» должен был стать подлинно музыкальным спектаклем, и не по обилию музыки в нем, а по самому принципу режиссерского мышления, по своей выразительности. Равенских стремился наглядно представить на сцене внутренние, духовные движения человека, достичь средствами театра искомой, доступной именно музыке, непосредственности в выражении человеческих чувств. В «Сердце девичьем» Равенских пытался «живописать» эмоции героев, воплощать их вовне, разрешать в сценическом пространстве, делать их слышимыми и видимыми — заставлять «звучать» в ярких цветовых пятнах белоствольных берез, пламенеющего лоскутного одеяла. Он разрабатывал сложнейший пластический рисунок ролей, и потому актеры, по словам одного критика, двигались на сцене, как в балете. Жест, не привычный, не житейски утилитарный, призван был создавать законченный образ, «бросать» мысль в зрительный зал. В «Сердце девичьем» Равенских надеялся «перескочить» через характеры героев и сюжет за счет создания приподнятой эмоциональной атмосферы спектакля. За счет того, что он зримо и эмоционально сильно выразит в нем свое понятие о труде и любви как высших достижениях человеческой природы.

Сам по себе весьма плодотворный, этот метод создания «поэтического» спектакля в данном случае обнажил свои негативные стороны. Здесь болезненно обострились «трудные» проблемы режиссуры Равенских. Потребность в актере, способном к предельно обобщенной выразительности сценического языка. И потребность в драматургии, темы, идеи которой «выдержали» бы возложенную на них эмоциональную и смысловую нагрузку. Эта работа показала, что увлечь силой своего воображения режиссер сможет лишь тогда, когда утверждаемая им мысль будет психологически достоверной и убедительной. Авторское же одушевление Равенских {94} в «Сердце девичьем» оказалось как раз неконкретным и недейственным. Критики справедливо недоумевали, в чем же, наконец, увидел режиссер красоту труда — разве что в стерильной чистоте колхозных свиноферм?

И тем не менее опыт постановки сыграл свою положительную роль в биографии художника. Он сосредоточил и во многом сформулировал основные задачи, которые предстояло решить Равенских в будущем. В этой работе с особой очевидностью проявилась тяга режиссера к театру лирико-патетического плана.

В воображении Равенских исподволь складывался образ зрелища, построенного на органическом слиянии эстетических возможностей музыки и драматического театра.

В спектакле такого рода драматургический материал должен быть настолько сконцентрирован, трагически напряжен, что приобретет свободу музыки в выражении всех изгибов человеческой души, ее «голосов». В этом спектакле музыка должна быть настолько драматичной, что сможет передать взаимодействие «голосов». Здесь действие перейдет в музыку, снимая покровы с самых глубинных процессов сознания. Здесь музыка перейдет в действие, показывая, как взрослеет сознание человека, закаляясь в жизненных битвах.

Такой спектакль Равенских удалось создать в 1971 году. Он назвал его «Драматическая песня».

Драматическая песня — способ мышления режиссера. Однако чисто жанровый признак Равенских расширил до идейно-нравственной основы спектакля, выдвинул и обосновал его как утверждаемый им гуманистический идеал.

Судьбу романа «Как закалялась сталь», судьбу его автора взял Равенских, чтобы рассказать о возникновении новых нравственных категорий, которые сформировала революция и гражданская война. Это спектакль об истории страны, о сегодняшней жизни ее, которая связана с прошлым и с будущим.

… В общей темноте сцены и зала возникает песня «Я люблю тебя, Россия…». Голос то исчезает, то усиливается, словно стремясь охватить, укрыть все, что свершится на сцене, своей мелодией.

Пространство сцены рассечено зигзагом крутого станка — молнией дороги. По диагонали дорога эта перечеркнута строем черных штыков.

Сквозь эти штыки, но не по кратчайшей прямой, а огибая все остроконечности зигзага, идет Островский от рампы к вершине станка, чтобы протянуть руку темноволосому, взъерошенному пареньку. И тот повторит его путь сквозь штыки в обратном направлении — к рампе. Павел Корчагин.

Для Островского (В. Сафронов) — это путь становления. Здесь остановки неизбежны. Для Корчагина (А. Локтев) — путь удивления, завоевания мира. Путь, по которому он идет как знамение эпохи. Эпохи, открывшей подлинно новые формы нравственности и создавшей нового художника.

Укрупняя, усиливая это сопоставление, обнажается кирпичная кладка стены с металлическими лестницами и переходами. Здесь строятся многие мизансцены, организуя театральное пространство вглубь и ввысь. Но {95} и сама фактура стены несет содержательную нагрузку: поднимается задник — и словно открывается на глазах у зрителей святая святых, душа человеческая, вобравшая в себя всю боль времени.

При сравнении сюжета романа с «Драматической песней» выясняется, что в спектакле занято неправдоподобно мало актеров, всего пятнадцать. Нет массовок. Оформление лаконично, в разных случаях намекая на место действия немногим: одинокий столик с двумя бокалами — кафе, рояль — дом Тумановых, световой прямоугольник — решетчатое тюремное окошко.

Спектакль состоит из отдельных, лишь ассоциативно связанных между собой эпизодов. Сюжет как последовательный ряд решений и поступков в «Драматической песне» отсутствует. События в спектакле воспринимаются через сознание Корчагина, в тех драматически острых сцеплениях, что вырвала из потока действительности его память.

Корчагин — лирический герой Островского. Когда для него перестанет существовать свет, сцена на несколько секунд погрузится в темноту и будут слышны только голоса актеров.

Корчагин — лирический герой эпохи. Образ его раскрывается на глазах зрителей. Каждое чувство человека, стремление и волевой порыв имеют свой ритм, свою «песню». И эти ритмы осязаемо воссоздаются в спектакле в наиболее близких уху сегодняшнего зрителя музыкальных транскрипциях.

Почерневший до блеска, как грач на солнце, битый-перебитый «кухаркин сын» уперся подбородком в гармонь. И вспыхнуло в диковатых глазах под насупленными бровями озорное вдохновение. Сорвался с места, пронесся вихрем широкого, «во весь гармоний дух», вальса, перепрыгнул через головы оторопелых девчат шальным русским переплясом и остановился у правой кулисы. Зазвенели первые аккорды песни «Дорогой длинною…». И словно вытаптывая, вытравляя из памяти эту музыку разгульного привокзального буфета, клин клином вышибая, пошел Корчагин вдоль рампы, спиной к зрительному залу, «цыганским». Дошел до середины сцены. Обернулся к зрительному залу, тряхнул головой, подмигнул весело и доверительно. И закружился на месте, заискрился белозубой радостью своей.

«Он носил в себе все элементы русского духа, в особенности страшную силу в страдании и в наслаждении, способность бешено предаваться печали и веселью и, вместо того, чтобы падать под бременем самого отчаяния, способность находить в нем какое-то буйное, удалое, размашистое упоение»[[108]](#footnote-109), — говоря о поэзии Кольцова, Белинский так определил страстность русского характера.

В «Драматической песне» эту тему страстности несет мелодия «цыганского». На протяжении спектакля меняется тембр звучащих в оркестре инструментов, меняется ритм мелодии, ее интонация. И словно бы «расщепляется» образ, который создает в спектакле эта песня.

Гуляет лакей Прохошка: денег у него теперь больше, чем у обслуживаемых им господ. Судомойку Фросю ведет голод в «номера». Мечется {96} Корчагин, будто стиснутый двумя этими противоположными сферами. И звучит впервые песня «Дорогой длинною». Отвратительная в шутовстве своем, взвихрится она угаром последних предреволюционных ночей и станет вскоре зловещей. Одну лишь знакомую строчку процедит тюремный надзиратель — все тот же вечный лакей Прохошка, но она отзовется всей мерой боли в душе обесчещенной Христинки, в монологе Корчагина «Ты живого меня пожалей-ка» на слова светловской «Песни слепцов».

И последний раз, благословенным в отчаянии, в зените своей языческой вольности, возникнет цыганский танец в конце спектакля. С ожесточенностью взмахнет Корчагин руками, готовый превозмочь и физическую и душевную боль. И — рухнет, подсеченный на взлете.

Но это впереди, а пока — многое отпущено Корчагину природой. И сила, и радость, и нежность вальса, который еще беспредметен, неосознан, его прерывает мальчишеский — два пальца в рот — свист. Этот вальс вскоре скажется наивностью первой любви. В самой счастливой на свете улыбке Корчагина — Локтева, когда один-единственный раз пройдет он по сцене под руку с Тоней.

Жизнь обрушивается на Корчагина своим нерасчлененным (музыкальным — говорил Блок о предреволюционных годах ожидания) напором ощущений, предчувствий.

Упорядочивающим эту стихийность началом возникает в спектакле тема партии. Вошел в судьбу Корчагина коммунист Жухрай и принес ему свою песню — «Заветный камень».

Только что заслонялся Корчагин от петлюровского штыка гармонью — единственно мыслимым для него оружием. И вот уже учит его Жухрай «свингам» — бить врага «всем телом и всем сердцем». Радостно уставшие учитель и ученик повалились на землю и с заключительным, вырвавшимся широкой волной кличем «Заветного камня» откинулись в едином, могучем движении гребцов. Затем эта мелодия возникнет в настороженном ритме марша клятвой Корчагина верности революции. И главным с этих пор для него станет — будь то диалог с дезертиром на строительстве, трагический монолог в бреду тифа или последняя встреча с Ритой — стремление до конца дойти во всем, что ему по жизни положено, оправдать свое человеческое назначение.

Эта мысль формируется не только в игре актера, музыке, пластике мизансцен. Она формируется как бы самой фактурой сценического пространства, его лирически осмысленной атмосферой.

Эпизод «Смерть Ленина» — кульминационный в спектакле.

Двое на сцене — старый телеграфист и Корчагин, выздоровевший, сочиняющий известие друзьям. На столе, медленно и запинаясь, словно разучивая текст, начинает стучать аппарат: «всем, всем, всем…»

Двое на сцене — Корчагин и старый телеграфист — стоят, почти касаясь друг друга. От них не требуется в этот момент ни жертвенности, ни героизма. Сейчас лишь способность к состраданию может быть мерой человечности каждого из них.

Внезапны растерянные, нелепые слова телеграфиста, коробящие своей душевной неловкостью. И у края авансцены, за чертой рампы, в зрительном зале уже, корчагинское — еле слышное, почти угадываемое: {97} «Самое дорогое у человека — это жизнь…» Монолог подхвачен патетической лакримозой Чайковского; он развивается в ее потрясающих «приливах» и «отливах». Продолжается в скорбном движении Корчагина через всю сцену и еще дальше — по лестницам и переходам кирпичной стены. Это нескончаемое движение, словно живой поток у мавзолея, заполняет собой весь объем сцены. Рождает образ страдающего, потрясенного всей болью мира Сердца Человеческого.

«Так я стал большевиком», — завершает эпизод остановившийся у рампы Островский — Сафронов.

Равенских тяготеет в своих спектаклях к ассоциативной образности, к тому, что условно можно назвать материализацией на сцене процессов человеческого духа. Этим свойством наделена музыкальная интонация. Поэтому в первых своих работах Равенских в значительной степени полагался на ассоциативные возможности включаемой им в спектакль музыки. Но начав с широкого введения музыки в драматическое действие, он постепенно находит исконно театральные зрелищные средства для достижения на сцене нужного ему эффекта.

Равенских пересматривает все выразительные средства театра с точки зрения их ассоциативных возможностей. Выясняет, насколько каждое из них способно к передаче мыслей, которые составляют предмет его устремлений в спектакле.

Проблема актера, проблема драматического характера представляется в этом ряду первостепенной.

Анализируя спектакль «Поднятая целина», И. Михайлова писала об отсутствии драматизма в образах контрреволюционеров, которые оказались наделены режиссером лишь чисто внешними характеристическими данными: «А это значит, что многое теряет самый конфликт спектакля, ибо Давыдову и Нагульнову в нем, по существу, не с кем бороться, некого ниспровергать. Значит, внутреннее действие спектакля становится менее драматичным и страстным, чем должно было быть»[[109]](#footnote-110).

Оппоненты А. Довженко в 1930 году, как известно, выступили с еще более тяжелыми обвинениями по адресу автора «Земли», недоумевая, как в самый разгар коллективизации Довженко посмел показать кулачество бессильным, намеренно огрубляя, мелодраматизируя в фильме его черты. Впоследствии сам Довженко и затем его комментаторы объяснили подобную трактовку требованиями истины, реальной жизненной необходимостью «оторваться» от сиюминутного взгляда на явление, увидеть его с позиций исторического прогресса.

Считая, что фигуры Половцева, Лятьевского, Лушки оказались внутренне «закрытыми» для зрителей, Михайлова заметила: «Нам кажется закономерным то, что режиссер, придумав исполнителям искусно сплетенный внешний рисунок образов, так и не добрался до их души. Мы хорошо знаем творческий почерк Равенских и с сожалением вынуждены признать, что такие внутренние потери довольно часты в его спектаклях»[[110]](#footnote-111).

{98} Однако в данном случае сказался не столько индивидуальный стиль Равенских, сколько методы обобщения, принятые в искусстве, которое стремится непосредственно, «от автора», апеллировать к разуму и чувству зрителя, не скрывает своих оценок, привязанностей и антипатий. Природа конфликта в произведениях этого ряда имеет специфические черты. Широко известные применительно к литературе и метафорическому кинематографу, для театра они иногда считаются мало приемлемыми. Тем не менее в театре они существуют.

Так, словно предугадывая недоумения своих рецензентов, Равенских весьма знаменательно мизансценировал в «Поднятой целине» эпизод, следующий за гибелью Тимофея Рваного. Равенских и пространство организовал таким образом, чтобы зрительно выделить героя — Нагульнова, показать его крупным, первым планом.

Нагульнов выпускает запертую Лушку и останавливается у авансцены. В продолжение всего эпизода он неподвижен.

Лушка идет вверх по станку, опускается на колени, стаскивает платок, вынимает гребень из косы, расчесывает волосы Тимофею, с тихим достоинством прощается.

Нагульнов не оборачивается, не меняет позы. Положенный по сюжету текст произносит ровным голосом, с безразличием или, вернее, может быть, с опустошившей его усталостью.

Лушка кланяется Нагульнову. И, выпрямившись, под еле слышные переборы гармошки, с негромкой песней проходит через всю сцену по верхней площадке станка. Проходит, как говорится, стороной. Именно — стороной. Этот образ напрашивается сам собой, пластически «произносится» со сцены.

Продолжает стоять на переднем плане Нагульнов и, помолчав секунду, вдруг резко вскинув подбородок, тихо договаривает, почти шепчет: «А все-таки я люблю ее…»

Интонация последней фразы Нагульнова мгновенно смещает в зрительном зале угол восприятия эпизода в целом. Теперь он видится как бы глазами Нагульнова. С учетом опыта его сознания постигается весь до неправдоподобности живописный уход Лушки. Лушка здесь — словно неожиданно врезавшийся в устойчивую тему героя иной мелодический оборот. В сознании Нагульнова, неистового в этом спектакле, Лушка проходит доносящейся издалека, чуть замедленной мелодией плясовой. Образом красоты открытой, «цыганской»; в момент прощания — очищенной, просветленной скорбью.

Не могла Лушка занять в инсценировке Равенских никакого иного, более значительного места. Не о ней этот спектакль. Образ Лушки осмыслен режиссером в «общих» чертах, без психологической детализации, а подчас и обоснованности. То же произошло и с Тимофеем Рваным: и он лишен характера. Сверкнул в темноте безумным глазом загнанного волчонка. И вся его индивидуальность свелась в итоге к нескольким движениям отчаянного танца, который он отбивает, уже подстреленный Нагульновым. Здесь выявляется не характер отдельного, конкретного человека. Танец очевидно метафоричен. В нем как бы олицетворялась историческая судьба определенной социальной группы: яростная агония кулачества.

{99} Тимофей, Лятьевский, Половцев, Островнов психологически «ущемлены» в спектакле в своих правах во имя правды Нагульнова и Давыдова. Как заметил Ю. Барабаш в связи с творчеством Довженко, подобный прием позволяет наглядно воссоздать в художественном произведении историческое, классовое соотношение сил общества.

Способ характеристики, использованный Равенских в «Поднятой целине», не является привилегией его индивидуального стиля. А вот ради чего режиссер применил этот способ, вопрос принципиальный для понимания художнического своеобразия Равенских.

А. Таиров писал в «Записках режиссера»: «Представьте себе на сцене актера-героя, поднявшего неугасимый мятеж против бога. Он покидает землю, чтобы бесстрашно предстать перед лицом божества и кинуть ему свой исступленный вызов.

По целой горе вздымающихся сценических площадок неудержимо влечется он вверх.

Вот он достиг уже предельной высоты; еще один смелый взлет — и цель достигнута.

Но этот взлет требует такого огромного, нечеловеческого жеста, какого не может дать даже самый совершенный мастер-актер.

И вот, представьте, что именно в этот момент вместе с каким-то финальным, предельным по своему обнажению движением актера взвивается вся сценическая атмосфера, звонко утысячеряя его жест и сливаясь с ним в органически единую композицию. И вот перед вами уже не человек, а мощный, из земли выросший гигант, составляющий вместе со всем образовавшимся в динамическом сдвиге построением единую мощную монолитную фигуру, которой, вы верите, не страшно предстать даже перед испепеляющим оком Вседержителя или Рока»[[111]](#footnote-112).

«Силой такого сцепленья» Равенских начинает «Поднятую целину». Но порядок, в котором он пускает в действие средства сценической выразительности, оказывается обратным таировскому. Фигура человека у рампы — монолог Нагульнова — становится в этой системе последним, «одухотворяющим» штрихом.

Музыкой в темноте, негромкой, напевной, начинается пролог. Постепенно возникает, словно «проявляется» под лучами красных прожекторов, небо. Застывшее в вихре могучего разворота, оно вырывается за традиционные пределы сценического задника, захватывает левую кулису, пытаясь захлестнуть, кажется, и зрительный зал. И неудержимо, как бездонность воды, тянет ввысь, в опрокинувшуюся над землей бездну. Поток красного света усиливается, ширится. Алая полоса тянется по изборожденной, как в шрамах, земле. И, наконец, сосредоточивается, сгущается и образует фигуру человека. «В землю зарыться надо, а новую жизнь построить» — итог вступления. Пролог вычленен из основного действия. Публицистически обнажена, пользуясь терминологией Мейерхольда, «проагитирована» его тема.

В приближенном к зрителю, резком, словно высеченном из камня очерке лица Нагульнова — А. Кочеткова — одержимость страсти. Причем {100} эта страсть воспринимается не столько как свойство его индивидуального характера (весь из углов, и все углы острые, говорят о Нагульнове в романе), сколько воплощает «глыбность» драматических коллизий времени.

На протяжении спектакля возникает несколько моментов, когда сюжет словно отступает в темноту. Поток его развития приостанавливается, «заклинивается» эпизодами, в которых открыто фиксируется пафос художника.

Второе действие начинает Давыдов, высвеченный из мрака сцены. «Ты их жалеешь… Жалко тебе их. А они нас жалели?»

Заставка третьего действия — давыдовская песня-мечта: «Дожить бы, хоть посмотреть».

Финал. Упал убитый Нагульнов на горбящуюся в полутьме дорогу. Рванулся за ним Давыдов к правой кулисе — в дом Островнова. И — опаленный пламенем, обернулся к залу. Один стоит на сцене Давыдов, шепчет: «Чего же ты плачешь, не надо, не надо, я за партию… Я за ленинскую партию…»

Эпилог. Несколько неподвижных в темноте силуэтов — слова прощания. Но вот прозвучало Варькино «Пропала я, пропала я», и расплываются, исчезают в темноте фигуры людей, контуры оформления. Переходят ввысь, в быстро движущиеся по небу облака, и еще выше, уже совсем невидимые — в суровую тему мужского хора. И только виднеются две красные звездочки у подножия холма, а над ними — как бы опрокинувшаяся с вершины, тонкая, с разметанными безнадежно руками, женская фигура.

Режиссер отказывается от законов построения романа, его эпической объективности. С самого начала Равенских как бы уславливается со зрителем, что он не будет восстанавливать на сцене перипетии знакомого сюжета, а, отделенный от событий тремя десятилетиями, попробует извлечь из них то существенное и важное, что отложилось в историческом опыте народа.

Подойти к решению этой задачи можно было разными путями.

Сосредоточенно и строго разобраться в том, «как было», как дорога истории пролегла через сердце отдельного человека. По крупицам, тщательно отобранным и исследованным, воссоздать образ целого. Такой путь избрал Г. Товстоногов, поставив «Поднятую целину» на сцене Ленинградского академического Большого драматического театра имени М. Горького. Режиссер стремился показать в своем спектакле героическое не как обобщенную эстетическую категорию, а как свойство, присущее отдельной человеческой индивидуальности, отдельному характеру. Так, рядом с колоритнейшим, темпераментным Нагульновым — П. Луспекаевым появлялся скромный Давыдов — К. Лавров.

Говоря об исполнении К. Лавровым центральной роли в спектакле, Д. Золотницкий заметил: «Играет Давыдова актер тонкого аналитического плана, актер интеллектуального обаяния, но для “главного” героя он недостаточно широкоплеч, что ли»[[112]](#footnote-113). Не случайно критик подчеркнул тонкую аналитичность и интеллектуальное обаяние актера как самые {101} сильные, яркие стороны его исполнительского дара. Именно эти качества театральной выразительности — актерский психологизм, умение последовательно, обстоятельно раскрыть диалектику души — привлекают Товстоногова и оказываются определяющими в его спектаклях. Разумеется, режиссер уделяет большое внимание и музыке и композиции пространства. Но театральная эстетика Товстоногова основывается на актере, способном создать целостный, психологически достоверный характер или тип.

Равенских свойствен иной метод художественного мышления.

В его театре все связи человека с социальной средой, единство и борьба субъективной свободы и социальной детерминированности укрупнены, приближены к зрителю. В сравнении с романом объем пьесы невелик. В ней нет эпического многообразия деталей. Зато обнажена структура всеобщего взаимодействия, царящего в мире.

Театр выявляет социальную природу человека — в нем наглядно, вещественно человек представлен в пространстве своего бытия — в мире.

Сцена есть пространство. И театр в равной степени — искусство актера и искусство организации пространства.

В «Поднятой целине» Равенских уже начальный «кадр» спектакля — фигура Нагульнова у горизонта — рождает ассоциации «человек на земном шаре», «человек на гребне истории».

Рабочие-двадцатипятитысячники, коммунисты первых колхозов. Обыкновенные люди. Незаметные, неизвестные. И разом ставшие «мастерами времени». Откуда они взялись вдруг? Откуда взялась их гигантская сила? Щедрость, и в жизни, и в смерти неизмеримая?

Эта проблема намечается уже в музыке вступления — теме мужского хора. И затем проходит во всех «голосах» спектакля.

Образ чуткой восприимчивости, встревоженности возникает в оформлении пролога. Нравственная «развороченность» человека, воплощенная в монологе Нагульнова, словно выступает из этого оформления, получает заряд свой от пламенеющих земли и неба.

Леонид Леонов писал: «Нужно было сконцентрировать невещественные мечтания людей о правде в плотный и узкий луч, в котором замертво падала нечисть и досрочно распускалась яблоня»[[113]](#footnote-114). «Поднятая целина» Равенских передает именно эти духовные масштабы. Поэтому так важен идейный максимализм Давыдова и Нагульнова. В нем — размах русского характера в минуту величайшего подъема.

Давыдовы и Нагульновы сделали свое дело и ушли вместе с эпохой. Но опыт их духовных завоеваний не исчез. Искрами новых дел и забот заронили они его в мирные будни.

Прерывая естественный поток действия, Равенских позволяет ощутить в выделенных эпизодах «Поднятой целины» как бы сознание прошедшей эпохи, ее эмоциональную доминанту. В связи с этим перипетии сюжета приобретают особую значительность, раскрываются с точки зрения их социально-исторического и философского смысла.

Самые разнообразные социально-психологические пласты открывает Равенских в единой, казалось бы, массе крестьянства. Разбитной «анархист» {102} Устин защищает колхозное сено. Кузнец Шалый, огромный, неповоротливый, впервые, должно быть, за всю свою жизнь отважился выступить перед честным народом на партийном собрании. В движении к единой цели здесь столкнулись разные человеческие типы, и в спектакле они существуют в разных ритмах. Шалый — олицетворение России патриархальной, «себе на уме», сиднем на одном месте не десятилетиями — столетиями сидевшей. И тут же мать Вари, изможденная, в повязанном до глаз платке, замученная нуждой и притеснениями — какой-то некрасовский образ. Варюха — быстрая, тонкая девчонка — в Давыдова влюбилась. И вдруг на партсобрании ее голосок зазвенел: «Неправда ваша, дедуня». Сломалась напряженная скованность прятавшихся за шутками колхозников. Заволновалось разноголосое собрание сосредоточенно и деловито.

Спектакль выявляет диалектику сцеплений, по которой в действительности героическая гипербола совмещается с бытом; самое личное, лиричнейшее переплавляется в общественное.

Равенских стремится захватить тенденцию развития, показать прошлое и настоящее во взаимопроникновении, в преемственности. Обнаружить механику, причинно-следственный ход явлений в момент социального взрыва. Равенских интересует, что в это время творится в психологии разных общественных групп, почему происходят огромной важности нравственные сдвиги в человеческой природе. Силой какой внутренней энергии возникает героизм, обновляющий жизнь, постоянно движущий ее вперед.

Разумеется, при такой задаче вступает в действие закон «экономии затрат». Здесь нет и не может быть во всем равной детализации. Что-то остается в тени, намеченное лишь пунктиром.

Например, характеристика деда Щукаря в спектакле сводится, по существу, к одному мизансценическому штриху. Щукарь — Н. Прокопович располагается в комнате Нагульнова. Ему не терпится узнать, какая должность для него будет приготовлена, если он в партию «запишется». Увидев позеленевшее от негодования лицо Нагульнова, Щукарь потихонечку сползает с лавки и, не меняя позы, на согнутых коленках ковыляет через всю сцену, бормоча под нос, что‑де не вовремя пришел, надо бы после обеда.

Комическое несоответствие между реакциями действующих лиц определено точно. В результате возникают те ассоциации, которые связаны в романе с образом Щукаря. В сознании зрителя совершился полноценный процесс восприятия. И в то же время фигура Щукаря не выступила на передний план, как это случалось при инсценировке романа в других театрах.

Режиссер В. Сахновский в одной из своих работ заметил: «Мы одинаково видим и кружевные воротнички, написанные Франсом Гальсом, и упоительно верно сделанные, тщательно выписанные вышивки и мелкие ювелирные изделия в портретах Гольбейна. А ведь Франс Гальс не выписывал воротники и изображал кружева наподобие белой мерцающей массы»[[114]](#footnote-115).

{103} Равенских не стремится воссоздать на сцене все многообразие отдельного, увиденного в потоке действительности человеческого характера. Индивидуальная гамма чувств человека не составляет предмет его творчества в спектакле.

Ему чужд и «аналитический» метод в создании сценического образа, когда тщательно и с пристальностью анатома исследуется психология человека, обосновывается ход его мыслей и чувств в коллизиях, созданных жизнью.

Равенских не «растворяет» образ в среде, в обыденных подробностях и причинах. Определяя конечную цель его поиска в спектакле, можно утверждать, что он стремится не к воплощению характера, типа, а к выявлению в драме некоторых социально-психологических тенденций общества.

Строго звучит в «живом» оркестре «Драматической песни» мелодия «Гренады», выстраданной судьбой Островского, Корчагина, Светлова… И в трясущемся двудольном размере она же — «Гренада» — возвращается в спектакль с ресторанной фонограммы, под которую танцует изящная пара. На сцене те же актеры, что в первой половине спектакля играли Тоню и Лещинского. Но здесь, в этой мгновенной зарисовке, Равенских не настаивает на именах, точных датах — ведь и некоторые силуэты одежды прошлых десятилетий перекликаются с современной модой. Ему важно провести ассоциативные связи в сегодняшний день, показать то, что не исчезло.

Нет ни одной реплики, не произнесено ни единого слова. Есть только исковерканная мелодия песни и танец. И с публицистической достоверностью в них переданы как бы «этика» и «эстетика» мещанства. Переданы без сатирической, гротесковой остроты и тем не менее во всей «красе» своей душевной опустошенности, оскорбительной нечуткости к человеческим святыням. Определенное мировоззрение, его психология схвачены в самой общей и наиболее «устойчивой» интонации.

Разумеется, пример «Драматической песни» — пример особого рода. В основном Равенских ставит «обычные» пьесы, в которых есть развернутый сюжет, определенные драматические характеры, создано подобие привычного, объективного течения жизни. Но даже и в этих случаях Равенских стремится достичь такой концентрации мысли в изображении индивидуального, особенного, чтобы зритель мог сразу же определить место каждого отдельного, единичного явления в общей системе социальных связей.

Если обратиться к опыту «Власти тьмы», исполнению ролей Акима и Матрены И. Ильинским и Е. Шатровой, то мгновенно возникает в памяти масса обобщающих черточек, которые дают представление о целых пластах национального мироощущения.

Созданные Ильинским и Шатровой образы, естественно, обладают и многими конкретно-субъективными качествами определенного человеческого характера. Равенских так же, как и режиссеры аналитического склада, индивидуализирует сценический образ. Но особым способом. Все личное оказывается настолько уплотненным, сконцентрированным, синтезированным, что выражает уже нечто внеличное. Оно и преобладает.

{104} Мейерхольд, говоря о своих любимых актерах, замечал: «Из всех явлений они выбирают только то, что может зазвучать правдой — не только для индивидуальности, но и для коллектива, для массы. Они делают установку преимущественно на коллективную, заметьте, на коллективную чуткость»[[115]](#footnote-116).

Именно эта способность, открытая, воспитанная Мейерхольдом в Ильинском, была учтена Равенских при постановке «Власти тьмы». Конечно, степень обобщающего отбора индивидуальных черт в ранних работах Ильинского и в образе Акима неодинакова. Она неодинакова и в разных спектаклях Равенских — «Власти тьмы» и «Драматической песне», например; иногда в разных эпизодах одного спектакля — как в «Поднятой целине». Но из этого не следует, что меняется сам метод, подход к образу.

В режиссуре Равенских основной упор делается на прямое выявление в характере человека социально значимого. И потому личная страсть его героя воспринимается в спектакле как выражение всеобщего — идеи.

Многие претензии к режиссерскому стилю Равенских, внутренней необоснованности образов в его постановках возникают тогда, когда он не находит нужного исполнителя, способного к философской концентрации мысли на сцене. Актер театра Равенских должен обладать своего рода афористичностью мышления, качеством, каким обладает, например, Валерий Носик. Носик начинал в Экспериментальном театре пантомимы. И тогда еще в одной из статей в связи с его работой (пантомима «Неизвестный солдат») было сделано любопытное замечание. «Обратим внимание на поразительный факт, — писал автор статьи Б. Емельянов. — Хотя здесь (в пантомиме Носика. — *Т. З*.) показывались муки и смерть, пантомима не была натуралистичной. Почему же истязания, всегда бьющие по нервам зрителей драматического театра, в пантомиме вызывают лишь гнев? Различие здесь примерно такое же, как между истошным криком и диссонансом в музыке, где страдание звучит по законам гармонии и контрапункта. Парадокс заключается в том, что при всей максимальной правдивости пантомима не выдает себя за доподлинную жизнь, как иной драматический театр. Пантомима откровенно подчеркивает свою игровую природу и не боится нарушить иллюзию, потому что в любой момент может воссоздать ее видимой логикой смысла»[[116]](#footnote-117).

Позже «музыкальное» впечатление от искусства актера, обусловленное, казалось, лишь спецификой пантомимического жанра, не исчезло и в драматическом театре. В природе дарования Носика та мера обобщающей поэтизации индивидуального, конкретного человеческого чувства, когда эмоциональная стихия предстает сконцентрированной и упорядоченной до степени убежденности, страсти.

Именно такое качество ценит в актере Равенских. Он не хочет показывать зрителю правду, увидев которую тот скажет: «Все правильно. Я это узнал. Подобное случается в жизни».

{105} Ему нужны откровения человеческого духа, которые сверхъестественны.

Так в спектакле по пьесе Л. Леонова «Метель» возникает танец Мадали, созданный Носиком и Равенских. Танец — объяснение в любви героя, одновременно радостное и горестное от неразделенности чувства. Танец — прощание.

Ритм румбы неистовый, безумный. И молча расступаются действующие лица спектакля перед маленьким, худеньким Мадали — Носиком. Новогодний танец Мадали, с линиями-стрелами его рисунка, стремительно взмывающими вверх, ныряющими вниз под острым, вне правдоподобия углом, почти фантастичен. Он — весь на грани неслыханного отчаяния и блаженства. Танец — вызов благополучным и самоуверенным. В нем торжествует сейчас человеческая самоотверженность, и нет ей дела до улыбок осторожных и снисходительных. Без расчета, наугад, как пуля в темноту, этот порыв к жизни столь безогляден в ликовании, что в нем слышится звон трагизма.

Дав сюжетную мотивировку танцу, Равенских превращает его в развернутый монолог, авторское отступление. Мера эмоциональной самоотдачи актера в танце, клокочущее в нем непреодолимое, перехватывающее дух ощущение жизни, счастья жить воспринимается как манифест режиссера и исполнителя, сумевшего осуществить этот замысел.

Через жгучую неповторимость видения Равенских хочет выявить в спектакле закономерности, философские категории бытия. Постановки его строятся на вспышках, «моментах истины», которые потрясают, вдруг обнажая духовные стремления человека, вонзаются в сознание зрителя своей всеобщей правотой.

Индивидуальное и коллективное, конкретное и обобщенное, личное чувство и всеобщая страстная захваченность — границы, в которых осуществляется театр Равенских. И от актера здесь требуется своеобразная энергия, мгновенность переключения из одного смыслового ряда в другой.

Воспитывая в актере способность к широким обобщениям, Равенских стремится развить в нем обостренное чувство драматической ситуации. Умение воспринять ее в целом, в наиболее важных социально-психологических связях. При этом и сама проблема драматической ситуации по-своему разрешается в его спектаклях.

В 1916 году в Александринском театре Мейерхольд поставил «Грозу» А. Н. Островского. А. Головин сделал декорации удивительной прежде всего красоты, чистоты и нарядности.

В первом действии был зеленеющий бульвар, окаймленный белизной балюстрады, с зелеными перильцами над обрывом, за ним виделся голубовато-серый разлив реки. На бульваре были аккуратно расставлены причудливые, цвета весенней зелени, скамеечки. Мимо них прохаживались степенные, в парче и шелке, жители Калинова. И только слева, диссонансом врезаясь в эту успокаивающую нежность тонов, полыхали кумачом купола церкви.

Оттенок сытого, «корыстного» благолепия, с его коваными сундуками и тяжелыми засовами дверей, проявлялся в доме Кабанихи.

{106} Причудливые тени деревьев, как в сказке, возникали в сцене оврага.

На фоне фресок Страшного суда, борьбы огненно-красных, переходящих в цвет крови багряных красок завершалась трагедия.

Привычного «темного царства» в спектакле не было, и следовательно, по мысли многих современников Мейерхольда, трагический конфликт оказался вообще снят.

Это не «темное царство», а идиллическое «царство берендеев», — замечал А. Кугель.

«Это нечто до такой степени странное, — поражался А. Бенуа, — что только диву даешься. Это уже какие-то симптомы страшной болезни. Здесь и в небрежности нельзя винить, до того все, что мы видим, имеет характер нарочитый и даже в известной степени тщательный. Не просто неудача, а чудовищная слепота»[[117]](#footnote-118).

В этом условном, полном довольства и благоденствия мире пребывала Катерина — почти бесплотный нестеровский образ. Непонятая, замкнутая в сфере своего внутреннего нервного «стаккато», заранее обреченная, в смертном ужасе перед блещущим благополучием жизни.

«Избегая бытовой достоверности, отказываясь от прямого изображения “темного царства”, — пишет К. Рудницкий, — … Мейерхольд вырывал всю драматическую ситуацию “Грозы” из конкретных исторических обстоятельств русской жизни середины XIX века. Но одновременно тем самым обнаруживал актуальность этой ситуации для начала XX века. Опоэтизированная, она приобретала значение всеобщности. Вместо конкретного купеческого темного царства и темного быта выступала… власть темных духовных сил. Исконно русское выступало в обобщенном и грозном виде, прошлое сближалось с современностью и заставляло с тревогой думать о будущем»[[118]](#footnote-119).

В 1966 году Равенских поставил «Дни нашей жизни». «Тяжелая», вся вровень с бытом, который отразила, пьеса Л. Андреева из тех сочинений, что обычно принадлежат лишь своей эпохе.

1908 год. «Дни нашей жизни» родились в атмосфере реакции и словно задохнулись в ней.

Хрупкая, застенчивая институтка со слезами на глазах слушает колокольный благовест на Воробьевых горах. Спускается вниз, в меблированные комнаты «Мадрид», и оказывается содержанкой солидного виноторговца. Жует мармелад и обсуждает с матерью: «А тот, негодяй, жаловался, что семьдесят пять рублей дорого».

Студент Глуховцев кричит Оль-Оль: «Есть правда, есть, есть… наша любовь правда». И плачет горько. Пьет и опять плачет. Бьется в слезах У ног Глуховцева Оль-Оль, и точно приговор, размахивая в такт рукой над их головами, выводит заезжий офицер: «Умрешь — похоронят, как не жил на свете». Таков итог.

Андреевские «Дни нашей жизни» воспринимаются как крик отчаяния и предвестье гибели. Но все-таки в глубинных пластах сюжета пьесы скрыта интонация надежды — надежды на сострадание.

{107} Раскрывая замысел постановки, Равенских писал: «Мы хотим рассказать в своем спектакле о великодушии в любви и о верности в дружбе»[[119]](#footnote-120).

Оформление сделал художник Б. Волков.

Ослепительной щедрости голубовато-золотых тонов атмосфера первой картины. Игра желтых тонов — холодновато-бронзовый цвет листвы, переходящий в золото церковных куполов. Белизна далеких колоколен, соперничающая в ясности с голубым фоном неба.

Пыльный Тверской бульвар второй картины — на сцене утопающие в предсумеречных тенях щемящей синевы кроны деревьев.

Третья картина — грязные меблирашки «Мадрид» — передняя часть сцены, задрапированная тюлем, бирюзовая обивка дивана, кресел.

Эпилог. Голубизна неба, золотые купола Москвы, просвечивающие сквозь тюль, Оль-Оль и Глуховцев, склонившие головы перед «Вечерним звоном»… Кто-то из критиков заметил: давно москвичи не видели спектакля, столь изысканно оформленного.

Итак, опять «царство берендеев»[[120]](#footnote-121).

Восприятие жизни у Мейерхольда и Равенских различно. Однако в их режиссерском методе оказалось, по-видимому, нечто общее, что спустя полстолетия позволило критику Е. Поляковой повторить сравнение Кугеля.

Е. Полякова писала о героях пьесы: «Частицы строя жизни, они покоряются этому строю, жалуясь и плача, все же приспосабливаются к нему, гибнут нравственно, но живут физически, снимают приличные меблированные комнаты, покупают мармелад, расплачиваются с горничной — существуют… И в этой позиции художника, в этой беспощадности, в отсутствии выхода для этих людей — больше правды, нужной нам сегодня, чем в златоглаво-белокаменной Москве, борющихся за лучшую жизнь студентах и в романтическом финале… спектакля»[[121]](#footnote-122).

Шумные, восторженные студенты на Воробьевых горах. Обрывки воспоминаний, давних споров, взаимных обид и примирений. Бутырки, Таганская, Ницше — все сплелось в одно целое, которое объединила Москва. Вернее — радостно-самозабвенное чувство Москвы у студентов. Такое же открытое в своем утверждении, как их молодость. Юношеский дар инстинктивно угадывать то, что просто, светло и, следовательно, прекрасно, берет верх над задумчивостью, которая требует тишины и покоя, и выплескивается ироническими шутками, песнями, танцами. Даже «Быстры как волны все дни нашей жизни», песню печальную, тоскливую, они споют в ритме галопа, ведя нескончаемый хоровод.

В спектакле поют много, значительно больше, чем предусмотрено Андреевым. И веселее. Пение это приобретает дополнительный смысл, как бы воплощая в себе «идею» студенчества.

Режиссер стремится воссоздать в начале спектакля не столько прошлое — образ Москвы на рубеже веков, — сколько стихию студенчества. Его особую, непринужденную атмосферу, с заботами, лишениями, чуть-чуть {108} наивными, чуть-чуть не настоящими пока. Они легко забываются, и в этом их неповторимая прелесть.

Переход к зрелости, пора мечтаний о «подвигах, о доблести, о славе»… А пока вырастает на сцене Москва, расширившаяся и раскинувшаяся, та Москва, которая, как замечено у Гоголя, «не любит середины».

Равенских извлекает драматическую ситуацию пьесы из контекста изображенной в ней русской действительности. Нейтрализует все, что создает так называемый конкретно-исторический фон и может быть расценено современным зрителем лишь как принадлежность прошедшей эпохи.

Исчезли с Тверского бульвара офицеры и проститутки. В пьесе они были необходимы как воплощение определенного уклада. В их репликах, коротких диалогах Андреев открывал закономерность жизненной позиции, драму обывательщины. «И зачем ты себя мучаешь, и зачем ты себя терзаешь, и зачем ты себе делаешь узкие штиблеты», — переговариваются в пьесе офицеры. В сарказме этой фразы, в ее символической остроте — приговор героям пьесы, которые плачут о погибшей судьбе и радуются ликеру, омарам и мармеладу.

В спектакле Глуховцов — не пьяница, а знаменитые слова о мармеладе — «это не абрикосовский» — Оль-Оль произносит за сценой. Тем более что сегодняшний зритель может понять ее, пожалуй, лишь в прямом смысле — мармелад не абрикосовый, а яблочный, например. И омаров Оль-Оль не просит у фон Ранкена, а вызывающе требует.

Из лиц, прогуливающихся по бульвару, на сцене оставлен лишь парень Гриша, в отчаянии бредущий за торговцем. И судьба Гриши, которому столоваться негде, приобретает в спектакле очевидно символическое звучание. Она как бы олицетворяет его исходную драматическую ситуацию — это бесцельность жизни в настоящем и неизвестность существования в ближайшем будущем.

Глуховцев мечется в поисках денег, чтобы накормить голодную Оль-Оль, но, запуганная матерью, она уходит. Вклинившийся в действие эпизод с Гришей воспринимается как развитие темы Глуховцева. Получив окончательный отказ у торговца, Гриша озирается по сторонам в поисках поддержки, натыкается на Глуховцева, потрясенного своим горем. И несколько секунд они стоят друг против друга словно в зеркальном отражении. Настроение отчаяния разрешается в декорациях — темно-синих силуэтах деревьев. И в музыке — в старинном цыганском вальсе Р. Бергера, в тоскливой протяжности его звуков, внезапно замирающих словно в оцепенении.

Невозможность бытия показана в спектакле не как реальность (в пьесе это грязь комнат, убожество прохожих на бульваре, отвратительные черты в героях), а отраженно, через сознание героев. Она представлена как реакция, возникшая в их душе на зло, несправедливость жизни. Это духовный кризис, который наступает, когда человек поставлен в безысходную, с его точки зрения, ситуацию.

Герои «Дней нашей жизни» — не «частицы уклада», а люди прежде всего.

Мать и дочь временами ненавидят друг друга, но перед неизвестностью завтрашнего дня их объединяет не патологическая страсть к лакомствам {109} и даже не страх, а связь гораздо более прочная — взаимная жалость. Она и в болезненной кротости, с которой Оль-Оль Т. Лякиной произносит: «Мамаша, шляпку поправьте, опять съехала набок». В этой неуверенной, полувопросительной интонации скрыта ободряющая ласка, боль сочувствия. Мать — О. Викландт торопливо спешит с деньгами фон Ранкена за покупками, и в суетливости ее — мольба о прощении или хотя бы о снисхождении. А в конце спектакля — усталость от обид, от унижений, от своей суетливости.

Материальная нищета — явление преходящее, духовная — стойкое. Мотив безволия, столь важный для Андреева, проявляется в спектакле Равенских в переиначенном качестве. Это бесцельная, но привычная — общепринятая — суета, погоня за миражным благополучием. Благополучен в спектакле один фон Ранкен. В чертах его нет ошеломляющей чрезвычайности. Добротный от кончиков выхоленных ногтей до оправы роговых очков, фон Ранкен Ю. Аверина полон сознания своего достоинства. Даже в раздражении, когда педантично щелкает крышкой часов и, подойдя чуть ли не вплотную к Оль-Оль, пускает дым от сигареты ей в лицо…

Почти одновременно с «Днями нашей жизни» Андреев написал «Анатому» и «Черные маски». Там — символика, здесь — быт, а миропонимание — одно: жизнь есть жуткая фантасмагория, наваждение, химера. Человеческое потеряно, загублено в мелочах будней, каждодневных хлопотах никчемной, ненастоящей жизни. Обобщенный образ бессмысленной никчемности воплощен в пьесе в толпе прогуливающихся по бульвару. В спектакле — в одной-единственной фигуре офицера Миронова.

Жалкий, тщедушный офицерик буквально вездесущ. Он и отдает команды самому себе, и марширует со шпагой наголо, и поводит плечами по-цыгански, и поет, и пляшет, и философствует… Ломается долго и надсадно уже с нечеловеческой — призрачной — невероятностью. В какие-то секунды гротесковые выходки офицерика карикатурно, словно в кривом зеркале, повторяют забавы студентов на Воробьевых горах. Ликование провинциала-офицерика по поводу колокольни Кремля и кафешантанного зрелища смыкается с тем восторгом, который студенты усердно распространяли на пиво, Ницше и Москву, на исконное, русское, традициями завещанное. «Ах, Москва, Москва, Москва…» разливалось под самыми колосниками. Ах, благоденствие… В гофманиане офицерика — В. Носика как бы возникает саркастически вывернутый наизнанку образ того времени — времени на рубеже веков. Причем в его самом пошлом, «расхожем» представлении, с его патологическими умствованиями, непременной цыганщиной и богемным разгулом. В конце концов офицерик десятерится в глазах, от него голова идет кругом. И летит через сцену с размаху, со злым отчаянием брошенный Глуховцевым стакан. Вот она жизнь-наваждение, жизнь-проклятие, и не спишь — а сон, и светло — а тьма.

Однако Равенских открывает в этом персонаже еще один аспект драматизма. Вся нелепая, «декадентствующая» шелуха слетает разом с офицерика при соприкосновении с обычным человеческим горем. И тогда обнажается застывшее в оторопи лицо, такое живое, растерянное и измученное. «С одинаковым азартом, — пишет Полякова, — бежит он к Омону {110} и в Третьяковскую галерею, даже в Оль-Оль видит роскошную соблазнительницу, и вдруг, поняв ее, жалеет простецки и сочувственно»[[122]](#footnote-123).

Взаимная жалость связывает в спектакле мать с дочерью. Она вынуждает Глуховцева прийти в их номер и составить за столом «компанию» офицерику: Оль-Оль убежала, а как больной, измученной старухе успокоить «норовистого» гостя! Наконец, эта же растерянность открывается в самом офицере, когда, распалившись в стычке с Глуховцевым, он вдруг беспомощно опускает руки, озирается по сторонам, силясь понять, какие нити связывают окружающих его людей. «Вот дурак! Отчего же он раньше мне об этом не сказал? Очень мне нужна его Оленька. Разве я за этим приехал?» — медленно подбирает слова офицерик. И чувство такой беззащитности сжимает всю его худую несчастную фигурку, что Глуховцев протягивает ему руку. Поступок, столь компрометирующий Глуховцева в пьесе, получил на сцене неожиданную и вполне достоверную мотивировку. Тоска по состраданию, которая исподволь, порой помимо воли Андреева, ощущалась в пьесе как ее глубинный план, в спектакле вышла на поверхность.

«Где же эта проклятая правда, — кричит Глуховцев — Ю. Горобец и повторяет упрямо: — Есть, есть, есть… наша любовь правда». В этой фразе заключена сверхзадача образа, которая поддерживается и его музыкальным лейтмотивом — отрывками из увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». Спасение Глуховцева режиссер видит в способности ощутить потрясение от раскрывшейся ему драмы жизни. В глубинах отчаяния, в ужасе перед равнодушием и одиночеством, в проснувшемся внезапно, нежданно сострадании черпает Глуховцев нравственную стойкость.

В сцене превращений офицерика, которая слишком разрослась в спектакле, контрапунктно разрабатывается тема Глуховцева. Тема перехлынувшего через край и взбунтовавшегося отчаяния.

Можно швырнуть в физиономию офицерику стакан — что изменится?

Можно закричать — кто услышит?

Можно умереть — никто не заплачет.

Выбор рождается в ожесточенном мужестве Глуховцева, в напряжении его мысли, силящейся понять и поверить. И тогда проступает сквозь тюль «Мадрида» голубое небо и белокаменная Москва. Она возникает не из восторженной «шлягерной» романтики студенчества — «Ах, Москва, Москва, Москва!», как это было вначале, а из грузной, словно повисшей в воздухе громады «Вечернего звона». Могучий голос тяжело раскачивается, будто раздумывает в грустном забытьи. Размахивается лениво и нехотя. Колеблется волнообразно. Через песню-стон «проявляются» в финале купола Москвы, и, низко опустив головы, стоят перед ними Оль-Оль в черном платье и Глуховцев в серой студенческой тужурке.

Детали быта, поверхностные, видимые условия жизни Равенских, как уже было сказано, обычно оставляет за пределами спектакля. По мысли режиссера, нет таких объективных причин, которые могли бы оправдать подлость или предательство человека. Отсюда вместо «оправдывающей» нищеты русской деревни возникает во «Власти тьмы» солнце, и небо, {111} и стог сена, а вместо отвратительной грязи «Мадрида» — белокаменная Москва.

Общественные противоречия скажутся во взаимодействии персонажей. Причем скажутся особенно сильно и в своих наиболее существенных, устойчивых формах, не засоренные бытовыми, конкретно-историческими признаками определенной эпохи. Равенских важно обратиться к изначальным проблемам бытия, показать коренные связи между человеком и действительностью. «Социальные условия он не уравнял с бытом, — писал Б. Зингерман о режиссуре “Власти тьмы”. — Равенских как бы отодвинул дальше общественные причины, определяющие поступки героев, сделал их не столь навязчиво очевидными, но в конце концов и более глубокими»[[123]](#footnote-124).

Кроме того, в стремлении передать «прямую», так сказать, зависимость человеческого сознания от материальных основ его жизни, не избежать упрощенчества. Потому что, как же тогда быть со свойственной человеку способностью мечтать и преобразовывать жизнь с позиций идеала?

С отвращением и злобой, издеваясь и страдая, показывал Андреев Москву торгашескую, распинал своих героев, говоря, что нет у них за душой ничего святого, и сам этому ужасался. Андреев не верил в возможность гармонии и мучился этим.

Равенских верит. Понятие гармонии человеческих отношений формируется все на том же материале действительности, окружающей человека. Суждение о прекрасном выводится из закономерной естественности, царящей в природе, творческой мысли народа, завоеваний человеческой культуры.

Для Равенских гармония — сама жизнь, которая волнует человека: радует, печалит, тревожит, мучает… Он пытается открыть это многообразие в его гуманистической, прогрессивной устремленности. И потому, как огромная человеческая правда, которая вобрала в себя все правды отдельных людей и разных эпох, возникает в «Днях нашей жизни» Москва — национальный символ прекрасного. Образ этот постигается в спектакле не сразу. Он кристаллизуется в процессе драмы, вырастает из ее коллизий, словно бы «переживается» в них и в финале утверждается как результат человеческих поисков социальной справедливости.

В каждой работе Равенских стремится выразить свое восприятие русского национального характера, осязаемо представить его на сцене. Драматургия Л. Леонова в этом смысле представляет для него особый интерес.

Леонов берет в своих произведениях действительность как бы на грани двух плоскостей. Одна из них схватывает жизнь в конкретных ее проявлениях; другая — показывает минуту бытия с точки зрения вечности, стремится проникнуть мыслью в судьбы человечества. Так, «русский лес» у Леонова — это и родничок, что неизгладимым впечатлением детства {112} проходит через всю жизнь Вихрова. И символ бытия народа, история которого связана с лесом и экономически и духовно: сказки, поверья, образы лесной фантастики формировали национальное воображение. Фаюнину в «Нашествии» не дает покоя воспоминание о пареньке, который, отступая из города со своей частью, обнял его и обещал вернуться. Образ юного бойца соединяется для Фаюнина с мыслью о Родине, не прощающей предательства, маячит вдалеке символом возмездия.

Приняв к постановке пьесу «Метель», Равенских вместе с художником Б. Волковым передал леоновскую диалектику единичного и обобщенного уже в оформлении спектакля.

Обстановка квартиры Сыроваровых показана на сцене с архаичной для современной театральной культуры мерой правдоподобия. Двери открываются с ощущением приложенного к ним «живого» усилия, и за ними в щелку можно разглядеть стену с обоями — соседнее помещение. Слева комната, справа комната. Дальше, справа, дверь в коридор. Прямо, за задернутыми шторами, глубокий эркер, почти терраса, на стеклах морозный рисунок. Слева лестница. Из общей комнаты, которая полностью представлена на сцене, лестница ведет на второй этаж. Там в стене длинного коридора — полукруглое окошко с лучами-радиусами переплета, и дальше еще дверь — чердачный ход на улицу.

Сцена обставлена житейски достоверно. И только стены квартиры, не ограниченные потолком, уходят ввысь. Обрываются, исчезают в темноте портала, где жутко и как раз над самой головой действующих лиц крутит вьюга.

Если эстетика «Власти тьмы» вызывала ассоциации с живописью, то в «Метели» главное — четкий рисунок.

В произведениях Леонова всегда ощутима совершенно особая речевая образность. Речь персонажа не только дает понятие о его характере и темпераменте. Будучи поэтически осмысленной, она рекомендует человека как представителя определенной социальной группы, как носителя определенного миросозерцания.

В речи действующих лиц чувствуется ритм их существования. И Равенских осязаемо воплощает эти ритмы на сцене: каждому языковому строю находит свою пластику.

Марфа Касьяновна (Л. Скопина) покойно величава в осознании правоты прожитой жизни. Лизавета (О. Викландт) насмешливо откровенна, словно «частушка», в броских движениях своих. Мадали (В. Носик) с всепоглощающей наивностью взгляда — самоотверженный порыв.

В «Метели» у Равенских пластичен как бы самый способ произнесения авторского текста. В первые моменты спектакля трудно отделаться от ощущения интонационной «преднамеренности», как, например, при просмотре старых кинокартин. Надобно усилие и время, чтобы вжиться в ритмы сценического действия. «Эко, творится», — произносит первую Фразу пьесы Катерина — Л. Гриценко. Произносит значительно, с расстановкой. Интонация ее непривычна. В ней заключено отношение персонажа к миру. И потому она звучит особо, сама есть образ тревоги, бессонных ночей ожидания, «метели».

Герои «Метели» стремятся осознать свое существование. Внешний мир привести в соответствие со своими намерениями и потребностями. Уравнять {113} эти противоположные величины, как уравняли их старшие — Марфа Касьяновна и Поташов.

Зоя — Н. Попова в новогоднюю ночь, словно сбрасывая камень с сердца, кидает вниз, с верхней площадки коридора, свое признание об отце, который бежал после революции за границу.

У худущей, с нечеткими, стертыми усталостью чертами лица Зиночки — Л. Антонюк вдруг начинают лучисто сиять глаза. И с таким удивительным достоинством отказывает она сватающемуся за нее Теткину (ему всего-навсего нужна была работница в хозяйство), что, неожиданно поняв глубину своей потери, он лишь с безнадежным стыдом сжимает руками голову.

Маленький, худенький Мадали танцем объясняется Зое в любви. И характерно: весь — выпадение из общепринятых норм, танец его как раз и воплощает сущность жизни раскованно и полно.

Для Леонова интересны такие моменты, когда человек, говоря языком «Метели», распахивается. Поиски выхода из индивидуалистической замкнутости, ограниченности приобретают в постановке Равенских всеохватный характер. Они резонируются музыкой спектакля. Ощущаются в протяжной проникновенности песни «Там, вдали, за рекой», нахлынувшей воспоминанием давней, неосуществившейся любви Марфы Касьяновны и Поташова. В мелодии плясовой, которая врывается с Лизаветой и сопровождающими ее колхозниками. В тревожной, «разорванной» мелодике аккордов сонаты Скрябина — у Порфирия (А. Кочетков). В песне «По диким степям Забайкалья» — у Степана (Ю. Аверин). В «кубинском танце» — у Мадали.

Причем музыка «Метели» не характеризует отдельных персонажей. Она лишь дает определенную форму аналогичным стремлениям разных по своему духовному и социальному уровню людей. Так, лейтмотивом творческого вдохновения человека звучит «кубинский танец» и для Мадали, и для Степана Сыроварова. Многие герои Леонова художественно одарены. Но сам по себе творческий порыв еще ничего не значит. Он рассматривается писателем в контексте мировоззрения человека. У Мадали «музыка порыва» разрешится в дальнейшем в «Меланхолическом вальсе» Сибелиуса, у Степана Сыроварова — в суетливой, призрачной освобожденности песни «По диким степям Забайкалья».

Люди стремятся осуществить себя, реализовать свои желания и надежды. Диалектика этой потребности составляет драматургию спектакля. В центре его — судьбы двух братьев, их молчаливый многолетний спор о ценности единственной человеческой жизни, о свободе и индивидуальной правоте личности. Отголоски этого спора отражаются в судьбах всех действующих лиц. Перед каждым из них стоит проблема выбора. Каждый соотносит свое понимание правды с общим ходом времени.

«Директор чего-то» Степан Сыроваров, который хочет бежать за границу за «мечтой» — «морем и альбатросами над ним». И больной, искалеченный годами эмиграции Порфирий, приползший домой, чтобы только прикоснуться пальцами к хлебу на столе и потом принять всю тяжесть вины и позора. Два брата. Они стоят друг против друга, один на один в кульминационном эпизоде встречи. Не находя ни секунды покоя, Степан кружит по сцене около застывшего в неподвижности Порфирия. {114} И кричит, лихорадочно перебирая пальцами по перилам лестницы, и шепчет, скользя мимо замерзшего окна, словно неудержимо влекомый какой-то не зависящей от него силой. Старается возвыситься до пафоса обличения, рисуя ночные кошмары, которые не дадут Порфирию спокойно дожить свой век на родине. И, преследуемый страхом, жертва собственной демагогической философии, сходит на шепот клеветника.

Степан многоречив. Раненный в горло Порфирий бессловесен. Степан не знает покоя. Порфирий неподвижен. Кажется, все его человеческое многообразие превратилось в один больной нерв, когда руки медленно, со страшным, сковывающим напряжением тянутся к хлебу. И затем долго, как символ долгого пути — пути на родину, длится его безмолвный проход вдоль рампы, в конце которого он рухнет перед дочерью Зоей. Безысходная сосредоточенность музыки Скрябина расширится, разрешится «Меланхолическим вальсом» Сибелиуса.

На протяжении пьесы у Леонова неоднократно повторяется ремарка: «Где-то у соседей ребенок разучивает вальс». В финале она приобретает более развернутое толкование. Действующие лица становятся в пары, словно объединенные ритмом танца.

Равенских с самого начала снимает бытовую мотивировку вальса. В продолжение спектакля мелодия его возникает наплывами ощущений, предчувствием близкого и родного. Полным мольбы вопросом, когда Зоя спрашивает у матери об отце. Болью истины в момент Зонного признания. Тоской по родине в первой сцене Порфирия, во время долгого монолога Степана и в эпизоде встречи с семьей. В финале спектакля вальс получает уже очевидно метафорическое значение.

Первые аккорды, боязливые, настороженные.

Вопрос. Еще вопрос. Смелее. Еще смелее.

Действующие лица незаметно покидают сцену. Мадали уносит стол, стулья. И вот уже сцена потеряла свои бытовые очертания. Мадали подкатывает к Зое большую новогоднюю елку. Они держатся за ее ствол и кружатся, выглядывая из-за пушистых веток.

Вопрос. Еще вопрос. Траурная интонация становится величавой и торжественной. Фразы длиннее. Мелодия решительнее. И вот уже крушится много огромных, во все зеркало сцены, елок.

Мы привыкли, образ русской природы на сцене — это почти всегда синее небо и белые березы, а здесь серый холст, на фоне которого и кружатся темные тени елей. Но избавиться от ощущения, что это именно русский ландшафт, бесконечный и бескрайний, невозможно.

В финальном вальсе спектакля индивидуальное бытие человека зримо сливается с «музыкой пространства», рождая чувство естественности, гармонии.

В. Шитова и В. Саппак в 1957 году написали статью о спектакле «Власть тьмы», озаглавив ее строчкой «Чем люди живы…». Критики заметили, что Равенских всех действующих лиц драмы ставит перед дилеммой «жить лучше» или «быть лучше», заставляет их в создавшейся ситуации высказаться до конца и занять одну из возможных жизненных позиций.

{115} В каждой из сделанных впоследствии постановок Равенских противопоставляются две жизненные позиции, два мировоззрения. В каждой идет незатихающий спор. «Чем люди живы…»

Люди живут в одно и то же время, поют одни и те же песни. Ненавидят зло, тянутся к добру. Хотят быть счастливыми и радоваться жизни. Но в какой-то миг своего бытия становятся антагонистами. Не случайно пьеса М. Байджиева «Дуэль» попала в число режиссерских работ Равенских. В каждом его спектакле есть дуэль, сталкиваются два представления о цели человеческого бытия.

Можно рассматривать жизнь как цепь уравновешенных будней, которые заранее предопределены средой, множеством житейских неурядиц и каждодневной суетой. Тогда все «дни нашей жизни» — тлен и недолговечность; сегодня радуешься, завтра огорчаешься: маленькие радости, маленькие горести. Люди привыкают довольствоваться малым, например, омарами и мармеладом. Уровень потребностей может и измениться. Для Тимофея Рваного — это кусок хлеба, кусок неба над домом и дорогая гармонь на плече. Для Чечилии — единственная на всю жизнь любовь.

В конечном счете определяющим является не уровень потребностей, а их неизбежная субъективная замкнутость. Грубоватый и самодовольный Искандер — В. Буров не скрывает индивидуалистический характер своих жизненных притязаний. Люди злы вокруг, и нет ему дела до них. Когда Нази расскажет ему об Азизе, который на пограничном катере вошел в зону радиации, чтобы предупредить об опасности пассажирский пароход, Искандер со снисходительной усмешкой отмахнется. А потом заговорит зло и убежденно. Он не станет жертвовать собой. И не по трусости, и не из врожденного безразличия, душевной нечуткости. Его остановит мысль о том, что ценой его жизни спасется подлец или мошенник. Для Искандера весь свет — это он сам, его дела, его заботы; в детстве он несправедливо лишился семьи, и самые близкие люди низко поступили с ним. Равенских намеренно заостряет свою мысль, убирая из спектакля многие компрометирующие Искандера подробности, имеющиеся в пьесе. Он как бы ищет оправданий и находит их. Но только затем, чтобы сказать: нет оправданий. Человек должен жить по-человечески, и ничто не может быть ему оправданием в его отступничестве.

«Дуэль» сосредоточенна и строга. Пьеса Байджиева, не близкого Равенских камерного склада, при перенесении на сцену потеряла многие из своих житейских деталей, приобретя лаконизм концертного исполнения. В спектакле еще меньшее, чем в пьесе, количество действующих лиц, скупые линии оформления, сдержанная колористическая гамма. В «Дуэли» нет ни очарования русских пейзажей, ни блеска стоящих под солнцем куполов, ни даже синего неба. Есть локальный голубовато-серый фон, который разнообразят лишь каменные глыбы, световые блики на заднике холста да легковая машина с открытым багажником. Во всех последних работах Равенских, начиная с «Метели» — в «Дуэли» и «Драматической песне», — нет прежней, моментами аффектированной интенсивности красок. Эстетика спектаклей стала сдержаннее и стройнее, и вспыхивающий иногда цветовой мазок — например, белая, красная, голубая рубашка Корчагина, воспринимается как нечто более драматичное и эмоционально пластичное, чем в прежних спектаклях.

{116} И все-таки в спектаклях Равенских есть вся многомерность жизни, без которой просто невозможно представить себе его мироощущение. В «Дуэли» это проявится и в завершенности изгиба руки Нази, скользящей, словно «струящейся» по фуражке Азиза. И во всем облике Нази — Н. Поповой, естественном, прекрасном по-античному, без напряженности, излучающем свет и тепло. И даже в страдальчески сжавшейся фигуре умирающего Азиза и в неподвижном лице Искандера, так и оставшегося сидеть в своей машине. Он, Искандер, привыкший рвать кусок побольше и получше, еще ничего не знает, ничего не понял. Но в его лице появилось напряжение, предшествующее работе мысли, возникла потребность понять.

Многокрасочность жизни, воплощенная в цвете, решении общего пространства сцены и выразительности актера, остается для Равенских основой, на которой он строит систему своих доказательств.

Жизнь — бесконечный мир. И чем более доступно человеку почувствовать многообразие граней, оттенков, превращений мира, глубину своих связей с общим, целым, тем более он счастлив на земле. Равенских стремится приравнять духовные способности человека к многообразию действительности. Оттого в его постановках столь важное место занимают творчество и любовь — те сферы бытия, которые с наибольшей полнотой позволяют раскрыться индивидуальности.

Жизнь без остатка, до «полного сгорания», жизнь — подвиг, любовь — тоже подвиг.

Равенских стремится показать в своих спектаклях людей, для которых призвание, талант — это способность ощущать себя живым даже тогда, когда человек живет, как говорил Мейерхольд в статье, посвященной памяти Николая Островского, уже только мозгом. Одним сердцем — говорит Равенских в своем спектакле.

Волчком вьется Азиз — А. Локтев. Перепрыгивает с камня на камень, кружится. Он — весь движение, упоительное, радостное, легкое. Он счастлив. Выбрав в жизни честность и искренность, он легок и свободен.

Каждым спектаклем Равенских утверждает право человека на свободное творчество своей судьбы, право быть не просто умным, талантливым или красивым, но прекрасным.

В финале «Драматической песни» фигура Корчагина — Локтева у авансцены, освещенная прожекторами, на несколько секунд как бы превращается в бронзовый памятник. Равенских идет на это, потому что он рассказал в спектакле не о жертвенности, не об аскетизме долга, а о судьбе человека, который сумел сделать свою жизнь счастливой.

Спектакли «Дуэль» и «Драматическая песня» явились для Равенских в известном смысле итогом определенного периода. Они связаны между собой содержательно, как фазы в разработке одной темы — темы подвига. Не случайно центральные роли в обеих постановках были сыграны актером А. Локтевым. Лишь по стечению обстоятельств Локтев не сыграл роли Мадали в «Метели» (он принимал участие в репетициях). Тогда бы полностью сложилась та логическая цепочка в формировании темы и образа и в воспитании актера, способного воплотить этот образ, которую {117} задумал Равенских. Идея подвижничества как полного освобождения человека должна была быть исследована от самовыражения Мадали до судьбы Корчагина во всей своей многообразной конкретности через одного актера.

В этом плане «Драматическая песня» завершает собой четко очерченный этап в развитии замысла режиссера. Но «Драматическая песня» сыграла и более важную роль в творчестве Равенских. В ней осуществилась мечта художника — использовав эстетические принципы музыки, ее экспрессивность, «омузыкалить» всю сценическую площадку. Развернуть, усилить, пропустить через «увеличительное стекло» сцены мимолетнейшие движения человеческой души. Найти гармонию между способностью актера выявлять процессы человеческой психики и возможностями сцены резонировать, «продолжать» выразительные способности актера так, как, условно говоря, микроскоп и телескоп «продолжают» глаз человеческий. В эпизоде «Смерть Ленина», когда после монолога Корчагина вся сцена — в ее музыкальном, цветовом, пространственном решении — как человеческое сердце словно содрогнулась от боли, был блистательно найден искомый режиссером синтез, достигнута гармония между актером и сценой.

Равенских достиг цели. Он сделал спектакль на такой пронзительной интонации, что, казалось, продолжать в этом направлении было уже невозможно; дальше уже началась бы сфера «ультразвука», и зритель не смог бы реагировать на подобного рода психологические раздражители.

Следующие два года после «Драматической песни» явились для Равенских как бы периодом подготовки к новому творческому этапу. Став главным режиссером Малого театра, он чаще выступал руководителем постановок.

И вот в 1973 году Равенских поставил на сцене Малого театра трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович».

… Светильники в зрительном зале медленно гаснут. Через мгновение свет их вновь возродится, придет, словно из тьмы веков, в неверном, зыбком мерцании ламп-свечей. Поступь времени обозначится голосом невидимого хора, отвоеванное от мрака и безмолвия пространство зала зрительно увеличится в объеме. В слегка подсвеченном рисунке лож, ярусов почудятся контуры храма. Мрак сцены начнет постепенно рассеиваться.

Поднявшийся занавес открывает глазу золотое кружево ширм, решеток, украшений, ассоциирующееся с окладом иконы.

Зрительный образ спектакля рисует не столько атмосферу определенного момента истории, сколько стремится передать эмоциональный фон определенного миросозерцания, нравственных борений, составляющих каркас трагедии Толстого.

Так же как Толстого, Равенских интересует не столько историко-бытовая правда о Федоре, сколько идеи, которые обострились в царствование Федора и волновали потомков его многие века спустя. Спектакль «Царь Федор Иоаннович» — о том, чем движима жизнь человеческая, как сплетается в ней нравственно необходимое с действительным.

Равенских обнажает социально-политическую механику отношений между действующими лицами трагедии. Борьба мнений, борьба сторонников {118} Годунова и Шуйского — такова схема, «паутина» драмы. Их политика «засасывает» людей в сферу своих «за» и «против». Есть историческая правда в спектакле и за Годуновым — В. Коршуновым и за Шуйским — Е. Самойловым. Ими движут реальные потребности жизни, они думают о настоящем, о существующем, о деле не личном — государственном. И делают это дело, заботясь о благе государства. Антиномия пользы и совести — центральная в спектакле. Федор — И. Смоктуновский буквально внедряется в это противоречие между идеалом и реальностью, входит в него как гвоздь в древесину.

С неизменной улыбкой на устах, с непокрытой головой, в свободной белой одежде, без скипетра и державы, он тем не менее самый «официальный», самый «государственный» Федор из всех известных театральной истории. «Я царь или не царь» — эта знаменитая реплика у Федора — Смоктуновского ранит своей выстраданной серьезностью. «Ты царь», — такой ответ логически необходим в спектакле, где Федор весь лучится от сознания добровольно взваленной на себя миссии государя-миротворца. «Всех согласить, все сгладить» — в этом его всечасная забота, человеческий дар и кредо государя. Идеей единения, сцепления, синтеза объят Федор, стремящийся строить жизнь «по совести». И вместе с ним вся сценическая площадка оживает в певуче-протяжной, просительной кантилене движений. Федорова идея согласия, естественная человеческая потребность в согласии формирует атмосферу спектакля, особый склад его мизансцен.

Вот княжна Мстиславская обносит вином гостей Шуйского, несет тяжелый поднос с кубками, плывет как лебедушка, не уронив ни одной капельки. Замрет на мгновение, поклонится и опять плывет — как поток бесконечный, как песня протяжная. Вот царица Ирина молит Шуйского помириться с Годуновым, тянется к Шуйскому всем сердцем, пытаясь убедить его, и это стремление претворяется в движение, развивается, разворачивается — как река полноводная. Вот круг, размеренный, задумчивый, — излюбленная мизансцена Федора…

Бесконечность этих движений каждый раз будет прервана. Намекнет сваха Волохова, что за подарочек устроит она Шаховскому свидание с Мстиславской. И упадет из рук Наташи тяжелый поднос — оборвалось движение. Встанет на колени Ирина, протянет руки к Шуйскому — и не стерпит этого Годунов, сорвется с места, уведет сестру в сторону. Заметался Федор в своем кругу, все шире шаги, все скорее бег. И упадет без сил. Уступит дорогу Годунову, который идет сбирать полки, защищать Россию от вражеских полчищ, идет делать дело. Бесконечное и конечное, желаемое и реальное столкнется в спектакле в последний раз, не сольется в искомый Федором синтез.

В пьесе Толстого есть две характеристики Федора, данные Шуйским. «Царь всея Руси Феодор Иоаннович, мне стыдно за тебя», — взорвется в исступлении Шуйский. «Он святой, бог не велит подняться на него», — рухнет, потрясенный открытием, он же. Равенских стремится найти истину в сплаве двух этих суждений.

Федор — Смоктуновский верует в человеческую совесть как во всеобщий закон бытия. А жизнь в это время готовит ему измену, ложь, предательство, посягает на самое дорогое для Федора — его дом, его семью, его {119} Ирину. И Федор наконец понимает, что окружающий мир не такой, каким он себе его представлял. С яростью зверя вскочит он одним прыжком на низкий столик, придавит каблуками свиток и припечатает царскую бумагу о взятии Шуйского под стражу. В этом всплеске отчаяния, неистового гнева, способного растоптать такой мир, обнаружится отголосок страшной наследственности.

После стольких кровопролитий своего отца Федор, по мысли спектакля Равенских, органически не мог восстанавливать порядок насилием. Он искал иной путь, будучи уверен в том, что справедливость, гуманность, истина победят своей самоочевидной правотой. Достаточно лишь произнести слова истины, и люди пойдут за ней — так думал Федор. В это он верил. И ошибся.

При подобном повороте мысли Равенских заботит уже не столько судьба Федора, сколько судьба самой идеи гуманизма, в которую человечество верит на протяжении многих столетий. Трагично противоречие между желаемым и действительным, но в нем и залог обновления жизни. Закон совести, который проповедовал Федор, остается во всех испытаниях вечной мерой, критерием бытия. Мир будничных, каждодневных потребностей осеняется благородством человеческого духа, оно ведет жизнь к очищению, к правде.

Не часто случается, что художник, всю жизнь одержимый одной творческой идеей, оказывается способен к обновлению своих выразительных средств в такой мере, как Равенских в «Царе Федоре».

Среди современных мастеров театра Равенских слывет режиссером неистовым и громогласным. Он любит мизансцены вызывающие. Разрывает предел сценического пространства: устремляется вверх, к колосникам, и обрушивает вниз на зрителей каскады звуков, цвета, света — разнообразных эмоций. Он берет актеров, умеющих существовать в синкопированных ритмах и вихрях головокружительных мизансцен.

Способность человека преодолевать самого себя — тема и идея всех этапных спектаклей Равенских, от «Власти тьмы» до «Драматической песни». Контрастность, взрывчатость — вот путь, которым идет режиссер к достижению цели.

Спектакль «Царь Федор Иоаннович» весь построен на нескончаемой кантилене пластических, эмоциональных, смысловых превращений. Развернутые вдоль рампы статуарные мизансцены, музыкальность движения, руки Федора, повернутые ладонями к зрительному залу, — отдельные компоненты зрелища словно «цепляются» друг за друга. Здесь нельзя пропустить ни ползвука, ни полвзгляда. Реакции партнеров не улавливаются, а как бы «вдыхаются» актерами. Ощущение затаенного дыхания, пожалуй, точнее всего определяет атмосферу спектакля.

На роль Федора Равенских выбрал Смоктуновского, актера, который более других современных исполнителей пытается достичь просветленной одухотворенности в искусстве. Этот выбор предопределил поэтику спектакля. Равенских, в «Днях нашей жизни» отдавший дань эпохе фонограмм, усилителей на сцене, одним из первых почувствовал исчерпанность приема. И встреча с актером типа Смоктуновского, обращение к певучему психологизму «Царя Федора», стали для него внутренней художнической потребностью.

{120} Не случайно, делая купюры в пьесе, Равенских опускает многие массовые сцены с их бытовой плотностью, насыщенностью, которые были так важны во мхатовской постановке. Драматизм звучания должен быть достигнут не за счет расширения круга действия, а за счет концентрации напряжения в одной его точке, в одной фигуре Федора. «Царь Федор» у Равенских — спектакль-монолог, по замыслу своему близкий «Драматической песне» — тоже драматическому монологу. Поток духовности, персонифицировавшийся в образе Федора, составляет предмет исследования в спектакле. Равенских намеренно «усекает» бытовые мотивы в характере Федора, трактует его как «русского Гамлета», взвалившего на себя задачу переделать мир по-своему. Его интересует не «царь-кисель», бесплодное добро, а человеческая воля, умная, себя сознающая.

Тема сильной воли — тема Равенских. Но режиссер отдавал себе отчет в том, что гамлетовский вопрос о распавшейся связи времен одним волевым импульсом, «силой взрыва» в трагедии «Царь Федор Иоаннович» разрешен быть не может. Здесь нужен актер, способный воплотить идею терпеливого миротворчества, взявшийся связывать оборванные нити усердно, не оставляя узелков и ничего не опуская. Для воплощения на сцене подобной миссии нужен актер изощреннейшей духовной организации, могущий переживать момент действия как процесс — со своей завязкой, развязкой и кульминацией.

«Певучесть» Смоктуновского Равенских как бы распространяет на все компоненты зрелища, утверждает в пластике мизансцен, в округлом конструировании пространства. Он делает фигуру Федора в спектакле пронзительно светлой. В белизне одежд, в полуулыбках и полувопросах, в бесконечном движении Федора по кругу Равенских стремится найти образ совершенства, неуловимого и неуловимостью своей прекрасного, разлитого вокруг как ясный свет. Когда в финале Федор — Смоктуновский падает без сил с чуть слышной молитвой на губах, Равенских мизансценически увеличивает его фигуру, словно «проецирует» ее на дальние, уходящие вверх белые контуры церквей. Он стремится утвердить величие Федора в истории, величие личности, духовности как категории философской. И в этом он остается верен себе.

Творчеству Равенских чужды интонации психологически-бытовые, интимные. Режиссер не хочет открывать поэзию в обыденном. Он ищет резкие, контрастные краски, которые позволили бы ему передать судьбы не отдельных людей, а целых миросозерцании, историю страны в ее гуманистической устремленности к будущему.

Используя опыты психологического и условного театров, Равенских расширяет возможности сценического искусства, открывает и неиспользованные еще средства для того, чтобы рассказать о человеке по-новому. Продолжая традиции национальной культуры, творчеством своим режиссер обогащает развивающееся искусство русского советского театра.

# **{****121}** Р. КречетоваЛюбимов

## **{****123}** 1

Ничего не поделаешь: невозможно вновь испытать те эмоции, что захлестнули нас весной 1963 года на дипломном спектакле в неглубоком зрительном зале Вахтанговской студии. Брехтовский «Добрый человек из Сезуана», разыгранный студийцами, ворвался тогда в театральную жизнь Москвы весело, внезапно и шумно. О спектакле заговорили всерьез, обнаруживая в нем прежде всего художническую, а не просто педагогическую позицию. Надо обязательно сохранить коллектив — считали многие. Но, пожалуй, и самые убежденные сторонники этой идеи не могли предвидеть, что они стоят у начала действительно серьезного театрального дела. Что, сохранившись, коллектив этот повлияет на ход театральных процессов и будет год за годом осуществлять себя, формируя и отстаивая собственное представление о театре, его месте в общественной жизни, его современных возможностях.

Наверное, меньше других такой поворот предвидели сами студийцы. «Мы не рассчитывали на новое театральное дело… — скажет, во всяком случае, Любимов, — мы просто остановились на пьесе, которая давала возможность выразить те мысли по поводу жизни и — что очень важно — по поводу театра, которые меня и моих учеников волновали»[[124]](#footnote-125). Спектакль этот не выверялся осторожностью. Он не был и «начинанием с размахом», скорее — безоглядным броском: режиссер, едва прикоснувшийся к режиссуре, и актеры, еще не получившие дипломов, впервые дорвавшись до сцены, спешили высказаться вполне.

Когда студийцы с криком выбегали из-за кулис и, бросившись к рампе, оказывались лицом к лицу с сидящими в зрительном зале, — в них было много полемического задора и неудержимой творческой радости, но главное — была властная убежденность, что сегодня ставить и играть надо именно так.

Спектакль Любимова мог показаться эстетически беззаботным: умеем петь — будем петь, умеем двигаться — будем двигаться. Перепробуем все! Но в его «беззаботности» обнаруживалась та широта подхода, которая не боится упрека в эклектике и, объединяя разное, идет к достижению нового качества. И мы, зрители, подчиняясь спектаклю, с восторгом встречали и эпизод, где горемычные боги пили настоящий кефир, и танец-объяснение, {124} и свадьбу с воображаемым угощением, и переданную через однообразные ритмы фабрику, и открытую публицистику зонгов, и полупантомиму-полурассказ Шен Те, ведущей будущего сына сквозь мир.

Было в спектакле что-то обескураживающее, будто скрытое противостояние чрезмерной серьезности теоретиков. Взять пьесу Брехта для дипломной работы — уже само по себе было дерзостью. Вспомним: Брехт, эпический театр, система Станиславского, их точки соприкосновения, отталкивания и т. д. и т. п. — сколько об этом тогда было написано! Сколько раз, глядя на сцену, критики гадали: «Брехт или не Брехт?» И чаще всего решали: «Не Брехт». И вдруг — чуть насмешливая интонация, пробивавшаяся сквозь откровенную влюбленность и в автора, и в собственный свой спектакль, и во всю неповторимую атмосферу этого вечера. Нас будто спрашивали: «Что, Брехт, по-вашему, так трудно? Так неизведанно? Да не надо смотреть на пьесу, как смотрит кролик в глаза удава, не надо изнурять себя заклинаниями. Вот мы вам сейчас сыграем, и вы увидите, как это понятно и весело, а главное, как необходимо сегодня». Но и оттенок насмешки, который мы ощущали, и бившая через край энергия исполнителей, не исчерпанная спектаклем, а, напротив, будто рожденная им, возникали в процессе преодоления серьезных и действительных трудностей. В этой насмешке и этой энергии жила дерзость акробата, закончившего смертельно опасное сальто и посылающего замершей публике легкомысленный поцелуй, который прячет и пот, и страх, и сомнения, и усталость от постоянного тренажа.

Да, спектакль Любимова выглядел как будто беззаботным и легким. Но он уверенно вступил в непростую и все обострявшуюся борьбу театральных концепций, преломил далеко не исчерпанные режиссерской дискуссией 60‑го года споры о переживании и представлении, о театре условном и театре, воспроизводящем действительность в «формах самой жизни», о «допустимых» способах актерской игры, о системе Станиславского и современности.

Приходя теперь на «Доброго человека из Сезуана», мы не можем пережить пережитое тогда: годы неизбежно должны были сгладить и сгладили полемичность спектакля. Зато сегодня мы знаем, что начиналось им, видим, как много тут было уже заявлено. Понимаем, что дипломный спектакль 63‑го года оказался не просто случайной точкой отсчета, но носителем генетического кода, определившим будущее Театра на Таганке.

В этом как будто бы есть что-то загадочное. Ведь по логике вещей режиссура Любимова не могла сразу оказаться достаточно зрелой, а проблемы, которые режиссер собирался решать, — вполне осознанными. Привычная схема требовала периода ученичества. И тем не менее у Любимова-режиссера зримого «ученичества» как-то вроде и не было. То, что он делал, оказывалось и спорным и порой неудачным. Но и в спорном и в неудачном с первых шагов проявляла себя уже сложившаяся индивидуальность художника, а не беспомощность новичка. Очевидно, годы активной актерской работы исподволь формировали именно режиссерский опыт Любимова, до поры не находивший реализации (и потому, возможно, избежавший постепенного расхолаживающего влияния практики), накапливали те «да» и «нет», которые потом превратятся в энергию режиссерского поиска, непреклонную убежденность в своей правоте.

{125} Но легко рассуждать теперь. Тогда же внезапное появление режиссера Любимова показалось странной и, быть может, недолговечной феерией. Обладает ли его режиссерская индивидуальность достаточным запасом прочности для долгого существования в искусстве? Куда он пойдет от «Доброго человека из Сезуана»? Как сумеет связать свои поиски с драматургией тех лет, которая такого рода поискам вовсе не сулила поддержки? Брехт — хорошо. Но ведь возникает-то не «Берлинер ансамбль». Дальше — проблема актера. Не случилось ли так, что преодолеть трудности Брехта ученикам Любимова помогла не только иная техника, но и молодость и вера в учителя? Можно ли пронести все это через годы и театральные будни? Не слишком ли шаток и тут фундамент возводимого здания?

Проблем было много. К тому же — предельно серьезных. И тем не менее Любимов шел по избранному пути, не поддаваясь панике (а ей так легко было поддаться после неудачи второго спектакля — «Героя нашего времени»!), не позволяя сбить себя насмешками или излишней восторженностью. Почему это оказалось возможным? Потому, очевидно, что его индивидуальные поиски не были проявлением творческого волюнтаризма. Они совпадали с настоятельной потребностью, назревшей в театральной действительности, были ее практическим выражением.

В те годы, когда происходило формирование режиссера Любимова, а ученики его только подступали к азам мастерства, в разных видах искусства все настойчивее становилось стремление поместить человека в мир эстетически многомерный. В сознании художника условный прием все определеннее ассоциировался и с возможностью глубокого проникновения в сегодняшнюю реальность и с использованием искони принадлежавших искусству специфических средств воздействия на внутренний мир человека, ведущих к обогащению, усложнению наших эстетических эмоций. И хотя за спиной Любимова все время возникали будто какие-то призраки: то — «Синяя блуза», то — Мейерхольд, то — Вахтангов, то — Яхонтов, однако сам очевидный интерес режиссера к тому, что уже как будто бы «было», говорил не о склонности реставрировать, а как раз об обостренном чувстве сегодняшнего. Поиски Мейерхольда, Вахтангова (как и сценическая теория Брехта) воспринимались Любимовым не эпигонски, а сквозь призму новых, вполне современных задач. Он чутко улавливал в этих поисках именно то, в чем театр принципиально, а не ради поверхностной моды нуждался сегодня.

И все же в начале режиссерской работы Любимова как-то особенно остро ощущались именно его ретроспективные связи. Их подчеркивали и те, кто с сочувствием и пониманием встречал попытки обогатить современный театр творческим опытом его недавнего прошлого, и те, кто считал эти попытки ненужными и искусственными. В спорах вокруг первых спектаклей Любимова слышались отголоски более широких теоретических споров, которые велись тогда на арене истории советского театра. И этот невольный исторический уклон приводил нередко к тому, что, говоря о режиссуре Любимова, в ней меньше внимания обращали как раз на сегодняшнее.

{126} Теперь подобная точка зрения уже недостаточна, как недостаточна и другая, слишком жестко связавшая режиссуру Любимова со сценической практикой Брехта. Портреты Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Брехта, висящие на Таганке в фойе, сегодня воспринимаются уже не как свидетельство простых эстетических связей, неожиданных по своей контрастности и потому — полемичных. Сегодня прежде всего видно другое: все четверо, отбрасывая рутину, строили передовой, по-настоящему современный театр. Все четверо стремились привести возможности сцены в соответствие со все усложняющейся, требующей поисков и обновления выразительных средств действительностью. И вот эту позицию внутри театральных процессов, ощущение их непременной связи с процессами историческими и социальными Любимов декларировал прежде всего. Да, Любимов опирается на традиции, в них видит возможность помощи, но его режиссура определяется не ими в первую очередь.

Сегодня театр, пожалуй, не в меньшей мере, чем производство и быт, зависит от научно-технической революции. Он имеет дело со зрителями, чья жизнь словно обрела иную вместимость: ведь на глазах у одного поколения совершается столько перемен, порой фантастических, сколько прежде не выпадало на век. Информационный взрыв, повышение удельного веса и роли информации, передаваемой через образы зрительные, иное ощущение пространства и времени, безусловно воздействующее на природу нашего эстетического восприятия, постоянное присутствие телевидения, совершенно по-новому решившего проблему синтетичности зрелища, воспитавшего в нас способность к быстрым переключениям, и т. д. и т. д. — все эти факторы неизбежно влияют на положение театра, заставляют его искать новые средства, открывать в себе новые силы.

В спектаклях Любимова сошлось слишком много такого, что находится в самом начале важнейших процессов, еще не успевших полностью обнажить свою логику. И потому эволюция режиссуры Любимова словно прячется за обманчивой непредсказуемостью каждого нового режиссерского шага. В Театре на Таганке мы сталкиваемся с какой-то будто бы даже нарочитой страстью к разнообразию. Все кажется порождением безудержной, нерасчетливой, ничего не сберегающей на черный день режиссерской фантазии. Движение к намеченной цели осуществляется как будто стихийно, через вихри отдельных спектаклей. И обычно, когда пишут и говорят о Любимове, прежде всего употребляют слово «фантазия». Богатая фантазия, безграничная, неожиданная, неуемная, щедрая, излишне щедрая, смелая, невоздержанная. В этих эпитетах восторг порой соседствует с осуждением, с поджатыми осторожно губами, с вопросом: «А зачем?» С внутренним голосом: «Можно проще». В них же — попытка объяснить творческую реальность Театра на Таганке причинами главным образом субъективными. При описательном анализе спектаклей Любимова (а они коварно толкают к такому анализу) яркость и неожиданность общих решений и отдельных режиссерских находок поневоле выходят на первый план, порой заслоняя принципиальные режиссерские преобразования самой структуры спектакля, мешая за фактом увидеть процесс. Но хотя у режиссерской фантазии Любимова достаточно экстравагантный характер, хотя она склонна к неожиданным сопоставлениям, будто случайным деталям, случайность тут — только относительная, {127} экстравагантность — кажущаяся. В самой режиссерской насыщенности спектакля, временами переходящей в перенасыщенность (так и ждешь — вот‑вот что-то из найденного выпадет в осадок), — стремление преодолеть объективное противоречие между богатством возможностей отражения действительности сценическим искусством, взятым как целое, и сравнительно малой емкостью каждого спектакля в отдельности. Потому, вглядываясь в разные, но в то же самое время принадлежащие единому эстетическому ряду работы, мы видим, что эволюция режиссера проявляется в постепенном расширении возможностей того типа театра, который был им заявлен уже в самом первом спектакле. В настойчивых попытках освоения все новых и новых сфер действительности, все новых и новых временных и литературных пластов. Это — эволюция вширь, которую можно зримо представить, вообразив, как растет современный город. Углубляясь все дальше и дальше в предместья, засыпая овраги, перебрасывая мосты, сравнивая холмы и осушая болота, он неудержимо движется, растекается по пространству, сохраняя единый градостроительный принцип. Правда, эта аналогия страдает односторонностью. Потому что города, растекаясь по поверхности нашей терпеливой планеты, безоговорочно подчиняют себе завоеванное пространство, безусловно и властно меняют его. «Растекаясь» по новым литературным пластам, режиссура Любимова тоже подчиняет их собственным принципам, но подчиняет — подчиняясь, обнаруживая в материале скрытые до сих пор резервы. Из спектакля в спектакль Любимов доказывает, что избранный путь — не узкая тропка, по которой можно прийти только к Брехту или к поэтическим представлениям. Нет. От Брехта, через поэтические представления, режиссер идет к Шекспиру и Горькому, к Мольеру и Пушкину, к Островскому, к военной повести Васильева, к деревенской прозе Абрамова — то есть к материалу, будто бы чужому и трудному для театра, который мы привыкли называть «поэтическим», вкладывая в это понятие либо слишком узкий, а потому мало что объясняющий смысл, либо слишком широкий, что тоже не приводит к особенной ясности.

Сам Любимов уже в первом спектакле выделил не только эстетические, но и общественные моменты. Его поиски с первых шагов не были эстетически самодовлеющими. И в дальнейшем Любимов не отступал от этого принципа. Погоня за новизной выразительных средств во имя только одной новизны не увлекала его. При всем огромном интересе к экспериментам в области формы и бесконечной способности к ним он ни разу, ни в одном из спектаклей не соскользнул в чистое формотворчество. «Как выразить» не заслоняло для него «что выражать». Спектакли возникали из конкретной общественной атмосферы, они должны были не только ее осмыслить, но и стать частью ее. Во взгляде на место театра в обществе Любимов придерживается совершенно определенной позиции, которая имеет прочную традицию в истории русской сцены. Это традиция учительская, требующая от художника гражданской распахнутости навстречу действительности, отрицающая его цеховую замкнутость, утверждающая необходимость его участия в социальных процессах.

Объявив себя «театром улиц», подчеркнув демократизм и открыто публицистическую природу своего искусства, в тот первый вечер студийцы разыгрывали пьесу Брехта так, что, казалось, из неудобного студийного {128} зала они и в самом деле выйдут на улицу, что режиссера потянет к ораторским интонациям, к грандиозности зрелища.

Но случилось другое. С каждым новым спектаклем Любимова обнаруживалась тенденция к своеобразной камерности, которая вовсе не противоречила социальной остроте и открытому гражданскому пафосу. Становилось все очевиднее, что сцена искала общения не с однородной массой, но со зрителем, к которому можно обратиться лично, не напрягая связок, достигая публицистического накала не через внешнюю технику, а через внутреннюю потребность убедить конкретного собеседника. (Это был своеобразный, сегодняшний вариант публицистики, свойственный телевидению, например, обращающемуся к миллионам как к сумме единичных зрителей.) «Я играю и смотрю тебе в глаза», — сформулировал В. Смехов такие отношения театра и публики[[125]](#footnote-126).

Сцена театра менялась. И зрительный зал — менялся. Сцена, меняясь, насыщалась техникой, становилась инструментом все более тонким, способным к сложной нюансировке. Зал отключался от театральной торжественности. Темная плоскость его потолка, простота интерьера, скученность кресел создавали обстановку особую, почти деловую. Места в этом зале мало походили на кресла ценителей и судей, не располагали к беззаботному отдыху: давай, дескать, развлекай меня, а я посмотрю. Зритель здесь не являлся лицом привилегированным и не мог быть уверен, что его никто не заденет. Тут было небезопасно, как небезопасно в присутствии клоуна: в любую минуту он может испечь яичницу в твоей шляпе. Зрителей и актеров связывали жесткие и естественные отношения современников, объединенных действительностью, отвечающих за нее и за будущее. Театр настаивал на этой ответственности, и потому смотреть в глаза актеров не всегда и не каждому в зрительном зале было легко.

Театр Любимова хотел воспитывать зрителя, открывать в нем новые запасы индивидуальных сил, личностный потенциал. Из спектакля в спектакль он утверждал человека, активно заинтересованного в происходящем. Он отрицал компромиссы всякого рода, общественную инфантильность, бездумное существование «для себя», ненавидел обывательско-чиновничье равнодушие, тупую агрессивность мещанина, скользкую увертливость демагога. Он высмеивал беспринципность — и как отказ от собственных принципов и как полное отсутствие их. Любимов верил в зрителя-гражданина, приходящего в театр как в институт социальный, верил в широту и серьезность его интересов. Он был убежден, что такого зрителя нельзя отпугнуть открытой тенденциозностью. И потому Любимов тяготел к резкости и ясности оценок, его не прельщала многозначительная запутывающая усложненность. «Определенность симпатий и ненависти»[[126]](#footnote-127) — вот что привлекало его в литературном материале, с которым он шел к зрителю. И зритель был для него прежде всего участником сложных социальных процессов, человеком, от которого зависит развитие этих процессов, осознание и решение важнейших современных проблем. Любимова не трогали оттенки нравственных поисков, преломлявшихся в личной жизни героев, эти «психологические копания», о которых он {129} говорил резко и с долей полемического презрения. Ему совсем не хотелось разбираться в чьих-то семейных добродетелях. Герой его первых спектаклей не знал интерьера современных квартир. Он выходил сразу на широкую общественную арену, и его добродетели были открыто гражданскими добродетелями. Любимова не заинтересовала драматургия, в которой социальное искало и находило выражение через нравственное, которая тем самым содействовала углублению сценического психологизма, ждала от актера тонких подробностей, чуткости к внутренним состояниям героя, проникновения в глубь личности. Для него психологическая наполненность спектакля определялась прежде всего напряженностью и открытостью связи «актер — зритель». Режиссера не отталкивала, а, наоборот, привлекала откровенность плаката (добавим, плаката хорошего), его идейная неуклончивость, широта и энергия его коммуникаций со зрителями.

В такой ситуации найти материал для спектакля оказалось не так-то легко. Тем более что Любимов с самых первых шагов отказывался видеть в своем литературном союзнике лишь объект для режиссерского самоутверждения. Он не собирался ставить «телефонную книгу». Ему нужен был постоянный приток новых идей, ощущение совместно ведущихся поисков.

«Предпочитаю, чтобы ругали режиссера за неоткрытые в пьесе богатства»[[127]](#footnote-128), — скажет он в самом начале пути. И ругать его будут только за это, и никогда — за литературную нетребовательность. Ориентация на уровень литературы в целом, а не только на уровень той ее части, что ограничена драматургией, стала провозглашенным любимовским принципом. И потому композиция оказалась наиболее удачным вариантом литературной основы в спектаклях Любимова. Она позволяла делать сценичным самый неожиданный материал, оказывалась предельно вместительной, предоставляла возможность рассматривать проблему как бы на разных уровнях, с любой, необходимой режиссеру широтой социальных и эстетических связей. И если вначале композиции на Таганке возникали в силу необходимости, как путь к заинтересовавшему режиссера, но не адресованному сцене произведению, то в дальнейшем, обращаясь и к пьесам (даже таким свободно построенным и близким театру, как брехтовская «Жизнь Галилея»), Любимов предпочтет размыть их драматургическую форму.

В «Галилее» он прослаивает события пьесы собственно режиссерскими построениями: вводит два хора — монахов-долдонов, склоняющих героя к компромиссу, и мальчиков, призывающих его «не бояться». А сегодняшних школьников с вертящимися глобусами выпускает в самом конце, как смысловой итог и как метафору, в которой и галилеевское «а все-таки она вертится!» и подчеркивание трагизма борьбы за истину, доступную теперь любому мальчишке. В результате — пьеса Брехта меняет свою драматургическую структуру, авторские размышления о политике, науке и нравственности обнажаются, приобретают более жесткие, прямолинейные формы, а поступки Галилея сразу же ложатся на ту или другую чашу весов.

{130} Потом, в «Тартюфе», Любимов сопоставит пьесу Мольера и его борьбу за нее, заставит нас окунуться в сложные, порой трагические перипетии творческого процесса. Объединение пьесы, документа, иронической пантомимы и разрушающих всякую сценическую иллюзию русско-французских обращений к зрителям, музыкантам, осветителям создаст своеобразный эстетический климат спектакля.

Даже в «Гамлете» (в громаду которого режиссер как будто бы не рискнул вторгаться слишком открыто) между спектаклем и творением Шекспира создано пусть небольшое, но очень активное пространство. Начиная спектакль стихотворением Бориса Пастернака, Любимов сразу обнажает его идею, заставляет мысль драматурга возникнуть уже в определенной ее трактовке. Этим будто невзначай брошенным, но резким штрихом режиссер создает особую архитектонику целого. Он как бы предлагает нам сначала остановиться перед фасадом здания, окинуть его взглядом со стороны, воспринять во всей гармонии и монолитности и уже только потом — углубиться внутрь, почувствовать над собой его тяжелые, мрачные своды, вдохнуть особенный воздух трагедии, которым можно дышать только «с болью».

Обращение к принципу композиции не только счастливо и сразу решило для театра проблему литературной основы: оно во многом определило и сам характер режиссерских опытов. Отталкиваясь от надежных берегов, создаваемых внутренним и внешним развитием драмы, погружаясь в неорганизованные, порой оставляющие ощущение хаоса, вольные построения, Любимов и в чисто сценических решениях уходил от принципа последовательности к свободе монтажа, к неожиданности контрастных вспышек, к открытому столкновению приемов, что придавало его спектаклям какую-то эстетическую взлохмаченность. Шел естественный отбор выразительных средств: возрастала организующая роль ритма, внутренней симметрии, смены световых и звуковых образов, развития пластического рисунка. Будто учитывая результаты современных исследований, обнаруживающих, что человек полнее и лучше воспринимает комплексную информацию, Любимов строил синтетический театр как театр повышенной эстетической активности. Он сопоставлял будто несопоставимое, действовал с безудержной непредвзятостью, как бы не подозревая о существовании эстетических шор, предопределяющих видимый художником участок дороги. Он ко всему испытывал любопытство. Он заглядывал в театральное прошлое и извлекал из него то черный бархат, то приемы театра теней, то дерзкую манеру площадного актера, то наивную символику агитационного театра и т. д. И он же чутко прислушивался, присматривался к сегодняшнему движущемуся и звучащему миру, ловил его ритмы, его краски, саму их смену и перепутанность, пытался привести в соответствие энергию спектакля с энергией процессов действительности. Для этого ему было мало сцены, все решительнее вторгался он и в доспектакльное существование зрителей, по-своему начиная театр «с вешалки», заранее подготавливая и не сразу выпуская из-под своего контроля наш внутренний мир.

Любимов то позволял зрителям пройти в зал через сцену («Деревянные кони»), то до начала спектакля выводил на нее актеров, будто заботясь о том, чтобы театр и зритель еще до того, как прозвучит третий {131} звонок, смогли заглянуть друг другу в глаза («Мать», «Гамлет», «Под кожей статуи Свободы»).

В «Десяти днях, которые потрясли мир» он предлагал нам у входа отдавать билет, чтобы его накололи на штык, в фойе слушать частушки, исполняемые под гармошку. А затем нам прикрепляли на грудь революционную красную ленту. И постепенное наступление красного цвета, возникающего сначала то здесь, то там отдельными точками, а потом захватывающего и объединяющего всех, создавало атмосферу возбужденно-праздничную.

И уж тем более когда начиналось действие, режиссер был предельно активен и не скрывал себя. Он внедрялся в каждую клетку спектакля, он контролировал любой его миг. На первый взгляд это вело к тому, что реальное сценическое бытие целиком отдавалось во власть Любимова. Роль режиссера представлялась не только определяющей все, но и все подавляющей. Казалось, тут возникал режиссерский театр в самом чистом, воинствующем его варианте. И мы, ослепленные каскадом приемов, захваченные их энергией, долго настаивали на этом, долго не хотели замечать, что в театре Любимова, при всей его безусловной режиссерской природе, постепенно, но неуклонно возрастала роль других участников создания спектакля. Усилия режиссера вели не к подавлению, а, скорее, к активизации и объединению внутри спектакля как можно большего числа творческих «я»: он не боялся, что они заслонят его собственное. Строя режиссерский театр, Любимов наполнял этот термин новым, особенным смыслом.

Тут стоит провести вполне современную параллель. На нынешнем этапе развития науки роль самых серьезных индивидуальных усилий уже не может быть достаточной. Процесс познания с каждым годом становится все более коллективным. И потому проблема собирательного творческого «я» — сегодня одна из актуальнейших. Пути создания талантливого коллектива изучаются, испытываются на практике. Возникает особая область психологии научного творчества, разрабатывающая оптимальные варианты организации исследовательских групп, намечающая наиболее эффективные методы совместной работы сразу многих научных сотрудников. Причем ищутся варианты, ведущие не просто к раскрытию индивидуальных творческих потенциалов, а затем — к их суммированию, но позволяющие как бы усилить талантливость каждого в результате активного творческого соприкосновения.

Для театра превращение многих индивидуальностей в целостное «я» всегда было одной из важнейших проблем. Даже на тех этапах театральной истории, когда в сформулированном виде эта проблема как будто не возникала, — она существовала, пусть неосознанная. Театр чувствовал, не чувствовать просто не мог, что есть безусловная связь между организационно-творческими принципами и конечным эстетическим эффектом. О сознательных попытках сопоставить два этих ряда, найти оптимальную атмосферу совместного творчества говорят и работы Станиславского и опыт студий, искавших не только собственную идейную и эстетическую платформу, но и особые каноны внутренней жизни.

Без сомнения, режиссерская практика Любимова интересна и в этом аспекте. Потому что в его методах при всей жесткости их, очевидно, {132} заложены какие-то возбуждающие творческую энергию факторы. Ведь не случайно многим актерам его театра удается пройти сложный период человеческого и творческого взросления, не утратив внутренней пластичности, свойственной молодости, сохранить самое ценное для художника — его готовность к новому. Не случайно у них так развита потребность в самостоятельном выходе в иные виды искусств, стремление осуществить себя более разнообразно и полно.

И если отрешиться от стойкого, но явно не соответствующего действительности взгляда на режиссуру Любимова, как на режиссуру абсолютного, всеподавляющего диктата, то можно обнаружить любопытные и важные ее элементы, ведущие к динамичному, живому союзу многих творческих «я», который при ином подходе от нас ускользает.

Прежде всего мы увидим, что в спектаклях Любимова начала с большей энергией проявлять себя индивидуальность автора. Она уже не пряталась за последовательно развивающимися событиями, за разговорами действующих лиц, за их будто бы ни от кого не зависимой жизнью. На Таганке об авторе как о личности думали с первой секунды спектакля. И это было не прихотью, а стремлением выявить то, что в материале присутствует, но может стать реальностью лишь в спектаклях определенного типа, лишь при затрате специальных усилий. Формы существования личности автора в драматическом произведении — эта проблема занимала и тревожила многих. И не только на уровне теории драмы, но и на практике. Не случайно Мейерхольд тяготел к воспроизведению на сцене целого авторского мира, а Г. Козинцев писал в своих рабочих тетрадях: «Перечтем “Гамлета”, “Лира”, “Фальстафа” — иногда приподнимается маска — это голос одного человека»[[128]](#footnote-129). Тут — одна из тенденций искусства нашего века, особенно настаивающая на личностном, лирическом начале, открыто выражающем себя в произведениях художника.

Любимов постоянно прислушивается к «голосу одного человека», как к близкому голосу союзника, единомышленника. Режиссер увлекается сам и стремится заразить нас индивидуальностью автора, дать ей место на сцене. Он добивается этого разными средствами, иногда откровенно наивными, иногда — очень сложными. От незамысловатого «присутствия» Брехта в «Добром человеке из Сезуана» (портрет, укрепленный сбоку от сцены), не потребовавшего от театра каких-то специальных усилий, Любимов идет к воссозданию личности автора уже через влияющие на всю структуру спектакля решения.

«Антимиры» стали первым спектаклем, в котором едва возникший театр решительно порывал с привычными принципами сценической организации литературного материала. Это был спектакль, открыто и безбоязненно распадающийся на отдельные стихотворения, построенный по принципу незамкнутой композиции, где целое возникает в результате постепенного нарастания суммы частей. Фокусом, стягивающим все эпизоды, как раз и была личность поэта, первое время — вполне реальная личность самого Вознесенского, читавшего со сцены стихи, являя живое воплощение идеи «братания» поэзии и театра.

{133} Читая вместе с актерами, Вознесенский открывал театру свое понимание стиха, тайны его ритмической структуры. Манера чтения была весьма поучительна, она передавала полиритмичность произведения, обнаруживала внутри единого ритма причудливый, переменчивый, подвижный мир интонаций, какой-то свободный ритмический гомон. Будто в мерное звучание большого колокола входило, пронизывая и украшая его, многоголосье перезвонов, спешащая, захлебывающаяся перекличка малых колоколов. Именно соотношение главного ритма, организующего стих как целое, и свободы ритмов, самостоятельных внутри стиха, создавало и определенность поэтической интонации и ее естественное многообразие. Подобная диалектика «единого — многого» совпадала с направлением сценических поисков самого Любимова.

Позднее спектакль обрел самостоятельность, и поэта в нем уже представляло лишь его лирическое «я». Оно вносило в спектакль неповторимо индивидуальное, обостренное восприятие мира как мира движущихся конфликтов, оно выражалось в образах обнаженно-контрастных, кричащих, заставляющих испытывать при соприкосновении с ними будто нервный толчок, что-то похожее на удар тока, когда дотронешься до оголенного провода. В стихах Вознесенского далекое — сдвигалось, в близком вдруг обнаруживалась дистанция, казавшееся стертым начинало обретать резкие черты неожиданного. Вещи, чувства, мысли, концы и начала, случайное и закономерное — все вдруг теряло привычную стабильность, сталкивалось, переплеталось. Но этот резкий, возбужденный, порой взбудораженный мир пронизывала своя поэтическая гармония, внося в него трудно устанавливающийся эстетический порядок.

Литературный слух — одна из существенных сторон режиссерского дарования Любимова, так много предопределившая в его сценической практике, и прежде всего — способность не только интерпретировать, но и воспринимать, привносить в систему театральных выразительных средств средства иные, подсказанные чисто литературными поисками. Строя «Антимиры» как поэтическое представление, Любимов искал новые пути построения конфликта, пытался сценической метафорой передать метафору поэтическую, нащупывал пути к ритмическому строю стиха через пластику, движение, через саму манеру сценической речи. Помогая Вознесенскому стать сценичным, Любимов в процессе работы над спектаклем многое пробовал и многому учился. Он учился уходить вслед за поэтом от прямолинейной последовательности повествования к ассоциативному взрыву, угадывать в расплывчатых контурах груши — неслучайную энергию треугольника, находить в многообразии и сложности мира конструктивную простоту, вдруг обретающую характер новой сложности через неожиданность обнаруженных конфликтов и связей, через обнажение скрытых закономерностей.

Опыт «Антимиров» был принципиален, своевремен и серьезен. Он не только подтвердил перспективность начатых Любимовым поисков (а на первых этапах и сам театр и его сторонники постоянно нуждались в таком подтверждении), но и позволил опереться на заинтересованность зрителей, прибавил к субъективной уверенности режиссера факт объективной поддержки и понимания. Все это сказалось в следующем же спектакле — «Десяти днях, которые потрясли мир». Здесь — та же цепь вроде {134} бы независимых эпизодов, их можно прибавлять и убавлять, та же смелая метафоричность сценического языка, то же внутреннее единство, преодолевающее эстетическую пестроту.

Эпизоды буффонные, публицистические, лирически-пронзительные, соседство теней, черного бархата, циркового фокуса, частушечной грубости, неожиданной человеческой натуральности действующих лиц и их столь же неожиданной кукольности — все это двигалось, сменялось, сталкивалось, создавая сценический образ «потрясенного» мира, где всё — в процессе гигантской исторической ломки, где дуют могучие революционные ветры, пронося через сцену это театрализованное человеческое множество. Казалось, блоковский «ветер, ветер на всем белом свете», когда «на ногах не стоит человек», принял зримую театральную форму. Демократизм революции подчеркивался введением в спектакль элементов народного зрелища, ее освобождающая сила находила отражение в творческой раскрепощенности режиссера и исполнителей.

В «Десяти днях…» на какие-то короткие мгновения образ автора появлялся на сцене, и Джон Рид становился зримым участником событий. Но уже в «Павших и живых» Любимов иначе решит проблему. Он заставит актеров существовать на сцене от лица целой плеяды поэтов военных лет, создаст собирательный образ творческого поколения, чья жизнь была испытана и прервана войной. Рисуя этот коллективный портрет, Любимов меньше всего думал о совпадении индивидуальностей исполнителя и поэта. В разные вечера разные актеры выходили на чуть наклоненные в зал площадки, чтобы без грима, не пытаясь добиться «похожести», говорить от лица Кульчицкого, Когана, Багрицкого. Грань между «я» актера и «я» поэта была невыявленной, ускользающей, их личности существовали как бы одновременно, слившись в особый сценический образ.

Актеры читали стихи, на авансцене горел вечный огонь — спектакль развертывался как ритуал поминовения погибших. И вызревал конфликт, обозначался образ врага. В середине спектакля он как бы фокусировался, материализовался в истерической речи Гитлера. Два персонажа связывались через чаплиновского «Диктатора». Этот эпизод будто бы выходил за пределы избранного материала, мог показаться не слишком слитым с общим повествованием, но именно он обнажал одну из существеннейших мыслей спектакля. Павшие пали не только ради военной победы, их борьба на полях сражений была не только борьбою солдат, выполнявших воинский долг. Это было противостоянием концепций, борьбой с самой идеей фашизма. И не приспособленные физически к суровому военному быту, погруженные в поэзию, герои спектакля сумели найти в себе необходимые силы, сумели выстоять, достойно встретив смерть, потому что были готовы к такой борьбе. Театру эти герои были близки. Павшие, они оставались живыми, и сама гибель их вызывала у нас не сентиментально-расслабляющее сожаление, но суровое чувство утраты. Спектакль открыто публицистичен. Но его публицистика индивидуально окрашена, за ней — творчество и судьбы поэтов, произведение искусства и процесс его создания, обнаруживающий связи с действительностью.

Потом такое соединение станет для Любимова одним из активных сценических принципов. Он будет искать ему применения в разных спектаклях — {135} «Послушайте!», «Тартюф», «Бенефис», в спектакле «Товарищ, верь…». С его помощью он будет строить конфликт, придавать большую социальную емкость спектаклю, утверждать общественную ценность литературного материала. С его же помощью станет вводить в спектакль личность автора, избегая прямолинейной портретности.

Уже в «Послушайте!» обнажится длительная полемика Любимова с пошлостью иных костюмно-биографических претензий, его принципиальный отказ от внешне буквального воспроизведения образа реального великого лица (Маяковского будут представлять пять актеров). В пылу этой полемики он станет придумывать разное, не боясь снизить авторский образ. В «Тартюфе», совсем как персонаж детского утренника, выбежит в зал глава труппы, исполнитель роли Оргона, в некотором роде — Мольер. В «Бенефисе» как бы прямо посреди спектакля сядет в кресло Островский (как памятник, что установлен перед Малым театром), и исполнители станут бросаться к нему за поддержкой, защитой, искать его одобрения. И он будет говорить им подходящие к моменту слова, общаться с публикой и даже окажется участником интриги: через его руки пройдет дневник Глумова.

И в собственной актерской работе (единственной за все режиссерские годы), играя булгаковского Мольера (телевизионный спектакль Анатолия Эфроса «Всего несколько слов в честь господина де Мольера…»), Любимов избавится от биографической последовательности, вместе с Эфросом найдет возможность заменить ее более сложной полнотой рассмотрения личности в ее многосторонних связях с действительностью.

… Первое появление Мольера — за королевским ужином. Лицемерная милость Людовика создает ситуацию скрыто мучительную, в которой человеческое достоинство унижается вернее, чем в моменты прямого гонения. Вынужденный сесть за стол с королем, Мольер испытывает подавляющую неуверенность, от чего все нелепее и все жалче становится гримаса угодливости. Мольер заикается, его мысль мечется в напряжении. С чем большим садистским упрямством король поднимает его «до себя», тем яснее дает Мольеру понять его истинное положение слуги. А потом сразу — сцена из «Дон Жуана», Мольер Любимова играет в ней роль Сганареля. Сганарель — тоже слуга. Он заикается, как заикался Мольер, он покорен своему Дон Жуану, как покорен Мольер королю. И в то же время в глазах Сганареля — безграничное, хотя и полное усталости понимание сути всего, что с ним и вокруг него происходит, спокойная, терпеливая мудрость, которой нет в пустых и блестящих глазах Дон Жуана, которой не было и в угодливо-растерянно-вопросительных глазах самого Мольера там, за королевским столом. Два эпизода: Мольер — в жизни, Мольер — на сцене. И тут и там — он лицедействует. Но если на приеме у короля игра Мольера — привычное средство защиты, вынужденная попытка спрятать под угодливой маской истинное лицо, то на сцене — его лицедейство иное: это творчество. В нем обнажается душа художника, его подлинное отношение к действительности. И понимание происходящего, оценка его выражена Сганарелем с тем большей отчетливостью, чем с большим старанием прятал их сам Мольер. В столкновении двух самостоятельных литературных миров Любимов раскрывает нам сложный творческий мир Мольера. А затем в двух-трех {136} мгновениях вдруг возникает третий Мольер спектакля — одержимый человеческими страстями, существующий в особенном мире кулис. Отброшено заикание, льстивые улыбки и уклончиво-покорные взгляды. Перед нами — человек, у которого великий талант, и трудный жизненный путь, постоянная необходимость бороться, и сложная личная жизнь, сложные отношения с труппой. И грубый быт окружает его, и любовь его опасна и неразумна. И кругом — враги, и уже близок конец всему.

Эти разные Мольеры, застигнутые как бы врасплох, оставляют ощущение некоего сложного целого. Образ, разъятый режиссером и исполнителем на составляющие, эстетически запрограммирован так, что с особым упорством собирается нашим воображением, постигается нами одновременно — и в его человеческой простоте, и в его историческом величии.

Объединение на наших глазах того, что на наших же глазах было разъято, — тоже один из важнейших режиссерских приемов Любимова, позволяющий ему подойти вплотную к личности автора. И если вспомнить «Послушайте!», то можно легко обнаружить, как Любимов «собрал» образ Маяковского, вначале «разъятый» на пять отдельных актерских партий. Прежде всего, конечно, его стихами, его борьбой, его прямым обращением к потомкам, самой его непреходящей сегодняшностью. Режиссер настойчиво и резко счищал «хрестоматийный глянец» с поэзии Маяковского, он обнажал с гротесковой беспощадностью безразлично-формальное ее восприятие, затушевывающее и извращающее смысл, идейную силу и боль выстраданных поэтом стихов, напряженную точность из тысячи тысяч отысканных слов. В спектакле есть эпизод, где сначала И. Дыховичный, а потом В. Смехов читают одно и то же стихотворение Маяковского — «Разговор с товарищем Лениным». Дыховичный читает — словно поет, будто не понимая, что он читает, упиваясь одним лишь внешним оптимизмом звучания. Актер смело пародирует не согласующийся со смыслом и к нему равнодушный безадресно-ликующий пафос. Эстетическая глухота становится отражением глухоты общественной. А потом, сразу стирая все наносное, фальшивое, звучит чтение Смехова, чуждое пустого пафоса и фразы, выстраданное и мужественное. Эпизод этот раскрывает, приближает и к нам не слово поэта, не фразу, а душу его. Это — поразительный урок, откровенный в своем обобщающем значении и театрально радостный.

Но Любимов «собрал» образ поэта, приблизил его к нам не только через сами стихи. Он его еще и по-своему «продокументировал». До начала спектакля мы оказывались в фойе перед своеобразной выставкой фотографий Маяковского, тщательно выбранных, передающих напряжение, богатство и сложность его внутренней жизни. А в финале, после того как один за другим пять Маяковских покидали сцену, и стихал поэтический вихрь, и все будто тускнело, и мир терял поэта постепенно, но навсегда, — актеры выносили на сцену портреты, такие же, что висели в фойе, Они держали их и молча смотрели на нас. И вместе с ними с портретов молча смотрел Маяковский. В этом документальном образе, вновь появившемся после того, как мы вполне уже приняли другого, пятиликого Маяковского, была внезапная сила воздействия, мгновенное стягивание всего, что происходило на сцене, в один живой человеческий узел.

{137} Для Любимова проблема личности автора не сводится, разумеется, к обязательному присутствию последнего на сцене. Непривычно активное авторское участие в спектаклях театра неоспоримо даже тогда, когда театр специально личностью автора будто и не занимается (как в «Матери», например, или в спектакле «А зори здесь тихие…», или в «Деревянных конях»). Один из оттенков данной проблемы — отношение режиссера к тексту, к жизни слова на сцене. Слово в спектаклях Любимова воспринимается так, словно оно принадлежит одновременно персонажу, актеру и автору. Театр Любимова — остро слышащий и любящий слово театр. «Как хорошо написано» — эта легкая тень восхищения объединяет актеров и автора, обнаруживая какой-то трогательный сегодняшний союз. Режиссер и исполнители умеют распознать в речи прошлого живые интонации сегодняшних дней, чувствуют нервущуюся связь языковых форм. И потому с их сцены Пушкин и Островский, Маяковский и Вознесенский звучат как бы в одном эволюционном ряду.

Тут мы вплотную подходим к другой проблеме, которую и должен был и хотел решать Любимов, — проблеме актера (ее можно считать «горячей точкой» в современном театре).

Все в том же раннем своем интервью журналу «Театр» Любимов сказал: «О каком актере я мечтаю? О таком, который воспитывался бы у нас в театре. Вернее, я мечтаю, чтоб наш театр оказался способным всерьез воспитывать актеров»[[129]](#footnote-130). Сегодня нам стоит признать, что Любимов оказался способным воспитывать актеров «всерьез». Это утверждение может показаться странным. Ведь именно актер, «несчастный» таганский актер, вызвал столько сочувственных вздохов, столько выслушал предостережений от критиков. В статьях то и дело возникал унылый образ подопытного кролика, покорного режиссерским прихотям, не рассуждающего, лишенного возможности проявить себя как самостоятельная творческая индивидуальность. Его «муштровали», «обезличивали», его просто «губили». И актеры от Любимова порой уходили. А оставшимся, чтобы выстоять в первый (для актеров действительно очень нелегкий и негладкий) период, требовалось подлинное творческое мужество.

Актер? «Это тень теней», — не без горечи повторила Дузе фразу Шекспира. Любимов упрямо боролся с «тенями» на сцене. Но при этом дисциплина спектакля была такова, что, казалось, он слишком часто и с удовольствием прибегает к спасительной формуле: «Тень, знай свое место!»

С течением времени актерская проблема на Таганке все усложнялась. Соотношение свободы и дисциплины актера внутри любимовского спектакля все очевиднее обнаруживало свои непростые стороны. Для того чтобы оказаться способным на живую связь со зрительным залом, актер должен был ощущать себя свободным хозяином спектакля. И в то же время общий режиссерский рисунок, его причудливая мозаичность требовали, чтобы каждый все же «знал свое место» — и в переносном смысле и в самом прямом. Это состояние — между беспрекословным подчинением режиссеру и раскованностью — предполагало подлинный, но совершенно особый профессионализм. Спектакль Любимова неизбежно предъявлял {138} к внутренним данным и технической подготовленности исполнителей новые и очень жесткие требования. А профессионализм надо было не только вырабатывать, но и искать.

С каждым годом становилось яснее, что режиссер открывает в сценическом существовании актера какие-то новые грани, что в его спектаклях интенсивно формируется новая актерская техника. Роль актерского «я», как и роль «я» авторского, в режиссерской системе Любимова все возрастала. Процесс этот (как всякий сложный процесс) был неровным, сопровождался болезнями роста, но в нем не чувствовалось ничего натужного, нарочитого; он был привязан к конкретным работам и проявлялся именно как практически актуальная, чуть ли не производственная необходимость. Новый актер, способный действовать в изменившихся обстоятельствах спектакля, возникал постепенно. Он уже не просто выступал на так или иначе оформленной сцене. Он был связан с ее фактурой какими-то сложными внутренними узами. И вот эта-то связь актера со всем, что его окружает на сцене, плюс постоянное ощущение зала как живого партнера предъявляли особые требования к самому диапазону актерских возможностей.

Сегодня актер на Таганке должен уметь (и умеет!), во-первых, владеть голосом «… как не знаю кто»[[130]](#footnote-131) — то есть обладать уже отмечавшейся выше способностью видеть в тексте и индивидуально-авторское и сегодняшнее, свое. Проблемы сценической речи для Любимова не сводились к специальной постановке голоса. Скорее, наоборот, подчеркивалась его естественность, сохраняющая особенность человеческой «непричесанной» речи со всеми ее нюансами, рождаемыми стремлением выразить или спрятать эмоцию, мысль, убедить или обмануть собеседника. Манера говорить способствовала выражению актерской индивидуальности и потому не подгонялась под какую-то общую мерку, обезличенную «красоту». Чистота дикции, разумеется, требовалась, но сама по себе она еще ничего не решала. Славина, Высоцкий, Золотухин, Хмельницкий, Смехов, Филатов, Демидова и другие говорят каждый по-своему, и именно живое своеобразие их голосов создает сложную партитуру спектаклей.

Во-вторых — пластика, проблемы сценического движения. Актер Любимова, владея языком бытово-оправданным, умея в конкретных бытовых обстоятельствах раскрывать и общую структуру личности и ее социальные навыки, должен быть готов ко всему: к скульптурной неподвижности памятника и эксцентрическому танцу, к пантомиме и цирковому трюку. Он должен уметь прочесть монолог стоя на голове и сохранить при этом нормальное дыхание (как это делает в «Жизни Галилея» В. Высоцкий), в буквальном смысле слова «ходить по стене» (как ходит в «Часе ник» В. Семенов), удерживаться на опрокидывающемся в зал помосте («Пугачев»), скользить вниз и вверх по наклонной плоскости (как Б. Галкин и В. Иванов в «Бенефисе»), балансировать на колышущейся доске («Зори…») и так далее. Он должен чувствовать себя равно свободно и в центре зрительного зала, и на колосниках, и в естественных и в выходящих из ряда вон обстоятельствах. Но опять же — и это, пожалуй, главное — он должен уметь связывать (если не требуется подчеркнутого контраста) {139} разные пластические моменты каким-то внутренним легато, достигать в разных внешних формах существования загадочного и искомого единства.

Однако при всем значении, которое Любимов придает голосу, пластике, физической форме актера, самое главное все же не в этом. Сегодня все возрастает ценность живых контактов. Нас с каждым годом сильнее тянет к подлинному и уникальному, носящему индивидуальную печать. В этих условиях театр как вид искусства предельно конкурентоспособен, если использовать его реальные, а не воображаемые преимущества. И Любимов, решая очередную проблему, почти всякий раз среди многих возможных путей выбирает (интуитивно или сознательно) именно тот, который позволит усугубить, подчеркнуть уникальность каждого театрального вечера. Он постоянно стремится к живым, не формальным коммуникациям с человеком и временем, осуществляемым через зрительный зал. Поэтому ему так важен актер, его индивидуальное «я». Добиваясь нужной силы воздействия, Любимов, по существу, строит спектакль на предельно возможном использовании самой нервной энергии исполнителей. Непосредственные, открытые отношения между залом и сценой утверждались и возникали уже в первых его спектаклях, но были прямолинейны и во многом все же традиционны. В «Антимирах», «Павших и живых», частично еще и в «Послушайте!» обращенное в зал чтение стихов как будто бы опиралось на обычную технику монолога. Однако как-то исподволь, постепенно актеры научились на протяжении всего вечера сохранять с залом подвижный, естественный контакт. И, что важно, этот контакт существовал и в том случае, когда актер открыто апеллировал к залу, и в том, когда он был вроде бы замкнут внутри образа.

Независимо от того, охватывал ли его спектакль всю сцену (как «Мать», «Десять дней, которые потрясли мир», «Бенефис», «Жизнь Галилея», «Товарищ, верь…») или умещался на ее узкой полоске («Под кожей статуи Свободы»), Любимов стремился к тому, чтобы его актер и его зритель соприкоснулись, чтобы смешалась в одно их живая энергия. И хотя мы давно привыкли к словам: только в театре существует контакт с живым актером, только в театре возможна сиюминутность творчества и т. д., но все-таки нередко они остаются только словами. Потому что живой-то он (актер), конечно, живой, но это еще не определяет характера его воздействия на зрительный зал, вовсе еще не значит, что возникнут те самые особые театральные токи между залом и сценой, в которых проявляется подлинная уникальность сценического искусства. Любимов включает в общую фактуру спектакля сиюсекундность актерской личности, подчеркивая в актере его уникальность, свободу его внутренней жизни. И это — особенно важно, ведь актер выходит не просто играть, он выходит воспитывать, выступает носителем определенных общественных взглядов. И Любимов строит спектакль так, чтобы большая часть нервной энергии исполнителей не гасилась внутри сценической коробки. Общение внутри спектакля должно стать качественно иным, идти параллельно с общением зал — сцена, а значит, надо искать свои способы этого общения. Тут — сложные, не слишком на сегодняшний день нами изученные, не оцененные еще по достоинству, но на каждом спектакле Любимова ощущаемые процессы. Постепенно сам режиссер и исполнители не только обрели способность к постоянным внутренним контактам со {140} зрителем, они научились менять их интенсивность и как бы смещать ракурс внутреннего поворота спектакля к зрительному залу. Спектакль, как лицо человека, мог повернуться к нам анфас, в профиль, в три четверти — в зависимости от характера непосредственных связей между актерами и зрительным залом.

Следует сразу же оговориться — подобная техника ничего не имеет общего с «безобразностью», возникающей в том случае, когда актерское «я» выносится на сцену в обыденном, частном его варианте, не пройдя эстетического преображения. Актер на Таганке, напротив, остро чувствует форму и движение образа, он способен к молниеносной и четкой обрисовке характера, но он не замыкается в образе, он работает в подвижной, каждый момент спектакля заново определяемой точке, где сливаются, встретившись, образ — личность актера — их восприятие зрителем.

Правда, в опоре на внутреннюю актерскую энергию, в доверии к актерскому «я» таилась и некоторая опасность. Спектакль Любимова слишком зависел от настроения исполнителей, от их умения в любых условиях выходить на сцену творчески взволнованными. И если в какой-то из вечеров этого почему-либо не было, спектакль гас, становился не похож на себя, терял наступательность и духовность. Возникала проблема стабилизации, создания внутри спектакля таких моментов, которые бы воздействовали на состояние актера, возбуждая его творческую энергию. Однако хотя проблема эта и обозначилась, ее не так-то просто решить.

Практика Любимова вызывала не одни лишь восторги даже у тех, кто ее «принимал». Она отрицалась порой с той же энергией, с какой сам режиссер утверждал свои принципы. Эта полемичность режиссуры Любимова, ее неспокойность — одна из существенных характеристик всего, что он делает. Именно в полемическом вихре, среди разноголосого хора знатоков, друзей и противников сам Любимов мог ясней разглядеть собственный путь.

Необузданная яркость формы, определенность общественной позиции, высота этических требований, которые нам предъявлялись, особое соотношение публицистики и поэзии долго служили для критики опознавательными знаками режиссерской манеры Любимова. Его театр выглядел понятным и завершенным. Но за реальностью каждого спектакля скрывалось еще и постепенное расчищение строительных площадок, подготовка к чему-то новому, накопление сил, предшествующее эволюционному броску. Пожалуй, только теперь по-настоящему обнаруживается, что подготовка эта была, что первые годы существования театра дали не только сумму спектаклей, уже состоявшихся, но и заложили фундамент будущих. Что примерно к началу четвертого сезона в режиссуре Любимова уже обозначилась некоторая исчерпанность прежнего. И тут становились заметны не только приобретения, но и очевидные, пока еще не преодоленные трудности. Стремясь к ясности и активности мысли, Любимов обозначал ее сразу, вполне. Но эта обозначенность могла помешать и мешала порой постепенности развития замысла, движению мысли внутри спектакля. Вынося композиционные опоры на поверхность, акцентируя их с помощью ярких режиссерских приемов, Любимов рисковал оказаться {141} в плену чрезмерной плоскостности, затрудняющей объединение эпизодов спектакля в структуры более гибкие и многомерные. И невольно возникало напряженное ожидание какого-то нового шага, все очевиднее была его необходимость. И тут особенно показателен «Пугачев».

## 2

У драматической поэмы Сергея Есенина сценической истории нет. Мейерхольд (на него Есенин очень надеялся) — от постановки отказался. Поэма представлялась ему абсолютно нетеатральной. И мастер, для которого, казалось бы, не было ничего невозможного, — отступил. «Тогда никто не поставит»[[131]](#footnote-132), — подвел Есенин грустный итог.

Любимов (быть может, это был своеобразный вызов?) «Пугачева» поставил. Но именно в этой работе вдруг проявилась громадная сила сопротивления материала, его неподатливость. Казалось, поэма Есенина была готова к сценическому бытию: в ней существовал диалог, конфликт, последовательное развитие действия — от зарождения бунта к его крушению. Но это — признаки внешние: поэт оставался поэтом, и за видимостью диалога сохранялось единство его поэтической интонации, превращавшее поэму, разбитую на отдельные реплики, в нечленимый лирический поток. Отсюда — обманчивость фактуры произведения, вернее, ее двойственность. Грубая, мужицкая, кровавая, разгульная по характеру изображаемого, она в то же время определяется не только социальной энергией и простонародной стихией материала, но и мягкой ритмикой стиха, его тонкой напевностью, своеобразной изысканностью. Форма как бы вступает в противоречие с тем, что она облекает, и этим серьезно усложняется структура произведения, в нем возникает дополнительное и для целого очень важное эстетическое напряжение.

Любимову пришлось делать выбор фактуры: либо грубые, мужицкие краски бунта, «я» Пугачева, «я» Хлопуши, либо иное, более тонкое — «я» Есенина. Вместить сразу и то и другое его спектакль пока еще определенно не мог.

Любимов выбрал фактуру события: именно энергия мужицкого бунта, сокрушающая сила раскованных, преодолевших вековое молчание масс привлекали его. Эта площадная стихия была близка его прежним спектаклям, в которых через резкие, порой контрастные краски раскрывались понятия социально значимые, сложные, передавалась диалектическая неоднозначность общественной ситуации. И вот появился помост из струганых досок, резко наклоненный в зрительный зал, топоры вонзались в податливый дощатый настил, цепь то натягивалась, то падала с тяжелым, предостерегающим звоном, и висели три колокола, готовые возвестить и бунт и грядущую казнь. Костюмы актеров — только порты из мешковины. Ноги — босы, тела — полуобнажены.

Еще ни разу Любимов не позволял художнику так категорически завладеть сценой — в самом прямом, вещном смысле. И никогда вещественная {142} среда спектакля не была так однозначна, лишена способности к трансформации. Казалось, этот помост сосредоточил в себе все старания побороть есенинскую подвижность и легкость. Вместе с режиссером художник настаивал на фактуре события. В результате — монолитный и мощный поток декламации будто скатывается с помоста в зрительный зал. Валятся трупы, выхватываются топоры и рвется захлестнутый цепью Хлопуша. Но поэма сопротивляется.

Мы видим, как режиссер пытается уйти от им же выбранной прямолинейной фактуры, усложнить эстетический облик спектакля. Он вводит бесхитростное детское пение; буффонные интермедии, в которых действуют царица и ее фавориты; троих мужиков, уныло тянущих у помоста, как у гигантской всероссийской плахи: «Эй, Максим, пойдем на троих сообразим». Возникают новые ритмы, чередование разных кусков должно дать спектаклю движение, перебить его декламационность. Но не только. Как это бывает в каждом спектакле Любимова, введение дополнительного материала делает общую картину шире и многомерней. Пугачевский бунт оказывается помещенным внутрь екатерининской эпохи, подан как часть исторического процесса. Мы воспринимаем его на фоне общественной панорамы и потому видим и другое — тупую покорность горя, пьянство от забитости, слабости и темноты, неспособность противостоять, противоборствовать. В образах этих настороженно беспомощных мужиков у плахи уже заложен трагический финал, они уже предрекают измену в среде пугачевцев, гибель восстания.

Любимов стремится преодолеть статичность сценической среды не только эстетическими контрастами, но и движением. Быть может, как никогда, ему необходимо движение, как никогда, он ощущает его особую роль в общей структуре спектакля. Ему во что бы то ни стало надо сдвинуть всю эту массу дерева, которая удерживает массу поэмы. И движение возникает: пляска костюмов — придворного мундира и мужичьих онуч да лаптей, жуткая пляска подергивающихся тряпок. Но запас энергии этого «танца» слишком мал для противостояния статике помоста.

«Пугачев» заставил почувствовать, что в режиссерской манере Любимова возникает какая-то болевая точка. Одномерность, открытость композиции, которые до сих пор позволяли Любимову добиваться нужного результата, в данном случае стали камнем преткновения на пути передачи сложного, противоречивого произведения. И в результате именно личность Есенина оказалась вытесненной за пределы спектакля.

Выходит, чтобы двигаться дальше, овладевать иным литературным материалом, надо было учиться пространственному построению, где возможны любые сочетания разных фактур, где всеобъемлющая многомерность сменила бы необходимость жесткого выбора одной определенной фактуры. Какие-то перемены должны были непременно произойти. И ждать себя они не заставили.

В постановке «Матери» Горького обнаружилось что-то, что могло показаться отступлением на чужие, прежде отрицаемые, рубежи. Действительно, в этом спектакле Павел, Ниловна, Андрей раскрывались в коротких, почти бытовых эпизодах чуть ли не по тем самым законам театра, воспроизводящего жизнь «в формах самой жизни», против которых Любимов так решительно выступил, начиная свой путь. Могло показаться, {143} что режиссер от свободных композиций исподволь возвращается к инсценировкам в самом привычном смысле этого слова, будто хочет укрыться от надвигающихся проблем под старой надежной крышей. Этот спектакль продолжил серию историко-революционных полотен Любимова, но уже через нетрадиционный для него материал — через прозу.

Вступив в иную литературную область, режиссер снова обнаружил способность учиться, привносить в свой, вроде бы уже сложившийся эстетический мир совершенно новые, на первый взгляд для него опасные краски. Но режиссура Любимова обладает огромной ассимилирующей силой. И проза, оказавшись в ее орбите, обогатив и даже изменив палитру Любимова, повернув режиссера лицом к сюжету, психологическому анализу состояния героев и т. д., в то же время сама органически восприняла его принципы, выработанные на поэтических представлениях, обнаружила терпимость к потоку резко порывающих с бытом приемов. Потому так органично было в спектакле условное кружение кадрили, будто вобравшей в себя всю разноликость фабричной России. Великолепна «Дубинушка», когда всю сцену заполнили лица, выхваченные из тьмы узкими и сильными пучками света, и актеры двигались вперед на зрителя единой, всесокрушающей массой, и это зримое, материальное наступление многократно усиливалось могучим, отчаянным, вызывающим звучанием песни. Или заставка к спектаклю — с граммофоном, хрипящей пластинкой, натужно воспроизводящей пение Шаляпина, с мастеровым, привычно-лениво выплевывающим себе под ноги шелуху от семечек и нахально, но как-то «без интересу» смотрящим на входящих в зрительный зал.

Предконфликтная атмосфера пронизывала спектакль. Она исподволь насыщала его бытовые эпизоды и вдруг словно сгущалась чисто условным приемом, выявлялась в открытом столкновении, через мизансцены предельной смысловой четкости и графической чистоты.

В одном из интервью Любимов сказал, что «Мать» — спектакль о формировании революционного сознания. И действительно, прослеживая логику процессов, собирая ею всю композицию, Любимов добивается воспроизведения сложной картины предреволюционной действительности с ее мещанским самодовольством, с ее силами подавления, шпионажа и экономического принуждения и — с огромной, накопленной уже энергией близкого революционного взрыва. Она обнаруживается в эпизоде, когда по сцене носят кругами красный флаг и он кажется затерянным в пространстве, беззащитным, и приближение к нему — выбор, переход через простреливаемую зону, выход из обжитого бытового мирка на простор социальных битв. Этот флаг — как вызов и как призыв. А кругом — замершая солдатская масса, угрожающе-напряженная, готовая действовать. В этой обстановке частный человек с его частной судьбой, делая выбор, становился участником общественных процессов, сливался с ними и, слившись, будто открывал в себе другую масштабность. Это подтверждалось в чисто эстетическом плане: из мира бытово обусловленного герой как бы перемещался в мир поэтически обобщенный.

И стоило попристальнее вглядеться в спектакль, как бросалось в глаза, что островки психологии, быта, странно не по-любимовски окрепшие нити человеческих связей между героями включались в очень сложную фактуру, существовали в контексте чисто условных решений. И само {144} сочетание эпизодов психологически-бытовых с эпизодами метафорически-обобщенными обладало здесь новой, эстетически важной активностью, а контрастность бытового и условного была важна и принципиальна.

Контраст и прежде был одним из сильных режиссерских приемов Любимова. Режиссер всегда чувствовал в противопоставлении и силу эстетического воздействия и возможность диалектического подхода к явлению. Контрасты у Любимова могли быть откровенно-плакатными, «стреляющими» сразу (как сопоставление гигантских теней и обычных человеческих фигур в «Десяти днях, которые потрясли мир»). Могли они быть и более сложными, как бы длящимися во времени, нарастающими исподволь. (Так в «Жизни Галилея», в сцене облачения папы, постепенно возникал контраст между обыденной, просто человеческой сущностью властелина и поглощающей привычную обыденность, мелкость пышностью атрибутов власти, контраст между абсолютностью власти и эгоистической ограниченностью властителя.) Контрасты могли лежать в чисто эстетической плоскости, а могли нести смысловую нагрузку. Могли охватывать целый спектакль, а могли и работать лишь внутри эпизода.

В «Матери» контраст уже связывается с самим существом трактовки. Сопоставляя условную среду и актера, Любимов Здесь их видит иначе: как общее и частное, как две системы отсчета. Два уровня рассмотрения происходящего. Условное теперь входит в спектакль проявлением всеобщего, средоточием социальных сил. Образность подобного рода как раз и позволяет через историю Павла и Ниловны исследовать законы «формирования революционного сознания».

С позиций этого спектакля легко обнаружить, как в предшествующих работах Любимов искал широту сценической концепции. Как он стремился создать на сцене особенное, концептуальное движение, подобное четкому перестроению солдатского строя, олицетворяющего в «Матери» реакционные силы царской России, их сопротивление. (Вспомним эти кубики, перетаскиваемые исполнителями в «Послушайте!», эти эластичные портреты в «Тартюфе», которые легко перемещались, и через них можно было «входить» (как в образ) и «выходить»; эти пантомимы, скромные, как в «Десяти днях…» или «Антимирах», и пантомимы-макси, как в «Жизни Галилея» или «Тартюфе».) Начиная с «Матери», этот принцип стал всеохватывающим, и его конкретные проявления прочно связались с самым центром режиссерской трактовки. И безусловно, встреча с Д. Боровским, которая состоялась в этом спектакле, сыграла немалую роль: Любимов нашел художника, способного не просто «решать» спектакль, но умеющего организовывать целый сценический мир, который и существует самостоятельно и вбирается спектаклем, рассредоточивается внутри него, обретая в его глубине новую жизнь и подвижность. С приходом Боровского в работах Любимова, среди других творческих «я», сильно и слитно со всем, что происходило на сцене, зазвучало и «я» художника.

За «Матерью», обнаружившей эволюцию режиссуры Любимова, появился «Час пик» — инсценировка повести Ежи Ставинского. Здесь театр опять обращается к прозе, снова ищет свой способ сценического преобразования повести, который бы вел не к банальной инсценировке, невольно и неизбежно обедняющей произведение, но все к той же композиции, {145} дающей возможность активнее вторгаться в литературный материал, превращать его в структуру иную, действительно сценическую. Здесь снова действует принцип вживления бытовых эпизодов в условную среду спектакля. Актеры создают атмосферу психологической правды, теперь они не чуждаются подробностей сиюминутного бытия, всех этих семейных и служебных скандалов, мелочей, за которыми незаметно исчезает, растворяется жизнь. Потом вдруг — и, одновременно, не вдруг — рвут возникшую было иллюзию, «обживают» циферблат-маятник, постоянно напоминающий о краткости, отмеренности человеческой жизни, о времени, неостановимо текущем мимо нее.

В «Часе пик» делался решительный шаг в прежде отвергаемые сферы жизни предельно частной, включенной не в широкий социальный, к тому же находящийся на грани общественных сдвигов фон (как это было в «Матери»), а в поток обыденной жизни Варшавы, в те катаклизмы, что вполне умещаются в стенах сегодняшних малогабаритных квартир.

На сцене появился пан Кшиштоф, чьи поучительные злоключения описаны Ежи Ставинским с ценимой режиссером иронией, но все же слишком обыденно и подробно. После высоких, открыто публицистичных предыдущих спектаклей, после напряженности и серьезности их проблематики: человек и война, наука и власть, личность и социальное зло, художник и общество и т. д., Любимова вдруг заинтересовал человек вполне незначительный, запутавшийся в незначительных обстоятельствах. И лишь роковое вторжение непредвиденных, но вполне возможных событий (герой якобы болен раком) взрывает тесный от суеты мирок пана Кшиштофа, и тогда фальшивые ценности обнаруживают всю свою фальшь, отношения с окружающими проявляются в их истинной сущности, все пустое, все мелкое высвечивается с трагической ясностью, и свободное поведение становится вдруг возможным, потому что из жизненных принципов пана Кшиштофа, ощутившего себя (слишком поспешно!) на пороге могилы, уходит постоянный расчет, оглядка на последствия. Театр разыгрывает эту историю, все время балансируя на грани между тонкой интеллектуальной издевкой и откровенно грубой дурашливостью, превращающей историю пана Кшиштофа в жутковатую, но тем не менее водевильную несуразность.

Во имя чего поставлен этот спектакль? «Мементо мори»? Да, и «мементо мори». И это вовсе не неожиданный поворот для Любимова. Если в движении солдатского строя «Матери» ретроспективный взгляд может уже уловить страшную свободу будущего гамлетовского занавеса, его все сметающую, извне входящую силу и даже его «шерстяную» фактуру, то в проблематике «Часа пик», без сомнения, уже брезжит проблематика «Гамлета», и круг иронических размышлений, вызванных нелепой судьбой пана Кшиштофа, содержит в себе что-то от будущей трактовки великой трагедии. Больше того, в «Часе пик», быть может, с наибольшей ясностью и прямотой обнаруживается интерес Любимова к сопоставлению физической бренности человека и его отношения к жизни, его социального поведения. «Человек и смерть» — так определит критика тему «Гамлета» на Таганке. Но ведь это и один из мотивов, присутствующий в ряде спектаклей Любимова, позволяющий ему вывести рассмотрение проблемы на иные уровни, сопоставить публицистику и философию. Смерть {146} как итог, как граница жизни, торопящая осмыслить мир и свое поведение в нем: для Любимова существует связь между социальным мужеством и преодолением страха перед неизбежным концом.

Гротесковый лик смерти, выглянувший в «Часе пик», потом устанет появляться у Любимова с очевидным упрямством. В «Гамлете» уже в самом начале спектакля на сцену придут бодрые, энергично жующие могильщики, и будет эта игра с черепами. И возникнет на грани трагедии и фарса контраст лица и его костяного каркаса. Чтобы присмотреться к человеческой сущности, к человеку, режиссер как бы разденет героя «до костей». Потом этот, доведенный до предельного конца человеческий образ обнаружится то в спектакле «Под кожей статуи Свободы», где черепа будут единственной «мебелью» на сцене и на них станут плясать, пить, ораторствовать. То вдруг в «Бенефисе» — вроде вне связи со всем — Несчастливцев вынет череп из бочки, и с черепа будет совсем по-домашнему стекать вода, и Несчастливцев трубным голосом Б. Хмельницкого произнесет нечто среднее между «бедный Йорик» и «бедный Юрик».

В «Часе пик» проблема эта лишена трагической напряженности. Смерть тут возникает в плотном бытовом контексте, подается с гротесковой остротой, с почти фарсовой жизнерадостной грубостью. В спектакле есть что-то от жестокости маскарада, выворачивающего наизнанку самое, казалось бы, неприкосновенное, выбрасывающего это неприкосновенное в толпу, на публичное посмеяние. Такое философски маскарадное преображение обыденнейшей действительности совершается в спектакле через условный прием, вырывающий частную жизнь пана Кшиштофа из бытовых интерьеров, вернее, строящего за безопасными интерьерами иную реальность, в которой рядом с человеком, беспечно тратящим жизнь на ничто, присутствует ежесекундная возможность конца. Условное отыскивается как бы внутри бытового, и многозначительное с каким-то злорадным даже весельем обнаруживается в привычно невыразительном. Вот над головами героев проплывает лифт, обычный лифт, набитый до отказа людьми. Но люди эти как-то похожи на мумий, и лифт издевательски напоминает переполненный гроб. Потом сбоку сцены возникает будто призрак рентгеновского кабинета, где в жутковатом свете будет маячить чей-то обнаженный торс. А в самой глубине будет время от времени и тоже в ореоле серого инфернального света появляться моющий руки хирург. И при его появлении музыка с ироничной патетикой станет напоминать о судьбе, которая «стучится в двери». И еще на сцену будет приходить некий Янек и беседовать с паном Кшиштофом, сохраняя на лице неизменно блаженную улыбку, как выяснится — потусторонне блаженную. А потом с издевательской грациозностью Янек станет приплясывать под лифтом, везущим на этот раз отороченный лентами гроб, приплясывать и ласково поманивать героя шляпой, как бы приглашая его к совместному «путешествию».

Эти игры со смертью, с одной стороны, подчеркивают демократичность зрелища, предлагают нам проникнуться философией карнавала и балагана, с другой — заставляют вспомнить фразу из «Опытов» Монтеня, часто цитируемую, когда речь идет о шекспировском «Гамлете»: «Размышлять о смерти — значит размышлять о свободе». Любимов как бы предлагает нам вырваться из автоматизма повседневного существования (недаром {147} герои возникают словно манекенщики, словно люди, которые не живут, а носят костюмы, подменяя формой сущность) и постараться осмыслить свое участие в делах окружающей нас действительности.

Спектакль этот важен для дальнейшего движения Любимова, в нем развивается его отношение к прозе, оно становится непосредственнее и многообразнее. Для режиссера (как в конце концов для поэта) наступает время прозы, наступает, потому что может уже наступить. Предыдущие годы накопили в режиссерской системе Любимова эстетический опыт, позволяющий сделать решительный шаг на новую территорию, шаг, расширяющий доступный театру материал, но — что важно сразу же подчеркнуть — не связанный с отречением от прежних сценических принципов.

Поэтика «отказов» действительна только на фоне памяти о том, от чего отказываются[[132]](#footnote-133). Когда студийцы сыграли своего «Доброго человека из Сезуана», их поэтика «отказов» действовала с предельной силой, потому что то, от чего режиссер отказывался, было преобладающим, определяло театральную ситуацию. Но шли годы, и ситуация менялась. Само существование Театра на Таганке способствовало интенсивности перемен. Приемы «поэтического театра» канонизировались, обкатывались на других сценах. И для того чтобы они сохранили прежнюю силу воздействия, необходимо было бы сообщать им все новое и новое сверхнапряжение, все чаше прибегать к эстетическому допингу. Любимов пошел по иному пути. Его не смутила перспектива отступления от уже апробированных принципов «поэтического театра», он видел возможность усложнения самих этих принципов и смело ввел прежде «отрицаемое» внутрь спектакля, достигнув этим сразу двух целей: во-первых, необычайно расширились выразительные средства, доступные его театру, а во-вторых, снова обрела прежнюю силу поэтика «отказов». Ведь и «память» и «отказ» теперь существовали внутри одного спектакля, через взаимоотрицание поддерживали друг друга. С наибольшей полнотой и законченностью это выявилось в спектакле «А зори здесь тихие…».

Этот спектакль стал не только подлинным откровением, но и логическим завершением целого периода поисков: уже «Мать» и «Час пик» обладали теми свойствами, которые для многих сделали «Зори…» самым ярким театральным впечатлением целого (достаточно насыщенного) десятилетия. Удивительная сила этого спектакля возникла не на пустом месте, не вдруг. И значит, была не случайна.

Повесть Бориса Васильева с ее бытовой обусловленностью, вниманием к человеческому материалу, лишенному исключительности и только через исключительные обстоятельства обнаруживающему подлинный свой гражданский и нравственный потенциал, в спектакле сохраняет эти свои признаки. Театр сначала как бы приближает к нам героев и вместе с нами рассматривает их, подмечая простое, забавное, очень индивидуальное, но никак не героическое. Только люди, просто люди. Режиссер прибегает к дотоле ему не свойственному — живым, стремительным жанровым зарисовкам, где бытовая деталь имеет свою особую цену. Теперь Любимов эти детали подчеркивает, сосредоточивает на них наше внимание.

{148} И кажется, быт торжествует, он возникает с первых секунд, и кузов грузовика — единственная деталь обстановки — в эти секунды действительно кузов, он так же реален, как вывешенное для просушки белье, как портянки, как затянувший сцену запачканный, потемневший от пятен брезент. И лишь остроумным кажется превращение кузова то в сарай, то в баню. Но постепенно, вместе с нарастанием событий, язык театра все усложняется, и из простой конкретности военного быта спектакль смещается к обобщенным обстоятельствам войны.

Шесть человек идут навстречу врагу, и враг этот возникает в виде фигур, выступающих из тьмы, — подавляюще бездушных, лишенных живых человеческих признаков, одинаковых. Краски здесь холодны и суровы, они контрастируют со светлыми красками первых сцен. Со спектаклем что-то вдруг происходит. Сохраняя психологическую достоверность взаимоотношений девушек-бойцов и Васкова, протягивая новые нити взаимопонимания между их душами, заботливо создавая новые островки быта, постановщик все заметнее и чаще вводит в спектакль условность.

Все дальше от воспроизведения реальных вещей уходит и Д. Боровский. Борта грузовика порывают со своей первоначальной причастностью к быту и, изменив свое качество, становятся то деревьями, то зловещей болотной топью, то укрытием, то суровым надгробием. И номер машины «ИХ 16‑06» теперь читается как обозначение численного соотношения столкнувшихся сил: наших — 6, фашистов — 16. В спектакль все увереннее и значительнее вторгается музыка, вбирая и мирное щебетание птиц, и скрежещущий лай вражеской речи, и какие-то необъяснимые звуки, создающие тревожную атмосферу, и песни. Вся эта условная сценическая среда, вдруг обнаружившая свою активность, как раз и смещает спектакль от изображения происходящего к его осмыслению.

Одна за другой гибнут девушки, жизнь за жизнью исчезает в пекле войны. Чтобы раскрыть возможности, которые были заключены в этих жизнях, подчеркнуть, что с ними вместе уходит сложный, неповторимый мир конкретно-человеческих связей с действительностью, театр провожает каждую героиню короткой сценой, воскрешающей эпизод ее довоенного прошлого. И потом, отодвигая все конкретные обстоятельства, все усложненно-индивидуальное, как реквием звучит простая песня…

В финале Любимов подводит итог всему тоже на двух эстетических уровнях. Сначала — на уровне внутренней эволюции Васкова, которую В. Шаповалов раскрывает с непреклонной психологической последовательностью, как бы игнорируя все превращения, совершающиеся вокруг, все нарастание условности. Его старшина проходит путь от подчинения уставу, внутренней регламентированности и внешней неуверенности в проявлении чувств — к полной, отчаянной раскованности финала, к трагическому высвобождению. Это — высвобождение через борьбу, придающее человеку способность сквозь несущественное, случайное пробиться к пониманию главных и истинных соотношений между явлениями. Потом — итог подводится на уровне условного бытия спектакля, когда медленно и скорбно кружатся в прощальном вальсе как бы обнажившиеся, осиротевшие, утратившие связь с человеческой жизнью доски.

Человеческая одухотворенность и могущественная таинственная театральность спектакля, строгая выверенность, особенный художественный {149} такт, единая сила живого дыхания формируют его гражданский и эстетический пафос, который мы ощущаем как нечто неразделимое, цельное и простое. Эта простота — именно та, о которой писал Толстой, — видимая простота шедевра, а за ней бесконечная сложность творческого процесса, приведшего к художественному прозрению. В этом спектакле Любимова — память о людях, рожденных, чтобы прожить простую, но нужную жизнь, и силой военной необходимости погибших героически и просто. Он тревожит и мысли и эмоции, принося потрясение и радость.

Опыт работы с прозой заставил Любимова иначе взглянуть и на поэтические представления и в них использовать обретенное умение строить спектакль из бесчисленного множества компонентов так, чтобы они не просто следовали друг за другом (как следуют они в «Антимирах» или «Послушайте!») и через сращивание швов обнаруживали порой вынужденное единство, но так, чтобы разное существовало одновременно.

В спектакле «Под кожей статуи Свободы» все очень просто и неожиданно: актеры, изображающие молодых американцев валяются на узкой кромке авансцены, они в джинсах, майках, кедах, их позы вызывающе небрежны. За их спинами — светлая свинцовая плоскость занавеса-стены, сжимающая пространство. Потом на этот занавес будут лепить (прием прост и использует принцип магнитной мыльницы) фотографии. Фотографии плохо держатся, они соскальзывают, падают, покачиваются, от этих мелких, случайных движений усиливается хаотичность целого. Сцена постепенно замусоривается, обживается. Хотя, по существу, сцены в этом спектакле и нет. Он развертывается в каком-то как будто не существующем реально пространстве, пространстве, скорее, умозрительном, где ведется острейшая идеологическая борьба, где возникают и сталкиваются полярные точки зрения, обнаруживаются общественные позиции, где человек становится объектом многостороннего интеллектуального давления и должен осознать и выбрать свой собственный путь. Перед нами как бы срез сознания молодого американца, вырабатывающего свою позицию под натиском множества политических, философских, этических доктрин, под воздействием процессов, определяющих действительность современной Америки.

Этот спектакль взлохмачен, неуравновешен. В нем, как и в том мире, который он отражает, нет гармонии целого. С помощью турбоскопа режиссер временами как бы синкопирует движение актеров, отчего оно четко фиксируется, замедляется и делается пластически более выявленным, вносит в представление обычно недостижимые, нереальные ритмы. Здесь все отрицает покой, размеренность, все держится на силе прямого воздействия живого актера на живой зрительный зал. Но при этом спектакль внутренне гораздо более целен, чем прежние поэтические представления Любимова. Единство дыхания, обретенное в «Зорях…», ощутимо и здесь. Однако здесь нет еще той поэтической высоты, которая проявится в спектакле «Товарищ, верь…» — спектакле-антологии, где обнаружилось все, что было найдено, понято, испробовано Любимовым, где сами границы доступного театру как бы раздвинуты, и как бы нет ничего невозможного, и нет ничего непреодолимого.

{150} Созданный сразу после спектакля «Под кожей статуи Свободы», этого принципиально дисгармоничного представления, спектакль о Пушкине — при всех его дерзких вторжениях в зал, хождению по ногам рестерянных зрителей, ироническому рассматриванию присутствующих, шпилькам насчет московского вкуса и т. д. и т. п. — напротив, гармоничен и будто подернут поэтической дымкой. Он многолик, капризен, прихотлив, он кажется одновременно и неуловимым и — монументальным. И легкомысленным и — глубоко серьезным. В нем, как и в «Зорях…», — расчет и волшебство.

Основа спектакля — литературный калейдоскоп. Свободно, в едином потоке текста объединяются, проникают друг в друга документы и поэтические строфы, события важные чередуются с будто бы мелкими, пушкинские шедевры соседствуют со строками доносов и циркуляров, стремительный слог частных писем поэта пересекается неспешным движением фраз официальной бумаги. Время обозначено лишь самыми общими вехами пушкинской биографии. Не в биографии дело, она лишь опора для тех усилий, которые будут сделаны постановщиком, чтобы, построив цепь фактов, затем внезапно прорвать ее и вторгнуться внутрь личности, в ее интеллектуально-духовную сферу, где формируется отношение к происходящему, где зарождается и вызревает творческий замысел. Для этого надо передать и сложность самой действительности, и ее воздействие на поэта, и подвижную безграничность его сознания, в котором настоящее, прошлое, будущее, воспоминания и предчувствия, видимое и воображаемое существуют одновременно.

Любимов, как и прежде, отказывается от обязательства связать наше восприятие Пушкина с одним актером, с одним образом. И потому у него пять актеров (как и в «Послушайте!») представляют «за Пушкина». Надо добавить — пять поразительно разных актеров. Спектакль берет у В. Золотухина сочетание простецкой иронии с широтой натуры, наивной хитрости с какой-то небрежной удалью, дерзостью, готовой перейти границы дозволенного, берете его музыкальность и темперамент. У Л. Филатова — его умение точно мыслить, обнажать в любой фразе максимум смысла, его интеллектуальное превосходство — будто бы он знает что-то не ведомое никому. У Б. Галкина — открытость, цельность выражения гнева, простоту, силу и нерасчетливость духовной реакции на давление извне. У И. Дыховичного, напротив, какую-то внешнюю обкатанность, щеголеватость, тоже дерзость, но только как будто позволительно-гусарскую: вроде бы и издевается, но в рамках светской условности. У Р. Джабраилова — данный в намеке, скорее предполагаемый, чем существующий, оттенок портретного сходства. Но главное — то непостижимое, «африканское» — сразу, до творчества, до социальных конфликтов, отделяющее поэта от окружающих. Причудливо переплетая пять партий, режиссер создает пластичный и сложный психологический рисунок.

«За Пушкина» представляют не только актеры, но и вся сценическая среда, ее ритмическое пульсирование, движение вещей, персонажей и света. Световая палитра тут, быть может, наиболее насыщенная у Любимова. Она вбирает и живое пламя свечи (то бесхитростным, как в старом театре, рядом вдоль рампы, то сиянием «кубка янтарного», то мерцанием закапанных воском листов) и дисциплинированную мощь осветительной {151} техники. В этом свете — и туманная безбрежность вечности, и простая конкретность движения от события к событию.

Зрительная антитеза Д. Боровского «карета-кибитка» имеет и чисто символический смысл и становится основой для сложного пластического рисунка. Карета стоит на планшете сцены, она заземлена, лишена самостоятельного движения. Она несвободна, но устойчива. Черная же, поглощаемая пространством кибитка не касается сцены, точка опоры ее — в вышине, и ее то стремительным, то плавным перемещениям нет предела. Карета — символ власти, ее блеска, ее ограниченности. Кибитка — символ жизненного пути, дороги со всеми ее превратностями, игрой судьбы и случая. С каретой, ее превращениями связано движение внешнее, вокруг нее группируются, в основном, событийные эпизоды. Кибитка — скорее, пристанище духа, поэзии, мысли. Таково вещное дно спектакля. Оно трансформируемо и подвижно. А над ним — направляемый его рельефом незримый поток, в котором — то, что «пережило прах» и «убежало тленья»: поэзия Пушкина, мысли его, структура его личности.

Спектакль Любимова поразительно плотен. Он передает многоплановость воздействий действительности на духовную жизнь и на творчество Пушкина, постоянную, меняющуюся связь между ними. Сквозь хрестоматийные факты проступает нехрестоматийно-живая личность поэта, обнажается и простая уязвимость человека, который — как все, и должен есть, пить, кормить семью, который стремится к гармонии с окружающим, испытывает потребность быть обыкновенным и понятым; и его запертость в тесной тюрьме николаевской России, и его затравленность, вызывающая вспышки ярости, мальчишески дерзкого неповиновения, и — конечная неподвластность творческой энергии гения обстоятельствам, сила его свободного ума, неустрашимость его фантазии. Противостояние духа высокого, уникального и неистребимого.

И возникает совершенно особая емкость сценического мгновения, исподволь подготавливаемая его многослойность, потому что емкость эта может возникнуть не просто как результат сиюминутного сопоставления, но в процессе постепенного накопления информации, порой неизбежно банальной. Это трудный и для спектакля небезопасный процесс: он может погасить энергию действия, создать в нем ряд эмоциональных пустот. Но благодаря ему в улюлюканье светской толпы, в мучительную ситуацию вынужденного компромисса входит отголоском лицейская молодость, в свадебные приготовления — призрак смерти. Когда мы видим пушкинский фрак, мгновенно растянутый, будто положенный в гроб, и посмертную маску, так же мгновенно придвинутую к нему, — путь познания сокращается, и в одном сценическом миге заключается неосознанность шага к роковому концу, мучительная стесненность в средствах, жизненная неустроенность, предчувствие дурного и — надежда на счастье, слитность быта и творчества. И с детства знакомые «Бесы» в контексте спектакля вдруг обретают широкий и символический смысл, вбирают все мучительное и темное в жизни поэта: «бесы разны». И «Анчар» как бы пишется на наших глазах, мы ощущаем напряжение поиска и будто улавливаем энергию вычеркивающего пера.

Судьба поэта предстает без смягчения, и в то же время — спектакль ироничен и даже светел. В его иронии — превосходство гения над обстоятельствами, {152} неуничтожимость того духовного качества, которое делает Пушкина Пушкиным. Все тяжелое, мучительное, противоречивое в судьбе Пушкина, как топливо, поглощено огнем творческого процесса. И этому мы стали свидетелями и смогли ощутить трудное, но высокое счастье художника. Однако оно вовсе не сгладило, не заслонило его трагедии. Некоторых критиков смутила хрестоматийность фактов, введенных в спектакль: опять третье отделение, Бенкендорф, ссылки, денежные затруднения, царь-цензор. Спектакль Любимова показался им слишком злопамятно-мелочным, снижающим великий образ до уровня «всякого человека». Но подобный подход не учитывает чрезвычайно для постановщика важное — рассмотрение самой действительности, оценку этой действительности через ее отношение к поэту. Хрестоматийность факта не пугает Любимова. Он видит в ней не эстетическую отработанность, а память о том, чего нельзя забывать, от чего нельзя отмахнуться. Хрестоматия у него — не свод общеизвестного, но — свод обязательного. Спектакль Любимова не позволяет простить николаевской эпохе ни организованной травли поэта, ни доносов, предательств и сплетен, ни общественного равнодушия, ни «хрестоматийного» злорадства бездарностей — ничего. И как вызов, как клятва, как очищение звучит в финале песня на слова Дениса Давыдова «Ради бога, трубку дай», и актеры произносят ее «гусарские» слова с высоким отчаянием, укором, требовательностью и силой…

Открытие новых возможностей в собственном методе сказалось и на отношении Любимова к драматургии. Прежде он заботился о том, чтобы создать жесткую основу спектакля, при которой мысль пьесы становилась предельно ясной, воспринимаемой сразу. Движение действия как бы постоянно подтверждало ее, но не вело к развитию и усложнению. Любимов не вступал в литературоведческий спор о трактовках. В «Тартюфе», например, больше чем интерпретация Тартюфа как определенного персонажа, его занимало обнаружение тех превращений, которые происходили с героем в процессе работы Мольера над пьесой. Это, конечно, тоже литературоведение, но другого порядка. Тут выявлялась не только острота комедии, но и стремление двора ее притупить. И временами казалось, что в спектакле Любимова сама комедия есть нечто служебное, что ее роль сводится к обрисовке тех социальных условий, в которых драматург вынужден был творить и бороться за право творить. Мир Мольера выражался прежде всего через мир творца, а не через мир творения.

Предлагая нам своего Галилея Любимов был одержим желанием не столько исследовать, сколько осудить компромисс в любых условиях, напомнить личности об ответственности перед истиной и перед историей. В его герое, при всей его простецкой жизненной хватке, было меньше оглядки на обстоятельства и больше романтической энергии, человеческой цельности, готовности разделить сложную, полную опасностей жизнь идеи, чем в герое Брехта. До самого последнего, возможного момента и Любимов и Высоцкий подчеркивали сопротивление и борьбу. И даже когда обстоятельства побеждали, Галилей сопротивлялся, находя силу во внутреннем упрямстве перед лицом совершающегося, в пусть спрятанной, но очищающей ненависти. Эта ненависть была так сильна, {153} что выливалась во внешнее спокойствие, в какое-то напряженное оцепенение. Галилей стоял, прислонясь к порталу сцены, глаза его были прикрыты, рука методично подбрасывала и ловила камень. Камень взлетал и падал: законы физики существовали, их нельзя было отменить. И существовал человек, стремящийся к истине, обреченный ее искать вопреки всему. Момент компромисса для такого героя был не только предельно трагичен, но и как бы не соответствовал самой его личности. И потому в финальном монологе звучала не назидательная мысль Брехта, уже как бы вынесенная за пределы личности Галилея, подводящая общий объективный итог. В нем вдруг вырывалось неизжитое противостояние героя, снова обретавшего прежнюю цельность. В спектакле Любимова Галилей «выпрямлялся». Этому выпрямлению служила и сама нескрываемая театром молодость исполнителя, потому что с молодостью в нашем сознании связаны большая жесткость позиции, большая непритертость к обстоятельствам, большая способность и расположенность к борьбе.

На новом этапе, в «Гамлете» и «Бенефисе», при сохранившейся склонности к некоторому «выпрямлению» проявилось стремление Любимова к более тщательному рассмотрению внутренних ходов пьесы, намерение извлекать идейный и эстетический эффект не просто через сопоставление каждого момента и персонажа спектакля с его общим замыслом, но и через более сложные взаимоотношения действующих лиц.

Появление на таганской сцене «Гамлета» имело оттенок и вызова и сенсации. Хотя, казалось, и Любимов в «Зорях…» заставил признать широту и непредсказуемость своего режиссерского метода, и Высоцкий в «Жизни Галилея» доказал, что ему доступны масштабы трагедии, что он может вынести ее интеллектуальные, эмоциональные и физические перегрузки. И все-таки ждали сенсации. И это ожидание как будто бы сразу же подтверждалось началом: Гамлет выходил с гитарой! Гамлет пел! Но развитие спектакля, его тяжелая, трагедийная поступь очень скоро заставляли понять смысловую и композиционную важность такого на первый взгляд лишь эпатирующего вступления. Развитие спектакля обнаруживало: нет, режиссер не хотел пойти по пути облегченного прочтения, которое подменяет трудную глубину пьесы поверхностными, хотя, быть может, и броскими «сегодняшними» сентенциями. Любимова заинтересовал, скорее, философский аспект истории датского принца.

Казалось, ничто так не противоположно, как постоянное стремление Любимова к ясности и общепризнанная темнота этой полной тревожных загадок трагедии. Казалось, между ними неизбежна изнуряющая борьба. Но спектакль сохранил и ясность Любимова и «туманность» Шекспира. Режиссер превратил сценическую среду в стройную композицию мироздания, своего рода его наглядную модель, вместившую символическое, обобщенное и натуралистически подлинное: ежесекундно готовую поглотить любого могилу, реальность земли, пищи, петушиного крика, тщеславно-жалкую, не видящую себя со стороны человеческую суету. Словом, вполне познаваемый логически ясный мир, где плоть есть плоть и прах есть прах. Но как бы корректируя эту ясность, чрезмерную, а потому ограничивающую понимание происходящего в трагедии, Любимов снимает ее недостижимостью занавеса, в движении которого — дыхание неразгаданных тайн. Занавес существует в трагедии, как знак универсума, как все {154} непознанное, неведомое, скрытое от нас за привычным и видимым. Его независимое ни от кого, ни с кем и ни с чем не связанное движение охватывает, сметает, прячет, выдает преобразуя логическую структуру спектакля, вводя в него еще недоступное логике, то, что «философии не снилось». В финале все с той же непостижимой и злорадной даже торжественностью занавес медленно движется через сцену, окончательно сметая следы трагедии. И — исчезает, растворившись где-то в пространстве кулис, так и не раскрыв своей тайны, готовый в любое мгновение появиться опять, внезапно и устрашающе.

Четкость зримой концепции не упрощала мысль, но обнажала ее. Спектакль как бы вдруг нашел простое выражение томившему многих исследователей ощущению грани, на которой развертывается вся трагедия. Л. Выготский, в частности, писал, предлагая свою концепцию, о «глубоком ощущении кладбища», «особом состоянии могильной печали, которым насыщена вся пьеса», о Гамлете, который постоянно «на грани, на пороге, на кладбище», «погруженный в земную ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга»[[133]](#footnote-134). Тут словно предсказан такой спектакль, где все происходящее будет упираться в смерть, как естественный и неизбежный предел, а герой станет на самой границе, отделяющей «быть» от «не быть». Но Гамлет Выготского — мистик, его завораживает тайна потустороннего, и душой и мыслью он уже «там». У Любимова и Высоцкого Гамлет, скорее, олицетворение мысли, связывающей незримый мир сущностей и видимый мир явлений. Внешне он слит со всем, внутренне — отъединен от всех и всего («я — один, все тонет в фарисействе»), но именно «земная ежедневность», вывихнутый, расшатавшийся век, порвавшаяся связь времен (недаром в спектакле приводятся один за другим несколько переводческих вариантов этого места трагедии) направляют его мысль в глубины мироздания, заставляют доискиваться законов всеобщего, чтобы через них объяснить смысл человеческого существования, понять источник земного зла. Это зло не удивляет его, не открывается ему вдруг. Он не юноша, на плечи которого трагедия обрушивается внезапно, на наших глазах меняя чувства, поступки и мысли Гамлета, само его существо. Нет, личность этого Гамлета сформировалась задолго до начала событий, которым мы стали свидетелями. Она — плод трагического, трудного времени, когда человек и в незначительной «ежедневности» натыкается на грань всеобъемлющей катастрофы. Гамлет входит в спектакль уже зная, он — сразу Знающий Человек[[134]](#footnote-135). Его дальнейший путь — не познание непосредственно окружающего, а попытка обнаружить — почему это окружающее может быть таким, каково оно есть. Этот Гамлет не вызывает традиционных размышлений о силе и слабости воли, его существование не привязано к необходимости отомстить Клавдию. Эта задача слишком узка и утилитарна для него: расшатавшийся век не обретет устойчивость, если станет одним негодяем меньше. — «Негодяйство», опутавшее героя, от этого не исчезнет. Этот Гамлет мог бы сказать: «Мыслю — следовательно, действую».

{155} Невозможность связать совершенство человека, его духовность, его интеллект с тем отталкивающим, сложно-суетным, злым, жестоким миром, который создан человеческими же усилиями, поражает Гамлета. И этот конфликт между могучим разумом и реальностью, выходящей из-под его повиновения, между гуманистическим одухотворением мысли и возможностью ее варварского, гибельного для человечества использования — в сегодняшнем мире обретает новую остроту.

Чтобы проникнуть в тайну бытия и через нее объяснить всеобщее непотребство, Гамлет, как дотошный экспериментатор, вглядывается в себя, караулит свой собственный внутренний мир, его реакции на соприкосновение с миром внешним. Это — не рефлексия, а именно опыт, поставленный на самом себе. Опыт жестокий и трезвый, требующий, быть может, бóльшего мужества, чем решимость мстить, и причиняющий бóльшую боль, чем удар отравленной шпаги. Мужеством мысли, ее бесстрашием проникнут весь спектакль. Мысль здесь не уклоняется ни от чего. Ни от рассмотрения реального зла, ни от великих тайн мироздания, ни от осознания человеческой смертности.

Спектакль сохраняет трагедии ее неисчерпаемость. Режиссер как бы останавливается на краю разверзшейся пропасти, позволяя нам заглянуть в нее через его плечо. Но ни его, ни наш взгляд не достигает дна. И через эту бездонность входит в спектакль гений Шекспира, безграничность его творческого сознания.

Обратившись к Островскому, Любимов строит спектакль на объединении нескольких произведений в некое новое целое. Подобный прием изменил внутреннюю архитектонику каждой из пьес, но зато утвердил на сцене то, что можно назвать кругом Островского, включающим в себя и разнообразие типов и социальных сфер, изображаемых драматургом, и широту его деятельности, и его особенную причастность к театру, к миру человеческих и профессиональных актерских забот.

Здесь опять проявилось тяготение Любимова к мозаической, сложной структуре, умение превращать ее в средство раскрытия материала незнакомого и как будто даже чужого. Переплетая пьесы, заставляя их развиваться параллельно друг другу, режиссер создал некое подобие многослойного сценического «бутерброда», в основе которого — медленное, постепенное движение «Грозы». Эта драма наползает, захватывает спектакль, как наползает тяжелая грозовая туча. Ее сцены, идущие в полутьме, пронизываемые вспышками фиолетовых разрядов, концентрируют то социальное напряжение, которое в пьесах Островского таится за подробным, сочным бытом, за сбалансированным, плавным развитием сюжета, за выпуклостью характеров.

В спектакле Любимова мир Островского предстает динамизированным, рассматривается в разных его ликах, с разных сторон. Динамизм приходит с резкими ритмическими сломами, сопровождающими переключение из одной пьесы в другую, со сменой музыкальных характеристик (каждая пьеса тут имеет как бы свои позывные), с разницей пластических образов, с цветовыми контрастами. Последнее — прием у Любимова не из часто встречающихся. Обычно цветовой климат его спектаклей — спокоен. Краски притушены, поглощены. Бог сцены здесь — свет. Он бьет {156} из-за кулис, с колосников, из зарешеченных люков, он пересекает зрительный зал, возводит над нашими головами призрачные мосты, он превращается в знаменитый световой занавес. И если надо, актеры черпают свет буквально пригоршнями, и, отраженный ладонями, он освещает их лица. Даже контраст золота и черноты, определяющий атмосферу в спектакле «Товарищ, верь…», меньше зависит от прямых цветовых соотношений, чем от разного взаимодействия света с поверхностью декоративных деталей: карета его отражает, кибитка, наоборот, поглощает.

В «Бенефисе» цвет оказался важен и нужен — и Любимов использовал цвет (как использовал здесь и обыкновеннейший занавес, о наличии которого в этом театре зрители, наверное, даже не подозревали). Контраст между темными сценами «Грозы» и яркими «Праздничного сна — до обеда», где костюмы пестры, где преобладает малиновый цвет росписи чайников, платьев, бальзаминовского наряда, где и сами лица будто охвачены малиновым румянцем, помогает открыть две личины темного царства: его воинствующий и лицемерный аскетизм и его столь же воинствующую бездуховность, плотскую раскормленность, существование, сведенное чуть ли не на уровень простого обмена веществ.

Рамки пьес, отделяющие один пласт действительности от других, ограничивающие изображение определенной сферой, ломаются, и возникает общая и широкая картина, где одновременно существуют, точно так, как они существовали в России, и Катерина, и Глумов, и Бальзаминов, и Кулыгин, и Крутицкий, и Несчастливцев, и Кабаниха. Общество, изображаемое Островским, возникает как сложное целое, как людское разноликое множество, где каждый живет сообразно своему понятию о жизни. И в то же время есть общий ход вещей, определяемый тенденцией социальных процессов, который влияет на героев, по-разному сказывается в их судьбах. Вот этот-то ход вещей и удалось передать в «Бенефисе» Любимову, показать, как он воздействует на личность.

По существу, в его спектакле три человеческих центра: Бальзаминов, Глумов, Катерина — они каждый по-своему вписываются в общество, где процветает невежество, ненависть ко всему новому, самобытному, ученому, где стремятся к миллиону, к удачной карьере, заботятся о неизменяемости существующего. Меркой, которой режиссер измеряет глубину личности и характер ее социальных связей, становится в «Бенефисе» любовь. Бальзаминовская любовь, как синоним выгодной женитьбы, какая-то жадно-тупая от перезрелости и нравственной спячки. Она обескураживающа в своей дремучей наивности, какой-то дебелой беззащитности, откровенном вожделении. Тут мещанская пошлость, но еще не цинизм. Цинизм — это Глумов, здесь сознательная игра в любовь, как и в либерализм, и в образованность, и в радение об общественной пользе. Тут купля-продажа того, чего нельзя ни купить, ни продать. С пониманием — что нельзя. И с удовольствием — что нельзя, а вот продано же и куплено.

Рядом с этим сценически ярким (до откровенного безобразия, до хлыновщины), а внутренне плоскостным бытием с особой напряженностью развертывается судьба Катерины. Ее любовь, ее потребность в добре и свободе, ее простой, но чуждый прозе внутренний мир в спектакле Любимова противопоставлены сразу и бальзаминовскому миру и глумовскому, а не только миру Кабаних и Диких.

{157} Режиссер, сталкивая героев из разных пьес, сопоставляет систему их нравственных ценностей и сравнивает результат их попыток найти свое место под солнцем. Все три любовные истории заканчиваются печально. Но для Бальзаминова и для Глумова такой конец — лишь временное недостижение цели: что-то там сорвалось. Для Катерины же — тут подлинная катастрофа, утрата всякой внешней опоры, обнажение несовместимости ее отношения к жизни и жизни как таковой. И вот бегает обманутый в своих надеждах Бальзаминов, чисто по-обывательски заменивший претензию на образованность бранью, бегает с самоваром, из крана которого нахальной струйкой течет вода, поливая и сцену и не успевших спрятаться действующих лиц. И вот, нападая, защищается Глумов, разоблаченный, но знающий цену себе, цену человеку, отказавшемуся от идеалов юности, сознательно приспособившему свой ум, свой талант, свое обаяние, молодость (словом, все, что имел) для карабканья по ступеням карьеры. Его грубо толкают вниз, он соскальзывает со сцены в зрительный зал, но потом снова и снова по крутому настилу поднимается вверх. В этой нечеловеческой цепкости, в жесткой направленности усилий, в отсутствии нравственной реакции, которым режиссер нашел столь яркий пластический образ, — опасная жизнеспособность Глумовых, их всепроникаемость. Уход Катерины из жизни не отмечен специальными сценическими эффектами. Этот важный момент отдан актрисе, и З. Славина проводит его с мужественной трезвостью и бесконечным отчаянием, которым и бывает отмечен финал трагедии.

Так завершаются три судьбы, но, хотя они и легли в основу спектакля, ими спектакль не исчерпывается. Любимов внутри этой и без того сложной системы пьес создает еще один мир, противостоящий темному царству, формирует своеобразный духовный центр спектакля, возникающий постепенно, минуя открытые логические связи, путем своеобразных сцеплений. Это — особенное творческое братство, включающее и самого Островского, и его Счастливцева и Несчастливцева, и Кулыгина, и актеров, играющих спектакль. Этот мир противостоит темноте, и ему близка Катерина, в нем ищет она последнее утешение, и он словно размыкает ее одиночество. Режиссер утверждает человека-творца, его способность понять окружающую действительность, противостоять социальному злу.

Разумеется, такой подход ведет к отказу от многого в пьесах Островского. От постепенного, обстоятельного развития образов, от выявления всех существующих связей между героями. Ведет к неизбежному игнорированию каких-то важных мотивов. Но возникающий в результате спектакль предлагает новую целостность, раскрывает многообразие драматургических приемов Островского, широту его социального опыта, масштабы охваченной им действительности. И, что очень существенно, позволяет сделать личность Островского активной силой спектакля.

А после Островского — «Деревянные кони» Ф. Абрамова. Снова необходимость искать резервы в собственном методе, проверка всего, что приобретено и испытано за прошедшие годы. После режиссерски бурных «Товарищ, верь…» и «Бенефиса» «Деревянные кони» удивляют какой-то подчеркнутой простотой — театр словно стесняется своей грубой силы, прячет ее за ситцевые занавесочки, за северный диалект, на котором {158} вдруг так легко заговорили актеры, за скромную симметрию мизансцен. Режиссура Любимова теперь все чаще уходит с поверхности спектакля и, действуя где-то в его глубине, лишь порой вырывается к нам с прежней, настойчивой зримостью (как в эпизоде параллельного пения, например). «Я здесь!» — будто прокричит режиссер и снова уйдет в глубину, именно там обнаруживая свою активность.

Эта неожиданно «тихая» режиссура Любимова (как и в спектакле «Пристегните ремни!») опирается на достигнутое за долгие годы работы и поисков. И прежде всего — на найденную актерскую технику. Ведь только потому и возможны и это свободное общение героини Т. Жуковой сразу и с залом, и с пижмаками, и с Милентьевной. И эта как будто сама собой разумеющаяся, а в действительности сложнейшая партитура первого акта, где прямые подначивающие обращения в зал, размежевывающие сцену и зрителей, поглощаются атмосферой общего разговора, будто и мы сидим вместе с актерами вот так же неподвижно вдоль стенок и не то слушаем, не то смотрим, не то вспоминаем историю Милентьевны. Сидим в каком-то нефиксируемом, то и дело меняющемся времени, где настоящее, прошлое и едва лишь прошедшее вступают во взаимоотношения, которые доступны прозе и трудны для театра.

Бережнее, чем в прежних спектаклях, сохраняет теперь Любимов структуру прозы. В ее особенностях он как никогда остро предчувствует возможность не только новых сценических красок, но и новых способов организации спектакля. Он ищет такой театральный эквивалент, который был бы наполнен мелкой конкретностью, но в то же время придавал бы изображаемому расширительный смысл. Последнее для Любимова — особенно важно.

Спектакль строится на человеческой подлинности, на теперь уже неоспоримом умении актеров Любимова достигнуть предельной внутренней правды в любых (это очень существенно!) предлагаемых им условиях. И на мягком, порой просто вкрадчивом введении чисто режиссерских приемов, незаметно снимающих бытовую однозначность, придающих самому быту притчевую отобранность. Здесь Любимов идет к обобщениям не от условных приемов, а именно от детали почти натуралистической, приобретающей в эстетической структуре спектакля словно иное звучание. Для этого Любимов настойчиво и определенно окрашивает наше внимание. Из просто внимания к происходящему превращает его во внимание разглядывающее, анализирующее и потому слегка отстраненное. Уже до начала спектакля, когда нам предлагают пройти через сцену, близко-близко увидеть и пестрые занавесочки и весь этот мудро-нехитрый крестьянский скарб, мы оказываемся в положении, скорее, не зрителей, а экскурсантов, попавших в этнографический музей. Потом, уже сидя в зале, мы смотрим как другие идут через сцену, и остро воспринимаем контраст между обличьем зрителей и всей обстановкой на сцене. Принцип рассматривания предполагает и само изобразительное решение спектакля: предметный мир здесь сосредоточен, собран, тоже как бы экспонирован. Две бороны, на которых то старинные традиционные предметы домашнего обихода — туески, лапти и т. д., то буханки хлеба, то как бы витрина лавчонки, где выставлены тоже ставшие уже традиционными товары: одеколон в треугольных флаконах, круглые коробочки пудры, {159} водка, куски дешевых пестрых материй. Все это — подлинное, как и тряпочные занавески, и выглядят они много раз стиранными, прочно вошедшими в быт. Эта подлинность не случайна. Любимов во многих спектаклях проверил воздействие «натуральной» фактуры. Почти каждый раз, отправляясь в сценический космос, он брал с собой память о земле, о нетеатрально-живом. Фактура воды и земли, грубых, свежеоструганных досок, металла, хлеба, брезента нередко становилась внутри спектаклей центром шкалы, по которой определялась мера естественного и мера условного. В «Деревянных конях» подлинное распространилось на все сценическое пространство.

В игре актеров тоже есть элемент экспонированности. Он и в пластических группах, которые режиссер выстраивает по бокам сцены. Он определяет и структуру всего первого акта, где сама героиня откровенно рассматривается и нами и всеми, присутствующими на сцене. Потому и А. Демидова, подчиняясь настойчивым расспросам Т. Жуковой, заставляет свою Милентьевну вспоминать и рассказывать чуть-чуть напоказ, слегка отстраняясь от себя и своего прошлого. И сила второго акта в том, прежде всего, что З. Славина играет свою Пелагею словно произносит речь на каком-то сложном суде, где она и судит, и защищает себя, и знает, что мы, зрители, рядом и тоже судим и защищаем ее.

Спектакль удивителен сочетанием крайней, почти этнографической правды с отсутствием бытовой заземленности, с поэтичностью сценического языка. Чаще всего эта поэтичность проявляется скрыто, но есть моменты, где режиссер обнажает ее, и тогда возникают пронзительные мгновения. Как смерть Павла, например, осмысленная режиссером сразу на трех разных уровнях — и через закономерность биологического конца с его воспроизводимой клинически точно агонией, и через эмоциональное потрясение Пелагеи, в котором непритупляющаяся острота человеческой реакции на уход другого, близкого человека из жизни. И, наконец, совсем на ином, особенном уровне, проявляющем себя по-любимовски, через условный прием: резко и легко отшатываются пестрые занавесочки, и это внезапное движение заставляет нас обыкновенную жизнь Павла воспринять как звено в непростой цепи бытия. Или мгновение-наплыв, где в ярком свете Павел с тихой улыбкой льет и льет воду из берестяного коробка, и в ее прозрачной струе, в этой улыбке, в свете, в особой умиротворенности и многозначительности будто сосредоточивается все лучшее, подлинное, счастливое, что было в Пелагеиной жизни…

Так тремя точками, а не однозначными выводами, пожалуй, и закончим этот портрет. Режиссуре Любимова свойственно постоянство движения, и с каждым годом оно все стремительнее. Созданный им театр не хочет вмешаться в статичные, жесткие термины. Потому что перед режиссером — действительность, и он видит ее как меняющуюся и не исчерпываемую одним спектаклем, одним театром, одним художником. И он постоянно ищет пути ко все большей и большей емкости театрального зрелища, стремится уловить и передать происходящие перемены. Это — процесс, и он сложен. Но очевидно одно: уже и сегодня Любимов в состоянии через свою эстетику прийти к материалу самому непредвиденному и самому разному. Могли ли мы угадать это тогда, в скромном зале Вахтанговской студии?

1. Ю. Завадский, Работать! — «Театр», 1960, № 7, стр. 52. [↑](#footnote-ref-2)
2. А. Штейн, Веселья не получилось. — «Театр», 1957, № 9, стр. 148. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ю. Завадский, Дело жизни. — «Театр», 1946, № 1 – 2, стр. 23. [↑](#footnote-ref-4)
4. Ю. Завадский, По пути Вахтангова. — «Советский театр», 1932, № 10 – 11, стр. 26. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ю. Завадский, По пути Вахтангова. — «Советский театр», 1932, № 10 – 11, стр. 25. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же, стр. 26. [↑](#footnote-ref-7)
7. Ю. Завадский, Праздник театра. — «Известия», 1939, 5 декабря. [↑](#footnote-ref-8)
8. П. Марков, Правда театра, М., «Искусство», 1965, стр. 342. [↑](#footnote-ref-9)
9. Ю. Завадский, Пятнадцатилетие. — «Советское искусство», 1939, 9 декабря. [↑](#footnote-ref-10)
10. Ю. Завадский, Об искусстве театра, М., изд. ВТО, 1965, стр. 120. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, стр. 165. [↑](#footnote-ref-12)
12. С. Игнатов, Две трактовки Островского. — «Театр и драматургия», 1935, № 5, стр. 40. [↑](#footnote-ref-13)
13. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 674. [↑](#footnote-ref-14)
14. А. Гурвич, Заметки о комедии. — «Театр», 1940, № 12, стр. 83. [↑](#footnote-ref-15)
15. А. Образцова, Театр имени Моссовета, М., «Искусство», 1959, стр. 168. [↑](#footnote-ref-16)
16. Ю. Завадский, О творческом режиме. — «Советская культура», 1954, 20 ноября. [↑](#footnote-ref-17)
17. Ю. Завадский, Заметки о театре завтрашнего дня. — «Режиссерское искусство сегодня», М., «Искусство», 1962, стр. 42. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-19)
19. Ю. Завадский, Разговор на Художественном совете. — «Театр», 1958, № 8, стр. 77. [↑](#footnote-ref-20)
20. Буклет Театра имени Моссовета к спектаклю «Антеи», М., 1961, стр. 4. [↑](#footnote-ref-21)
21. А. Образцова, Театр имени Моссовета, стр. 213. [↑](#footnote-ref-22)
22. Ю. Завадский, Разговор на Художественном совете. — «Театр», 1958, № 8, стр. 78. [↑](#footnote-ref-23)
23. З. Владимирова, «Дали неоглядные». — «Комсомольская правда», 1958, 18 января. [↑](#footnote-ref-24)
24. Н. Калитин, «Дали неоглядные» — «Театр», 1958, № 2, стр. 80. [↑](#footnote-ref-25)
25. А. Образцова, Театр имени Моссовета, стр. 215, 218. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Ленинским курсом». — «Правда», 1964, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-27)
27. И. Соловьева, Те, кто выигрывает битву. — «Московская правда», 1959, 27 марта. [↑](#footnote-ref-28)
28. Е. Сурков, Выигранная битва. — «Театральная жизнь», 1959, № 7, стр. 3. [↑](#footnote-ref-29)
29. Ю. Завадский, Работать! — «Театр», 1960, № 7, стр. 51. [↑](#footnote-ref-30)
30. «В. Э. Мейерхольд об искусстве театра». — «Театр», 1957, № 3, стр. 114. [↑](#footnote-ref-31)
31. Е. Холодов, «Битва в пути». — «Литературная газета», 1959, 6 июня. [↑](#footnote-ref-32)
32. См. буклет театра к спектаклю «Летом небо высокое», М., 1961, стр. 3. [↑](#footnote-ref-33)
33. Ю. Завадский, Работать! — «Театр», 1960, № 7, стр. 51. [↑](#footnote-ref-34)
34. Ю. Завадский, Путь из вчера в завтра. — «Литературная газета», 1964, 30 января. [↑](#footnote-ref-35)
35. Ю. Завадский, Сотворчество драматурга и театра. — «Театр», 1949, № 7, стр. 42. [↑](#footnote-ref-36)
36. Ю. Завадский, Об искусстве театра, стр. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-37)
37. А. Анастасьев, Коэффициент полезного действия. — «Известия», 1963, 11 ноября. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ю. Завадский, Целая вселенная. — «Литературная газета», 1964, 25 апреля. [↑](#footnote-ref-39)
39. Ю. Завадский, Об искусстве театра, стр. 183. [↑](#footnote-ref-40)
40. В. Сахновский, Мысли о режиссуре, М.‑Л., «Искусство», 1947, стр. 63. [↑](#footnote-ref-41)
41. Ю. Завадский, Об искусстве театра, стр. 196. [↑](#footnote-ref-42)
42. Ю. Головашенко, Поиски трагедии. — «Актеры и роли», М.‑Л., «Искусство», 1947, стр. 151. [↑](#footnote-ref-43)
43. В. Ермилов, «Чайка». — «Театр», 1945, № 1, стр. 25. [↑](#footnote-ref-44)
44. Н. Охлопков, Художественный образ спектакля. — «Мастерство режиссера», М., «Искусство», 1956, стр. 47. [↑](#footnote-ref-45)
45. Б. Емельянов, Два «Маскарада». — «Театр», 1952, № 5, стр. 46. [↑](#footnote-ref-46)
46. Ю. Завадский, Путь из вчера в завтра, — «Литературная газета», 1964, 30 января. [↑](#footnote-ref-47)
47. Занятия творческой лаборатории режиссеров под руководством Ю. А. Завадского. Стенограмма, 1963, 16 ноября, лист 35. Хранится в отделе советского театра ВТО. [↑](#footnote-ref-48)
48. Занятия творческой лаборатории режиссеров под руководством Ю. А. Завадского. Стенограмма, 1964, 2 марта, листы 9 – 10. [↑](#footnote-ref-49)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-50)
50. Занятия творческой лаборатории режиссеров под руководством Ю. А. Завадского. Стенограмма, 1964, 2 марта, лист 49. [↑](#footnote-ref-51)
51. Ю. Завадский, О театре и о себе. — «Театр», 1967, № 10, стр. 46. [↑](#footnote-ref-52)
52. К. Щербаков, Нету пути иного! — «Юность», 1970, № 8, стр. 73. [↑](#footnote-ref-53)
53. «Завадский — Вахтангову». — «Неделя», 1969, № 47, стр. 12. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ю. Завадский, О самом сокровенном. — «Театр», 1969, № 1, стр. 75. [↑](#footnote-ref-55)
55. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., «Советский писатель», 1963, стр. 153. [↑](#footnote-ref-56)
56. Ю. Завадский, «Преступление и наказание». Экран и сцена. — «Искусство кино», 1970, № 8, стр. 69. [↑](#footnote-ref-57)
57. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 228. [↑](#footnote-ref-58)
58. И. Ганелина, На репетициях Юрия Завадского. — «Театр», 1970, № 7, стр. 86. [↑](#footnote-ref-59)
59. Ю. Завадский, «Преступление и наказание». Экран и сцена. — «Искусство кино», 1970, № 8, стр. 69. [↑](#footnote-ref-60)
60. И. Вишневская, «Петербургские сновидения». — «Вечерняя Москва», 1969, 3 декабря. [↑](#footnote-ref-61)
61. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 240. [↑](#footnote-ref-62)
62. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 240. [↑](#footnote-ref-63)
63. Ю. Завадский, Содружество муз. — «Вопросы литературы», 1964, № 3, стр. 46. [↑](#footnote-ref-64)
64. Занятия режиссерской лаборатории Ю. Завадского. 1964, 27 апреля. *Запись автора*. [↑](#footnote-ref-65)
65. Ю. Завадский, Полезные истины. — «Советское искусство», 1935, 5 октября. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Юрий Завадский читает “Дали неоглядные”». — «Театр», 1958, № 5, стр. 156. [↑](#footnote-ref-67)
67. И. Шток, Восемнадцать тысяч битв (Завадский на репетиции). — «Театр», 1964, № 10, стр. 55. [↑](#footnote-ref-68)
68. Ю. Завадский, Чтоб зритель равнялся на героев революции. — «Литературная газета», 1967, № 39. [↑](#footnote-ref-69)
69. Ю. Завадский, Вернуть актера театру. — «Театр», 1941, № 4, стр. 128. [↑](#footnote-ref-70)
70. Ю. Завадский, Об искусстве театра, стр. 206. [↑](#footnote-ref-71)
71. Ю. Завадский, Шекспир в моей жизни. — «Театр», 1964, № 4, стр. 55. [↑](#footnote-ref-72)
72. Ю. Завадский, Каким ты будешь, театр? — «Литературная газета», 1973, 17 января. [↑](#footnote-ref-73)
73. Ю. Мильтинис, Театр — это образ жизни. — Сб. «По следам театральной мысли», Вильнюс, 1969, стр. 390 *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-74)
74. М. Кораллов, Собственного почерка письмо. — «Советская культура», 1965, 18 сентября. [↑](#footnote-ref-75)
75. Д. Юделявичус, Цена растоптанной человечности. — Сб. «Живой Шекспир», Вильнюс, 1964, стр. 140 *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-76)
76. Ю. Мильтинис, «Макбет». — Журн. «Новое святилище», 1939, № 6 *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-77)
77. Ю. Мильтинис, «Макбет». — Журн. «Новое святилище», 1939, № 6 *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-78)
78. А. Образцова, Легенды и правда Паневежиса. — «Советская культура», 1969, 27 марта. [↑](#footnote-ref-79)
79. В. Сирийос Гира, Человек в джунглях. — Газ. «Литература и искусство», 1960, 23 января *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-80)
80. Н. Крымова, Секреты Паневежиса. — «Театр», 1965, № 11, стр. 42. [↑](#footnote-ref-81)
81. См.: М. Петухаускас, Донатас Банионис, Вильнюс, изд. ЛТО, 1970, стр. 13 *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-82)
82. Ю. Мильтинис, О поучениях и аллюзиях. — Газ. «Голос Паневежисского округа», 1943, 26 июня *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-83)
83. Из записи беседы с Ю. Мильтинисом от 19 марта 1971 года. [↑](#footnote-ref-84)
84. Из записи беседы с Ю. Мильтинисом от 19 марта 1971 года. [↑](#footnote-ref-85)
85. Догма, Властелин. — Газ. «Наш момент», 1932, 28 января *(на литовском языке)*. [↑](#footnote-ref-86)
86. Louis Jouvet, Témoignages sur théâtre, Paris, 1952. [↑](#footnote-ref-87)
87. Эльза Триоде, Парижские театры. — «Театр», 1955, № 9, стр. 128. [↑](#footnote-ref-88)
88. Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, М., Изд‑во иностранной литературы, 1958, стр. 14. [↑](#footnote-ref-89)
89. Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, стр. 81. [↑](#footnote-ref-90)
90. Там же, стр. 102. [↑](#footnote-ref-91)
91. Из записи бесед с Ю. Мильтинисом от 10 декабря 1969 года. [↑](#footnote-ref-92)
92. Шарль Дюллен, Воспоминания и заметки актера, стр. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-93)
93. Татьяна Бачелис, Жан-Луи Барро и его размышления о театре. — Жан-Луи Барро, Размышления о театре, М., Изд‑во иностранной литературы, 1963, стр. 6. [↑](#footnote-ref-94)
94. Ю. Мильтинис, Театр — это образ жизни, стр. 384. [↑](#footnote-ref-95)
95. Нина Велехова, Мастера из Паневежиса. — «Правда», 1974, 5 октября. [↑](#footnote-ref-96)
96. Из записи бесед с Ю. Мильтинисом от 10 декабря 1969 года. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же. [↑](#footnote-ref-98)
98. М. Петухаускас, Донатас Банионис, стр. 21. [↑](#footnote-ref-99)
99. Ю. Мильтинис, Театр — это образ жизни, стр. 389. [↑](#footnote-ref-100)
100. Из записи беседы с Ю. Мильтинисом от 5 апреля 1971 года. [↑](#footnote-ref-101)
101. Ю. Мильтинис, Театр — это образ жизни, стр. 389. [↑](#footnote-ref-102)
102. Из записи беседы с Ю. Мильтинисом от 5 апреля 1971 года. [↑](#footnote-ref-103)
103. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90‑та томах, т. 46, М., Гослитиздат, 1937, стр. 184. [↑](#footnote-ref-104)
104. См.: В. Зингерман, Классика и современность. — Сб. «В творческом соревновании», М., «Искусство», 1958, стр. 204 – 206. [↑](#footnote-ref-105)
105. Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений в 90‑та томах, т. 64, стр. 24. [↑](#footnote-ref-106)
106. Е. Калмановский, В постоянном движении. — «Нева», 1961, № 3, стр. 184. [↑](#footnote-ref-107)
107. «О. Бальзак об искусстве», М., «Искусство», 1941, стр. 179. [↑](#footnote-ref-108)
108. В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений в 13‑ти томах, т. IX, М., Изд‑во АН СССР, 1955, стр. 533. [↑](#footnote-ref-109)
109. И. Михайлова, В жанре эпоса. — «Театр», 1965, № 6, стр. 34. [↑](#footnote-ref-110)
110. Там же. [↑](#footnote-ref-111)
111. А. Таиров, Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма, М., изд. ВТО, 1970, стр. 169. [↑](#footnote-ref-112)
112. Д. Золотницкий, Поднятые целиной. — «Театр», 1964, № 7, стр. 8. [↑](#footnote-ref-113)
113. Леонид Леонов, В годы войны и после, М., Воениздат, 1968, стр. 352. [↑](#footnote-ref-114)
114. В. Сахновский, Мысли о режиссере, стр. 89. [↑](#footnote-ref-115)
115. В. Э. Мейерхольд, Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 2, М., «Искусство», 1968, стр. 142. [↑](#footnote-ref-116)
116. В. Емельянов, Видели ли вы пантомиму? — «Театр», 1963, № 2, стр. 74. [↑](#footnote-ref-117)
117. Цит. по кн.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд, М., «Наука», 1969, стр. 190. [↑](#footnote-ref-118)
118. К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, стр. 191. [↑](#footnote-ref-119)
119. Б. Равенских, Имя театра обязывает. — «Вечерняя Москва», 1965, 13 декабря. [↑](#footnote-ref-120)
120. Е. Полякова, Ах, Москва, Москва, Москва… — «Театр», 1966, № 5, стр. 19. [↑](#footnote-ref-121)
121. Там же, стр. 21. [↑](#footnote-ref-122)
122. Е. Полякова, Ах, Москва, Москва, Москва… — «Театр», 1966, № 5, стр. 21. [↑](#footnote-ref-123)
123. Б. Зингерман, Классика и современность. — Сб. «В творческом соревновании», стр. 210. [↑](#footnote-ref-124)
124. «Слово главным режиссерам». — «Театр», 1965, № 4, стр. 59. [↑](#footnote-ref-125)
125. В. Смехов, Записки на кулисах. — «Юность», 1974, № 3, стр. 73. [↑](#footnote-ref-126)
126. «Слово главным режиссерам». — «Театр», 1965, № 4, стр. 59. [↑](#footnote-ref-127)
127. «Слово главным режиссерам». — «Театр», 1965, № 4, стр. 59. [↑](#footnote-ref-128)
128. Г. Козинцев, Рабочие тетради. — «Неделя», 1974, № 19. [↑](#footnote-ref-129)
129. «Слово главным режиссерам». — «Театр», 1965, № 4, стр. 60. [↑](#footnote-ref-130)
130. «Слово главным режиссерам». — «Театр», 1965, № 4, стр. 60. [↑](#footnote-ref-131)
131. Матвей Ройзман, Все, что помню о Есенине, М., «Советская Россия», 1973, стр. 115. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: Ю. Лотман, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин, «Ээсти раамат», 1973, стр. 29. [↑](#footnote-ref-133)
133. Л. Выготский, Психология творчества, М., «Искусство», 1968, стр. 422 – 427. [↑](#footnote-ref-134)
134. См.: Л. Пинский, Шекспир, М., «Художественная литература», 1971, стр. 125 – 154. [↑](#footnote-ref-135)