

К. Рудницкий

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ
СЮЖЕТЫ**

МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1990



Фото И. Александрова, В. Баженова, Ю. Белинского, Т. Кисчук, В. Перельмана, В. Петрусовой, А. Стернина, Б. Стукалова, О. Ширяевой и других.

4907000000-109

Р_____98-89

025(01)-90

ISBN 5-210-00369-8

© К. Л. Рудницкий, 1990 г.

СОДЕРЖАНИЕ

А. СМЕЛЯНСКИЙ. ОПРАВДАНИЕ ПРОФЕССИИ	7
ОТ АВТОРА	11
ПРИКЛЮЧЕНИЯ ИДЕЙ	12
ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЧЕХОВА	55
ПО ТУ СТОРОНУ ВЫМЫСЛА	136
ИСТИНА СТРАСТЕЙ	177
СВОЯ ЛИНИЯ ЖИЗНИ	232
КЕНТАВРЫ	265
ГРУЗИНСКИЕ МОТИВЫ	296
О КРУПНОМ И МЕЛКОМ	375
ПЕСНИ ОКУДЖАВЫ И ВЫСОЦКОГО	394
СТРАНИЦЫ ИЗ ДНЕВНИКА	412
ОФЕЛИЯ — ИННА ЧУРИКОВА	412
БЕНЕФИС МИХАИЛА БУЛГАКОВА	414
ШЕСТЬ ЛЕТ СПУСТЯ. ПРЕМЬЕРА «БОРИСА ГОДУНОВА» В ТЕАТРЕ НА ТАГАНКЕ	418
СОРОК ДЕВЯТЫЙ. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ	423

ОПРАВДАНИЕ ПРОФЕССИИ

Константин Лазаревич Рудницкий в последние свои годы сумел многое сделать. В сущности, успел подвести определенные жизненные итоги. Он закончил двухтомную «Историю русской режиссуры», подготовил к переизданию жизнеописание Мейерхольда, «запустил» в работу первое советское собрание сочинений Мастера. Кажется, в самые «последние дни» он принес в издательство рукопись книги, которую вы теперь держите в руках. Это были статьи разных лет, посвященные классике на сцене, режиссуре, драматургии; это была критика, полемика, эссеистика, результаты газетной и журнальной работы, которой он отдал более сорока лет жизни. Среди разнообразных его дарований дар критика был едва ли не первостепенным. Последняя книга очевидное тому свидетельство.

Несколько лет назад остроумный литературовед, размышляя над сборником статей и рецензий не менее остроумного театрального критика, с какой-то снисходительной печалью посоветовал собрату-театралу не заниматься бессмысленным делом. Не стоит, мол, собирать в книгу то, что не является предметом литературы. Он сравнивал театральную рецензию с междометием; в конкретную секунду речевого общения оно важно, но кто будет вспоми-

нать и собирать «междометия» через годы?! Помню, как Рудницкий смеялся над этим пассажем. Тут обнаруживалось непонимание природы театра и того, из чего складывается его история. Спектакль, который живет один вечер, требует, как никакое иное искусство, честного и талантливое «зеркала», закрепляющего и оставляющего его во времени. Сам Рудницкий был великолепным мастером складывать из разных «междометий» образ канувшего в небытие спектакля. Нет, вероятно, ни одного любителя театра, который бы не воспользовался его портретами мейерхольдовских спектаклей, основанных на глубоком изучении и сопоставлении рецензий-«междометий», передающих узор и воздух времени достовернее, чем многие иные гладкие речевые конструкции.

Рудницкий тем не менее прекрасно знал, во что можно превратить профессию театрального критика, какой она может стать ничтожной, враждебной самому искусству театра. Он начинал после войны, попал в качестве космополита «второго разряда» в печально знаменитую кампанию, видел, как уничтожаются и истребляются те, к слову которых прислушивались люди театра. Он видел торжество холуйской, рептильной критики. Он сам в те годы познал галерный труд оперативного газетчика, писал за других, издавал все необходимые времени «междометия», а потом до конца жизни вытраивал в себе и в нашей профессии дух угодничества. Подчеркну, вытраивал в самом себе, разрывая порой дружеские отношения и узы приятельства, которые требуют от критика только зазданных тостов. Он видел, как рабский дух силою могучих обстоятельств воспроизводится в новых поколениях критиков, хотя формы угодничества стали неизмеримо более изощренными. Он пародировал панегирики в стиле речей над открытой могилой. Он был безжалостен к своему прошлому более чем все его оппоненты, собиравшие на него «досье». Когда писать о современном театре оказалось практически невозможно, а само занятие театральной критикой стало оскорбительным для достоинства литератора, он ушел в историю.

Это был не единичный уход. С газетных и журнальных страниц постепенно исчезли имена наших лучших театральных писателей. Одни ушли в «акыны» и «ашуги», другие нашли свою «экологическую нишу» в науке. Для некоторых из них наука так и осталась чуждой и принудительной сферой

деятельности (несмотря на профессорские регалии). Журналистский темперамент не уместился в границах «учебных пособий».

Рудницкий внес в исторические штудии весь блеск своего азартного ума. Он «вчитал» в историю большие вопросы театральной современности, сумел увидеть эту современность как часть прошлого. Едва ли не первым он понял, что надо восстанавливать подрубленные корни, без которых театр, как и любое искусство, сохнет и вымирает. Ученый поддержал и продолжил дело критика, и это наполнило его научные труды живым и волнующим духом.

Режиссеры, ученые, критики совершали одно дело. Усилия, которые предпринимал тогда Ю. Любимов в Театре на Таганке, прямо пересекаются с теми усилиями, которые в те же годы предпринимал Рудницкий в отношении Мейерхольда: разными путями, с двух концов они восстанавливали важнейшую линию отечественной сцены. Спектакли Рудницкого, разыгранные на бумаге, становились живыми фактами современной театральной культуры. Эти книги ему приходилось «пробивать» так же, как приходилось пробивать лучшие спектакли тех лет. Книгу о Мейерхольде не раз пытались отдать под нож, но все же она успела выйти в самом конце 60-х годов, перед тем как занавес безгласности опустился на долгие полтора десятилетия.

Театральные воззрения Рудницкого были достаточно широки. Он никогда не состоял ни в какой «группе скандирования», никогда не бежал со знаменем. Он хорошо понимал, что искусство дышит везде, где хочет, умел разглядеть и поддержать талантливую личность. Будучи воспитанным во времена «вульгарного социологизма», он тем не менее утверждал вслед за героем своей книги театр в театре. Как по нотам читал режиссерскую партитуру, хорошо видел и понимал актера, нашел способы описания театрального зрелища во всей прелести его художественного языка. Пространство театра все целиком было для него глубоко содержательным и «говорящим». При атрофии формы и нищете мизансцены, при оскудении мастерства в современном театре такой острый и точный взгляд был крайне необходим.

Он терпеть не мог в критике вялого чиновного письма, занудность бухгалтерских подсчетов. Ценил остроумие, сам был парадоксалистом. Не боялся плыть против течения. Его театральная проза дышит

свободно, он видит театр в потоке истории, среди других искусств. Театральная критика должна стать литературой, только тогда она становится частью всей художественной культуры. Критику, как и любому творцу, надо открыть самого себя, обрести собственное лицо и стиль, словом, жить по законам литературы. Все остальное — действительно «междо-метия».

Работоспособность Рудницкого в последние годы была фантастической, другого слова не подберу. Вероятно, он сознавал объем несказанного, недоговоренного. Он успел написать о Булате Окуджаве и Владимире Высоцком, Александре Таирове и Зинаиде Райх. Его статья о борьбе с «космополитами» предвещала прекрасную мемуарную прозу. Он выпустил в Лондоне, в одном из лучших мировых издательств, книгу о русском театральном авангарде: она открыла наш театр во всем блеске его изначальных и дальнобойных замыслов. И, как всегда, история шла об руку с современностью, все отражалось и окликало друг друга.

Константин Лазаревич Рудницкий выполнил свой долг ученого. Он выполнил и свой долг критика. Он был одним из тех немногих, кто оправдывал эту профессию, определял ее уровень в трудные времена.

Сколько же он еще мог сделать...

А. Смелянский

ОТ АВТОРА

Эта книга сложилась в итоге размышлений о наиболее характерных, как мне кажется, событиях советского сценического искусства 70—80-х годов. Попытка анализа изменчивой судьбы классического наследия на театральных подмостках соседствует в ней с разборами новых произведений современных драматургов и режиссеров, а также, естественно, и принципиально важных актерских работ. Здесь продолжены и прослежены на новом историческом рубеже некоторые мотивы, начатые в книге «Спектакли разных лет» (1974). Но вводятся и совсем иные темы, диктуемые не авторским произволом, а собственно движением искусства.

Все же должен предупредить: вовсе не считаю, что среди пьес и спектаклей, которые появились в 70—80-е годы и остались за пределами этой книги, нет произведений, достойных самого пристального внимания. Выбор сюжетов во многом предопределяли вкусы, интересы, увлечения автора. Другие критики предпочтут другие драмы, другие спектакли— это их дело, их право.

Но хочется верить, что найдутся читатели, которые разделят мои симпатии, а если не согласятся с моими суждениями, то хотя бы заинтересуются ими.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ ИДЕЙ

Наша сцена конца 60-х — начала 70-х годов адресовалась к Достоевскому не особенно часто, но по меньшей мере два спектакля той поры — «Петербургские сновидения» Ю. Завадского (1969) и «Брат Алеша» А. Эфроса (1972) — надолго врезались в память. Сейчас, когда они отошли в прошлое, явственно видишь, в каком пункте сходились друг с другом различные и по тематике, и по внешнему облику режиссерские композиции. Их роднила надежда, высказанная и Завадским, и Эфросом одинаково пылко, с романтическим воодушевлением. Сквозь непроглядную тьму заблудших душ, запутавшихся судеб и трагически надломленных биографий пробивался тоненький, но яркий луч спасительной веры. После взаимных терзаний, горячечно запальчивых диалогов и надрывных монологов происходило замирание. Из дисгармонии приоткрывался выход в гармонию, из хаоса возникал порядок. В конце спектакля Завадского клубящуюся мглу прорезали контуры огромного креста. Распятие возвышалось над миром искупительным символом и обещанием ясности. В конце спектакля Эфроса юный Алеша Карамазов, поднимая вверх твердо напряженную руку, обращал прямо в публику пылкий призыв к честности и доброте. В обоих спектаклях финальная интонация снимала противоречия и как бы содержала в себе некий вразумляющий ответ всей той дребезжащей многоголосице вопросов, которые ра-

нее, по ходу действия, испуганно выкрикивались или дерзко провозглашались.

Более поздние режиссерские работы, сопряженные с прозой Достоевского, такой готовности подвести обнадеживающий итог не выказывают. Спектакли «И пойду! И пойду!» (театр «Современник», 1976), «Преступление и наказание» (Театр на Таганке, 1979), «Братья Карамазовы» (Театр имени Моссовета, 1979) более жестки и более жестоки. Когда эти спектакли кончаются, нет такого чувства, будто пучина осталась позади, берег достигнут и под ногами твердая почва. Напротив, действие завершается, но проблема остается неразрешенной.

Игра идет злая, сухая, без романтического пыла и блеска. Оговорюсь, впрочем, что в спектакле «Братья Карамазовы» П. Хомского сквозит порой склонность к романтическим контрастам и гордой патетике. Но как раз эти приемы, казалось бы, сценически беспроегрывные, бьющие наверняка, в яблочко, теперь проскакивают мимо цели. Выясняется, что романтические краски гасят напряжение мысли Достоевского.

В поисках пространственных решений, наиболее для Достоевского благоприятных, люди театра, естественно, с доверием обращаются к филологам, посвятившим изучению его романов долгие годы труда и многие проницательные исследования. Оказывается, однако, что пространство Достоевского доньше остается если не загадочным, то как минимум спорным.

Д. С. Лихачев утверждает, например, что в романах Достоевского «иллюзия реальности поразительна», что читатель «многое теряет, если он не знает тех мест, где происходит действие произведений Достоевского, ибо Достоевскому важна обстановка действий». Более того, его романы прямо рассчитаны на «ощущение доподлинности» и поэтому переполнены «реквизитом». «Этот «реквизит»,— настаивает Лихачев,— составляет существенную черту поэтики произведений Достоевского».

В переводе на театральный язык здесь сформулировано требование возможно более подробного, обстоятельного, точного, никаких мелочей не упускающего воссоздания на сцене всей «обстановки действия» и всего «реквизита» прозы Достоевского. Такие попытки театрами предпринимались не однажды и не без успеха: достаточно напомнить хотя бы спектакли МХАТ «Село Степанчиково» (1917) или «Дядюшкин сон» (1929).

Однако самая значительная в истории русского театра постановка «Братьев Карамазовых», осуществленная Вл. И. Немировичем-Данченко в 1910 году, довольствовалась весьма скудными приметам «обстановки» и прямо-таки нищенским «реквизитом». Упускать из виду этот опыт было бы опрометчиво, особенно если принять во внимание некоторые мысли о пространстве Достоевского, высказанные еще в 20-е годы.

В нынешних трудах, Достоевскому посвященных, редко упоминается имя В. Ф. Переверзева — оно ассоциируется с методом вульгарного социологизма и едва ли не одиозно. Ссылки на труды Д. С. Мережковского, В. В. Розанова и Л. И. Шестова встречаются в изобилии, а Переверзев напрочь забыт. Между тем его книга «Творчество Достоевского» содержит немало точных наблюдений и верных догадок. Переверзев писал, что Достоевский «по преимуществу художник движения, а не художник форм», что факты у него «следуют один за другим с головокружительной быстротой» и «момент изображается прежде всего сам по себе, а процесс назревания раскрывается уже попутно». Потому-то «описания, портреты, картины редко встречаются у Достоевского», пейзажей вообще почти нет, природа проскальзывает лишь «между прочим», природа — «это рамка, из которой глядит человеческое лицо». В этой связи приходят на ум поразительные слова князя Мышкина: «Я еще недавно в мире, я только лица и вижу».

«Царство моментов и случаев», каким представлялись Переверзеву романы Достоевского, уже не обязывало театрального режиссера и художника ни к сугубой тщательности воссоздания «картин», ни к обстоятельности антуража. Переверзев считал, что жизнь, составляющая содержание искусства Достоевского, бедна красками: «преобладают угрюмые, серые, грязно-зеленые цвета». По его словам, «чердак и подполье, грязные и оборванные стены, клеенчатая мебель с вылезшей наружу мочалой, пыль, сырость, унылый серый свет — вот общий фон произведений Достоевского». И, наконец, Переверзев замечал, что изображенная Достоевским действительность — это «жизнь городских углов».

Угол возникает в исследовании Переверзева как своего рода геометрическая формула прозы Достоевского, как знак стиснутости его коллизий и загнанности его героев.

Через два года после издания книги Переверзева появилась работа Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского», где впервые прозвучала мысль о том, что для этого романиста истинной «героиней была идея», что в его прозе «принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру». Людям театра концепция Энгельгардта предлагала подвижную систему пространственных ракурсов, когда «каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение». В романах Достоевского, заметил Энгельгардт, «нельзя найти так называемого описания внешнего мира», в них нет «ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы».

Мысли, высказанные Переверзевым в 1922 и Энгельгардтом в 1924 годах, во многом предвосхищали суждения М. Бахтина, чья знаменитая монография о Достоевском впервые вышла в свет в 1929 году. Бахтин лучше других почувствовал и передал катастрофичность прозы Достоевского, которая всегда выталкивает персонажей за пределы обыденщины, в некое иное измерение, бытовому реализму неподвластное. Пространство, где совершается действие его романов, Бахтину представлялось еще более мрачным, еще менее приспособленным для постоянного проживания, нежели оно виделось даже Переверзеву. Категорически заявляя, что Достоевский «был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем», Бахтин полагал, что в его романах «биографическое время» минует, проскакивает. Существенно только «кризисное время» и только соответствующее кризисным минутам **«незамкнутое пространство»**.

Согласно Бахтину, для Достоевского значительны не комнаты, а «порог, прихожая, коридор, площадка лестницы, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов...» — то есть входы и выходы, а не помещения, замкнутые в четырех стенах. С характерным для Бахтина темпераментом он твердил, что интерьеры, «забывшие о пороге», — всякие там гостиные, столовые, спальни, кабинеты, необходимые Тургеневу, Толстому или Гончарову, — вовсе не нужны Достоевскому.

Такая категоричность несколько озадачивает, ибо мы помним, конечно, и гостиную Епанчиных, и монастырскую келью старца Зосимы, и запущенный

дом Рогожина, и жилье Снегиревых, и многие другие интерьеры, отнюдь не «забывшие о пороге». Тем не менее мысль Бахтина, несмотря на любые оговорки, вливается в самую сердцевину прозы Достоевского. Невозможно отрицать главное: действие его романов идет в кризисном времени, в наэлектризованном пространстве, проза перенасыщена движением противоборствующих идей и сотрясаема их катастрофическими стычками. Даже в наглухо замкнутых интерьерах ошутит продувной ветер, хозяйничает сквозняк: они открыты сквозному ходу мысли.

Прав Бахтин и тогда, когда говорит, что «исключительные ситуации», возникающие в процессе «приключений *идеи* или *правды*», смыкаются в романах Достоевского с «крайним и грубым», по его словам, — «*трущобным натурализмом*». У Достоевского идея «не боится никаких трущоб и никакой жизненной грязи», не знает ни страха, ни снисхождения к умиротворенному читателю, она жаждет самых жестоких красок, соприкасается с «предельным выражением мирового зла, разврата, низости и пошлости».

Надо сказать, что такое восприятие Достоевского совсем еще недавно нашей сцене доступно не было. Конечно, и упомянутые спектакли Завадского и Эфроса, и некоторые другие более ранние постановки прикасались к низменному, грязному, пошлому, притрагивались к мерзости и разврату, не уклонялись от прямо предудказанных писателем экскурсов на социальное дно. Нельзя было вовсе обойти ни «помет» штабс-капитана Снегирева, ни семейство пропойцы Мармеладова, ни убийство старухи процентщицы. Но прикосновения режиссерской руки к грязи и мерзости оставались короткими, беглыми, вкрапления «трущобного натурализма» вносились в ткань спектакля малыми, точно отмеренными порциями — ради контраста высоким помыслам и духовным борениям героев. Грязное призвано было оттенить побуждения чистые. Мерзкое указывалось, дабы отчетливее проступили черты благородные. Низменное прилежно служило возвышенному.

В свое время мне пришлось специально напоминать, например, что одухотворенная и просветленная Соня из спектакля Завадского «Петербургские сновидения» — та самая панельная девица, которая в грязных номерах обслуживает пьяных клиентов. Режиссер и актриса вызывать эти неприятные ассоциации ни в коем случае не желали.

Если театры больше не боятся подобной «грязи», то объясняется это прежде всего возросшим и обострившимся интересом к прозе Достоевского как к прозе по преимуществу идеологической. Соглашаясь без оглядки пройти вместе с великим автором сквозь все коллизии, которые претерпевает в его романах идея, режиссеры забывают о брезгливости и громко, з полный голос, говорят о том, что прежде робко замалчивалось или торопливо — чем быстрее, тем лучше — упоминалось. Мимолетные — со стыдливо опущенными ресницами — обозначения уступили место пристальному, во все глаза, разглядыванию. В этой новой театральной ситуации «трусобный натурализм» уже не вводится в спектакль гомеопатическими дозами. Он подчас захватывает спектакль полностью, целиком. Тут-то и выясняется, что на угрюмом, низменном фоне «приключения идей» обретают максимальную ярость и ясность, выступают с необходимой Достоевскому агрессивностью.

Одновременно радикально пересматривается и «конфликт характеров», к которому вообще-то наша театральная традиция изначально предрасположена и давно приучена. В этой связи следует напомнить презрительные высказывания Достоевского о писателях-«типистах». «Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевываящий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и пр.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, — иронизировал Достоевский, — подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот номеров характерных словечек. Начинает потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо, он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят и уж кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец или солдат в романе говорят *эссенциями*, то есть как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре... А у типиста-художника он говорит характерностями сплошь, по записанному, — и выходит неправда».

Речь тут идет о «ряженных» в русской беллетристике 70-х годов прошлого столетия, но до чего же похоже на «ряженных» нашей сцены 70 — 80-х годов нынешнего XX века! Разве не таким же — в принципе — способом почти повсеместно в театрах добывается пресловутая «внешняя характерность», которую

почитают за достоинство, которой гордятся? Разве не «эссенциями» (только пластическими, а не словесными) пользуются актеры, у которых купцы размашисто жестикулируют и непременно прихлебывают чай с блюдечка, мужики чешут в затылках, офицеры галантно предлагают руку дамам, обаятельно склоняющим головки набок, солдаты пристукивают каблуками, интеллигенты озабоченно поправляют очки, священники поминутно крестятся и т. д., и т. п.? Разве не в такой непременной оправе «внешней характерности», будто визитную карточку предъясняет, чаще всего выходит на подмостки нашего театра так называемый «характер»? Его душевные свойства, его человеческое содержание плотно упакованы в стандартную обертку, на которой вместе с национальной и сословной принадлежностью и датой изготовления (век такой-то, страна такая-то) уже заранее предусмотрительно указаны «сопутствующие» эмоции. Он, этот самый «характер», добросовестно нашпигованный актерскими наблюдениями и обогащенный сокровищами, вынутыми из кладовых «эмоциональной памяти», во всей его мнимой оригинальности есть тем не менее не что иное, как результат серийного производства.

Человекообразно улыбаясь, с театральных конвейеров один за другим сходят манекены. Их главное назначение — полностью оправдать ожидания зрителей. Они запрограммированы согласно вашим ожиданиям, их так называемая «типичность» есть производное от ваших предыдущих впечатлений.

Прикосновение к Достоевскому тотчас же доказывает непригодность всех этих манекенов, всех этих ряженых для настоящей, честной игры. Достоевский ничьи ожидания никогда и ни в коем случае не подтверждает. Его система «моментов и случаев», наскакивающих друг на друга, выстраивается вопреки навыку и поперек опыта. Неожиданность царствует безраздельно. Неожиданность излома ситуации, неожиданность внезапного — с непредвиденной стороны, каким-то шальным боковым лучом — высвечивания уже известного факта, а главное, главное — неожиданность разбега, выверта и прыжка мысли, то претендующей на вселенский, всечеловеческий масштаб, то растекающейся по тонким капиллярам вроде бы совсем ничтожных, но пакостных, ядовитых мыслишек. Вся эта фуриозная толчея неожиданностей не терпит никакой цельности. Самая целостность человеческой личности ста-

вится под вопрос. Традиционно прочное ядро «характера» расщепляется.

Несколько огрубляя и чуточку упрощая суть дела (но именно «несколько», именно «чуточку», не больше), можно сказать, что в новых постановках Достоевского акцент переносится с людей на идеи, происходит сдвиг из сферы замкнуто психологической в сферу открыто идеологическую. Речь идет не о переживаниях человека, а о судьбах человечества — это ведь единственно интересный для Достоевского аспект. Сказанное не означает, будто психологизм отменяется или теряет цену. Напротив, он в большой цене, котируется высоко. Но правда психологии — не самоцель, вообще не цель. Углубленность в психологию необходима постольку, поскольку она помогает понять приключения идеи, ведущей героев на дыбу беспощадного самоанализа. «Уюта нет, покоя нет», руки у камина согреть некогда, огонь камина — если уж есть камин — никакого умиротворения не сулит (вспомните камин у Настасьи Филипповны!).

Повторяю, игра ведется сухо и зло, нервно и жестоко.

Вырываясь из тепла обжитых интерьеров на стужу, в пустоту, режиссеры, которые ставят Достоевского, чаще всего обходятся теперь самым скудным реквизитом и не проявляют былого интереса к атрибутам устойчивого социального бытия. Наиболее резко отказ от всякой вообще «обстановки» был заявлен в спектакле Валерия Фокина «И пойду! И пойду!». Спектакль, основой которому послужили «Записки из подполья» и «Сон смешного человека», исполнялся на малой сцене «Современника», а точнее гозоря, вовсе не на сцене, просто в углу репетиционного помещения, без каких бы то ни было декораций. Не знаю, читал ли Фокин давнюю книгу Переверзева, да это и не существенно. Ведь и новейший исследователь Б. Бурсов тоже пришел к выводу, что «Достоевский пишет о своем герое как о человеке, загнанном в угол». Другое важно: Фокин рискнул воссоздать буквально и натурально то, что Переверзев и Бурсов высказывали метафорически. Угол режиссер принял как обязательное условие, как закон всей игры. В этом углу не было ничего — ни стола, ни стула, ни табуретки. Мы видели просто-напросто геометрический стык двух белых стен, освещенных ровным сиянием рефлектора, а отнюдь не угол человеческого жилья. Никаких обоев. Вооб-

ше никаких признаков быта, хотя бы ущербного, хотя бы трущобного. Угол как таковой. Угол, где сходятся стены. Угол, куда загнан человек.

Трое актеров — К. Райкин, Е. Коренева, А. Лентьев — играли на полу, на одном уровне с немногочисленными зрителями, совсем рядом с нами, вплотную — на расстоянии протянутой руки — к нам приближаясь. Аскетизм режиссерского решения предполагал, что энергетические ресурсы прозы Достоевского полностью сосредоточатся в актерах. И правда, каждое движение в равнодушной геометрии угла воспринималось как значительное, важное. Перемена позы — как целое событие.

К. Райкин начинал огромный монолог Подпольного человека сидя скрючившись, боком к публике. Сперва его речь звучала торопливо и глухо. Он что-то бессвязно бормотал, и в монотонной невнятице причитаний угадывалась тоска душного, давнишнего одиночества. Словно человек хотел удавиться, но веревка оборвалась, и вот он упал, забился в угол, отворотился от ненавистной жизни. Потом, все еще сидя, Райкин поворачивался к зрителям лицом. Лицо было помятое, волосы растерзаны, в глазах — ожесточение. Речь обретала все более агрессивный тон. Подпольный человек играл парадоксами, говорил с вызовом и наскоком. Его мысль беспрепятственно мчалась в одном направлении, докатывалась до края, перехлестывала через край, потом катилась вспять и возвращалась к нему столь исковерканной, что он и сам с трудом, не сразу признавал эту мысль за свою. Порой Подпольный человек с явным изумлением — то ли восторженно, то ли испуганно — прислушивался к собственным тирадам. Все же постепенно в неуправляемом потоке его возбужденного сознания проступала некая мучительная альтернатива, с которой Подпольный человек сталкивался снова и снова. Вырисовывался главный вопрос: «Человек любит созидать и дороги прокладывать, это бесспорно, но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?»

Сравнительно небольшому тексту «Записок из подполья» Достоевского посвящена целая литература. Проблематика этого сочинения, сама по себе достаточно сложная, изучается обычно и в связи с вопросом об идейной эволюции автора. В данном случае нет смысла касаться всех этих философских коллизий, и я ограничусь лишь анализом ситуации, которую В. Фокин взял за основу своего спектакля.

В райкинском истолковании для Подпольного человека альтернатива между созданием и разрушением, порядком и хаосом решалась (быстрее, чем у Достоевского, и категоричнее, чем у Достоевского) в пользу разрушения и хаоса по той простой причине, что идея порядка требовала от него — если ее принять — волевого усилия и даже насилия над собой.

Она, эта созидательная идея, должна была, упорядочивая весь мир, и Подпольного человека себе подчинить, и его ввести в некую систему, превратить в «штифтик», указать ему место. Осознавая идею, он тотчас же начинал топорщиться и бунтовать против ее власти.

«Законов природы нельзя прощать... — твердил Подпольный человек запальчиво и с большим убеждением, — потому что хоть и законы природы, а все-таки обидно». Тут Райкин наконец вставал во весь свой небольшой рост — растерзанный человек в замурзанном халате, с горящими угольками широко расставленных глаз, и вопрошал, обращаясь то ли к всевышнему, то ли к публике: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два — четыре не нравятся?»

Наскоки Подпольного человека на арифметику стоит заметить и запомнить. Арифметика вообще внушает ужас и отвращение героям Достоевского, а формула «дважды два — четыре» воспринимается ими словно проклятие, заклеившее весь род человеческий. Что же касается Подпольного человека, то он эту формулу отбрасывал заодно со всеми вообще законами природы. Не желая повиноваться ни природе, ни арифметике, он тотчас — очень даже просто! — убеждался в собственном величии. Выяснялось, что он, такой, какой есть, каким сам себя сознает («мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй», хуже того, «самый гадкий, самый смешной, самый мелочной, самый глупый, самый завистливый из всех на земле червяков»), тем не менее — выше всего мироздания и выше всякой морали. Если законов нет, если вселенная хаотична, то, значит, он всемогущ и ему все дозволено.

Сквозь путаницу парадоксов выглянуло, курясь и ликуя, циничное самоутверждение.

Тут-то и возникала — входила откуда-то сбоку — бесшумная и бесцветная, в тонкой рваной рубаше, без туфель, в одних красненьких носочках Лиза — Е. Коренева. Она садилась на пол возле Подпольного

человека, устало прислонясь спиной к стене, склонив голову к плечу — сама тишина рядом с его криком, само безмолвие рядом с его безудержной говорливостью, сама вялость рядом с его взвинченностью. Очень долго Лиза терпеливо, но безучастно выслушивала его хвастливые излияния, саркастические вопросы и издевательские попреки. Или только делала вид, что слушает, а сама думала о чем-то другом, своем, далеком? Глаза у нее были сонные, осовелые. Худенькое тельце наподобие сломанной куклы валялось на полу. Иногда она отвечала — нехотя, односложно, едва приоткрывая рот, тусклым, неокрашенным голосом: «Из Риги... Русская... Две недели... Да... Так... Все равно». Но Подпольный человек, дорвавшийся до вожделенной аудитории и получивший долгожданную возможность превратить монолог в диалог, он-то сухой информативностью таких ответов удовлетвориться не мог. Его душа взалкала диспута и трибуны!

Подпольного человека распирало желание вывести Лизу из состояния апатии, задеть за живое, уязвить, разговорить. Более того, Фокин исподволь вносил в ситуацию мотив, Достоевским не предусмотренный, но вполне отчетливо звучащий в спектакле. Подпольный человек — Райкин считал, что коль скоро он оплатил услуги проститутки, значит, купил ее всю, целиком, вступил во владение и телом, и душой. Ему ведь стократ важнее было не женщину, а собеседницу заиметь. А Лиза простодушно воображала, будто дело свое сделала и теперь вправе перевести дух. Он входил в пафос, все возвышал тон — она по-прежнему пребывала «в отключке». Хуже того, в тот самый момент, когда он особенно воодушевился, Лиза вдруг промолвила, уныло зевнув: «Что-то вы... точно как по книге».

Такого удара никак не ожидал Подпольный человек. Райкин даже осекся, вздрогнул, речь прервалась, глаза озадаченно округлились. Искра комедии насмешливо осветила всю его экспрессивную жестикуляцию. Тем яростнее он, — выбирая выражения самые грубые, слова самые тяжелые, — стал прорицать Лизе страшную болезнь, скорую смерть, сырую и грязную могилу.

Однако его прорицания Лизу не задевали. Какая участь ее ждет, Лиза не хуже Подпольного человека знала, а брань и прежде слыхивала всякую. Довольно долго она пропускала мимо ушей разглагольствования возбужденного оратора. Довольно долго. В

партитуре дуэта Фокин четко и твердо обозначил момент, когда Лизу как электрическим током ударила боль. Ее вдруг обожгла догадка, что Подпольный человек говорит с нею — но не о ней, не для нее, сквозь нее. Что над нею беснуется зло, жаждущее ее — живую — превратить всего-навсего в аргумент, в логическое звено какой-то неотвязной мысли. Что для этой глумливой речи все ее тяжелое существование — только повод и предлог, что ее пожизненная беда — его случайная удача, ее несчастье — его счастливая находка.

Если бы Лиза знала ученые слова, она, вероятно, сказала, что ее ужаснул холод абстракций, что ей мерзостен и страшен тотальный нигилизм, что она не позволит употребить свою живую душу как аргумент в подтверждение даже самой распрекрасной «общей идеи». Но Лиза ученых слов не ведала и в оппоненты самозваному Цицерону не годилась. Ее тусклое сознание противостоять натиску этого интеллекта не могло. Вот почему трагическое отчаяние, которое внезапно охватило Лизу, выразило себя не словесно, а телесно. У Достоевского сказано: «Все молодое тело ее вздрагивало, как в судорогах. Спершился в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вывалились наружу».

Одно дело — все это прочесть, совсем иное дело — воочию увидеть такие судороги, своими ушами услышать душераздирающие вопли и крики. Сила театра становится иногда мучительной, актерская игра подчас причиняет зрителям страдания. Фокин к этому и вел, шадить публику не желая.

Тут самая пора припомнить критические статьи, где тщательно подсчитываются протори и убытки, понесенные прозой на пути к сцене. И почему-то почти никогда речь не заходит о том, что проза на театре выгадала, приобрела. А ведь бывает и такое. Игра Е. Кореновой в спектакле Фокина многое к теме, Достоевским выдвинутой, прибавила. Мы видели, с каким сверхчеловеческим отчаянием истерзанная проститутка, которой, казалось бы, терять нечего, вопя и стеноя, защищала идею добра. Лиза валялась на полу, сотрясаемая конвульсиями. Спина выгнулась, рубашка задралась, руки судорожно хватали воздух, ноги произвольно дергались, голос хрипел и срывался, по щекам текли слезы. Ей, падшей, всем нутром знающей: впереди — ночь, больница, смерть — необходимо было верить, что где-то в мире существует дневной свет. Что жизнь

может быть, должна быть иной, понятной и доброй, — пусть не для нее, не в этом суть, пусть хоть для других.

Достоевский писал об искривленном ее лице, полусумасшедшей улыбке, почти бессмысленном взгляде. Все это Коренева, мучаясь, распростертая на полу возле наших ног, сыграла, добавив от себя великий напор неотступного верования. Казалось, слабенькое тельце девушки бьется в предсмертной муке, казалось, она — в агонии. Подпольный человек воззрился на Лизу с ужасом. Такого эффекта он, во всяком случае, не ожидал. Извиняющимся тоном он тихо признавался Лизе, что хотел ведь «только на словах поиграть, в голове помечтать». Пафос его как рукой сняло. Пришла пора заговорить начистоту. Главные слова Райкин произносил внятно, раздельно, стараясь, чтобы Лиза даже сквозь конвульсии их расслышала: «Мне надо спокойствие». В этой фразе он был наконец прост. Но лишь одно мгновение! Тотчас же его вновь понесло, и залпом, взхлеб он выпаливал: «Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить!»

Тут вот и был момент истины, завершавший весь монолог. Правда вдруг, словно медный пятак, выскользнула из колыхания слов и со звоном брякнулась на пол. Ведь все разглагольствования только к одной этой голой сути и вели: «чтоб мне чай всегда пить».

Подпольный философ, познавший наконец-то самого себя, замирал в состоянии некоего восторга перед ослепительной ясностью, с которой открылся ему сокровенный смысл человеческого существования. Теперь-то, думалось, и Лиза должна была его простить и понять, с ним согласиться?

Однако Лиза с тоской и стоном отворачивалась от него. С трудом садилась, потом подымалась на ноги и тихо, бесшумно уходила мимо зрителей прочь, не оглядываясь на Подпольного человека.

Две одинокие души в спектакле Фокина поначалу соотносились как душа палаческая и душа жертвенная. Подпольный человек жаждал «тиранствовать и нравственно превосходить», Лиза терпела, сколько могла, его словесное тиранство. Но затем ситуация резко менялась, выяснялось, что «нравственное превосходство» — за Лизой, а не за Под-

польным человеком, что она все-таки, вопреки всему, и после агонии — живая, а он, поправший законы природы, правила арифметики и сбросивший оковы морали, — все-таки мертвый.

Видимо, ради вящей отчетливости такого вывода Фокин приплюсовывал и присоединял к маленькой трагедии «Записок из подполья» душеспасительную утопию «Сна смешного человека». Смешной человек — А. Леонтьев призван был словесно провозгласить все то, что Лиза, сопричастная добру и любви, но бессловесная, высказать не умела. В противовес нигилистическим тирадам и злобному эгоцентризму Подпольного человека монолог Смешного человека выдвигал иную, гуманную идею: «Главное — люби других, как себя». Вот если бы, намекал нам режиссер, такой Смешной человек, который «знает истину», повстречался с Лизой, тогда бы все вышло и благородно, и прекрасно.

Вообразить это легко, ибо молодые люди, готовые препроводить панельных девиц на путь добродетели, запечатлены в русской литературе неоднократно. И способ спасения известен: первым долгом надобно усадить падшее создание за швейную машинку. Но мы ведь хорошо помним, чем кончались такие эксперименты...

Связывая воедино два произведения, режиссер заботливо подсказывал Достоевскому выход из коллизии, которая писателя интересовала как раз своей безысходностью. Узел, затянутый в «Записках из подполья», Фокин, присовокупляя к ним «Сон смешного человека», пытался разрубить, запутанное — распутать.

Рациональная логика вступала в спор с логикой музыкальной, и Смешной человек — А. Леонтьев, опираясь на спинку стула, как на край кафедры, вел монолог с явной оглядкой на лихорадочную манеру игры К. Райкина. Актеру не хотелось с места в карьер брать назидательный тон, он пытался маневрировать где-то между пылкой горячностью и горькой иронией, балансировать на грани детской наивности и печальной умудренности. Тем не менее все это разнообразие волей-неволей приходилось сводить к простоте нравоучения.

В итоге Смешной человек Подпольного человека не переиграл. Вышло, к сожалению, иначе. Смешной человек сгладил и стер сильнейшее впечатление, которое произвела игра Е. Кореновой — Лизы. Трагедию сменила то ли проповедь, то ли лекция.

Летом 1980 года на страницах газеты «Советская культура» произошла любопытная перепалка. В статье «Премьера без анонса» критик С. Овчинникова рассказала, как изменился спектакль Ю. Завадского «Петербургские сновидения», когда режиссер ввел на роль Раскольникова нового актера, Г. Тараторкина. «Раскольников первого исполнителя, Г. Бортникова,— писала Овчинникова,— очень эмоционален, для него самоубийство и последующие разговоры с Порфирием являются моментами помутнения разума. За этой трактовкой притушевываются философские обоснования совершенного преступления. И в отношениях с Порфирием герой Бортникова — в оборонительной позиции, герой же Тараторкина — в наступательной. Переходы от эмоционального напряжения к напряжению мысли у Бортникова импульсивны, у Тараторкина же логичны. Тараторкин посмел пожертвовать даже какой-то долей эмоциональности, чувственности во имя жестокого и четкого анатомирования мысли «мы все глядим в Наполеоны», которая не однажды уже привела мир к катастрофе и сегодня не сдана еще в архив».

Заметив, что оба актера «достойно, но разно» играют главную роль, которая «определяет спектакль», Овчинникова утверждала: «В театре сегодня идут два «Петербургских сновидения», равно интересных для зрителей». Ясно было, что предпочтение все же отдается спектаклю с участием Тараторкина.

Бортникова статья Овчинниковой задела за живое. Артист возразил: не кто иной, как режиссер Ю. Завадский, работая с ним над ролью Раскольникова, стремился прежде всего «понять и показать русскую романтическую натуру», советовал ему выявить «светлое начало», найти «выход из мрака сюжетных перипетий к просветленности духа». Соответственно, и сам Бортников все время имел в виду «своеобразное обаяние этого персонажа».

Со своей стороны я хотел бы подтвердить эти слова и добавить, что задание режиссера Бортников в высшей степени успешно реализовал. Овчинникова, мне кажется, не совсем точно охарактеризовала его работу: надо бы говорить не о моментах «помутнения разума», а о детской нерасчетливости и опрометчивости поведения Раскольникова, «падшего ангела», каким он явился в исполнении Бортникова.

Но в главном, в самом существенном, Овчинникова попала в точку, и ее правоту лишь подтвердила

реплика Бортникова, который, по сути дела, не критику Овчинниковой, а артисту Тараторкину возражал, с Тараторкиным, а не с Овчинниковой спорил.

Действительно, рисунок роли Раскольников, предложенный Тараторкиным, суше, рациональнее. Войдя в композицию Завадского, Тараторкин обаятельности не искал и «романтической натурой» не интересовался, хотя, исполняя ту же роль в фильме Л. Кулиджанова «Преступление и наказание», все свои актерские силы бросил на защиту Раскольникова. Там, в кино, его Раскольников был юношей чистым, безгрешным. Зло если и вторгалось в душу героя, то, уж конечно, извне — из мрачной атмосферы сырых углов, грязных комнатушек и дымных трактиров нищего Петербурга, из тупика, обусловленного эпохой. Без вины виноватый Раскольников — Тараторкин в фильме Кулиджанова вызывал сострадание и симпатию — точно так же, как и Раскольников — Бортников в спектакле Завадского.

Что же произошло? Почему два актера, которые недавно толковали образ Раскольникова примерно одинаково, теперь так далеко разошлись в оценке героя? Почему вчерашние единомышленники очутились в положении оппонентов? Ведь Тараторкина вводил в свой спектакль сам Завадский, а не другой, равнодушный к его творению режиссер?

Видимо, репетируя с Тараторкиным, Завадский почувствовал потребность каких-то корректив, каких-то уточнений в интерпретации главной роли. Как ни обаятельна «русская романтическая натура», все же в данном случае речь ведь шла об умышленном убийстве, о преступлении ничуть не обаятельным.

Надо полагать, Завадский заметил вопросительные знаки, которые время расставило на полях его режиссерской партитуры. Возможность романтического возвышения фигуры Раскольникова, вполне допустимая в духовном климате конца 60-х годов, становилась сомнительной в 70-е годы. Социальная атмосфера ощутимо менялась, внешняя стабильность бытия едва прикрывала его внутреннюю застойность. Формально упорядоченная, жестко регламентированная общественная жизнь глушила личную инициативу, подавляла предприимчивость и энергию. В мутной духоте вольготно было расчетливым карьеристам и прожженным циникам. Благородные порывы воспринимались скептически, любые

претензии на духовную независимость пресекались на корню. Недаром режиссер М. Захаров в 1975 году назначил на главную роль чеховского «Иванова» популярного комика Е. Леонова и тем самым превратил необыкновенного Иванова в обыкновенного Иванова. Недаром и режиссер В. Плучек в спектакле «Горе от ума» лишил Чацкого — А. Миронова интеллектуального превосходства над Софьей — Т. Васильевой и даже над Фамусовым — А. Папановым. В постановке Плучека сатирическая комедия прозвучала горькой драмой, где Чацкий и Софья, Чацкий и Фамусов боролись на равных, где герой низводился с высоты, недостижимой для «грибодовской Москвы», и сталкивался с достойными противниками, способными с ним и поспорить и потягаться.

Лица из ряда вон выходящие сценой 70-х годов настойчиво водворялись обратно в ряд. К ним прилагалась общая мерка.

В этих обстоятельствах романтический нимб доверия не вызывал. Завадский уловил шероховатости, возникшие во взаимоотношениях между его спектаклем и публикой, потому-то и не повел Тараторкина по следам Бортникова, потому и попытался вплести в ткань спектакля новые нити, новые мотивы.

Нет, я не думаю, что в Театре имени Моссовета идут под одним названием два совершенно различных спектакля, что в зависимости от игры Бортникова или Тараторкина многосложная постановка Завадского чудодейственно преобразуется. Столь радикально повлиять на всю режиссерскую композицию работа, проведенная с одним артистом, в данном случае не могла. Но некоторые весьма характерные тенденции в ней проступили — и в спектакле отозвались. «Просветленность духа», которая сопутствовала игре Бортникова, в исполнении Тараторкина исчезла.

Неизмеримо смелее, решительнее и дальше шагнул по этому пути Ю. Любимов, чья постановка «Преступления и наказания» в Театре на Таганке знаменовала собой категорический отказ от просветленного и прекраснородушного истолкования Достоевского. В полном согласии с автором инсценировки Ю. Карякиным «Преступление и наказание» было прочитано как роман сугубо идеологический.

Театр на Таганке, давно приверженный к русской прозе и всегда жаждущий максимальной остроты идейных столкновений, миновать Достоевского никак

не мог. Рано или поздно встреча данного театра с данным автором должна была произойти: это предполагалось, прогнозировалось и даже анонсировалось. Заранее угадывалась и та агрессивность, с которой театр постарается выдвинуть вперед «проклятые вопросы», донимавшие Достоевского, усугубить и разворошить непримиримые идейные коллизии, катастрофически сотрясающие его прозу.

Но столь крутого, столь резкого поворота, выполненного рывком, с маху, все-таки никто не предвидел. С предшествующей манерой, с совсем недавней традицией сценического истолкования Достоевского эта работа, как выяснилось, ничего общего не имеет. С точки зрения театральной традиции невероятно, непривычно и даже болезненно оказалось то, что режиссер наотрез отказался от всяких попыток выстроить спектакль как систему определенных и развивающихся характеров, чтобы затем так или иначе эти характеры оценить, их эволюцию довести до логического конца, одних приподнять, других принизить, а всю «сшибку характеров» (как любят выражаться критики) разрешить неким итоговым нравоучением. И первая же проблема, перед которой озадаченно остановились некоторые из моих собратьев по перу, была проблема психологизма. Им почудилось, что в спектакле «перед психологическим дверью оказалась заперта». И коли так, значит, к Достоевскому данное зрелище отношения не имеет. Ибо кому же не известно, что Достоевский прежде всего — гениальный психолог, проникновенный исследователь потаенных душевных глубин? Следовательно... Впрочем, дальше разматывать катушку такой логики не имеет смысла, ее серые нитки всем знакомы. Стоило бы, вероятно, подумать и о другом: ради чего Достоевский спускается в душевные подполья? С какой целью забирается в самые укромные уголки подсознания? Какого сорта и какого свойства психологизм пронизывает его романы? Чем отличается психологизм Достоевского от психологизма Тургенева, Толстого, Чехова?

Не задавшись этими вопросами, судить о наличии (или отсутствии) психологизма в спектакле Любимова нельзя.

Филологов такие проблемы занимают давно; более того, они тщательно изучены и вполне убедительно разрешены. Но на театре, где Достоевского привычно заталкивают в репертуарную рубрику «русская классика», инерция «психологического ана-

лиза», будто бы одинаково пригодного во всех случаях, все еще дает себя знать. И поныне есть люди, свято убежденные, что психологизм, подобно омулю, который нигде, кроме глубоководного Байкала, не водится, возможен только в особой среде обитания — в акватории МХАТ, БДТ, Малой Бронной. Предполагается, что обстоятельность «вдумчивого» и «углубленного» — на старый мхатовский манер — психологического анализа есть единственная форма и единственная вообще возможность театрального психологизма. Такой — будто бы универсальный, якобы всемогущий — психологизм наглухо заперт внутри характера. Он призван раскрыть эволюцию данного персонажа, указать перемены, которые произошли во внутреннем мире героя на дистанции от начала до финала спектакля. Досконально изучившие подобную нехитрую механику знатоки сердобольно спешат на помощь театру. «Сегодня в Раскольникове куда более интересно (и современно), — поясняла Н. Крымова, — его духовное начало», а именно — тема «пробудившейся совести». Что же касается раскольниковской «убежденности в праве убивать», то в ней Крымова никакого интереса не усматривает.

Но если тема «пробудившейся совести» столь актуальна *сегодня*, то чем, спрашивается, занимались *вчера* Завадский и Кулиджанов? И нельзя ли все-таки найти психологическому анализу какое-то другое — помимо повторения пройденного, — не обезболивающее применение?

Ведь психологический анализ — всего лишь средство, способ и метод познания действительности, он может и должен служить разным намерениям. При помощи такого метода можно, конечно, снова и снова копаться в душе Раскольникова в поисках просветленности, пробуждения совести, раскаяния. Можно очень тщательно, даже скрупулезно разобрать и разъяснить характер Родиона Раскольникова, да так, что вся неприятная Н. Крымовой «патология» бесследно исчезнет, вся «маниакальность» испарится, как дым. Однако Любимов имел веские основания двинуться в другом направлении.

М. Бахтин писал: «Герой Достоевского — *человек идеи*; это не характер, не темперамент, не социальный или психологический тип... Нелепой была бы самая попытка сочетать, например, идею Раскольникова, которую мы понимаем и *чувствуем* (по Достоевскому, идею можно и должно не только понимать,

но и «чувствовать»), с его завершенным характером или с его социальной типичностью...» Согласно Бахтину, идея Раскольникова «*живет* в непрерывном диалогическом взаимодействии», в споре «с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия. Свидригайлова и других».

Исходя из восприятия Достоевского как писателя прежде всего идеологического, как первооткрывателя формы идеологического романа, понимая его героя как человека идеи, театр отнюдь не закрыл психологизму вход на свою сцену. Просто самый психологизм он интерпретировал иначе. Психологический анализ в этом спектакле подтверждает и подгоняет движение мысли. Психологические выверты сопутствуют яростным атакам и наскокам идеи, обнаруживают ее агрессивность и безошибочно указывают ее несостоятельность.

Психология Раскольникова занимает театр не как сумма признаков или комплексов, из которых складывается своеобразный строй данной личности, не как «состав» характера, а — как психологическая ткань, способная срастись с тканью злокачественной идеологии. Ведь сама по себе личность Раскольникова никакой загадки не содержит и сама по себе идея Раскольникова опровергается без труда. Но вкупе, как они и явлены нам Достоевским, *эта личность*, поглощенная *этой идеей*, представляют грозную опасность. Ни остановить, ни опровергнуть Раскольникова, возомнившего себя мессией, пророком, не удастся никому. Все нервные волокна этого человека пропитались ядом, все импульсы его послушны вибрации неотвязной мысли, мессианство превращается в манию. Речь идет о психологии, больной идеологией.

Режиссер попытался, — возможно, с излишней категоричностью, несомненно, кое-где с преувеличенным напором, — извлечь из романа весь потенциал сугубо идеологического конфликта. Спектакль превратился поэтому в некое подобие реактора, где человеческая индивидуальность расщепляется, характер — раскалывается, а обыденная психология — рвется. Психологический анализ констатирует разорванность сознания, не логику, но алогизм и вспученность его пенящегося, неостановимого потока. Ни один из персонажей, включая и Раскольникова, и Порфирия, и Соню, и Свидригайлова, всей правдой не владеет и овладеть не в состоянии.

Характеры и судьбы брошены в общий котел,

где клокочет адское варево идеи. Спектакль строится как обвинительное заключение не столько по делу убийцы Раскольникова, сколько по существу его «проклятой мечты». Не Раскольников, но идея Раскольникова — маниакальная идея — предана публичному суду. Факт преступления указан и объявлен с самого начала, затем одно за другим отметаются все якобы смягчающие вину обстоятельства. Сострадание к Раскольникову в пределы спектакля проникнуть не может, даже тень симпатии к нему тут не возникает, а «пробудившаяся совесть» убийцы поставлена под вопрос и объявлена недостойной внимания. Театр сосредоточен на другом: на том, как самоутверждается и мечется в поисках аргументов идеология, согласно которой убийство — необходимо, преступление — разрешено. Сорвать все словесные покровы, такую идеологию драпирующие, высмеять любые ссылки на «русскую романтическую натуру», будто бы заслуживающую — и после крови, и после убийства! — снисхождения или уважения, вот нескрываемая цель режиссера, к которой он идет напролом.

Кстати о романтизме. Романтизму, писал Герцен, «надобен эффект, фраза, и заметьте, что у него эффект и фраза вовсе не ложь, вовсе не поддельны, он за фразу пойдет и сядет на кол, если только он живет в такой образованной стране, где за фразу сажают на кол. Романтизм вообще ищет несчастий, он очищается ими, хотя мы не знаем, где он загрязнился...».

Где он, романтизм, загрязнился? Ответ на этот вопрос дается сразу, еще до начала спектакля. Как только вы входите в зрительный зал, раскрывая вовсе не парадную, театральную, а типично квартирную, облупившуюся белую дверь, вы тотчас же видите справа, у самого края сцены, два скрюченных трупа. Убийство произошло. Лица убитых женщин наспех прикрыты платками, на их бедных платьях видны кое-где пятна бурой крови, руки успели пожелтеть, ноги в грубых чулках и старых ботинках торчат как палки. Убийство совершилось вот тут, в *углу*, где теснятся самые разные и сплошь невзрачные вещи: стоит комод, аккуратно покрытый старенькой кружевной салфеткой, виднеется маленькая икона с теплящейся масляной лампадкой. Выше, на антресолях, сложены старые, покоробившиеся от времени чемоданы. Да, была скопидомкой старуха процентщица, жила убого, пыльно... Чуть дальше —

прямоугольник зеркала в деревянной раме. На зеркале — пятно запекшейся крови. Кровью залиты и вырванные из книг страницы, и самые книги, которые валяются на полу. Вся эта обстановка занимает крошечный кусок просцениума — одну только малую его часть. А слева — полнейшая пустота, голый, открытый до задней кирпичной стены планшет. Из угла, где лежат трупы и сосредоточены вещи, в пустоту огромного и холодного пространства ведет еще одна дверь. Вот и вся скудная, немногословная сценография Давида Боровского.

Надо, впрочем, упомянуть одну существенную деталь. Зеркало повешено так, что в нем отражаются первые ряды партера. Зрители, которые находятся в зале, тем самым частично сценой присваиваются: сцена нуждается в их безмолвном присутствии.

Литературовед А. В. Чичерин указал характерную для Достоевского способность совмещать «описание нищенского угла, обтрепанных брюк с грандиозной, трагически несостоятельной идеей, ставящей человека бездны на краю», на несравненное «просвечивание в малом образе мироздания в целом».

Форма спектакля пластически воспроизводит именно такую, типичную для Достоевского конструкцию: справа — крохотный нищенский угол, где совершенно преступление, слева — мироздание в целом, пустое и распахнутое пространство.

Замыкающая пределы сцены кирпичная стена — белая, беленая, белесая. Краскам в эти пределы доступа нет, игра красок отменена и запрещена. Вся композиция — черно-белая, все костюмы выдержаны в черно-серо-белой гамме. Борьба черного и белого, тьмы и света придает действию мрачную сосредоточенность, причем свет применяется холодный, резкий, ни в коем случае не ласковый. Только справа, в ту дверь, через которую зрители вошли в зал и которая почти все время остается открытой, льются иногда теплые лучи солнца. Они замирают там, у самого входа, в разреженный воздух сценического пространства им проникнуть не дано. Но эта вот одна-единственная, согретая солнечным теплом дверь служит как бы напоминанием о жизни, остановившейся за порогом преступления. О жизни, которой пренебрегли.

Тема крови — кровавых следов убийства, — напротив, время от времени громкими воплями красных пятен вторгается в самый центр черно-белого мира.

Человеческие фигуры отбрасывают на белизну кирпичного задника огромные, до потолка, тени. Игра теней, зловещая и грозная, вторит игре актеров, укрупняя движения и усугубляя выразительность жеста. Значение всего, что происходит на этом пустом планшете, для нас, однако, тысячекратно усилено еще и прилипчивым первым впечатлением: той самой картиной двойного убийства, которую мы застали, как только вошли в зал, и о которой нам снова и снова напоминает режиссер, бросая свет прожектора в правый угол, туда, где трупы.

Странное, казалось бы, дело: муляжность трупов, нами увиденных, конечно же, сомнений не вызывала. Мы прекрасно знали, что лежат не люди, а куклы, что вся эта гиньольная сценка — расprostертые тела женщин в убогих одежонках, пятна запекшейся крови, кавардак — устроена с наивным натурализмом музея восковых фигур. Мы беспечно проходили мимо «места преступления», разговаривая о своем, поглядывая на билеты (какой ряд, какие места). Увиденное отнюдь не привело нас в ужас и не заставило внутренне содрогнуться. Но в подсознании мы зарегистрировали все мрачные подробности, которые нам указали. Выяснилось, что этого вполне достаточно, что начиная с *этого момента* все происходящее будет совершаться непременно под знаком *этого момента*, что мы на протяжении всего спектакля не сможем забыть, о *чем* идет речь.

Иллюстративность принято считать унижительной, чуть ли не постыдной для серьезного театра. В слове «иллюстрация» содержится упрек сцене, не сумевшей добиться цели собственными актерскими средствами и потому прибегнувшей к чужой, заемной выразительности, к помощи другого искусства. Пояснительные картинки, дескать, потребовались там, где актерские темпераменты спасовали... Такие соображения вообще-то, может быть, и резонны. Но в Театре на Таганке самые прямые иллюстрации очень часто предворяли и дополняли игру актеров. Этот театр не стеснялся простоты и не опасался обвинений в примитивности, язык его был бесхитростно откровенен.

Вот актеры с квадратными прожекторами в руках выходят на пустую сцену. За ними волочатся длинные, подобные змеям, толстые шнуры электропроводки. Прозаические черные шнуры прихотливыми зигзагами пересекают планшет, все время путаются под ногами исполнителей. Но ведь и они

заняты в спектакле!» Конечно, их функция — скромная, малозаметная, они — всего лишь прихвостни прожекторов. А вот прожектора могут многое. Их слепящие лучи бьют в зрительный зал, мечутся по партеру и по балкону, обшаривают сцену, пока не находят Раскольникову и не утыкаются ему в лицо. Впечатление такое, будто яркие лучи света дрогнули, прикоснувшись к этому лицу.

Конечно, нынче многие умеют придавать осветительным приборам и прочему техническому инвентарю значение эстетическое, поручать грубым театральным механизмам тонкие художественные задачи. Подобные приемы распространены широко. Но, думаю, никто не может соревноваться с Таганкой ни в простоте, ни в артистической виртуозности такого рода игры. Элементарная техника сцены здесь будто сама собой организует многозначную структуру образа. Таков и этот момент нашей первой встречи с Раскольниковым. Тень его фигуры отпрянула назад, кинулась вверх, распласталась по стене. В неумолимо ярком свете мы увидели серое лицо, на котором застыла печать заносчивости, гордыни, гложущей и алчной амбициозности. Он говорит, что намерен нанять квартиру, голосом хриплым и угрожающим, будто собирается взять город штурмом. Перед нами — человек, твердо уверовавший в свое значение и предназначение, убежденный, что годится в Наполеоны. Но в то же самое время перед нами — страдалец, гордо отвернувшийся от мира и равнодушно отвергнутый людьми. Изнемогая под тяжестью ноши, взятой на плечи, он шагает вперед за «проклятой мечтой».

Да, такая вот странная картина: Раскольников презирает человечество, которое жаждет облагодетельствовать. А подлое, неблагодарное человечество в слепоте своей наивно полагает, что и без Раскольникова могло бы обойтись. Что перебилось бы как-нибудь, лишь бы отвязался. Только он не отвязется, не на того напали. Раскольников — А. Трофимов — человек идеи. Где-то в нутре, в сердцевине души укоренилась и метастазами разрослась идея, которая сперва обещала его высоко вознести, а потом обманула и ударила оземь. Но он удара не ощутил. Этот высокий молодой человек в сильно поношенном, почти нищенском черном пальто, в черной рубашке с растерзанным воротом и в мерзкой засаленной шляпе в сочувствии не нуждается, сострадания не просит. Напротив, он все еще порывается спасти

человечество; более того, он укрепился в своей идее, ибо он ведь «переступил», убил, а, значит, убийство, уже совершенное, даст ему возможность сотворить сотню — да что сотню, тысячу! — добрых дел.

Но способен ли он на добрые дела? — вот вопрос, который всплывает сразу же, едва мы с ним встречаемся. С первого мгновения бросается в глаза его неопрятность. Многократные указания Достоевского на «лохмотья» Раскольникова, на его костюм, в котором «даже и привычный человек посовестился бы днем выходить», прежде либо давали театральным художникам повод изобразить романтические, живописные лохмотья, либо вообще пропускались мимо ушей, и тогда Раскольникову шили бедный, но вполне пристойный костюм. На Таганке в неряшливой, запущенной одежде Раскольникова никакого намека на живописность нет. Шляпа «вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону», рубашка «старая, невытая», брюки, которые «внизу осеклись и висели бахромой», — и т. д. — все в точности, как в романе. Можно даже сказать, что неопрятность — главная отличительная черта внешности этого Раскольникова, который вызывает смешанные чувства сострадания и недоверия, жалости и осуждения. Он то и дело запахивает на груди потертое, замурзанное пальто. У него какое-то пыльное лицо. Рядом с ним Порфирий Петрович, Свидригайлов, Лужин или Лебезятников кажутся холеными и лошеными — будто сию минуту из парикмахерской вышли. Сравнительно с ним даже Мармеладов пристоеен и аккуратен. Внешняя загрязненность Раскольникова (вспомните герценовский романтизм, который неведомо где «загрязнился») тайно соответствует грязи, пятнающей и позорящей весь его «мрачный катехизис».

Позы Раскольникова — Трофимова претендуют на величие, жесты широки, размахисты, интонации надменны, но высокомерные фразы произносятся хриплым, надсадным голосом, а возбужденные глаза смотрят на нас с помятого, изможденного, изрезанного преждевременными морщинами лица. Он то страшен, то жалок. Добрые дела ему не то чтобы непосильны, а психологически противопоказаны. Психологический рисунок роли витиеват и сложен, но в сложности трофимовского Раскольникова нигде не проступает доброта. Кроме того, мы ведь помним его злодеяние, мы видели трупы, и прожектора не однажды повторно указывают на них.

Думаю, режиссер вполне мог бы обойтись без устрашающей мигалки, в прерывистом свете которой перед нами снова и снова маячит залитая кровью белая дверь (один из лейтмотивов оформления Д. Боровского), снова и снова нервным пунктиром рваных движений скользят, в сомнамбулическом трансе простирая руки друг к другу, персонажи с белыми повязками на глазах, снова и снова нагнетается ужас. Мигалка была бесспорно уместна в «Десяти днях, которые потрясли мир» — там она иронически фиксировала конвульсии гибнущей власти. Мигалка была прекрасна в «Матери» — там она придавала мощную экспрессивность образу взбунтовавшейся толпы. Мигалка в «Преступлении и наказании», как говорится, «от лукавого». Перебивками мучительных снов и тяготящих души воспоминаний партитура расслаблена, даже разбавлена. Излишни они потому, что к развитию мысли спектакля ничего не прибавляют. Напротив, при всей их ударности и кошмарности, они только останавливают действие, тормозят его ход. Боюсь даже, что их крикливая эффектность ослабляет впечатление, производимое другими, гораздо более точными и внешне более скромными приемами.

Раскольниковская «проклятая мечта» в спектакле лукаво сближена с темами, которые поочередно предъявляют то Лужин, то Лебезятников. С помощью двух этих шутов (а они в трагедийном спектакле Любимова — несомненно шуты) экстраординарная идея Раскольникова вдруг вступает в тесное соприкосновение с комической ординарностью. И тотчас же становится видна пошлая изнанка грандиозных претензий. В зеркале замысла наполеоновского размаха отражается, подмигивая и гримасничая, мелкая расчетливость, подлейшая меркантильность. От великого до смешного один шаг? Вот этот шаг и сделан в спектакле.

Когда Лужин — С. Холмогоров, полный, осанистый, самодовольный, тщательно завитой — пышная прическа ровными колечками, — с важностью рассуждает, расхаживая перед Раскольниковым: «Стало быть, приобретая единственно и исключительно себе, я именно тем самым приобретаю как бы и всем!», то Раскольников — Трофимов недаром ярится. Ибо ход лужинской своекорыстной мыслишки, в сущности, воспроизводит раскольниковскую логику — с той только обидной разницей, что там, где Раскольников рискует головой, Лужин не рискует и копеечкой.

«Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!» — восклицал Раскольников. И вот пожалуйста: перед ним живое, полное оптимизма олицетворение арифметики — человек, сообразивший, что если ловко, с выгодой, обделаешь свои дела, то и обществу непременно получится польза. Куда ведет такая «арифметика», Раскольников понимает, ему ясно, что если довести лужинскую мысль до логического предела, то «выйдет, что людей можно резать».

Эти слова Раскольников выкрикивает гневно. Эта догадка причиняет ему боль, ибо он вдруг себя нечаянно с Лужиным уравнивает, злодеяние, им уже совершенное, словно бы Лужину передоверяет.

Апломб Лужина смешон, его походка — твердыми, маленькими, резвыми шажками — комична, весь его округлый, шарообразный, сытый вид почти неуместен в соседстве со страдальчески ожесточенным обликом Раскольникова. Самое присутствие Лужина, сияющего как новый самовар, угрюмого Раскольникова бесит.

Тем настойчивее в спектакле они сближаются, сопоставляются, сталкиваются друг с другом.

Еще больше компрометирует Раскольникова Лебезятников, в спектакле Любимова чрезвычайно заметный. Если Лужин — пародия на раскольниковскую логику, то Лебезятников — пародия раскольниковской социальной неудовлетворенности и заботы о будущем, раскольниковской мечты осчастливить страждущее человечество.

Полубуйтесь на Лебезятникова — В. Погорельцева: ведь этот быстрый, шустрый, везде на бегу поспевающий, всех локтями расталкивающий, несокрушимо самонадеянный молодой человек «с бакенбардами в виде котлет», с разлетающимися черными фалдами фрака, с интонациями и жестами записного оратора только и делает, что бичует социальные пороки и проповедует социальный прогресс. И ведь у него не одна какая-нибудь идея на уме, у него в запасе целый ворох модных теорий, надежных методов и верных способов достигнуть всеобщего блаженства! В хлопотах о том, как бы получше перестроить общество, скользкий Лебезятников легко даст шершавому Раскольникову сто очков вперед. А ежели в запале неостановимой деятельности Лебезятников не может собой не любоваться, не красоваться, то ведь и Раскольников тоже собой любит, тоже рисует и позирует...

Лужин — человек практический, человек дела,

Лебезятников — болтун, человек фразы, и оба они в этом спектакле кружат возле Раскольниковова, мелькают рядом с ним, словно бы поясняя, почему раскольниковская идея, уродливо соединившая возвышенную фразу с кровавым делом, терпит крах.

Но, конечно, не на этом уровне пародии и шутовства решаются основные идейные проблемы спектакля.

На театрах в оппоненты Раскольникову с незапамятных времен выводили Порфирия Петровича. Устремляясь к Порфирию, сцена ловко увязывала идейную коллизию романа с завлекательностью детектива, а вдобавок получала и выгоду прямой антитезы добра и зла. Порфирий Петрович, ко злу непричастный, жаждущий если не искоренить зло, то хотя бы усмирить гордыню, во всех инсценировках и экранизациях романа был импозантной фигурой.

Что же касается Свидригайлова, то его личности, столь важной и столь крупной в романе, сцена придавала неизмеримо меньшее значение. Если даже роль Свидригайлова и не сводилась к двум-трем побочным эпизодам (как правило, дело этим и ограничивалось), то все равно тема Свидригайлова неизменно служила косвенному оправданию Раскольниковова. В Раскольникове виделась тревожащая проблема, в Свидригайлове — мерзость, провоцирующая возникновение тревожных проблем. Театральный облик Свидригайлова поэтому должен был внушать гадливое отвращение: масляные глазки, толстые чувственные губы, жадное старческое сластолюбие.

На Таганке отнеслись к Свидригайлову серьезнее и взглянули на него иначе. Владимир Высоцкий играл Свидригайлова с нескрываемым упоением, любуясь его дерзким цинизмом, вызывающей аморальностью, скептическим умом. Неожиданно выяснилось, что с этой презренной, казалось бы, свидригайловской позиции гордыне Раскольниковова может быть нанесен сильный удар.

Знатоки искусства Достоевского давно заметили «что-то авторски восторженное в изображении Свидригайлова», увидели «огонь», который, писал А. Чичерин, зажжен внутри этого образа и «влечет к себе автора». Много рассуждали о параллелизме и о перекрестках свидригайловского и раскольниковского мотивов, о том, как соотнесены в идейной структуре романа преступный разгул плоти и преступный разгул мысли. Высоцкий авторскую «восторжен -

ность» подхватил и впервые сообщил ее сценическому образу Свидригайлова. "У Высоцкого Свидригайлов был совсем не стар (в романе он — «господин лет тридцати»), у Высоцкого Свидригайлов выглядел молодожаво, носил нараспашку богатый стеганый серебристо-серый халат, шагал по планшету быстро и широко, жестикулировал властно. Глуховатый баритональный голос звучал повелительно. Что-то в этой фигуре было интригующе интересное, таинственно значительное.

Да и мизансценически тоже был обусловлен особый к Свидригайлову интерес. Все остальные персонажи присаживались редко, бочком, и скамейкой им служила все та же окровавленная дверь. Для Свидригайлова же в геометрическом центре сцены ставилось красивое кресло. В кресле он мог порою сидеть развалясь, с сигарой в руке — невозмутимый пассажир на палубе тонущего корабля.

Но его внешнее достоинство имело оттенок мрачный, чуть ли не демонический. Высоцкий играл человека, чье спокойствие проистекает отнюдь не из самодовольства, а, наоборот, из абсолютного самоотрицания, человека твердо уверенного, что он не имеет никакого права жить на свете, давно приговорившего себя к смерти. Более того, мысленно перешагнувшего порог небытия.

Он существует как бы за этой гранью, по ту сторону отчаяния. Каждое мгновение еще длящейся жизни — гитарный аккорд, клубящийся дымок сигары, волнующая близость «женских рук, спины и плеч и шеи» — приносит в холод свидригайловского потустороннего покоя счастливую боль воспоминания. Ни будущего, ни настоящего для него нет, потому-то он внутренне свободен и даже во времени располагает вольготно: ему торопиться некуда, может даже при случае спеть старинный русский романс, что и делал Высоцкий, возвращая банальным словам их сумрачную свежесть, живую тоску.

В большом диалоге Раскольников и Свидригайлова мизансцена указывала Трофимову скромное место в глубине сцены, в тени, подальше от зрителей, а Высоцкого выводила на первый план. Свидригайлов говорил с Раскольниковым через плечо, свысока, с нескрываемой издевкой. Его ироническая реплика: «А, кстати, вы любите Шиллера? Я ужасно люблю» — заставляла Раскольника врасплох. Имя Шиллера в этих устах звучало кошунственно. Раскольников ни с кем не хотел бы делиться «Шиллером». Ведь «Шил-

лер» — высокие намерения, идея, спасительная для всего человечества, — был его неотъемлемой прерогативой, залогом его исключительности! Но Свидригайлов нахально себя с Раскольниковым равнял, говорил, что оба они — одного поля ягоды, что и Раскольников-де тоже «порядочный циник». Этого Раскольников никак не мог снести. Впервые он оказывался в оборонительной позиции, впервые гордый мессия выглядел смешным, даже затравленным. Чем-то превосходил Раскольникова этот барственный, непринужденно красивый человек, что-то он знал, Раскольникову непостижимое...

Театр коварно соотносил духовную свободу Свидригайлова с духовной неволей Раскольникова. И тому и другому предоставлено — и Достоевским и сценой — право покончить с собой. Раскольникова — Трофимова такая возможность пугала, и не потому, что он очень уж собственной жизнью дорожил, а потому, что самоубийство означало бы капитуляцию идеи, из ярма которой он шею высвободить не может. Раскольникову умереть было бы и легче, и, главное, проще, чем жить, — это яснее ясного выделось в игре Трофимова, в ее неистойой, дерганой напряженности. Но, в отличие от Свидригайлова, Раскольников не был хозяином своей жизни. Не от него, не от его воли зависело быть или не быть, ибо, затеяв кровавый эксперимент во имя абстрактной идеи, сам он в результате превратился в раба идеи, в ее функцию. Личности нет. Перед нами — иступление разума, разрушившее личностные границы, исказившее душу. В этом искажении возможный конец собственной жизни воспринимается чуть ли не как конец света. Казнить себя для Раскольникова означало бы признать, что две женщины убиты напрасно, что вся идея обанкротилась, опозорилась. Такое — не по силам «человеку идеи».

А Свидригайлов — Высоцкий, чьи грехи велики, чьи преступления не менее тяжки, никогда не воображал, будто он, подчиняясь прихотям плоти и капризам чувственной фантазии, выполняет некую великую миссию. Раскольников внушил себе, что вправе «переступить», а Свидригайлов тешился тем, что — не вправе, и все-таки «переступает».

Другими словами, в случае Свидригайлова зло не притворялось благом.

Поэтому Свидригайлов казнил себя без страха, без колебаний. После выстрела, оборвавшего его жизнь, Свидригайлов — Высоцкий картинно спускался

ся в распахнувшийся посреди сцены люк. Крышкой люка (и крышкой гроба) служила, конечно же, белая, в пятнах крови, роковая дверь, но к ней теперь была прикреплена перевитая лентами гитара Высоцкого. Свидригайлов уходил в свою персональную преисподнюю смело, он сам недогнувшей рукой закрывал за собою гробовую крышку. А Раскольников оставался наверху. Для него красоты не было нигде — ни в кратких пределах бытия, ни в беспредельности небытия.

Конечно, и в этом спектакле достаточно заметное место занимал Порфирий Петрович. Но он тут — в бесстрашном, графично-остром исполнении В. Соболева — выступал не как идейный противник Раскольникова, а, скорее, как человек, стремящийся помочь ему в самом себе разобраться, вывести из тупика, спасти. Порфирий Петрович не столько вел следствие, сколько изучал историю болезни. Не сыщик с одной стороны и убийца — с другой, а сердобольный врач и психически неуравновешенный пациент — вот как выстраивалась партитура их взаимоотношений. В мировоззренческие споры с этим странным юношей Порфирий Петрович не ввязывался. Он только силился внушить Раскольникову, что его поведение — нелогично. Оказывалось, однако, что тонкий инструментарий психологического анализа, которым Порфирий Петрович безупречно владеет, перед феноменом Раскольникова бессилён: никакой логикой кривизну его души не измеришь и не постигнешь, и грамотный — с психологической точки зрения — подход пробить броню этой свирепой гордыни не может, ничего, кроме встречных вспышек неукротимого бешенства, не вызывает. Врач столкнулся с неизлечимой болезнью. В конце, когда Порфирий Петрович приходил с зонтиком и в калошах, которые он застенчиво и неловко снимал, вся его пластика показывала, что он со своим поражением смирился. Правда, он еще советовал Раскольникову «оставить записочку» на случай, коли тот надумает все же покончить с собой. Но было очевидно, что даже на это Порфирий Петрович надеется слабо, что последний совет только для очистки совести дается. Раскольников же горделиво ухмылялся. Он и тут Порфирия Петровича не понял, признания ошибки или вины, хотя бы посмертного, не желал.

В диалогах Порфирия Петровича с Раскольниковым каждый сценический эпизод просматривался как бы с двух точек зрения: справа, с «места

преступления», и слева, где предполагался (но не обозначался специально и не обставлялся соответственным образом) кабинет следователя. На этой дистанции между нормой и аномалией к самозваному спасителю человечества отовсюду катились волны горя, которое он не мог унять и которому ничем не мог пособить, упреки, которые он не мог отвести. Все население великого романа теснилось и металось тут, пугливо шарахаясь от Раскольниковова, страшась сто дикого — фанатичного и страдальческого — взгляда, высокой тени, длинных рук, хриплого, скрежещущего голоса.

Играя мать Раскольниковова, А. Демидова с замечательным холодным искусством успевала в нескольких коротких эпизодах показать, как преступление сына сталкивает робкую, но любящую, глупенькую, но всегда готовую собой поступиться женщину в пропасть лучезарно-светлого безумия. Играя Разумихина, Б. Хмельницкий вел его от самозабвенной дружеской преданности Раскольникову и от простосердечной распахнутости навстречу старому приятелю — к замкнутости, к отчуждению. Все люди, поначалу близкие Раскольникову, от него неуклонно отдалялись, уходили, отшатывались от его «злого сердца».

Соня в исполнении Н. Чуб здесь не была — опять-таки вопреки сценической привычке — «лучом света в темном царстве». Актриса не наделяла ее ни иконописной прозрачностью облика, ни сверхобычной пронизательностью — напротив, сыграла девушку, которая ближе к петербургским задворкам, чем к церковному алтарю. В Соне чувствовались банальность простолюдинки, сметливость и опытность, выработанные в постоянной борьбе с нуждой, а главное, сознание собственной незначительности. Она — как все, хорошенькая, но обычная, свою цену знает, дешевле не уступит и лишнего не возьмет. Без ошибки угадывая в Раскольникове человека бесприютного, как и она сама, замыганного городом, чуть ли не с нежностью рассматривая его грязное старое пальто, Соня понимала Родиона и симпатизировала ему лишь до той поры, пока он не заговорил откровенно, не начал изливаться перед нею. Как только раскольниковская гордыня обрушилась на нее водопадом слов, Соня испугалась и отшатнулась. Она не могла постичь ни этих претензий, ни этого ожесточения. Робко, на всякий случай (авось поможет?) Соня протягивала Раскольникову Евангелие,

но тот яростным ударом выбивал книгу из рук девушки, и тогда ее охватывал страх. Нет, пугало не святотатство, она другого страшилась. Что-то подсказывало Соне, что и она могла оказаться жертвой Раскольникова, лежать там, в правом углу...

Во втором акте в этот правый угол, в его тесноту, втискивалась вся сцена поминок по Мармеладову. Там кишела и копошилась чудом еще уцелевшая, на ладан дышавшая жизнь, там толклась и разглагольствовала петербургская голь. Выяснялось, что дистанция, отделяющая домовладелицу Амалию Ивановну — Т. Додину от Катерины Ивановны — З. Славиной, которой за квартиру платить нечем, вовсе невелика. Вообще социальные контрасты здесь никого не волнуют, и когда те же три актрисы, которые выступали как госпожи Кобылятниковы, затем выходили как дешевые проститутки на панель, их внешнее сходство выступало знаком равенства, внутреннего тождества. Сухому, надсадному безумию нищей Катерины Ивановны, так жестко и так сдержанно сыгранной Славиной, отзывалось — в том же эмоциональном регистре — тихое безумие сравнительно обеспеченной матери — Демидовой. Тема Сони Мармеладовой сближалась с темой Дуни Раскольниковой, и Н. Шацкая играла Дуню не столько бедной невестой, готовой смиренно принять предложение любого жениха, сколько молодой женщиной, подобно Соне, вынужденной продавать собственную молодость и красоту. Разница в цене, Соне хорошо известной, а Дуне вовсе неведомой, сводилась на нет постыдными обстоятельствами торга, в котором и сама Дуня вынуждена была участвовать.

Соня продается, Дуню продают, социальные этажи разные, а ситуации те же, зло свободно разгуливает с этажа на этаж.

В таких сдвигах, вообще-то необычных для театра, чуткого к малейшим социальным оттенкам, внимательного к общественным градациям и различиям, был свой умысел и свой расчет. Чересчур сильный нажим на социальные противоречия и контрасты мог бы повлечь за собой если не оправдание Раскольникова, то некое снисхождение к нему, некое желание понять если не его преступление, то хотя бы его мотивы. Как раз в этом пункте режиссер обнаруживал крайнюю неуступчивость. Воспринимать двойное кровавое убийство всего лишь как «информацию к размышлению» о социальных проблемах он ни в коем случае не желал.

Раскольников, которому тесно в рамках уголовной хроники, который рвется на страницы учебника истории, мнит себя героем и зло, им сотворенное, жаждет истолковать как благодеяние и урок всему мелкому, жалкому, недееспособному человечеству, тут виделся не сверхчеловеком, а, скорее, недочеловеком. Театр не обещал ему искупления вины, не придавал значения проблескам пробудившейся совести, не предвидел раскаяния.

Когда в финале Раскольников — Трофимов зажигал свечи, зажатые в руках убитых им женщин, и две актрисы, подменившие в этот момент муляжные манекены, широко распахивали глаза, будто бы его прощая, тотчас появлялся Свидригайлов и свечи задувал. Это означало: прощения не будет. Затем Свидригайлов выходил в центр сцены, и Высоцкий — уже не от свидригайловского имени, а от себя, от театра — громко возвещал:

— Молодец Раскольников, что старуху убил. Жаль, что попался!

И, выдержав паузу, пояснял:

— Из школьного сочинения.

Эти школьные сочинения, доподлинные, нынешние, собранные в московских школах, мы листали перед началом спектакля. Они грудой лежали на парте, вынесенной в фойе. Страшно вспомнить, что в них было понаписано. Одно скажу: чаще всего ребята Раскольниковым восхищались. Им ведь не зря толковали о социальных язвах проклятого прошлого и о пробуждении совести... Критики, которые привыкли жевать эти навязшие на зубах темы, терялись в догадках, куда же это метит театр? Быть может, он намекает на всяких там террористов и экстремистов? Но не об экстремистах и террористах речь, хотя, конечно, и они тем же миром мазаны.

Речь о том, что никакая *общая* идея не вправе шагать к цели, расплачиваясь *отдельными* человеческими жизнями. Что нет общего, которое было бы на целую смерть выше личного. Что «одна смерть» идеологически не окупается.

Вот что хочет сказать — и говорит, договаривает до конца — театр. Достоевский сложнее? Вполне вероятно. Но всю его сложность театр покуда вместить не в состоянии.

В спектакле Павла Хомского «Братья Карамазовы» заметно желание от упрощений уклониться и храбро выдвинуть вперед самые запутанные пробле-

мы, самые тугие интеллектуальные узлы романа. Оно и понятно: ведь великий спор добра и зла, который всегда кипит в любом творении Достоевского, развернут на страницах «Братьев Карамазовых» особенно широко, во всеоружии сильнейших аргументов и самой изощренной диалектики. Понятно и то, что спектакль Театра имени Моссовета замышлялся как своеобразное развитие полифонической партитуры «Петербургских сновидений» Завадского, поставленных десятилетием ранее на этой же сцене, и то, что непримиримые столкновения высокого и низменного сегодня должны были, естественно, прозвучать иначе, чем вчера. Режиссер предполагал и сохранить преемственную связь со спектаклем Завадского, и сделать некий шаг вперед.

Тут необходима одна только оговорка. Возможности театра, при любой смелости режиссерской концепции, в конечном счете лимитируются возможностями актеров, и от того, в какой мере постановщик спектакля является полновластным хозяином труппы, зависит многое. Это элементарное соображение театральная практика иной раз игнорирует. И хотя в критических статьях не принято касаться деликатнейшей проблемы распределения ролей, в данном случае мне придется нарушить правила и приличия, чтобы спросить: как могло случиться, что артисты Театра имени Моссовета Маргарита Терехова и Леонид Марков не были заняты в «Братьях Карамазовых»? Почему режиссер, получивший право пригласить на роль Дмитрия Карамазова артиста Е. Киндинова из труппы МХАТ, не пожелал или не смог использовать богатства, лежавшие рядом, под рукой? Честно говоря, это непостижимо. Ибо в интересно задуманном спектакле Хомского слишком хорошо видны слабые звенья, возникшие оттого, что распределение ролей обусловлено не режиссерским замыслом, а какими-то посторонними соображениями.

В частности, мне трудно согласиться с критиком Е. Пульхритудовой, уверенно заявившей: «Замечательно играет Р. Плятт главу и родоначальника карамазовской «семейки». Найти в этом пакостнике, павиане, в этой полубесформенной груде распадающейся плоти проблески истинной отцовской любви к младшенькому — Алеше, дать почувствовать тоску одиночества, жажду тепла, вызвать сострадание к старческой слабости Федора Павловича — все это может только актер такого масштаба, как Р. Плятт».

Искусство Р. Плятта, одного из умнейших и тон-

чайших наших артистов, всегда и меня восхищало. Но, по правде говоря, не поздоровится от таких похвал. Сыграть Федора Карамазова, чтобы вызвать сострадание к его старческой слабости? Стоило ли ради такой малости Достоевского тревожить? Да, конечно, Федор Карамазов в исполнении Плятта жалок. Я не рискнул бы назвать его «павианом», хотя бесспорно, что Плятт играет дряблого, опустившегося старого сладострастника и что бессильные претензии этого «пакостника» на аппетитную Грушеньку в самом деле вызывают сострадательную усмешку.

Однако окружающие видят в нем какого-то другого, неизмеримо более сильного человека, и это означает, что, по замыслу Хомского, линия роли Федора Карамазова иначе прочерчивалась. Сыновья — и Дмитрий, и Иван — воспринимают отца как величайшую опасность, как натуру безудержную, разнузданную. Сыновья ненавидят отца и хотя бы его смерти не потому, что Федор Павлович аморален, бесстыден, грязен. Это они, вероятно, еще могли бы снести. Все дело в том, что Федор Павлович не аморален, но антиморален. Любая этическая постройка, какую бы ни возвели сыновья, непременно будет Федором Павловичем разрушена вдребезги и втоптана в грязь. В их глазах отец страшен, ибо непрогнозируем. Нельзя предвидеть, куда метнет, какой еще фортель выкинет. В их глазах его цинизм яроsten. Они резонно предполагают, что наглое поправление всех святых — высшая радость для Федора Карамазова, идея и суть его существования.

Плятт, если и хотел бы, в этом направлении двинуться не может, в богатой актерской палитре Плятта таких красок сроду не бывало. Лукавое обаяние артиста размягчает и размывает очертания роли настолько, что опасное становится безопасным, грозное — забавным, не более. Конечно, характер Федора Карамазова представлен Пляттом достаточно полно и целостно, есть в нем и грязное шутство, и «жажда тепла», и «любовь к младшенькому», и немощь плоти, тоскующей по недоступным более пакостям. Однако к войне идей, которая сотрясает роман и которую хотел бы перенести на сцену Хомский, эта живописная фигура отношения не имеет.

Выведены далеко за пределы идейной коллизии и обе женщины — Грушенька — И. Муравьева и Катерина Ивановна — Н. Пшенная. С точки зрения театра

характеров они сыграны крепко, мастеровито, в пьесе Островского такая игра была бы уместна, и мы, вероятно, оценили бы по достоинству и надменную манеру, и суховатую неземную красоту «благородной» Катерины Ивановны, и золотистые локоны крепенькой и пухленькой Грушеньки, и их женское противоборство. Но в сценическом мире Достоевского игра на уровне достоверности обесцвечивается и, что всего интереснее, не вызывает доверия. Достоверное несет с собой привкус обыкновенности, узнаваемое — ординарно, легко вписывается в картину быта, давнишнего или нынешнего, все равно. А катастрофические «моменты и случаи» Достоевского ординарности не терпят. Этого писателя обыкновенная психология и умеренная температура не интересовали, в его романах действуют люди, которым свойственно располагаться либо выше всякой нормы, либо (подобно Лебядкину хотя бы) неизмеримо ниже нормы, только не на среднем уровне.

Многие эпитеты, характеризующие Грушеньку в романе («женщина-зверь», «женщина-тварь», «гетера», «женщина-инфернальница»), к той особе, с которой мы повстречались в спектакле, ни в коем случае не могут быть применены. Все inferнальное тут переведено в регистр своенравия и подано в контексте женского, но отнюдь не мировоззренческого соревнования и соперничества. Конечно, возможно и такое решение; более того, его легко было предугадать.

Но и результат подобного истолкования главных женских ролей тоже предугадывался: усредненность Грушеньки и Катерины Ивановны указывает обоим скромное место на периферии спектакля, в сторонке от его идейного центра.

В центре же остается мужской квартет, — а именно братья Карамазовы (Иван, Дмитрий и Алексей) плюс Смердяков. Только в этом квадрате борьба идет с интеллектуальным накалом, достойным автора. Впрочем, и этого достаточно, чтобы вызвать интерес к режиссерским усилиям Павла Хомского.

Общая панорама спектакля куда более внушительна, нежели очертания постановки Любимова, о которой только что велась речь. Поверх планшета художник Энар Стенберг построил большой настил из грубых досок, на котором (или возле которого) идет тщательно и богато костюмированная игра. Фоном для актерских фигур служит ткань глубокого

черного цвета, замыкающая сценическое пространство. На черном фоне простые, необструганные доски складываются так, что возникает некое подобие стены храма, где чуть виднеется старая, осыпавшаяся фреска. Образ богоматери, хоть краски его и поухли, все же проступает достаточно явственно. Богоматерь глядит на карамазовское семейство скорбно и мрачно, ничего хорошего от этих людей не ожидая. Если в конце спектакля Завадского религиозная символика была знаком просветления и искупления людских страстей, то в спектакле Хомского богоматерь видит зло, спорит с ним, но победить в этом споре не может. Кое-где на черном фоне заметны кривые, голые сучья деревьев. Ни одного «клеякого листочка» на них нет. Нас исподволь готовят к встрече с людьми, чьи эмоции приглушены, потеснены напором мысли. Все иррациональное отступает перед рациональным, зато рациональное — возбуждено, взвинчено, доведено до той черты, где концепция безраздельно владеет человеком, где идея властно требует решительного поступка.

Г. Тараторкин сразу же ставит Ивана Карамазова на эту грань. Молодой человек в длинном клетчатом сюртуке, с крахмальным белым воротничком и широким, свободно повязанным галстуком, с небольшой, аккуратно подстриженной бородкой, в очках — живое олицетворение педантизма, упорядоченности, блестящей отточенности интеллекта.

Давно уже замечено, что в романе Достоевского никакого портрета Ивана Карамазова нет. Литературовед А. Чичерин предполагал даже, что читатели обычно представляют себе облик Ивана по «фотографии, где изображен в этой роли Качалов». Гипотеза сомнительная. Но несомненно, что на театральное и экранное истолкование роли качаловская традиция повлияла, а поскольку отрывки из «Карамазовых» с участием Качалова нередко исполнялись и в 30-е, и в 40-е годы и, значит, герой старел вместе с актером, то вошло в обыкновение играть Ивана мужчиной лет 40 — 50-ти. Иван — Б. Ливанов в спектакле МХАТ 1960 года был величественно-монументален, Иван — К. Лавров в фильме И. Пырьева — зрел и многоопытен. Соответственно «старели» и Дмитрий, и Алексей. В постановке Хомского братьям Карамазовым наконец-то возвращена молодость.

В частности, движения Ивана — Тараторкина легки, в пластике его есть мальчишеская непринужденность. Но жесты экономны, речь звучит негромко,

так, что чувствуешь: каждое слово тщательно обдумано, точно выбрано, каждая фраза выношена. Этот мальчик хочет казаться ментором, готов поведать окружающим свои окончательные, уже готовые суждения о смысле бытия. Казалось бы, такому рационализму приличествует спокойствие. Иван Карамзov и старается себя сдерживать, понимает, что все познал, все постиг, и, следовательно, суетиться незачем. Его попытки удержаться в рамках чопорного достоинства и чуть снисходительного превосходства над собеседниками Тараторкин постоянно подчеркивает. Однако глаза Ивана горят недобрым, лихорадочным огнем, внутри него скопилась и рвется наружу какая-то глухая неудовлетворенность. Воспитанный ум то и дело ярится, разъедая душу, плавно льющаяся речь внезапно вскипает, холодные интонации прерываются нескрываемо озлобленными, обиженными нотами, горло сдавливает ненависть. Что же его мучает, что гложет, почему так неуравновешен — при его-то гордом всеведении, при его-то готовности схватить бога за бороду?

Актерский ответ на все эти вопросы однозначен: недовольство собой. Тараторкин играет философа, раздраженного тем, что действовать согласно собственной философии он не может, не смеет. Иван, подобно Раскольникову, убежден, что вправде «переступить», давно себя к этому готовит, и тем не менее... Тем не менее мысль, решившая все до единого «мировые вопросы», полностью себя раскрепостившая, все себе позволившая, оказывается недостаточным стимулом к действию. Суховатая манера, с которой ведет эту роль Тараторкин, вызывает в памяти его Раскольникова из «Петербургских сновидений»: та же приверженность идее, та же поглощенность «мрачным катехизисом», только темперамент — неизмеримо меньший, только ввинченность в социальный механизм — неизмеримо более прочная. Эти различия артист улавливает и передает с большой отчетливостью. Его Иван — в каком-то смысле светский человек, он связан традиционными представлениями о приличиях, о том, как подобает себя вести: все, что для Раскольникова никакого значения не имело, ему мешает. Снова и снова Иван вглядывается в себя и снова брезгливо отшатывается от своей унижительной недееспособности. Наглый разум, как белка в колесе, кружится внутри сдержанной натуры; готовая, выношенная мысль не может быть реализована в поступке.

Совість отступила перед натиском идеи, вытеснена рациональной логикой. Иван Карамазов может убить отца. Может, но не смеет. Вот тут и выходит вперед «слуга Личарда верный», Смердяков, к которому Иван испытывает смешанное чувство гнетущего отвращения и неодолимого любопытства. Незаконнорожденный Смердяков — пародия на законнорожденного Ивана, его кривое зеркало и, одновременно, как бы дееспособное исчадие его собственной мысли. Этот циник, эта «смердящая шельма» способен совершить то, чего не смеет совершить Иван.

Павла Хомского осенила догадка, что и Черт, который является Ивану Карамазову в ночном кошмарном сне, есть не кто иной, как Смердяков. Смердяков с Чертом отождествлен.

Г. Бортникову такая догадка позволила радикально расширить диапазон роли Смердякова и захватить в спектакле фактически главное место. Фигура лакея, который «всю Россию ненавидит», обрела символическое значение: Смердяков — олицетворение зла, сперва выступающее в бытовом, слегка завуалированном виде, затем — открыто, без всякой вуали, вне «быта», в контексте прямого идейного диспута. Уже первоначальный — смиренный, комматный — облик Смердякова привлекает к себе встревоженное внимание. В невозмутимом лакее, в его медлительных движениях и вкрадчивых интонациях чувствуется какая-то таинственная властность. Вся его эlegantность ощутимо пахнет тленом. Нарумяненное лицо вызывает ассоциации с загримированным трупом. Сладчайший медовый голос тих, но многозначителен, и за каждым словом слышится какой-то второй, невнятный и угрожающий смысл...

Возле буфета, скромненько, по-лакейски перекинув салфетку через левую руку, стоит человек, который знает свое место и готов к услугам. Но услужает он с холодной небрежностью, вяло, лениво, все время как бы напоминая, что маску лакея надел только приличия ради. Да, он подает Карамазовым коньяк, да, он вполне профессионально — с повадками опытного официанта и с некоторым даже лакейским шиком — разливает коньяк по рюмкам, неспешно, с ухмылочкой двигаясь вокруг стола. Однако, пока он совершает этот ритуал, все помалкивают. А Смердяков словно оказывает величайшую милость тем, кому, по видимости, подчиняется. На самом

деле — и это ясно, Бортников этого ничуть не скрывает, — Смердяков в душе смеется над Карамазовыми, пуще всего — над Иваном, над его скепсисом, нигилизмом, рефлексиями. Смеется, ибо знает, удел Ивана — «слова, слова, слова». А он, лакей и бастард, без лишних слов способен на большее. Мысль об отцеубийстве, которая приводит в содрогание Ивана, для Смердякова проста, как орех, плевое дело.

Слуга-то он слуга, только чей? Карамазовым или самому дьяволу служит? Из кухни пришел или прямехонько из преисподней явился?

В длинном диалоге с Иваном, к которому Смердяков приходит уже в ином — франтоватом и наглom — обличье Черта, игра Бортникова меняется. Двусмысленность слов и таинственность поведения ему теперь не нужны. Черт — у Достоевского весьма обыденный, в поношенном костюме и, главное, имеющий «вид порядочности при весьма слабых карманных средствах», — тут изображен развязный, болтливый, легкомысленный, очень нарядный. В движениях — почти эстрадная непринужденность, быстрота, ловкость. Он в черном цилиндре, в черном трико, в черно-красном жилете и с пышным кружевным жабо. Яркий костюм Черта насмешливо сопоставлен со скучным деловым костюмом Ивана — светлым сюртуком, полосатым жилетом, добротным пальто. Точно так же и свободные манеры Черта, который то расхаживает, будто пританцовывая, вокруг Ивана, то позволяет себе вальяжно разлечься, смущая и шокируя собеседника, тоже контрастно сопоставлены с чопорностью озадаченного философа.

Но как раз потому, что никакого второго плана и тайного смысла в речах этого говорливого кабарежного Черта нет и не может быть, он, по совести сказать, гораздо менее интересен, чем домашний, немногословный, но многосложный Смердяков. Есть во всей большой сцене дуэта Ивана с Чертом довольно элементарная романтическая картинность, есть нарочитая наглядность раздвоения темы тотального зла. Зло подано тут в двух ипостасях: Иван олицетворяет бесцветное слово, а Черт — красочное дело.

Точно так же двойится в спектакле и тема добра, тоже поделенная пополам между беспомощнокротким, чистым «младшеньким» Алешей — Е. Стебловым и горячим, кипучим, темпераментным Митей — Е. Киндиновым. И если бортниковский Черт во всей его неожиданной парадности воспринимается как чересчур простое, однозначно

простое воплощение идеи зла, то Алеша в исполнении Стеблова до той же однозначной простоты доводит идею добра. Сравнительно с Алешей из романа этот Алеша слишком спокоен. Режиссер и актер как будто предполагают, что коль скоро Алеша и сердцем и умом добр, то ему и тревожиться не о чем. В спектакле добрая душа — закрыта для страданий, чистая душа — не видит грязи. Некогда еще В. В. Розанов испуганно заметил: «Порок живописен, а добродетель так тускла. Что же это все за ужасы?!» Эти «ужасы» могли бы сызнова приблизиться к нам во всей их театральной наглядности.

Но Киндинов, явственно сближая Дмитрия Карамазова с «добродетелью», с мятущейся совестью, с искренностью побуждений, тем не менее от подозрений в «тусклости» уходит очень далеко. Обычно на театре, отдавая всю сферу необузданного интеллекта Ивану, в удел Дмитрию оставляли необузданную страсть. Иван был (у того же Качалова, например) человеком насквозь рациональным, а Дмитрий (хотя бы у Леонидова) — сплошь эмоциональным. Темперамент мысли Ивана и темперамент чувства Дмитрия нарастали друг другу в параллель. В работе Киндинова и в том понимании всей темы Дмитрия, которое предложено Хомским, наиболее интересно, что молодой Митя сам понимает собственную страсть как своего рода идею, а именно — идею красоты, способную преобразить мироздание. Киндинову удается, отметила Л. Баженова в журнале «Театр», вывести на подмостки «существо, одаренное удивительной способностью ощущать сложность человеческой души, слышать музыку мира и радоваться бездонности, бесконечности природы». Да, и он тоже жаждет «мысль разрешить». Но мрачного исступления в нем нет.

Как бы на новом витке театральной спирали, Иван — Тараторкин и Дмитрий — Киндинов повторяют — но более сложным и более слаженным дуэтом — идейное противоборство Подпольного человека с человеком Смешным. Оно оказывается более содержательным и более занимательным не потому только, что в «Карамазовых» Павла Хомского обе темы развиваются контрапунктом, в отличие от спектакля Валерия Фокина, где одна тема другую сменяет, вступает после нее. Но и потому, что Дмитрий — Киндинов не преподносит нам «готовую» идею, а показывает, в каких муках она рождается на свет и как ей далеко еще до чаемого торжества...

Впрочем, торжества режиссер и не обещает. Спектакль кончается мизансценой-аллегорией: слева, как бы на скамье подсудимых,— все Карамазовы, отец и трое законных сыновей: Алексей, Дмитрий, Иван, плюс незаконнорожденный Смердяков, справа — маленькая девочка, то самое «дите», которому никто помочь не сумел. Фигура девочки — символ окончательного сурового приговора Карамазовым...

Опять-таки и тут многие идейные мотивы, конечно, условно вынесены «за скобки» спектакля, а некоторые ноты артистам, как уже замечено выше, не удалось взять — голоса не хватило.

И все же в постановке Хомского, несомненно, доминировало желание без боязни войти под высокие своды прозы Достоевского, в мир, открытый настежь неостановимому напору теснящих и опровергающих одна другую идей. Режиссерская смелость обусловила зрительский интерес, пусть даже великий роман и остался в данном случае как бы не дочитанным сценой.

Сцена, конечно же, не однажды еще вернется к этим страницам.

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЧЕХОВА

Иван Бунин, возросший в старинной дворянской семье, в обедневшем родовом поместье, оспаривал и название пьесы «Вишневый сад» и, соответственно, главный ее мотив. «Вопреки Чехову,— писал он,— нигде не было в России садов *сплошь* вишневых: в помещичьих садах бывали только *части* садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, *как раз возле* господского дома...»

Скорее всего, Бунин прав. Дворянские гнезда и помещичьи сады он знал прекрасно, лучше, нежели Чехов. Мысленно перебирая усадебные пейзажи, обласканные дочеховской русской литературой, вишневых садов не вспоминаешь. Ни один из комментаторов Чехова не смог указать, на какой том какой именно энциклопедии с гордостью ссылается Гаев: «И в «Энциклопедическом словаре» упоминается про этот сад». Вероятно, такого упоминания нет.

С другой стороны, так называемые реалии у Чехова неукоснительно точны. Достоверность чеховского бытописательства никогда и ни у кого не вызвала сомнений. Немыслимо предположить, что весь чеховский вишневый сад — ошибка или оплошность.

Станиславский вспоминал, что название не сразу нашлось. По его словам, осенью 1903 года, когда пьеса уже репетировалась в Художественном театре, Чехова вдруг озарило:

«Послушайте, я же нашел чудесное название для пьесы. Чудесное!—объявил он, смотря на меня в упор.

— Какое? — заволновался я.

— «Вишневый сад»,— и он закатился радостным смехом».

Но Станиславский вовсе не обрадовался. Ему показалось, что в этом названии нет «ничего особенного».

Через несколько дней Чехов провозгласил: «Послушайте, не Вишневый, а Вишнёвый сад». Он смаковал название пьесы, «напирая на нежный звук «ё» в слове «Вишнёвый». И на этот раз Станиславский «понял тонкость: «Вишневый сад»—это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни».

Цветущая белизна... Поэзия... А Бунин возражает: «Ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, как известно, корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками...» И опять с Буниным не поспоришь. Если уж он мимоходом бросает «как известно», то можно не сомневаться: ему известно. Да, корявые, да, с мелкой листвой, с мелкими цветочками, да, совсем некрасивые. И если уж Бунин утверждает, что в скромных вишенках «ничего чудесного» не было— значит, не было.

Но мы уже не повторим вслед за Буниным: «не было и нет».

После того как Чехов написал свою пьесу и назвал ее «Вишнёвый сад», корявые вишенки изменились: с тех пор они стали «чудесными». Образ вишневого сада, опровергаемый жизненным опытом Бунина, в наш жизненный опыт вдвинулся как неоспоримая реальность, вписался в русское прошлое и расположился там навеки. Ныне никому и в голову не придет ставить под вопрос заглавие чеховской пьесы, а все, что Бунин писал «вопреки Чехову»,— озадачивает, кажется странным.

Такова сила «поэзии», которую почувствовал Станиславский. Тема уходящей красоты, пронизывающая чеховскую драму, в ее названии проступила с отчетливостью вызова. Вызов был брошен в лицо той самой реальности, которая совершала внутри пьесы неостановимо сокрушительную работу, кромсая, корежа и дробя «поэзию былой барской жизни». Слова «вишнёвый сад» произносились как заклятие.

Известно, что в «Вишневом саде» весьма выразительно сказано о социальном неблагополучии современной русской жизни. Все помнят пылкие тирады Пети Трофимова об участи рабочих, которые «едят отвратительно, спят без подушек, по тридцати, по сорока в одной комнате, везде клопы, смрад, сырость, нравственная нечистота...». Многие знают, что цензор к этим словам придирался, их вычеркивал. В «Дяде Ване» Астров столь же горячо говорит об участи крестьян: «Сыпной тиф... В избах народ вповалку... Грязь, вонь, телята на полу с больными вместе... Поросята тут же...»

Драмы Чехова не проходят мимо социальных неустройств, и в пределы пьесы проникают подчас такие вот мрачные сведения о бедственной жизни простонародья. Но, хотя об этих бедствиях чеховские люди упоминают с искренним состраданием, само по себе движение драмы от них не зависит и не соприкасается с горькой долей рабочих или крестьян.

Во втором акте «Вишневого сада» появляется Прохожий — фигура для режиссеров чрезвычайно соблазнительная. Они, режиссеры, наперегонки пытаются сделать Прохожего каким-то бродячим символом, многозначительно затягивая эпизод. Нередко в Прохожем видят «голодного россиянина» — он ведь сам так себя рекомендует, напоминая и Надсона, и Некрасова: «Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон...» Конечно, выход его эффектен и, конечно, в мелодию пьесы голос Прохожего вторгается важным для Чехова диссонансом. И все же в композиции драмы «страдающий брат» — всего лишь эпизодическая роль, позволяющая показать, как беспечна в щедрости своей Раневская: шутка ли, отдать попрошайке золотой! Такие же функции в «Чайке» выполняли эпизодические лица — Горничная и Повар. Они выходили на подмости, чтобы Аркадина могла сказать работнику Якову: «Я дала рубль повару. Это на троих». Расчетливость Аркадиной и расточительность Раневской так или иначе влияют на ход обеих пьес. Что же касается Прохожего, то нам предоставлено право сколько угодно гадать, действительно ли он босяк, «голодный россиянин», или алкоголик, просит ли на хлеб или на шкалик. Можно принять любое решение. Все равно, едва Прохожий исчезнет за кулисами, пьеса двинется дальше, и больше никто о нем не вспомнит.

Изредка в драмах Чехова мы встречаем людей

малоимущих, придавленных судьбой. Они с трудом сводят концы с концами, они, случается, громогласно требуют внимания к своим нуждам. В «Чайке», например, бедняга Медведенко взывает то ли к Треплеву, то ли к самому Чехову: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» Тщетно. Ни Треплев, ни Чехов такую пьесу писать не желают. Хотя Чехов-то прекрасно видит, как трудно живется учителю.

В драмах Чехова всегда отчетливо сказано, кто на что живет, всегда понятно, кто от кого материально зависит, кто более или менее состоятелен, кто беден, кто дает в долг или просит займы, кто щедр, а кто скуп и т. д. Б. Зингерман заметил, что в чеховских диалогах настойчиво возникает «тема возраста, годов, которые прожиты и которые предстоит прожить». И правда, чеховские люди очень часто вспоминают, сколько им лет. Называют цифры: «Мне пятьдесят пять...», «Ей сорок три» — и т. д. и т. п.

Но еще чаще слышатся совсем другие цифры: «Пожалуйста восемьдесят два рубля!», «Вот дайте мне две тысячи триста рублей...», «Видано ли дело: первый заем стоит уж двести семьдесят, а второй без малого двести пятьдесят...», «Он нам девять тысяч должен!», «Он тебе шестнадцать тысяч должен», «Вот они на столе: тысяча сто». Так считали деньги в «Иванове» (примеры выписаны наудачу, в тексте их множество). Не менее тщательно считают деньги и в «Чайке», и в «Дяде Ване», и в «Трех сестрах». «Вишневый сад» — отнюдь не исключение. Прислушайтесь: «На чай лакеям дает по рублю», «Будете иметь самое малое двадцать пять тысяч в год дохода», «Двести сорок рублей... проценты по закладной платить», «Тысяч десять — пятнадцать, и на том спасибо», «Копеек тридцать...», «Послезавтра триста десять рублей платить... Сто тридцать уже достал», «Если бы были деньги, хоть немного, хоть сто рублей...», «Восемь рублей бутылка» — и далее, далее, все в том же роде.

Чехов знал, что деньги счет любят, и его ничуть не смущала вся эта цифирь. Напротив, она ему необходима, без нее никак не обойтись, она топорщится в тексте драм, поминутно напоминая о безотрадней прозе существования, которую не превозмочь.

Костяшки счетов не зря стучат под занавес «Дяди Вани». Это не размеренный стук метронома, напоми-

нающий, что время безвозвратно уходит. Это сухой стук цифры, числа, стук безбожной арифметики, для которой в небе нет ни ангелов, ни алмазов. Там пусто.

Симеонов-Пищик поясняет: «Голодная собака верует только в мясо... Так и я... могу только про деньги». Но другие, настроенные более возвышенно, тоже вынуждены, и часто, упоминать о презренном металле, об ассигнациях. «Воспарения духа» приходится оплачивать дорогой ценой (иногда прямо указанной: сумма прописью). Деловая проза гнет и гнетет поэзию, но поэзия все-таки — чудом! — выживает под прессом низменных интересов и низменных требований, одолевающих персонажей. Поэзию с треском раздирают по всем швам, деформируют, уродуют, она гибнет и все-таки вновь и вновь воскресает, проглядывает сквозь обезображенную жизнь, на что-то надеясь и что-то обещая.

Стройная красота образуется заново — из хаоса нелепейших обломков уже разрушенной гармонии, на ее руинах.

Чеховские люди, причастные к этой красоте, жить вне красоты, без красоты просто не могут. Все, что для них значительно в жизни: разум, образование, благородство, интеллигентность, труд, любовь — так или иначе сопряжено с эстетическим идеалом. Все герои Чехова, от Иванова до Раневской, — люди слабые, все они могли бы вместе с Астровым корить себя за то, что «прожили свои жизни так глупо и так безвкусно», и заодно с Астровым сознаться: «Что меня еще захватывает, так это красота». Глупо — значит безвкусно. Скучно — значит некрасиво, пошло. Жалобы на скуку постоянным рефреном проходят сквозь драмы Чехова. И всякий раз выясняется, что скуку вызывает жизнь нечистая, безвкусная, безалаберная, лишенная красоты.

В известном письме к А. С. Суворину Чехов утверждал, что лучших писателей прошлого, «вечных или просто хороших», объединяет одна общая отличительная черта: «Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас». Себя же и своих братьев по литературе Чехов корил: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати». Конечно, в этих словах выразилась скорее жестокая требовательность к себе, нежели объективная самооценка. Но что касается «ближайших целей», то, думаю, в этом смысле Чехову следует

верить: на возможность скорых перемен к лучшему он не рассчитывал и не надеялся. Было бы опрометчиво полагать, будто Чехов солидарен с Петей Трофимовым, когда тот радостно провозглашает: «Здравствуй, новая жизнь!» Мечты о «новой жизни» неоднократно посещали чеховских персонажей и прежде, но в этих мечтаниях всегда был привкус маниловского прекраснотушия. Потому-то Иванов горестно возражал Саше: «И какая там новая жизнь? Я погиб безвозвратно». Потому-то Астров «с досадой» говорил Войницкому: «Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно».

Мечта о «новой жизни», близкой настолько, что ее смогут дождаться Иванов или Войницкий, Чехову представлялась несбыточной. Нет оснований предполагать, что у Пети Трофимова больше шансов на счастливые перемены. Оптимистический прогноз в пьесах Чехова обычно отодвигается в отдаленное и неопределенное будущее: на сто — двести — триста лет, даже на целое тысячелетие. «Если через тысячу лет человек будет счастлив...» — говорит Астров, и то с сомнением. Вершинин будто поддакивает ему: «Через двести — триста, наконец, тысячу лет — дело не в сроке...»

И для самого Чехова, по-видимому, дело не в сроке. Пусть ныне чеховские персонажи, подобно Тузенбаху, искренне верят, что «готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка...». Но Чехов не находит среди них никого, кто способен такую бурю раздуть. Нет в его пьесах людей, подобных горьковским Нилу («Мещане») или Власу («Дачники»).

Идеи обновления жизни, изменения общественного строя чеховским людям вообще-то глубоко симпатичны. Они охотно говорят о том, что жизнь рано или поздно станет чище, разумнее, благороднее. Но разговоры остаются разговорами. Максима Горького их прекраснотушия болтовня раздражала, и вскоре после смерти Чехова он охарактеризовал персонажей «Вишневого сада» весьма неприязненно: «Вот слезоточивая Раневская и другие бывшие хозяйки «Вишневого сада» — эгоистичные, как дети, и дряблые, как старики. Они опоздали вовремя умереть и ноют, ничего не видя вокруг себя, ничего не понимая, — паразиты, лишённые силы снова присосаться к жизни». Досталось и Пете Трофимову: Горький в сердцах назвал его «дрянным студентом».

том», краснобаем, который только говорит «о необходимости работать — и бездельничает...».

На фоне социальной пассивности и бездеятельности чеховских людей особенно ясно видна их эстетическая взыскательность. Уступчивые во всем, отступающие по всем фронтам, всегда готовые на компромисс, они обнаруживают вдруг невероятное, почти непостижимое упорство и твердую бескомпромиссность, когда задетым оказывается их эстетическое чувство.

Собственно говоря, ведь вся центральная коллизия «Вишневого сада» — судьба имения, того самого сада, который дал пьесе название — в конечном счете поставлена в прямую зависимость от соображений чисто эстетических. Ведь как ни воспринимай Лопахина, что ни думай о нем, все равно нельзя же отрицать, что его рекомендации разумны и спасительны. Он подсказывает единственный выход из положения. Альтернативы нет. Имение продается за долги, аукцион уже назначен. «Думайте об этом!.. Думайте!..» Раневская и Гаев будут разорены в прах, если не послушаются Лопахина. Они же не только не слушаются, они его почти не слушают. «Думайте!» Нет, не думают. А когда Лопахин подступает к Раневской, что называется, с ножом к горлу, та наконец отвечает: «Дачи и дачники — это так пошло, простите». С точки зрения Лопахина, ответ ее — абсурдный, дикий. «Я или зарыдаю, или закричу, или в обморок упаду», — говорит он с отчаянием.

Лопахин и Раневская об одном и том же предмете — о судьбе имения — говорят на разных языках, и нет переводчика, который помог бы им столкнуться. Лопахин рассуждает в аспекте выгоды и пользы, с позиций здравого смысла. Раневская же думает о красоте и о пошлости, о том, что не поддается ни учету, ни подсчету. Для нее дело (если это можно назвать делом) не в том, что она может упустить свою выгоду, а в том, что красоте грозит гибель. А если Раневская что-то считает *пошлым*, то никакие лопахинские резоны не заставят ее пошлость принять, на пошлость согласиться, с пошлостью смириться. Беспечная, слабая женщина тут, в этом пункте, обнаруживает самое тупое упрямство. Пусть разоренье. Пусть развал. Пусть хоть конец света. Лишь бы не пошлость.

Пьеса с таким изяществом выстроена, тема Гаева так лукаво и так грациозно сопровождает тему Раневской, что в их дуэте все время наиболее внятно

слышны рассеянню элегичные или же безмятежно наивные ноты. И все же за этой видимой беспомощностью таится определенная духовная сила. И говорливый Гаев, и грустная Раневская, подобно всем чеховским героям, — натуры поэтичные. Их неразумное поведение красиво. Их мироощущение настроено по камертону красоты. Если угодно, красота для них понятие почти религиозное. Это их вера.

Всего интереснее, что и потом, когда вишневый сад продан, когда уже стучат лопахинские топоры, поспешно расчищая участки для будущих дач и будущих дачников, когда над многими судьбами развешены горестные вопросительные знаки (что будет с Варей? что будет с Аней? куда денется Трофимов? что станет с Шарлоттой? с Епиходовым, наконец?) — даже и в этот момент ни Раневская, ни Гаев не выказывают ни малейшего сожаления, что не вняли советам Лопахина. Хотя, казалось бы, теперь-то уж ясно, что он был прав? Хотя они всего лишились, во всем проиграли — имение ушло к Лопахину, красота вишневого сада обречена. Вконец разоренные люди ни единого слова не говорят о том, что ими упущено. Ни в чем они не раскаиваются!

Конечно, пошлость восторжествует. Но они к этому торжеству непричастны. Конечно, вишневый сад погибнет. Но — не от их руки. Потому-то им не в чем упрекнуть ни себя, ни друг друга.

Любая система социальных или моральных установлений в пьесах Чехова всегда проверяется эстетическим критерием, и этот критерий — главный, определяющий истинную цену людей и поступков.

В «Трех сестрах» любовь Маши и Вершинина ни для кого не секрет. С точки зрения общепринятой морали их любовь заслуживает осуждения: Маша замужем, у Вершинина — больная жена, две девочки. Но в пьесе никто не порицает ни Машу, ни Вершинина. Напротив, их взаимная любовь всеми тайно поощряема и деликатно защищена общим сочувствием.

Наташин же «романчик с Протопоповым», внешне протекающий в тех же параметрах адюльтера (и Наташа замужем и у нее двое детей, и Протопопов, без сомнения, семейный человек), у всех вызывает брезгливое отвращение. Ибо любовь Маши самозабвенна и смела, а Наташина интрижка — некрасива, предусмотрительно расчетлива, небескорыстна.

Более того, выясняется — едва ли не впервые в литературе и, без сомнения, впервые в русской

драматургии,— что антиэстетичным способно стать даже «святое» чувство материнской любви к младенцу- Чудовищная реплика Соленого: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы» приводит в ужас одну только мамашу Наташу, всем остальным, в том числе и зрителям, и самому Чехову, она доставляет величайшую радость. Сладостная ненависть к ни в чем не повинным Бобику и Софочке сочтется из многих реплик и ремарок «Трех сестер». Малышки сами по себе, конечно, абсолютно безгрешны. Но в искусстве ничто «само по себе» не существует и существовать не может. Бобик и Софочка «сами по себе» (то есть в жизни) были бы умилительны, возможно, даже прелестны. Они навлекают на себя такую неприязнь просто потому, что настырно афишируемое, слашавое и сюсюкающее материнство Наташи агрессивно. Все безобразие «шершавого животного» сконденсировано в ее чадолюбии. И хотя все согласятся, что дети — «цветы жизни», тем не менее к Бобику и Софочке эта универсальная формула неприменима.

В чеховских драмах ходовые моральные постулаты, как правило, не выдерживают испытания. Их ценность тут сугубо относительна, их претензии на общеобязательность опровергаются. Антипатия Чехова к моральным догмам и прописям наиболее откровенно объявлена в «Иванове», в образе доктора Львова. По-моему, Чехову здесь даже изменила его объективность, и он, по крайней мере однажды, погрешил против достоверности. Незадолго до самоубийства Иванова Саша упрекает Львова: «Вы вмешивались в его частную жизнь, злословили и судили его; где только можно было, забрасывали меня и всех знакомых анонимными письмами...» Анонимные письма Сашей упомянуты зря: это — оплошность Чехова. Доктору Львову приятно выступать открыто. Он каждому в глаза отчетливо режет правду-матку, любясь своим красноречием, идейностью и честностью. Анонимки — не в его характере, ему анонимность противопоказана, ему подай трибуну и позу.

Впредь Чехов осаживал всевозможных фразеров иначе и компрометирующие улики, вроде анонимных писем, ему больше не понадобились.

Тема безрассудной, губительной страсти, влекущей Раневскую к ее парижскому любовнику, звучит в «Вишневом саде» все нарастая, и мы предчувствуем, что рано или поздно кто-то хотя бы намеком попытается Раневскую вразумить. Она ведь и сама гово-

рит, что этот «дикий человек» ее обобрал, сошелся с другой, что он — камень на ее шее, и все-таки мечтает о нем, жить без него не может. Такая слабость шокирует Петю Трофимова, который мнит себя «выше любви» и воображает, будто «далек от пошлости». Петя доблестно решается открыть глаза Раневской, но намеки — не в его стиле, Петя говорит без обиняков: «Ведь он негодяй, только вы одна не знаете этого! Он мелкий негодяй, ничтожество...»

Конечно, Трофимов прав. Он только в том ошибается, что Раневская якобы «не знает этого». Все она знает. Но трофимовская правота и трофимовская прямота действительны лишь на плоском уровне опресненной морали. А там, где страсть, — там kloкочут вулканические силы. Их огнедышащая лава тотчас низвергается на голову несчастного студента, ошеломляя его неотразимой алогичностью. Молнии разгневанной Раневской бьют без промаха: «Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... Надо влюбляться. Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька (первая оплеуха), смешной чудак (вторая), урод (третья)!»

Кажется, самое убийственное слово для Пети найдено? Но нет, Раневская еще не унялась. «В ваши годы не иметь любовницы!..» — вот саркастическая фраза, которая добивает незванного моралиста. Трофимов в ужасе бежит вон из комнаты и с грохотом падает с лестницы.

Вся сцена упоительно жестока. Драмы Чехова вообще жестоки по отношению к тем, кто хочет занять позицию «выше любви», как Трофимов, или, наоборот, принижая любовь, пытается навязать себя женщине, вот как Соленый. Впрочем, Соленый — слишком очевидный случай. Менее грубая, но все-таки некрасивая навязчивость Войницкого тоже наказана достаточно строго и язвительно.

Совсем по-иному, сочувственно, с глубоко затаенным лиризмом, прослежены в чеховских пьесах судьбы женщин, которые влюблены горько, без надежды на взаимность. Нигде — ни в русской прозе, ни в дочеховской русской драматургии — нет аналогий таким поразительным созданиям, как Маша в «Чайке», Соня в «Дяде Ване», Варя в «Вишневом саде». Три эти молодые женщины написаны с непостижимой и несравненной пронизательностью. Все они — не красавицы, но каждая душевно сильна и каждая достойна любви. А Треплев не хочет заме-

чать Машу, Астров глядит мимо Сони, Лопехин сторонится Вари. Мне могут сказать, что иначе и быть не может: эти мужчины любят других женщин. Однако же Треплев знал Машу прежде, чем познакомился с Ниной Заречной, Соня влюбилась в Астрова еще до приезда Елены Андреевны, а Варя маячила перед глазами Лопехина задолго до того, как Раневская вернулась из Парижа, если только Лопехин вообще влюблен в Раневскую — это ведь никому не известно. Зато совершенно точно известно, что и Маша, и Соня, и Варя в любви несчастливы. Почему же?

Скорее всего, потому, что все они, такие разные и такие сильные, укоренены в будничной, экономической почве, связаны по рукам и ногам хозяйственными хлопотами, погружены в однообразный быт и в монотонный ход усадебного механизма. Их индивидуальности почти незаметны на этом фоне. Здешние, местные, неотторжимые от жизни, которая гнетет и удручает мужчин, как могут они соперничать с приезжими из Парижа или из Москвы или хотя бы с девушкой, явившейся с другого берега «колдовского озера»? Другой берег обладает манящей силой уже потому, что он — другой. Нина Заречная, Елена Андреевна, Раневская приносят с собой волнующий запах новизны, смутную надежду на красоту, обещание вероятных перемен. Здешние Маша, Соня и Варя ничего подобного предложить не в состоянии. Они не сулят избавления от пошлости и потому не внушают любви.

Правда, Иванов советовал любить прозаических женщин. «Выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше...». Слушаешь его, и кажется, окажись он не в первой пьесе Чехова, а в последней, вот и жених для Вари. Но верить Иванову не стоит: он ведь просто смеется над собой, иронизирует над собственной катастрофой, ибо он, как и все чеховские люди, мечтал о «ярких красках», да и теперь жить «по шаблону» не в состоянии. Напрасно Лебедев толкует ему: «На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий». Такие сентенции Иванова не утешат. Не видит он и видеть не желает ни белого потолка, ни черных сапог. Зато он слышит, как над ним «смеются птицы, смеются деревья».

Мотив природы занимает в драматургии Чехова

огромное место. До Чехова никто и никогда на театре не уделял такого внимания пейзажу, светоносному или пасмурному, смене времен года, шуму деревьев, щебету птиц. Чехов первый соединил сценическое пространство с жизнью лесов, полей, озер, с их запахами и голосами, которые прежде были достоянием поэтов, прозаиков, живописцев, но не театра.

Пейзаж, конечно, и раньше часто обозначался в ремарках. Сплошь да рядом действие велось под открытым небом. Примеров тому — великое множество (найдутся они и у Шекспира, и у Тургенева). Для этой надобности в любом провинциальном театре дочеховской поры имелась дежурная «садовая декорация» (она же обычно и «лесная», она же и «парковая»). Во всякой пьесе повседневного репертуара, конечно, мог случайно зайти разговор о погоде...

Но только у Чехова, впервые у Чехова мотивы природы потребовали самого пристального к себе внимания и немислимой (да и ненужной) прежде точности. Дежурная «садовая декорация» выполнить все те многообразные функции, которые в чеховской драме принимает на себя образ природы, конечно же, не могла. Вот почему, как только Станиславский начал писать режиссерскую партитуру «Чайки», первые слова, им выведенные, были такие: «Пьеса начинается в темноте, августовский вечер. Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары церковного колокола — помогают зрителю почувствовать грустную, монотонную жизнь действующего лица. Зарницы, вдали едва слышный гром». На планировочном рисунке первого действия «Чайки» режиссером заботливо обозначены деревья и кусты, пни и подсолнухи, ручей, озеро и т. п. Все эти подробности стали необходимы. Понадобилась абсолютная точность там, где прежде вполне довольствовались приближенностью.

Разговоры о жаре или холоде, о снеге или дожде, о березах, тополях или вишнях непременно сопровождают — и отражают — «монотонную жизнь действующего лица», или, скажем так, медлительное движение человеческих судеб.

Медлительное... На чеховской сцене никто никуда не торопится. Драма исподволь разламывает застойную тягость бытия, и даже главнейшие события не ускоряют ее темп. О самоубийстве Треплева Дорн сообщает одному только Тригорину «вполголоса» и

отнюдь не спеша. Еще дольше тянет время Чебутыкин, прежде чем сказать Ирине, что Тузенбах убит на дуэли. Давным-давно продан вишневый сад, а Гаев и Лопухин, видите ли, «опоздали к поезду», и потому известие, чем же кончились торги, поступает в пределы сцены тогда, когда все уже об этом догадываются.

Минуты или секунды значения не имеют, время отмеряется большими порциями, счет идет не на часы, а на целые дни, даже на целые недели. Люди не спешат, ибо изменить ничего не могут. Зато у них всегда есть время оглядеться вокруг, всмотреться в мир, обступающий драму, увидеть в этом мире свои колеблющиеся отражения и в собственных душах расслышать волнующие звуки музыки, льющейся извне.

Богатство и прихотливость чеховских музыкальных партитур — опять-таки новшество, дочеховскому театру совершенно неведомое. В «Иванове» слышатся звуки рояля и виолончели, потом вступает гармоника. В «Чайке» звучит рожок, доносятся фортепианные аккорды «меланхолического вальса». В «Дяде Ване» Вафля играет на гитаре. В «Трех сестрах» — снова рояль, снова гитара, но, кроме того, еще и арфа, и скрипки, а в финале — полковой оркестр. В «Вишневом саде» — пастушеская свирель, еврейский оркестрик третьего акта, таинственный стон лопнувшей струны. Во всех без исключения пьесах либо на сцене, либо за сценой поют. Музыка становится одной из главных формообразующих сил драмы, и далеко не случайно любовный дуэт Вершинина и Маши обходится без слов: — «Трам-там-там...» — «Там-там...» — «Тра-ра-ра?» — «Тра-та-та».

Голоса природы — крик совы, шум деревьев на ветру, раскаты грозы — сливаются с музыкой, ей тайно вторят или с ней спорят.

Всякая реплика, так или иначе выражающая отношение человека к природе, в структуре чеховских драм значительна и заметна, даже если она произносится ненароком, мимоходом. Кто не умеет ценить дарованную людям красоту, тот вызывает у автора либо жалость, либо открытую насмешку, либо глубоко запрятанную иронию. Когда Тригорин говорит: «Должно быть, в этом озере много рыбы», он признается не только в том, что рыболовство — его любимое занятие, но и в том, что ему грозит эстетическая глухота. Ибо *до* его реплики прозвучала уже поэтическая фраза Нины: «А меня тянет

сюда, к озеру, как чайку...» И *после* его реплики прозвучит поэтическая фраза Дорна: «О, колдовское озеро!»

Сугубо практическое отношение Тригорина к озеру и сугубо эстетическое восприятие этого самого озера Дорном косвенно связаны с тем, что Тригорин в пьесе Треплева «ничего не понял», а Дорну «пьеса чрезвычайно понравилась».

В дальнейшем движении «Чайки» даже профессиональная привычка Тригорина искать метафоры: облако, похожее на рояль, гелиотроп — вдовый цвет и т. д., и т. п. — свидетельствует о том, что его восприятия притупились, талант угасает, уступая место навыку, ремеслу.

Если мы попытаемся окинуть одним общим взглядом все пьесы Чехова, то увидим, что их действие всегда обступает «равнодушная природа», что во всех этих озерах и лесах, перелетных птицах и цветущих вишневых деревьях настойчиво напоминает о себе красота, с которой незримо связан душевный строй чеховского человека.

Персонажам драм Островского, Толстого или Горького идеальное потребно как определенная социальная или нравственная цель, как хлеб, как вода, как правда и добро, как справедливость, наконец. Чеховский человек иначе устроен. В его духовной организации «тоска по лучшей жизни» и «мечты о лучшей жизни» зависимы от эстетического идеала. Действительные полюсы, между которыми простирается чеховское пространство, определяются не столько понятиями добра и зла, истины и лжи, альтруизма или эгоцентризма, сколько понятиями красоты и пошлости.

Возможно, что эту уникальную особенность чеховского мироощущения имел в виду Лев Толстой, когда говорил: «Чехов создал новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова как художника нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мною. У Чехова своя особенная форма, как у импрессионистов».

Нужды нет, что пьес Чехова Толстой не любил. Зато он восторженно оценил «импрессионизм» чеховской прозы. Прозу же Чехов, по его собственным словам, старался писать так, «чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков, понял, в чем дело». Эта формула, кстати сказать, показывает

диктуемую самой авторской методологией неизбежность возникновения драмы вслед за чеховской новеллистикой. Драмы, а не романа, который Чехов не однажды собирался написать, да так и не написал.

Движение от импрессионистической новеллы к импрессионизму драмы прослеживается на протяжении всей писательской биографии Чехова. Подчас движение это попутно захватывало с собой и переносило из рассказа в пьесу некоторые подробности, характерные как раз неотчетливой многозначностью, смутностью впечатления. В рассказе «Счастье», опубликованном еще в 1887 году, сказано: «...рассыпаясь по степи, пронесся звук». Звук странный: «Что-то вдали грозно ахнуло, ударилось о камень и побежало...» Старый пастух вопросительно глянул на молодого. «Это в шахтах бадья сорвалась», — сказал молодой, подумав».

Через пятнадцать лет звук этот снова раздался во втором акте «Вишневого сада» и многозначительно повторился под занавес пьесы. И опять — Лопахиным — высказано было предположение, что «где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья». Но у Гаева другая гипотеза: «А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли». Петя Трофимов говорит свое: «Или филин...» В чеховской же ремарке — звук «отдаленный», звук «точно с неба», звук «лопнувшей струны, замирающий, печальный».

Ремарка не просто допускает разные восприятия, она их диктует, требует. В данном случае Чехов как бы подхватил мотивы звукописи, которые так искусно разрабатывались режиссерами МХАТ при постановке его прежних пьес (когда слышались то сверчок, то коростель, то стук копыт, то вой ветра, то шум деревьев и т. д., и т. п.), и поставил перед театром совсем новую задачу: дать звук житейски необъяснимый, таинственно многозначный. Станиславский долго искал этот звук, и есть свидетельство Ф. Д. Батюшкова, будто звук вышел такой, какой самому Чехову слышался. Но верить Батюшкову нельзя: через два месяца после премьеры Чехов сетовал, что в театре «не могут никак наладить с пустяком, со звуком, хотя о нем говорится в пьесе так ясно». А спустя четверть века Немирович-Данченко признался: «Этот знаменитый звук, — говорил он, — я считаю до сих пор не найденным».

Комментаторы сочинений Чехова упоминают по поводу «звука лопнувшей струны» об «элементах

реалистической символики». Пояснение спорное: реализма тут, по-моему, не больше, чем в багровых глазах треплевского дьявола. Однако ясно, что Чехову нужно было ввести в драму сильную музыкальную ноту, неперевожимую на язык обыденных слов и житейских понятий, ноту, долетающую, «точно с неба», внятнм, но смутным предвестием беды.

В рассказах и повестях Чехова пейзажные мотивы часто пронизывают всю ткань прозы, ненавязчиво сопровождая события и открывая их второй план. Приведу один лишь пример. В рассказе «Припадок», где друзья-приятели влекут студента Васильева в публичный дом, к «падшим женщинам», весь мучительный для юноши ход событий обрамляет тема «легкого морозного воздуха» и «белого, молодого, пушистого снега». Контрастом к грязи, с которой юноша сталкивается впервые в жизни, становится «прозрачный, наивный, точно девственный тон» первого снега. Снег замечен уже в самом начале рассказа, а в конце, когда Васильев бежит от проституток, та же тема звучит еще сильнее: «Весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег. Хлопья его, попав в свет, лениво кружились в воздухе, как пух, и еще ленивее падали на землю».

Сам Чехов думал сперва, что рассказ у него вышел «неграциозный», он-де «отдает сыростью водосточных труб». Но спустя некоторое время досадовал: «...расхвалили мой «Припадок» всюю, а описание первого снега заметил только Григорович». Чехов подозревал — и вполне основательно, — что если описание первого снега осталось незамеченным, то и рассказ не понят.

Точно такое же противостояние чистой, незамутненной свежести импрессионистских красок напору мутной, суетной жизни, или, говоря словами Пети Трофимова, «грязи, пошлости, азиатчины», в драмах Чехова приведено в целостную и стройную систему. Природа свысока смотрит на быт, и люди сознают ее всесильное очарование. Их волнует «колдовское озеро», их восхищают леса, они, говорит Соня, «учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение». Ирине видится «широкое голубое небо» и в небе «большие белые птицы». Вершинин восторгается: «Какая широкая, какая богатая река. Чудесная река!» Раневская восхваляет белизну цветов и непреходящую молодость вишневого сада.

Однако между красотой и красотью проведена строжайшая межа. Есть ситуации, где пафос допу-

стим, и есть ситуации, где пафос звучит сомнительно. Когда Раневская говорит: «О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя», когда Дорн восклицает: «О, колдовское озеро!» — Чехов без всякой иронии слышит их театральное «О!». Когда же Треплев говорит Нине: «Волшебница, мечта моя!», когда Войницкий атакует Елену Андреевну: «Ну, дорогая моя, роскошь, будьте умницей! В ваших жилах течет русалочья кровь, будьте же русалкой!» — в этих и многих подобных ситуациях чеховская ирония проступает вполне отчетливо. Так разговаривать с женщинами опасно. Оба отвергнуты: и Треплев, и Войницкий.

Впрочем, восторгаясь мужчинами, тоже следует избегать чересчур высокопарных слов. Недаром на излияния Саши Иванов отвечает: «Опять у меня такое чувство, как будто я мухомору объелся». Тригорин, когда Нина объявила ему: «Вы — один из миллиона», морщится: «Для меня все эти хорошие слова все равно что мармелад, которого я никогда не ем». Бедняжка Соня воспела Астрова: «Вы изящны, у вас такой нежный голос... Даже больше, вы, как никто из всех, кого я знаю, — вы прекрасны». Что же Астров? Небрежно заговорил о том, как нравится ему, как захватывает его Елена Андреевна.

Иной раз очень мелкие несообразности, приключившиеся именно в сфере эстетической, вызывают среди чеховских людей целый переполох. Увидев, что Наташа в розовом платье с зеленым поясом, Ольга Прозорова «испуганно» говорит, это-де «как-то странно». Наташа «плачущим голосом» уверяет, что пояс — «не зеленый, а, скорее, матовый». Вполне обыденные запахи — запах курицы, дешевых духов, дешевых сигар, скатерти, которые пахнут мылом, вызывают чуть ли не ужас Гаева и Раневской.

Обоняние у них обостренное. Чувства напряжены, восприятия почти болезненны. Дурной вкус, дурной запах для них мучительны, малейшая грубость, неделикатно сказанное слово их коробят, волнуют, выбивают из колеи.

Именно поэтому кульминационные моменты чеховских драм неизменно сопровождаются пошлыми ссорами, взрываются грубой и жестокой бранью.

«Замолчи, жидовка!.. Так знай же, что ты... скоро умрешь...».

«Киевский мещанин! Приживал!.. Оборвыш!.. Ничтожество!..».

«И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки... этой ведьмы!.. Не смей меня раздражать! Не смей!».

Все это — как и нелепая пальба Войницкого, как и злые слова, которые говорит Петя Трофимов о любовнице Раневской — самые откровенные вторжения пошлости. В третьем акте чеховской драмы такие вторжения обязательны. Кульминация пьесы брезгливо содрогается, соприкоснувшись с грубостью.

Ибо грубость — как и скука, как и серость, как и тоска — один из многочисленных псевдонимов, под которыми выступает у Чехова и наступает на чеховских людей пошлость, *некрисвая* проза

В пьесах Чехова «люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки...» — то есть совершается как будто все то, что бесило Треплева. Казалось бы, такие персонажи, занятые такими обыденными делами, должны понимать: «потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий». А они твердят свое: «Какие красивые деревья и, в сущности, какая красивая должна быть около них жизнь!»

Изнутри проникая в медлительный, неспешный ход чеховских драм, тема красоты — ускользающей, близкой и недоступной — придает им подвижность, многоплановую глубину, трагедийную напряженность.

Импрессионистское своеволие вездесущей игры красок и звуков в конечном счете сильнее материальных соображений, с которыми надо считаться, сильнее цифр, которые надо считать. Цены, долги, суммы, проценты, убытки смываются волнами музыки. Музыка ничего не может изменить, ничему не может помочь. Но она слышится, и этого довольно. Когда она умолкает, приходит смерть.

Чеховские люди подвластны иллюзиям. Чеховская поэзия — поэзия без иллюзий. Ибо речь идет о красоте, гибель которой неминуема, предречена.

В финале «Вишневого сада» гибель красоты прямо и недвусмысленно связана с гибелью человека: «Раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». Тут же — одиноко и грустно — умирает Фирс.

Назначение артиста Е. Леонова на заглавную роль в чеховском «Иванове» озадачило многих. После премьеры в Театре имени Ленинского комсомола (1975) недоумение не рассеялось. «И все же не

понимаю, зачем Марку Захарову, интересно задумавшему спектакль,—спрашивал критик Ст. Рассадина,—неприменно нужно было отдать заглавную роль Евгению Леонову?.. Что это, эксперимент? Трюк? Дескать, вот каким я могу вам показать Иванова, льва, влюбляющего в себя женщин, да и почти всех сражающего своей личной значительностью при незначительности дел—так, что ли?»

Но если, по мнению Рассадина, режиссер интересно задумал спектакль, то весь интерес как раз и состоит в новом взгляде на главную роль. Захаров поместил в центре своей постановки отнюдь не «льва», не героя, «почти всех сражающего своей личной значительностью», не Иванова, а Иванова. Потому-то ему и понадобился Е. Леонов, по амплуа—комик или простак.

Кстати говоря, в XIX веке никто всерьез не считал чеховского Иванова «русским Гамлетом». Его воспринимали не как уникальную, а как ординарную личность, как эталон заурядности, мелкотравчатости. В 1891 году, выступая в суде по делу некоего Иванова, обвинявшегося в убийстве, адвокат С. А. Андреевский говорил о своем подзащитном: «Самая его фамилия «Иванов», подобно заглавию чеховской комедии, будто хочет сказать нам, что таких людей много расплодилось в наше время». И первый исполнитель роли Иванова, В. Н. Давыдов, простак и комик, играл слабохарактерного «Николашу», памятуя о словах Чехова: Иванов—«ничем не замечательный человек». Так что, когда Захаров назначил Леонова на роль Иванова, он Чехову не противоречил.

И все же удивление Ст. Рассадина естественно, легко объяснимо. С тех пор как Вл. И. Немирович-Данченко в постановке 1904 года поручил эту роль самому обаятельному артисту МХТ В. Качалову, Иванов превратился в Иванова. Сложилась театральная традиция, которая «Николашу» приподымала, превращала в героя, противопоставляла косной, серенькой среде. Качаловскую версию подхватил и еще усилил Б. Смирнов в спектакле 50-х годов, поставленном М. Кнебель. В 1960 году Б. Бабочкин в спектакле Малого театра впервые сдвинул роль чуть пониже, так, что она зашаталась между силой и слабостью, бедой и виной. Но все-таки Бабочкин играл еще героя, еще Иванова. Марк Захаров сделал следующий шаг вперед и привычную театральную традицию, безусловно почтенную, но ни для кого не

обязательную, отверг и опроверг. Такие резкие повороты всегда производят некоторый трепет в умах и некоторый скрежет критических перьев.

В полемике вокруг чеховских спектаклей часто совершается одна и та же каверзная подмена: критики, уверенные, что ратуют за верность автору, на самом деле отстаивают вчерашний или позавчерашний сценический подход к нему. Театровед М. Любомудров недавно решил, что пора положить конец этому долгоиграющему недоразумению. В отличие от большинства своих единомышленников он с похвальной прямоотой заявил, что берет под защиту не классику, не Чехова, а «сценический канон». Тех режиссеров, которые не желают соблюдать канон и повторять пройденное, а преподносят зрителям «череду бесконечных интерпретаций», Любомудров обвиняет в «деформации образов». С его точки зрения, отклонение от сценического канона равнозначно измене автору. Чтобы укрепить свою позицию, Любомудров попытался завербовать себе в союзники Станиславского и Немировича-Данченко, будто бы «утвердивших» пресловутый «канон». Но факты говорят о другом. «Три сестры» раннего МХТ были сценическим шедевром. И все же в 1940 году Немирович-Данченко без колебаний предложил новую — канону вопреки, в отмену канона — интерпретацию той же пьесы.

Такова неизбежная логика развития сценического искусства: театр не просто читает классику, он ее *перечитывает*, он ежевечерне ищет и заново устанавливает прямые контакты с меняющейся аудиторией. Если устаревший канон этим контактам мешает, тем хуже для канона: театр его сломает и отбросит. «Череда бесконечных интерпретаций», удручающая Любомудрова, есть единственно возможная форма сценического бытия классики.

Не меняясь, классика на театре не существует.

С особенной наглядностью это подтверждает судьба чеховских пьес в советском театре последних десятилетий. Все послевоенные годы — вот уже добрых сорок лет — наша сцена находится в интенсивном взаимодействии с чеховской драмой, причем тяготение театра к Чехову не ослабевает и почти не зависит от наката юбилейных волн.

Трудно было бы согласиться с критиком А. Зверевым, который считает, что чеховских постановок «что ни год все больше, но удачи редки, как выигранные лотерейные билеты», хуже того, «твор-

ческий результат оказывается удручающе низким, а вернее, нулевым». Такого рода заявления следовало бы подкрепить доказательным анализом, чтобы читателю не приходилось гадать, почему спектакли, небрежно называемые «бледными», держатся в репертуаре по пять—семь лет, а то и дольше. Неужто среди зрителей так много желающих взглянуть, как «корежат» и «кромсают» Чехова?

Думается, дело обстоит иначе, и новая постановка чеховской пьесы нередко становится волнующим событием театральной жизни. Каждый из постановщиков жаждет, естественно, дойти «до оснований, до корней, до сердцевины». Но как только один с удовлетворением ставит точку (понял, постиг, воплотил)—тотчас же другой выводит над этой точкой ехидный крючок вопросительного знака и начинает заново возводить всю постройку чеховского спектакля.

Работая над «Ивановым», Марк Захаров отказался не только от прежней концепции героя, но и от привычной концепции чеховского пространства. В спектакле Захарова—две сцены, две сценические площадки: одна—впереди, другая, равная ей по размерам, но чуть приподнятая—позади. Обе площадки абсолютно одинаковы, широкая арьерсцена во всем, до мелочей, копирует широкую авансцену. На авансцене мыслится усадьба Иванова, на арьерсцене—усадьба Лебедева. Зияющие проемы дверных и оконных рам (двери сняты, стекла выставлены) и полная голизна планшета не оставляют никаких сомнений: предлагаемое тождество двух площадок есть равенство пустот. И тут пустота, и там пустота. Напрасно Иванов совершает свои эволюции с авансцены на арьерсцену и обратно. От себя не уйдешь.

Сценография О. Твардовской и В. Макушенко намеренно суха, графична. Скучная мебель (стол, кресло, стулья) теряется в этом вакууме. Бытовой антураж минимален, вещи не примечательны и ничего не говорят об их владельцах. Даже две стянутые шпагатом связки книг, которые в начале спектакля валяются у ног тяжело задумавшегося Иванова, будто не ему принадлежат.

Природе в интерьеры доступа нет: деревья не видны, птицы не слышны.

А двоится не только пространство. Двоятся, вторясь, мизансцены, двоятся реплики, двоятся и троятся жесты. Одно и то же вялое, досадливое движение руки Иванов—Леонов повторяет снова и снова,

отмахиваясь от собеседников, как от назойливых мух. Опять и опять раздраженно мотает головой.

Система рефренов — пространственных, текстовых, пластических — организована с целью продемонстрировать однообразие и монотонность уныло влекущейся жизни. Жизнь тащится по инерции, в ней нет ни сущности, ни деятельности. Все повторяется. Никто не действует, все суетятся.

Усадебное вытеснено уездным.

Грустная поэзия дворянского оскудения замещена нудной прозой провинциального застоя. Уездная жизнь, ее горизонты, тонус, уездные обитатели и обыватели — вот что в центре внимания. Роковой вопрос, продавать ли имение, такой волнующий для Войницкого или Раневской, Иванова не занимает. Он говорит не о судьбах русского дворянства, а исключительно о себе, о своей тоске, лени, холодной скуке, ранней старости. К кому же он обращается, перед кем исповедуется?

Окидывая холодным, приценивающимся взглядом всех, кто колготится вокруг Иванова, режиссер видит серое мелколюдые. Его диагнозы однозначны: Боркин — пройдоха, Шабельский — скандалист, Лебедев — добряк, но трус, Львов — напыщенный фразер. Вникать в их душевные переливы не стоит труда. Гости у Лебедевых — ходячие карикатуры, не лица, рожи — дерганые, крикливые. Один из них то и дело кидается к рампе с патетическим возгласом: «Но!» А что — «но»? Он сам не знает. Возразить хочется, аргументов нет. И потому, гордо вскинув руку вверх, он останавливается как вкопанный, потом вдруг круто разворачивается и возвращается восвояси — к остальным гостям, мечущимся по сцене в поисках выпивки.

Мотив бутылки и рюмашки в постановке Захарова — очень заметный. Мотив этот существует и в пьесе; более того, в пьесе он навязчив: Боркин приходит «навеселе», от него «водкой пахнет». Лебедев, «толстоносый пьяница», спаивает Шабельского, молодые люди — выпить мастера: «только дай». Разговоры о водке и о том, чем лучше закусывать, ведутся обстоятельно, с большим знанием дела. Но в прежних постановках «Иванова» тема всеобщего пьянства растворялась во множестве других, более симпатичных подробностей усадебной жизни. Элегия стыдливо прикрывала грязь. Захаров грязь выволок наружу, пьянь показал отчетливо.

Первый же разговор с Ивановым Боркин —

В. Проскурин сопровождает обильными возлияниями. Слова пробалтывает с ажитацией, но бездумно, а пьет осмысленно — целеустремленно пьет. Пальцы актера ведут выразительную игру, цепко хватая бутылку, ласково оглаживая стакан. В ловкой и торопливой пляске пальцев вокруг живительной влаги — весь Боркин. От Боркина разит перегаром, Иванов брезгливо отстраняется, но неумный Боркин чуть ли не прямо в рот ему заталкивает проспиртованные слова. Иванов морщится, крутит головой — тщетно.

Выпивка есть — все возбуждены, выпивки нет — все скисают. В доме Лебедевых сквалыга Зюзюшка держит шнапс под замком, и возле Иванова растерянно толкуются алкоголически озабоченные мужчины, вовсе не замечая эротически озабоченных женщин. Их не интересуют ни томная красotka Марфутка, ни нервозная красotka Саша. Мудрено ли, что обе женщины глаз не сводят с Иванова? Вокруг него завихряется утомительная толчея. Иванов — Леонов в этой толчее какой-то неприкаянный. "У него затравленные глаза. Он места себе не находит, а когда находит, садится как-то бочком, неловко, неудобно. Озирается то по-детски обиженно, то угрюмо. Отвечает, невнятно бурча, невпопад, комкая слова, — только бы отвязались.

И все же дистанция между Ивановым и «средой» в постановке Захарова умышленно сокращена. Прежние Ивановы — и Б. Смирнов, и Б. Бабочкин — были на голову выше соседей и собеседников. Иванов — Леонов подобных претензий не предъявляет, у него за душой нет интеллектуальных или эмоциональных богатств. Даже и отдавая должное актерскому таланту Леонова, критики, как правило, с разочарованием замечали, что у него Иванов очень уж зауряден, что от такого «заснувшего навсегда» Иванова нельзя ожидать «каких-либо духовных взлетов», что нельзя, мол, понять, откуда же «всеобщий к нему интерес».

«Духовных взлетов», и правда, не предвидится. Что же касается «всеобщего интереса» к Иванову, который ни умом, ни красотой не блещет, то интерес этот Захаров объясняет, может быть, и элементарно, но вразумительно: Иванов не пьет.

Не то чтобы вообще в рот не брал, но — не любит, а это и странно, и подозрительно. Он говорит: «Пить я не могу — голова болит от вина», но кто же ему поверит? Когда он застает за своим столом пьянова-

тых Лебедева и Боркина, когда видит перед собой всё тот же извечный российский натюрморт — бутылку, хвост селедки, соленый огурец, Иванов — Леонов раздосадован и рассержен. «Господа, — объявляет он с необычной резкостью, — опять в моем кабинете кабаки завели!.. Тысячу раз просил я всех и каждого...» А «все и каждый» — смущены, озадачены. Неприязнь Иванова к «кабаку» — нечто такое, чего они уразуметь не в силах. Весь уезд пьет — Иванов не пьет.

По одной этой причине он им непонятен, чужд. Вроде бы близок, а все-таки далек. Вроде бы самый простецкий, помятый, одутловатый, а все-таки белая ворона.

Напрасно Иванов жалуется, будто все глядят на него, «как на второго Магомета», ждут, что он «вот-вот объявит им новую религию». Слишком очевидно, что ни на Гамлета, ни на Магомета, ни на Христа расхристанный Николаша не похож. А новой религией в этом уезде не интересуются. Уездные духовные запросы мизерны: есть экзальтация, нет убеждений, есть фразы, нет мыслей. С точки зрения режиссера и громогласный болтун доктор Львов, и красноречивая «эмансипе» Саша одним миром мазаны: оба выдумывают «благородные порывы» и «высокие идеалы», чтобы покрасоваться, набить себе цену.

Возможно, Захаров заметил коварное сходство между репликой Львова: «Честные люди не должны знать этой атмосферы!» и репликой Змеюкиной из «Свадьбы», написанной годом позже «Иванова»: «Возле вас я задыхаюсь... Дайте мне атмосферы!» Захаров сблизил Львова и Сашу с обитателями чеховских водевилей и воспринял их претензии по поводу «атмосферы» иронически. Данная атмосфера для них как раз благоприятна, им выгодна, тут, на этом фоне, они могут себя показать: мы, мол, не такие, как вы, мы с идеалами! А коли есть идеалы, то нужен либо кумир (для Саши), либо достойный противник (для доктора). Иванов годится и в кумиры (уже потому, что «неудачник»), и в противники (уже потому, что «ничего не делает»). Пусть он сам себя считает «старым, мокрым петухом», не важно, все равно для Саши он «второй Гамлет», для Львова — «второй Тартюф».

Иванов, которого выдумали Саша и Львов, ничуть не похож на Иванова, каков он на самом деле. Реальный Иванов, не Гамлет и не Тартюф, поминутно опровергает Иванова вымышленного. Это смешно,

но артист Леонов не поддается комедийным соблазнам.

Комик Леонов играет трагика поневоле.

Ушедшая молодость, порывы юных лет, былая крайность мнений, былой идеализм — все это прошлое (с которым так желчно, не щадя ни себя, ни других, выяснял отношения Иванов — Бабочкин) для Иванова — Леонова одна обуза. Прошлое — прошло, вспоминать неохота, стыдно. Худо ли, хорошо ли, он живет в настоящем времени.

Его заедает не «среда». К среде он притерпелся, со средой свыкся: Лебедев как Лебедев, Боркин как Боркин, утомительны, но понятны. Он искренне хотел бы и для себя существования «заурядного, серенького, без ярких красок», жизни «по шаблону». Его заедают претензии, которым он соответствовать не хочет и не может. Все эти клички — Гамлет, Манфред, «лишний человек», Магомет и т. д., и т. п. предполагают некую миссию, навязывают социальную роль, идею, чего его душа никак не приемлет. Гневные тирады доктора он, морщась, пропускает мимо ушей. Однако «деятельная любовь» Саши пугает его не на шутку. Вообще-то он относится к Саше снисходительно, знает, что вся ее любовь — пустая фанаберия. Но, когда Саша горячо восклицает: «Без вас нет смысла моей жизни, нет счастья и радости!», тут Иванов теряется. «Боже мой, я ничего не понимаю... — бормочет он, страдальчески морщась, — Шурочка, не надо!» Чеховская ремарка: «Закатывается счастливым смехом» — Леонову не годится. На лице Леонова — жалкая улыбка, в голосе — мольба: «Шурочка, не надо!»

Некоторые ремарки Чехова, явно мешавшие прежним исполнителям («безнадежно машет рукой», «останавливается возле стола и стоит, поникнув головой» и пр.), Леонову приходится как раз впору и к стати. Следя за его игрой, думаешь: а в самом деле, при чем тут Гамлет? Принц датский не знал, сумеет ли восстановить порвавшуюся связь времен. Чеховский Иванов о временах, об их связности или бессвязности, не задумывается. Судьбы человечества или хотя бы России его не волнуют. У него — уездный масштаб и одна забота: как бы согласовать с нормой и шаблоном собственную судьбу.

Мешает Сарра. Вся трагедия в Сарре. Как кость в горле застряла в душе Иванова эта женщина. Сарра, которую играет Инна Чурикова, видит (и мы видим): Иванов опускается, махнул на себя рукой. Она знает

(и мы знаем): он лучше, добрее, умнее, чем кажется. Цель Сарры элементарная: спасти Иванова от «шаблона», от того самого «серенького, без ярких красок» существования, которое его влечет и засасывает. Сарра — не Саша, ей не скажешь «не надо!», Сарра — не доктор Львов, от нее не отвернешься небрежно. Ее любовь — не фанаберия, ее требования продиктованы не ложной экзальтацией, а искренним желанием, чтобы Иванов удержался на высоте чувства, еще недавно их объединявшего. Она взывает к вчерашней реальности. Но сегодня этой реальности уже нет.

Белое полотняное платье с глубоким, отороченным кружевами вырезом открывает худую шею, впалую грудь Сарры. Тонкие руки взлетают ввысь, тянутся вперед, ложатся на плечи Иванова и бессильно падают вниз. «Жизнь, как подстреленная птица, подняться хочет и не может». Речь звучит ободряюще, а в голосе надежды нет. Легкие пальчики то машинально поправляют прическу, то нервно теребят пышную копну рыжеватых волос. Сарра щедушна, больна, кашляет надсадно, смеется через силу. Широко распахнутые глаза неотрывно следят за каждым шагом Иванова. Часто — и неожиданно — она вдруг опускается на пол и сидит точно сломанная большеглазая кукла. Иногда вдруг, высоко вскинув руки, странно шелкает пальцами над головой. Все эти странности — вчерашние шалости. Так Сарра играла и шалила, пока Иванов ее любил. Теперь не любит, и попытки напомнить о прежних минутах близости до него не доходят. Сарра встает, растерянно опускает руки, заискивающая виноватая улыбка проскальзывает по бледному лицу. Когда Иванова нет на сцене, глаза Сарры его ищут, ждут.

Трагическая экспрессия Чуриковой упорно возражает меланхолической флегме Леонова.

Нечаянно оказавшись свидетельницей короткометражной любовной сценки Иванова и Саши, Сарра — Чурикова хотела бы спастись бегством. Хотела бы ничего не видеть, не знать. Быстрым воровским движением бросает на стол принесенные цветы и конфеты. Бочком жмет к стене, пятится к выходу. Сейчас исчезнет, уйдет. Но вдруг ноги подкашиваются, и она падает навзничь.

Дважды режиссер умышленно мизансценирует Иванова и Сарру так, чтобы мы воочию увидели, сколь он глух и безразличен к ее страданиям. Вот Сарра на полу, на коленях, заходит в приступе

кашля. Что же Иванов? Он тяжело сидит в кресле, не глядя на Сарру, не пытаясь помочь. Вот Сарра упала в обморок, распростерлась у самых его ног. А Иванов? Он все так же тяжело и тупо сидит в кресле, уронив голову на руку, и мутно, исподлобья, смотрит в зрительный зал. Эти мизансцены могут показаться обличительными. Но смысл их иной: они фиксируют полнейшее бессилие Иванова. Перед нами — несчастливейший из Ивановых, абсолютно недееспособный, погибший, в сущности, человек. Сарру — свое прошлое — он не видит, а будущего у него нет.

В конце концов его духовная немочь вдруг прорывается яростью. «Так знай же! — кричит он, надвигаясь на Сарру, — что ты... скоро умрешь!..»

В этот миг, с маху отменяя в сторону словесный мусор скандала, Сарра — Чурикова мгновенно преобразуется. Ее лицо, только что перекошенное мукой, освещает недоверчивая улыбка. «Когда?» — спрашивает она, нетерпеливо сияя и цепко хватаясь за плечо Иванова. «Когда?» — требовательно смотрит ему в глаза. Иванов растерян, испуган собственными словами, пытается ее обнять, сам чуть не плачет. А Сарра медленно отступает в глубину сцены — будто боясь расплескать обретенную радость — и под похоронный звон колоколов уносит с собой ожидание избавительной смерти. Больше мы ее не увидим.

Понимая, что без Сарры жить Иванову больше нечем и незачем, режиссер сквозь нарастающую сумятицу уездного водевиля выводит нас к трагическому финалу. В конце спектакля несколько раз, слегка меняясь и варьируясь, повторяется один и тот же мизансценический мотив: входит Иванов, все расступаются, Иванов делает шаг вправо, все, толкая и тесня друг друга, панически кидаются влево. Бояться нечего: ведь Иванов — все такой же мятый, такой же расхристанный, с тем же одутловатым лицом, — совершенно очевидно безопасен. И тем не менее они шарахаются от Иванова, как от чумного.

Ибо поступки Иванова непредсказуемы. Ушла Сарра, и он окончательно утратил способность ориентироваться во времени и в пространстве. Кажется, собирается жениться на Саше? Формально — да, все к этому идет. Но Иванов-то к этому не идет, его ведут, тащат. Пробормотав, совсем уже невнятно и сбивчиво, последний монолог, он без сил валится на пол. Саша и Лебедев, подхватив под руки, поднимает Иванова и волокут к авансцене — как к алтарю. Тут доктор Львов гордо выступает вперед и громог-

ласно обзывает его подлецом. Пауза. В долгой паузе Иванов, тоскливо мотая головой и ровно ничего не понимая, тупо смотрит на Львова. Толпа замерла. Кто-то из гостей услужливо подает Иванову пистолет на подносе. Лишь в это мгновение глаза Иванова становятся осмысленными. Он быстро берет пистолет, стреляется. Все благодарно кланяются ему—наконец-то, слава богу, додумался! Но это неверно, не он додумался, куда ему, додумались за него. Иванов делает два шага вперед, к нам, оставляя за спиной мелколюдые толпы, беспомощно, будто извиняясь, что так долго тянул, разводит руками, становится на колени и — стреляется снова.

Спектакль, где двоилось пространство, повторялись реплики, двоились мизансцены, и кончается тоже рефреном: двойным выстрелом. Самоубийство Иванова совершается дважды. Для тех, кому была непостижима его мечта жить попросту, тихо, мирно, без затей. И — для нас, которые, надеется режиссер, Иванова поймут и простят.

В спектакле Марка Захарова Иванов прошлое отринул, начисто забыл. В спектакле Олега Ефремова, поставившего ту же пьесу на сцене МХАТ (1976), Иванов — весь в прошлом. И. Смоктуновский играл человека, который с головой погрузился в былое и настоящего не видит. Его Иванов двигался сквозь спектакль нехотя, как сомнамбула. Ностальгическая грусть по ушедшей молодости владела им, не окрашиваясь ни желчностью, ни досадой. С самим собой этот Иванов не ссорился. Скорее, он все еще немного любовался собственной юностью, когда был пылким, верующим в добро, способным на смелые поступки. Пусть мечты не сбылись, все равно и теперь Иванов — Смоктуновский с ними не расставался. Он влачил за собой груз неоправданных, но красивых иллюзий, изжитых, но благородных идеалов.

Клички, которые от Иванова — Леонова тотчас отскакивали (Гамлет, Манфред, «лишний человек», — пьеса до странности перегружена литературными ассоциациями), — клички эти к Иванову — Смоктуновскому прилипали прочно. Этого Иванова легче было понять в романтических категориях, нежели измерить уездным аршином.

Ефремов приближался к пьесе осторожнее, чем Захаров. Он ввел Иванова в знакомый усадебный контекст. Декорации Д. Боровского манипулировали классическими атрибутами чеховского спектакля,

позаимствованными то ли у В. Симова, то ли у В. Дмитриева, охотно их повторяя, только по-новому организуя. Фронтон барского дома? Вот он, фронтон, вот он, неизбежный казаковский ампир. Колонны? Есть и колонны. Непременные флигеля? А как же, вот они, флигеля, вот слабо освещенное окошко, вот и букет цветов в окошке виднеется, все в наличии.

Однако прежние декорации чеховских спектаклей в театре Чехова несли с собой дыхание тепла и покоя, а декорации Боровского угрюмы, вызывая неуютны. От дома, который он выстроил на подмостках МХАТ, веет бездомностью. Желтый ампирный фронтон попятился в глубину сцены, крылья боковых флигелей нагло выперли вперед, планировка вывернулась наизнанку, и посередине — перед фронтоном, между флигелями — образовался пустой холодный квадрат.

Камень обветшал, отсырел, его опутала паутина высохшего плюща. Сухостой голыми, жесткими пучками веток будто хватается за стены. Колонны облупились. Чей это дом — Иванова или Лебедева? А чей хотите, все равно — в этом Ефремов согласен с Захаровым. Но в пустоте ефремовского квадрата жизнь течет иначе, не так, как на пустых площадках Захарова, и люди здесь живут другие. Ефремов разглядывает их без предвзятости, терпеливо. Однако же сразу дает нам понять, что все они вкуче интересны лишь постольку, поскольку Иванов для них — проблема, и проблема мучительная.

Спектакль начинается размашисто-ударной репликой Марфутки Бабакиной: «Ежели бы не было интереса, то зачем бы ему на еврейке жениться? Разве русских мало?» Возле Бабакиной, ей поддакивая, с ней радостно соглашаясь, топчется возбужденный хор гостей. Но экспансивная Саша третирует и общественное мнение, и самое общество. «Все вы не то, не то, не то!» — в голос кричит она.

Тут-то и появляется Иванов. Экспозиция, предложенная Ефремовым, умело и умно предваряет выход героя. Те, которые о нем судачат, — «не то, не то, не то». А он, который столь экстравагантно на еврейке женился, — он, ни на кого не глядя, вступает в пределы сцены размагниченным шагом, худой, сумрачный, элегантный, в светлом костюме, в светлом, небрежно накинутом на плечи пальто. Спокойно, по-домашнему садится на венский стул чуть в стороне от центра сцены и смотрит прямо перед собой. Взгляд его светел и пуст, ко всему безразличен.

Иванову — Смоктуновскому ни с кем не хочется разговаривать. Всякий, кто к нему обращается, ему мешает. Мешает вспоминать. Голос Смоктуновского тих, едва слышен. «Голос, который будто устал от собственного звука», — заметила М. Туровская. Большие монологи Иванова сокращены, от монологов остались короткие, обрывочные фразы. Иванов понимания не ждет и не ищет, разглагольствовать ему незачем. Что же слова? Все давно сказано. Прошое, когда Иванов «горячился, рисковал, был счастлив и страдал», сегодня напоминает о себе меланхоличным артистизмом жестов и поз. Нервным движением руки он отодвигает седые пряди волос, падающие на лоб и мешающие видеть, — будто силится сбросить какую-то пелену с глаз. Или же тонкими вытянутыми пальцами прикасается к груди, к сердцу, словно проверяя, стучит оно еще или остановилось. Ему кажется, вот-вот остановится. Но страха нет, смерти Иванов — Смоктуновский не боится.

В пустом квадрате бытия, вычерченном Боровским, Ефремов проводит прямые линии мизансценических движений, устремленных к Иванову изо всех углов и, кажется, намеренных его пронзить, проткнуть. «Рабочим нужно платить», — вяжется Боркин. «Останься дома!» — молит Сарра. «Возьми меня с собой!» — канючит Шабельский. «Бежимте в Америку», — зовет Саша. «Возьми займы», — предлагает Лебедев. «Вам угодно меня выслушать?» — донимает Львов. Все они отовсюду на Иванова давят, а Иванов как бы отделен и защищен от них некой прозрачной стеной.

Взаимное общение, которое так долго и так старательно культивировалось в стенах МХАТ, партитура Ефремова сделала общением односторонним: они говорят, Иванов либо не слушает, либо не слышит, пассивно и печально сидит на стуле или же монотонно, как арестант в одиночке, принимается расхаживать — перпендикулярно линии ramпы — взад и вперед, от авансцены в глубину и обратно, не замечая никого.

Его блуждающий взгляд наталкивается порой на двух сереньких безучастных старушенок, которые тихо сидят сбоку со своим вязаньем. Старушонки едва ли не символичны. Это парки, фантомы, макбетовские «пузыри земли». Их неподвижность и безмолвность таковы, что старухи воспринимаются скорее как атрибуты оформления, нежели как персонажи. Будто не Ефремов, а Боровский их тут по-

местил: в первой части спектакля слева, а во второй — справа.

Для Ефремова дворянское оскудение — прежде всего оскудение духовное. Беда не в том, что колонны облупились и плющ засох, беда, что люди измельчали. Режиссер смотрит на них разочарованно, однако — с жалостью. Тут не водевиль, тут драма. Лебедев — А. Попов — мужчина крупный, статный, благообразный. (Умное лицо, приятные манеры, холерный голос.) Лебедев звал: «Гаврила!» — и тотчас появлялся вышколенный слуга с серебряным подносом. На подносе — большая рюмка водки, закуска. Внимательно, сквозь очки, серьезно и неторопливо Лебедев всматривался в принесенное. Неторопливо — вот что важно. Неторопливо! Плавным жестом брал рюмку, обдумывал, чем закусить. Движения значительны: тут самая соль жизни, подлинная ее сердцевина. Все остальное приблизительно, мнимо: Лебедев — мнимый помещик, мнимый отец, мнимый друг. Кроткий подкаблучник, во всем послушный жене, он лишь в эти минуты, когда Гаврила угодливо стоял перед ним с подносом, чувствовал себя баринном, человеком.

Шабельскому такой радости не дано. М. Прудкин Шабельского не шадил: в его исполнении граф выглядел дряхлым брюзгой, злым и ядовитым шутком. Но старый приживал иногда вдруг по-детски обижался, украдкой всхлипывал, отворотясь вытирал слезы. У этого желчного циника — глаза на мокром месте. Увидел виолончель, притронулся к ней рукой, всплакнул. О чем? О том, что его время уходит. Шабельский на склоне лет боялся упустить последний шанс. Где Лебедев достойно медлил, там он, о достоинстве не заботясь, гнал старость во весь опор.

В Иванове оба, и Лебедев, и Шабельский, угадывали какое-то надменное — издали и свысока — презрение к сиюминутным радостям бытия, с которыми они расстаться не хотят и не могут. Их выветрившиеся, скукоженные души этого потустороннего холода не приемлют. Почти с мольбою Лебедев внушал Иванову: «На этом свете все просто. Потолок белый, сапоги черные, сахар сладкий». Но как раз такие реальности, данные им в ощущении, для Иванова недостоверны.

А молодые громогласно критиковали самого Иванова: то ли дурак, то ли злодей, так или иначе, он пассивен — стало быть, нехорош. Ефремов нежи-

данно поставил знак эмоционального равенства между клокочущим, полным энергии хамом Боркиным и темпераментным ригористом Львовым. И жовиальный, шумный Боркин — В. Невинный, и бравый, стройный красавец Львов — Е. Киндинов одинаково агрессивны и одинаково вульгарны.

Мужской квартет (Лебедев и Шабельский, Боркин и Львов) звучит в унисон женскому дуэту (Саша и Сарра). Но все требовательные голоса до Иванова, укрывшегося в былом, доносятся смутно. Безучастный к сегодняшним противоречиям, в них вмешиваться не желая, он тем самым их неизбежно усугублял. Все эти живые люди в какой-то мере зависели от него. А он, конченный человек, был для них недосягаем.

Старый актер МХТ А. Вишневский рассказывал, что Чехов однажды поведал ему замысел «пьесы без героя». В этой пьесе «в течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет». А в конце, «когда уже все приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер». Что-то вроде «В ожидании Годо» Беккета. Композиция Ефремова сходна с этим замыслом, хотя герой почти все время тут, перед нами. И тем не менее духовно он отсутствует. Все о нем говорят, все от него чего-то ждут, а он бездействует и фактически тоже «то едет, то не едет». Встречать некого, встречаться не с кем. Иванов — сам по себе, замкнут в себе, все его видят, а он не видит почти никого.

По-настоящему задеть Иванова сумела только Саша, к чьей порывистости режиссер отнесся без чеховского скепсиса. Ефремов Саше поверил, принял за чистую монету ее говорливую любовь, оправдал ее громкие фразы неподдельным жаром девического восторга. А коль скоро поверил Ефремов, не мог не поверить Иванов. Взволнованные речи Саша — И. Акуловой соприкоснулись с поэзией его юношеских мечтаний. Поздняя любовь? Нет, полюбить Иванов уже никого не может. Но к Саше он добр, Сашей любит, и нежное внимание к Саше робким, прерывистым пунктиром прошивает всю роль. Ласковым движением берет Сашу за подбородок, прикасается к ее руке, всматривается в ее ясные глаза, потом вдруг говорит, будто откуда-то издали: «Девочка моя хорошая, какая ты забавная». Нет, не любовь. Всего лишь воспоминание, какой-то луч из прошлого, на миг озаривший его лицо. Смутная улыбка, не больше.

Однако и этого довольно, чтобы отношения с Саррой поблекли, утратили болезненную остроту. В партитуре Ефремова роль Сарры непривычно приглушена. Все, кажется, при ней — И. Мирошниченко умело оттеняет ее печальную женственность, стройность, силу. Но поэзии нет. Сарра отцвела, высохла, вот как плющ, который льнет к облупившимся стенам. В ней чувствуется хватка, цепкость, жажда жить, успеть — чахотке вопреки — урвать еще клочок радости, еще глоток любви. Вся она тут, в настоящем, сегодня, сейчас, здесь, а Иванов — весь там, в поисках утраченного времени. Всякий раз, когда Сарра оказывается в поле его зрения, он отводит глаза. Даже когда Иванов ее оскорбил, ударил жестокими словами, эти чудовищные слова как-то случайно, будто нечаянно соскользнули с его языка. Сарра, отвернувшись и от него, и от нас, глухо вскрикнула, ее спина содрогнулась. А Иванов сжался на стуле в другом углу сцены, прослезился, в который раз тихо оплакал — не ее, себя.

Он себя оплакивает давно, оплакивает на протяжении всего спектакля. Роль ведется ровно, без взлетов и спадов, вся она — сплошной реквием. Поэтому ни Ефремову, ни Смоктуновскому картинная мизансцена самоубийства не нужна.

Никакого пистолета нет, звук выстрела не слышен. Только вдруг расступились гости, испуганно отпрянула толпа, и мы увидели распростертое на полу бездыханное тело Иванова.

«Жестокий Чехов». Эта формула возникла давно, после товстоноговских «Трех сестер» 1965 года, она сопровождала чеховские спектакли Эфроса, была подтверждена «Чайкой» Ефремова в «Современнике» и не миновала тех двух «Ивановых», о которых только что шла речь. С интересом комментируя «жестокое Чехова», «трагедийное Чехова», критики, однако, стали поговаривать, что беспросветный Чехов — утомителен, что пора, мол, вернуться к «более широкому и более свободному» взгляду на его пьесы. Критики напоминали о чеховском юморе и лиризме.

«Чайка», поставленная А. Вилькиным в Театре имени Маяковского (1978), эти надежды не оправдала и потому была встречена неприязненно. Молодого режиссера укоряли в том, что он-де превратил «еретически гениальную» пьесу в ординарную мелодраму. «Самое страшное, когда происходит разруше-

ние идейной концепции автора», — провозгласила М. Литаврина со страниц журнала «Москва». И тотчас же предложила — Вилькину в поучение — собственную домотканую «идейную концепцию», согласно которой в Нине Заречной, например, «мы видим двух разных людей»: в начале драмы — одна Нина, в конце — другая. «В Москве два университета, — как говаривал Соленый, — старый и новый».

В спектакле Вилькина от начала к финалу продвигалась, конечно, одна и та же маленькая, хрупкая фигурка. Вопреки обыкновению, Заречной тут не сопутствовала тайная поэзия. Е. Симонова играла провинциалочку, чья жизнь монотонна, бескрасочна. Там, на другом берегу «колдовского озера», где Заречная проживала, круглый год стояли серые будни. Сюда, на аркадинский берег, Нину влекла иная, праздничная атмосфера. Тут обитали люди, причастные к искусству, — знаменитая актриса, знаменитый писатель. Немного дичась, немного стесняясь, Заречная — Симонова вела себя в этой элитарной среде как втируша, в меру бойкая, в меру скромная. Монолог Треплева старательно выучила зубок, даже и не пытаюсь ни понять, ни почувствовать: надо, значит, надо. Треплев — И. Костолевский догадывался, что Заречная пьесу «не вытянет», а потому во время представления надевал белую рубашку Пьеро с длинными рукавами, надвигал на лоб маску и сам вступал в игру, превращая монолог в диалог и тем выручая свою чахленькую актрисочку. Заречная механически ровно отговорила текст Общей мировой души и облегченно вздохнула, как только Аркадина прервала треплевское действие. Теперь Нина может наконец-то погреться в лучах тригоринской и аркадинской славы. Оживилась, зашебетала. Быть рядом с ними ей лестно, ведь они — олимпийцы, небожители.

В свое время О. Яковлева представила Заречную храброй хищницей, безоглядно пробивавшейся к вожделенной славе. Е. Симонова лишила Заречную дерзости и хватки, повела роль в линиях красках, в минорном тоне. В спектакле Эфроса Яковлева царствовала, была всегда на виду, в спектакле Вилькина Симонова терялась, пропадала, отступала в тень. Впрочем, и Треплев тут лишался романтического ореола, и он отодвигался на второй план. Режиссер сдерживал актера: да, Треплев даровит, что называется, «подает надежды», но — холоден, суховат, расчетлив. Да, ищет «новые формы», но — не мятежник,

не бунтарь. Рано или поздно достигнет успеха и станет чем-то вроде Тригорина — это предполагалось, предчувствовалось.

Когда Ефремов в начале 70-х, впервые к Чехову обратившись, ставил «Чайку» в «Современнике», он на всех персонажей пьесы смотрел глазами Медведенко и никому, кроме Медведенко, не доверял. Один сельский учитель живет осмысленно и достойно, остальные — бесполезны для общества. Вилькин же, наоборот, ни малейшего интереса к Медведенко не обнаружил и отнесся к искусству, которым заняты или хотят заниматься чеховские персонажи, в высшей степени серьезно. Искусство — не пустая забава, не блажь, а святая миссия, его служители должны быть нравственно чисты, духовно богаты. Режиссер разглядывал персонажей «Чайки» так пристрастно, с таким этическим максимализмом, что они, грешные, оробели и съежились под его испытующим взглядом.

Партитура спектакля несколько смахивала на обвинительное заключение. Однако обвинитель все-таки честно старался быть объективным. Взаимоотношения режиссера с художником В. Валериусом и композитором Э. Денисовым свидетельствовали о том, что Вилькин пытается унять свой праведный гнев.

Декорация Валериуса обладала охлаждающей стерильностью. Доминировали геометрически чистые вертикали. Планшет был освобожден от лишней мебели, от необязательных вещей. Все случайно конкретное, легко опознаваемое изгонялось, все приметы движущегося времени стирались. Взамен предлагались абстрактная форма и остановившееся время. Неглубокие воронкообразные круги справа и слева да низенький деревянный помост в центре — своего рода просцениум, вплотную придвинутый к партеру — обозначали опорные пункты композиции. Пределы сцены были замкнуты темными сукнами, по краям которых тянулась кайма витиеватого орнамента, повторяя знакомый шехтелевский бордюры занавеса МХТ. И этот бордюры тоже напоминал, что дело слушается давнее, можно сказать, вечное.

Некогда режиссер Жорж Питоев говорил, что обстановка в пьесах Чехова никакого значения не имеет, ибо Чехов — «это атмосфера, которая ткется из слов». Питоева поэтому вполне удовлетворяли простые серые сукна. Вилькин и Валериус рассудили иначе, они хотели разыграть «Чайку» в смелой пространственной комбинации космоса и театра: под

высоким звездным небом, но и на мхатовском фоне. Кроме того, они на свой лад использовали одно важное открытие Товстоногова. В «Трех сестрах» Товстоногов впервые оснастил чеховский спектакль «фурками» — подвижными платформами, которые время от времени выдвигали актеров вперед, подавали их «крупным планом». В спектакле Вилькина деревянный помост театра Треплева, после того как треплевскую пьесу отыграли, сохранялся для той же цели. Сюда, на помост,— к самой кромке сцены,— актеры выходили в решающие минуты, тут, на помосте, они говорили главные слова. Они здесь были наедине с публикой, вблизи публики, и холодная геометрия пространства застывала за их спинами.

Музыка Эдисона Денисова приносила в эту холодную пустоту таинственные и грозные звучания, будто стремясь сблизить короткое земное существование чеховских людей с нездешним голосом Общей мировой души, о которой написал Треплев. Завывания ветра, плеск озерной волны, далекое уханье филина и нервные синкопы оркестра наперебой возвещали о том, что судьбы людские не от одних только дурных или хороших намерений зависят. Нельзя сказать, что режиссер игнорировал все эти звучания, напротив, он к ним тревожно прислушивался. И все-таки вполне конкретные побуждения вполне земных персонажей — в этой вот абстрактной пустоте, под аккомпанемент этих вот многозначительных звуков, под этим вот вечным звездным небом,— они, людские помыслы, поступки и усилия, более всего Вилькина занимали. Чеховских персонажей он допрашивал строго, стараясь каждого вывести на чистую воду. Режиссер по примеру Станиславского всем задавал один и тот же вопрос: ты любишь себя в искусстве или искусство в себе?

Спектакль Треплева внутри спектакля Вилькина был подобен экзамену. Молодые — Заречная и Треплев — играли для старших, стоя спиной к нам и лицами к ним. Их голоса доносили до нас и затверженные, но бесчувственные интонации Нины, и взвинченный, но не убеждающий тон Кости. Играли они посредственно, играли на тройку. Тем не менее понятно было, что их усилия вызывают сочувствие режиссера, что он симпатизирует наивной, пусть мешанистой девушке, мечтающей вырваться из провинциальной тоски, симпатизирует претензиям юноши литератора на место под солнцем. Молодые —

молоды, они имеют неоспоримое право произнести свое новое слово в искусстве. А старшие?

На вилькинском экзамене первым — сразу и безнадежно — проваливался Тригорин. Беллетристу вменялось в вину (справедливо) равнодушие к дарованию Треплева, пренебрежение к любви Нины Заречной. Беллетристу ставилось в укор (необоснованно) несерьезное отношение к собственному писательскому труду. Талантлив ли Тригорин, Вилькина не интересовало, и потому И. Охлупин играл человека бездарного. Печальной самокритике Тригорина Вилькин не верил, и потому Охлупин играл человека до глупости самовлюбленного. Образ жизни Тригорина возмущал режиссера, и никаких смягчающих его вину обстоятельств Вилькин не обнаруживал.

Аркадину рассердила пьеса Треплева, в запахе новизны она, как в запахе серы, почувствовала угрозу, и все-таки режиссер готов был ее понять, ибо Аркадина вскинулась, защищая свои позиции в искусстве. Какие-никакие, но позиции, и все-таки — в искусстве. Тригорину же, как подозревал Вилькин, до искусства вообще дела нет. Аркадина хотя бы вспыхнула, а он просто проспал треплевскую пьесу. Тригорин виноват уже потому, что преуспевает, пользуется известностью, стрижет купоны со своей популярностью. Лентяй, бурбон, бездарь, из-за таких вот Тригоориных гибнут молодые таланты...

Надо сказать, что и прежде наша сцена относилась к Тригорину чересчур неприязненно. Но Вилькин побил все рекорды. Громы и молнии, которые он обрушивал на Тригорина, на этого грубоватого и туповатого — нет, не литератора, а рыболова, всюду таскавшего за собой свои удочки, — цели не достигали. Вопреки ожиданиям режиссера, его Тригорин вызывал не гнев, а смех. И это вот странное обстоятельство ловко прибрала к рукам и обратила себе на пользу Т. Доронина в роли Аркадиной.

Опытная актриса, мастерица, Доронина и сыграла мастерицу. Красавица, она и сыграла красавицу. Придирчивый взгляд режиссера-экзаменатора нисколько ее не смутил. Аркадина — Доронина выдержала экзамен Вилькина с блеском; более того, она вышла из спектакля победительницей и в каком-то смысле режиссера переспорила. На его главный вопрос она ответила не по трафарету и не по шпаргалке: да, — заявила она с бравадой, — да, люблю себя в искусстве! Ибо искусство — во мне!

И крыть было нечем, режиссер отступил, сдался.

Откровенно любуясь Аркадиной, ей покоряясь, Вилькин великолепно организовал мизансцену Аркадиной и Тригорина в конце первого (по Чехову—третьего) акта. Как и все главные эпизоды спектакля, их дуэт разыгрывался на крохотной площадке просцениума, крупным планом, перед самым носом у зрителей. Тригорин сидел в апатичной позе человека, готового терпеливо Аркадину выслушать, чтобы затем все равно поступить по-своему. Куда там! Аркадина, то склоняясь к нему, то возвышаясь над ним, то падая на колени, с такой щедростью, таким взволнованно тремолирующим голосом дарила Тригорину слова сладчайшей лести и восторженной любви, что не покориться ей было немислимо. Интимная нежность («Мой прекрасный, дивный...») естественно, без малейшей неискренности, возвышалась до патетики («Ты—последняя страница моей жизни!»), а сквозь патетику тайком—не для Тригорина, только для нас—уже прокрадывалась ирония.

Интонации расцветивали чеховский текст совершенно непредвиденными красками. «Ты мой! Ты мой! И этот лоб мой! И глаза мои!». Все эти восклицательные знаки Доронина расставляла с упованием, уже чувствуя, что Тригорин тает, сопротивление сломлено. Ликуя, она теперь позволяла себе—на десерт—полакомиться сладостью власти и продемонстрировать свое могущество. Она дерзко и озорно делила надвое фразу: «Тебя нельзя читать без восторга». Чуть брезгливо, с насмешливой гримаской сообщала публике: «Тебя нельзя читать!» И затем, после коварной маленькой паузы, уже не нам, только Тригорину, воркуя, томно и зазывно шептала: «Без восторга!» Безоговорочная капитуляция Тригорина сомнений не вызывала.

Критики ужасались: «До чего же подлая и двуличная особа эта Аркадина! Бедный Тригорин!» Критики лезли к Аркадиной с моральными мерками, не замечая, что Аркадина, отыграв эту сцену, поднявшись с колен и преувеличенно долго отряхивая юбки, готова была раскланяться перед публикой. Доронина сыграла тут не коварство женщины, а победу актрисы. Не лицемерие, а лицедейство—вот что составляло смысл и пафос всей сцены.

Победительная власть красоты, которую признал и воспел вместе с Дорониной Вилькин, меняла—и углубляла—смысл его постановки. Вырвавшись на волю, поэзия задевала своим крылом трогательного старика Сорина, который с тревогой начинал повто-

рять слова треплевской пьесы. Б. Тенин вкладывал в эти повторы вполне законный интерес: Сорин, готовясь к смерти, силился понять, что же будет, когда и его душа сольется с теми душами, которые, «свершив печальный круг, угасли». Поэзия неожиданно преображала и едва ли не самого прозаичного из персонажей «Чайки», Шамраева. Вилькин остроумно предположил, что управляющий именем Шамраев — бывший актер на ампула злодеев. Шамраев — К. Мукасян часто становился в позы коварного Яго, а если уж не давал лошадей Аркадиной или Медведенко, то формулу отказа произносил со зловещим театральным пафосом. Аркадина же чувствовала в Шамраеве родственную душу и о том, как ее принимали в Харькове, рассказывала, обращаясь именно к нему, не сомневаясь, что Шамраев поймет, оценит.

Тему спектакля с сокрушительной силой завершала и подытоживала Заречная — Е. Симонова. Вопреки твердой уверенности многих критиков, будто в пьесе Чехова дано и назидание, и поучение: «Нина выстояла, Треплев — нет», Вилькин отказался от такой однозначности вывода. Не выстояли оба. Треплев уподобился Тригорину, преуспел, но не приблизился к искусству. Нина стала не актрисой, актрисочкой, до Аркадиной ей далеко. Слова Заречной, что она, мол, теперь верит в свое призвание и не боится жизни, Симонова проговаривала слабеющим, надтреснутым голосом, с неестественной ажитацией, как чужую роль. Зато чеховский мучительный рефрен, трижды (трижды!) прозвучавший в последнем акте: «Я — чайка... Нет, не то...» — произносила хрипло, с надсадой и мукой.

В треплевской пьесе Заречная сыграла посредственно, в чеховской пьесе, у Вилькина, Симонова сыграла поразительно. Горестно мыкаясь по тому самому просцениуму, где победоносно ликовала Аркадина, ее Заречная вновь — теперь в полный голос, почти в крик — начинала треплевский монолог. За два года, которые прошли между актами, помост прогнил, обветшал. Под ногами Нины ломаются доски, она проваливается, оступается, падает, снова поднимается и снова стонет навзрыд: «Страшно, страшно, страшно!» Она — в лохмотьях, вид у нее одичавший, Заречная близка к безумию, а возможно, — и к смерти.

Больнее всего сознавать, что оскудевающие души Треплева и Заречной одна от другой отторжены. Нина в конце спектакля просто не замечает Трепле-

ва, который стал теперь разумен, как Тригорин. Заречная с ним говорит, но его не видит, обнимает Треплева, но оглядывается на Тригорина, который, как и все другие персонажи, умышленно оставлен режиссером в глубине сцены, чтобы мы убедились: для этого осовелого бурбона давно уже не существует никакой Нины Заречной. Она погибает, а он преспокойно играет в лото.

Для Тригорина нет Заречной, для Заречной нет Треплева, значит, для Треплева нет жизни. Звук выстрела раскатисто, подобно грому, раздается над головами тех, которые сгрудились слева, в углу, под укориженно потемневшим небом.

Однако это как раз сильного впечатления не производит. Словно действительно «лопнула банка с эфиром» — только очень большая банка и лопнула очень громко. Ибо Треплев, приравненный к Тригору, перестал нас интересовать задолго до того, как покончил с собой.

В чеховских спектаклях Захарова и Вилькина трагедийность добывалась ценой отказа от полифонии. В «Иванове», драме центростремительной, движущейся вокруг одного героя, приглушение других ролей сходило с рук легко. Но в «Чайке» слишком решительная расправа с Тригориним бесспорно мешала связности действия, а очевидное равнодушие к Дорну, например, показывало, что интересный режиссерский замысел все-таки не охватывает пьесу целиком, не принимает в расчет все ее голоса.

Особенно резко оборотная сторона такого метода была видна в «Вишневом саде», поставленном А. Эфросом в Театре на Таганке (1975): на первом плане тут был актерский дуэт В. Высоцкого — Лопухина и А. Демидовой — Раневской, все остальные роли значение утратили.

Джорджо Стрелер, который годом раньше, нежели Эфрос на Таганке, поставил «Вишневый сад» в миланском «Пикколо театро», считал, что некоторые чеховские ремарки, в частности, упоминание «могильных плит» и «заброшенной часовенки» во втором акте, — «символика сомнительного вкуса». Что Чехов тут, дескать, погрешил против «чувства меры и чувства поэзии». Итальянский режиссер, отказавшись от «часовенки» и «могильных плит», и даже от знаменитого «звука лопнувшей струны», создал тем не менее сценический шедевр.

Полемика с автором иногда оказывается для

режиссера способом автора понять. Готовность подвергнуть сомнению ту или иную реплику или ремарку драматурга означает, что руки у режиссера развязаны, что он стремится к сотворчеству с писателем. Сотворчество же возможно только на равных. Театральное дело есть дело, оно не требует чрезмерного пиетета и не терпит шаманства. Что и доказано грандиозным успехом стрелеровского «Вишневого сада».

Отвергнутые Стрелером «сомнительные истины похороненного прошлого» заморозили А. Эфроса и художника В. Левентая. Левенталь создал декорацию-панихиду. Над зрительным залом Таганки он вместо люстры повесил огромную, пышную, усыпанную белыми соцветиями ветку вишневого дерева: вот вам вишневый сад — только для публики, не для персонажей. Зато на подмостках, где виднелись крупные и блеклые портреты владельцев усадьбы, где можно было в глубине обнаружить «глубокоуважаемый шкаф», а по краям — трепещущие занавески, там никакие вишни не цвели. В центре сцены, за низенькой железной изгородью, поднимался бугор кладбища. Высились каменные надгробья, торчали покосившиеся кресты, шуршали бумажные цветы. «Мертвым белым цветом, — писала М. Туровская, — припорошена не только сцена, но и люди; все обесцвечено, обезвлажено, все сухое, муаровое, им-мортелевое — шелестит, как засохшие венки». В одну кучу со всем этим траурным антуражем свалены были игрушки, сломанные куклы, детские стульчики. Действие велось на «острове мертвых».

«Старое дворянское общество обречено на вымирание», — пояснила М. Строева, полагая, будто Эфрос в данном случае «следовал за мхатовской традицией». Однако самая возможность такого рода социологических умозаключений показывала, что мхатовская — ностальгическая и лирическая — традиция Эфросом отвергнута. И мораль, которую Строева пыталась вывести из его композиции — мол, «вишневые сады вырубать нельзя» — спектаклем не подтверждалась. Режиссер с маху перечеркивал «старое дворянское общество», метил его крестом, знаком смерти и вникать в переживания всех этих «недотеп» не хотел. «Это, — призналась М. Туровская, — самое социальное, социологическое даже решение «Вишневого сада», какое я когда-либо видела... Эфрос показывает не то что смену хозяев вишневого сада, а историческую катастрофу, крах, край». Туровская

права, и, когда в спектакле Эфроса все мало-мальски значительные — с точки зрения социологии — моменты умышленно удваивались и утраивались в значении, в громкости, когда Варя после слов Лопехина «Я купил» трижды (!) бросала ключи на пол под ноги новому хозяину, когда Петя Трофимов вторгался в кладбищенскую ограду, топтал и рушил могильные плиты, когда Фирс, умирая, с тяжелым грохотом валился на планшет, становилось ясно, что режиссер жалости не знает.

Стрелер первым предложил для Чехова «белый театр». Это было подлинное и прекрасное открытие: все персонажи в белых костюмах и белых платьях, на белом же фоне. Чистая белизна захватывала не только сцену, но и зрительный зал. В этой белизне Стрелер создал волнующую вибрацию жизни, все цвета радуги сквозили и мелькали в ее неостановимом движении. Эфрос перенял у Стрелера белые одежды и белизну декора, но остановил движение и умертвил цвет. На кладбище не живут. Чеховские люди у Эфроса и не жили, они бились в некрасивых предсмертных конвульсиях, в последних спазмах иссякающих чувств, а над их агонией насмешливо летал пошлый мотивчик епиходовского романса: «Было бы сердце согрето...»

По поводу своей давнишней «Чайки» Эфрос впоследствии писал, что из спектакля «улетела жизненная пыльца. Получилось необъективно, непоэтично, раздраженно». А. Смелянский справедливо заметил, что и в «Вишневом саде» получилось то же самое. Возможно, однако, именно тут, в роли Лопехина, социология была сильно потеснена и ущемлена в правах. К счастью, не только Высоцкий — Лопехин, но и Демидова — Раневская уклонилась от социологизирующей схемы.

Ничего собственно дворянского в Раневской — Демидовой не было, и хозяйкой, владелицей поместья эта русская парижанка себя не ощущала. Она с первого же мгновения приносила с собой живое и болезненное («как зуд», по словам самой актрисы) воспоминание о Париже. В парижских белых одеждах, ниспадающих до полу, пластически ориентируя всю игру на ломаные, вычурные линии в стиле модерн, Демидова не уставала напоминать, что мысленно, душой ее Раневская все еще там, на мансарде, навсегда отравленная богемным ядом и далекой, проклятой, но неискоренимой любовью. «Да, дым отечества сладок, — поясняла свой замысел Демидо-

ва,— но здесь умер ее муж, здесь утонул семилетний ребенок...», отсюда—«лихорадочное, смятенное состояние Раневской» с самого начала спектакля, отсюда и взвинченная, взвихренная пластика, и капризная интонация, и легкомыслие, которое граничит с безрассудством. О нет, она не чувствует себя укорененной в этой кладбищенской почве, она не хочет здесь оставаться и здесь умирать. Ее отношения с вишневым садом двойственны: расставаться с ним больно, оставаться с ним невозможно.

Известие о том, что вишневый сад продан, причиняло Раневской физическую, в буквальном смысле слова — муку: выпрямившись во весь рост, Демидова хрипло вскрикивала и несколько раз конвульсивно перегибалась пополам, словно ее ударили в живот. Этот некрасивый удар, сотрясавший и роль, и спектакль, был у Демидовой кульминационным. В спазматических болевых схватках рвалось все, что еще соединяло Раневскую с красотой вишневого сада, с Россией. И когда в финале пьесы режиссер устраивал унылую, затяжную процессию прощания с домом и садом, закручивая — под стук метронома — вокруг Раневской тоскливую спираль мизансцен, он догадывался, что Демидову надо из этого круга выпустить, что надо дать ей внезапный — с надрывным криком — рывок на авансцену, вопль в публику: «Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!» Гаев, Трофимов, Варя, Аня — все остальные, увы, блеклые персонажи этого спектакля хватали Раневскую за руки, тащили ее назад, в глубину...

Лопехин — Высоцкий в новеньком, с иголки, светлом — цвета сливок — костюме, элегантный, умный, ироничный, был, как ни парадоксально это прозвучит, единственным подлинным аристократом духа среди всех этих духовно нищих и эмоционально глухих кладбищенских жителей.

В свое время в спектакле М. О. Кнебель на сцене ЦТСА впервые, — тогда еще робко, но достаточно явственно — была угадана тема любви Лопехина — П. Вишнякова к Раневской — Л. Добржанской. У Высоцкого любовь к Раневской превратилась в главное содержание роли. Высоцкий играл человека, который пронес нежность к этой капризной и экстравагантной женщине сквозь всю жизнь и относится к ней едва ли не молитвенно. Сквозь робость и поверх нежности, их поглощая и перекрывая, рокоча и нервно вибрируя в интонациях актера, все слышнее становилась исполинская сила безответной любви.

Она, эта лопахинская любовь, ломала всю социологическую постройку. Речь шла не о том, что купец, нувориш завладел дворянским именем. Напротив, один только Лопехин и старался, и тшилсь ради Раневской спасти вишневыи сад. Финальная катастрофа была губительна не для нее — она-то уедет в Париж, а для него — он ее теряет навеки.

Опьянение Лопехина — тяжелое, мрачное — Высоцкий понял и сыграл как смерть души и смерть любви. В этой сцене впервые вдруг бросились в глаза желтые ботинки Лопехина. Дотоле они не привлекали к себе внимания, теперь вдруг замелькали, начали ехидно поскрипывать на каждом шагу, напоминая Лопехину, что он — всего лишь обладатель, приобретатель, что все у него есть — и богатое имение, и костюм цвета сливок, и шикарныи штиблеты, одного только нет и не будет: счастья.

Оттого что Высоцкий сразу взял высокую трагическую ноту, оттого что Демидова его игру приняла и поддержала, все сугубо социологическое в спектакле упало в цене, утратило интерес. Вокруг их дуэта шла необязательная толчея случайных слов и пустяжных людей. И стало ясно, что сама по себе социология, верная или неверная, чеховскую драму не исчерпывает.

Другая постановка «Вишневого сада», осуществленная в 1976 году в «Современнике» Галиной Волчек, с такой же наглядностью, как и «Чайка» Вилькина, показала, что когда «во главу угла» ставится один только этический критерий, то и он тоже опровергается без труда.

«Вишневыи сад» в истолковании Галины Волчек был эксцентричен уже по идее, по замыслу. Новый ракурс, занимавший режиссера, указывался в первом же эпизоде: Дуныша жадным чувственным поцелуем будила задремавшего Лопехина, тот, встрепенувшись, испуганно отстранял возбужденную горничную. М. Туровская, видимо, озадаченная не меньше, чем Лопехин, заметила, что «Дунышка с ее постоянной сексуальной озабоченностью занимает здесь авансцену спектакля». Сначала-де она старательно «клеит» Лопехина», а потом принимается «преследовать и заваливать» при каждом удобном случае лакея, которого критик называет «Яшкой».

Лексика Туровской (которую «так и тянет говорить на современном жаргоне») наводит на мысль, будто чеховские коллизии в спектакле были модернизированы, поданы как сегодняшныи заигрывания

разбитных «Дуняшек» и «Яшек», которые торопливо «клеят» и «заваливают» друг друга. Чего нет, того нет, и фразеология критика лишь затемняет суть дела. О «сексуальной озабоченности» не стоило упоминать хотя бы потому, что вскоре и самой Туровской пришлось поискать другие слова. «Всеми героинями спектакля», пишет она чуть дальше, владеет «мечта о любви». Конечно. Взамен «тоски по лучшей жизни» чеховским женщинам предложена тоска по недостижимой и невозможной любви.

Бесцеремонная Дуняша в этом контексте воспринималась с юмором, она была выставлена напоказ, как шуточный эпиграф печального повествования о женских душах, истомившихся в тщетных ожиданиях счастья. Сиротливое одиночество женщин — доминирующий мотив. В чеховской полифонии внятно и взволнованно звучали одни только женские голоса, и к их звучаниям, соболезнуя, прислушивался режиссер.

Мужские голоса были приглушены, мужские роли в партитуре Галины Волчек намеренно обесцвечены. Мужчинам веры нет. Мужчины умалены в масштабах и все, как один, погружены в себя, поглощены собой. Казалось, они выходят на сцену только для того, чтобы мы убедились: любить некого, влюбляться не стоит труда. В. Фролов играл Лопухина хлопотливым, но недалеким и грубоватым. Его Лопухин — не столько делец, сколько плебей, много о себе возомнивший, а потому хвастливый. Обращенная к нему реплика Пети Трофимова — «Не размахивай руками» — предопределила все поведение Лопухина: он слишком резко жестикулировал, слишком громко разговаривал, вовсе не замечая Вари, которая ходила за ним по пятам, как мышь. Сам же Петя Трофимов в исполнении А. Мягкова — душа дистиллированно-чистая, но скучная. В речах этого пресного, преждевременно состарившегося человека не чувствовалось ни пыла, ни увлечения. Свои мечты он излагал как рефераты, витая среди абстракций и упиваясь собственным краснобайством. Эпиходов, каким изобразил его К. Райкин, постоянно пребывал в состоянии сумрачной депрессии. Мрачный меланхолик, он, подобно Пете Трофимову, «ниже любви», Гаев — И. Кваша — чрезвычайно амбициозный, чопорный, до ужаса опрятный и раздражительный господин, выведенный из равновесия приездом сестры и с некоторой брезгливостью замечающий: «Она порочна».

Женщинам не позавидуешь. Раневская, едва появившись, едва оглядевшись, сразу понимала, что очутилась на безлюдье и что ее молодость в опасности. Для Т. Лавровой в этой роли главное — возраст, неотцветшая красота, неотгоревшая женственность. Нервная, чуточку жеманная, суетная, ее Раневская так старалась быть молодой, что часто казалась инфантильной. Детские интонации, отсутствующие глаза, рассеянная неуверенность движений. Мизансцены в первой части спектакля недаром упорно отводили Раневской место где-то с краю, сбоку. Раневская — посторонняя. Душевно она вовсе не здесь, а там, в далеком Париже, где боль, унижения, лишения, где жизнь пусть плоха, но зато реальна и содержательна. Женщина, в манерах которой заметен легкий привкус парижского демимонда, она была чужой в усадебной тишине. Дома ей нечем и незачем жить. М. Туровская, говоря о ней, снова утрировала: нет, Раневская несколько не «содержанка» и вовсе не «женщина-лиана», которой надо обвиться вокруг какой-нибудь опоры и которая будто бы поэтому тянется к Лопихину. В спектакле она к нему не тянулась, напротив, она Лопихина сторонилась. Тянулась же только в Париж, готовая ради любви разориться в пух и прах. Раневская, как она понята Лавровой, не содержанка, а расточительница. Ей не терпелось поскорее развязаться с именем, с этим безлюдьем, с этой пустотой.

Галина Волчек смотрела на усадьбу глазами Раневской и убеждалась в ее правоте: «пусто, пусто, пусто, холодно, холодно, холодно». В оформлении художника П. Кириллова — ни барского дома, ни вишневого сада. Вместо цветущих деревьев по периметру вращающегося круга торчали тоненькие скрюченные прутьики с обрубленными, искалеченными веточками. В глубине зябкого и стылого пространства виднелась высокая двустворчатая дверь. Ни окон, ни стен. Одна только дверь белела вдаль как символ надежды, как обещание выхода из замкнутого круга. А на переднем плане — сруб колодца, в который можно заглянуть, как в черную бездну одиночества, как в зеркало своего отчаяния. Каждое слово, брошенное в колодец, возвратится обратно гулким и грозным эхом: тут холод, тупик, смерть.

Актрисы «Современника», наделенные от щедрот модельера Вячеслава Зайцева бальными туалетами, робко и неуверенно шествовали по приподнятому планшету. Им явно мешали шуршащие газовые

накидки и длинные шлейфы, которые должны были, вероятно, усугубить впечатление незамечаемой мужчинами грации, гибнущей красоты. О неминуемом увядании, о близости смерти напоминало и дрожание зажженных свечей. Со свечами в руках все персонажи в финале покидали сцену, будто ускользая в небытие. Они уходили неслышно, как серые тени, уходили — как умирали.

В их траурном движении сквозь спектакль самую точную и самую глубокую линию прорезала М. Неёлова в роли Ани. Навстречу умозрительным выкладкам Пети Трофимова Аня щедро, не раздумывая, с юной храбростью бросала всю свою жизнь. Его заученным словам откликалась душа, жаждущая любить и верить. Радостно возбужденная в предвкушении счастья — вот оно, рукой подать — Аня двигалась в ритме самозабвенного танца, голос пел, глаза сияли. В ней звучала музыка, которой Пете услышать не дано. От его глухоты и слепоты Аня постепенно блекла, истаивала, казалось, физически заболела. Эмоционально Неёлова наиболее убедительно подтверждала общую концепцию режиссера.

Но такой резкий упор на женские эмоции расширял социальную структуру драмы и повлек за собой последствия самые неожиданные. Фирс — вовсе не крестьянин и крепостным никогда не был: В. Гафт играл состарившегося Печорина и с холодным презрением поглядывал на нервничающих женщин. Гаев и Раневская — не брат и сестра, даже не родственники, воспитаны по-разному, и если Гаев бесспорно интеллигентен, то Раневская ни к интеллигенции, ни к дворянству непричастна. Петя Трофимов — скорее молодой доцент, нежели вечный студент.

Социальные дистанции смещались, Шарлотта выглядела барыней рядом с Аней, а Епиходов свысока едва достаивал ответами Варю. Когда Лопахин купил имение, этому трудно было поверить: такому Лопахину такое предприятие не по плечу. Весь этот социальный сумбур болезненно отзывался на игре актеров, и хотя Г. Волчек то и дело заставляла их общаться «глаза в глаза», невозможно было избавиться от ощущения приблизительности произносимых реплик, необязательности слов. Действие распалось на обособленные островки правды, на отдельные номера, между которыми зияли пробелы ничем не заполненных пауз.

Очевидно, что эксцентричная идея режиссера не

всегда находила опору в чеховском тексте и не в состоянии была весь этот текст охватить.

Социальное — существенно, этическое — существенно, и опыт показывает, что ни то, ни другое в театре Чехова безнаказанно не обойдешь. А все-таки, сближаясь с чеховскими людьми, мы отчетливо видим их общественную инертность, их нравственную снисходительность, терпимость и — одновременно — их эстетическую неуступчивость. Вера в социальный прогресс, моральная опрятность — все это значительно, покуда оно красиво, и теряет всякую цену, когда некрасиво.

В новой «Чайке» Олега Ефремова, поставленной на сцене МХАТ в 1980 году, спустя десять лет после его прежней (в театре «Современник»), я бы сказал, этически запальчивой «Чайки», идея красоты, доминанта красоты объявлена сразу. В декорациях Левенталья трудно узнать художника, который оформил «Вишневый сад» на Таганке. Насколько там, на Таганке, Левенталь был сух, жесток и статичен, настолько тут Левенталь влажен, нежен, импрессионистски зыбок и подвижен.

Сперва в тишине и темноте под бой часов плывут по занавесу колеблющиеся тени ветвей, потом тоскливо раздается протяжный звук, подобный «звуку лопнувшей струны», слышатся крики чаек. Сцена медленно освещается, одна за другой в мягком золотистом мерцании уходят кверху тюлевые завесы, постепенно приоткрывая взору элегию вечерней природы. Трепещут кусты. В глубине, за деревьями, синее «колдовское озеро».

А пока мы разглядываем весь этот тихий пейзаж, к рампе плавно приближается, будто выплывая из прошлого, классическая парковая беседка. Между ее колоннами вздувается занавес: тут сцена Треплева, и Треплев, стройный молодой человек в черной блузе, с цветком в руке, начинает пьесу Чехова словами: «Вот тебе и театр... Декораций никаких, открывается вид прямо на озеро и горизонт».

Как только критики услышали эту реплику, их обуяла тревога. Критики помнили, что «Чайка» начинается вопросом Медведенко: «Отчего вы всегда ходите в черном?» И хотя диалог Медведенко и Маши вскорости, чуть позже, прозвучал, это Ефремову не помогло: не было статьи, где бы его не упрекали в том, что он «разрезает чеховские сцены и меняет их последовательность», «чересчур вольно меняет ком-

позицию», самоуправствует «с текстом классического произведения».

Напомню: в 1940 году в финале «Трех сестер» Немирович-Данченко без церемоний вычеркнул реплику Чебутыкина: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно! Все равно!» Чехов тут с очевидным умыслом добивался диссонанса между чебутыкинской присказкой «Все равно! Все равно!» и мольбой Ольги: «Если бы знать, если бы знать!» Чеховский финал открыт и многозначен: вера и безверие, скепсис и надежда. Немирович — тоже намеренно и тоже с умыслом — отказался от чеховской оркестровки. Финал спектакля, в отличие от финала пьесы, был ясный, мажорный. Но ни один критик, ни один чеховед с режиссером не спорил. Иной раз думаешь: неужели доверие к постановщику и готовность понять его побуждения приходят только после того, как он справит свое восьмидесятилетие? Не слишком ли долго ждать? Тем более что в данном случае Ефремов шел навстречу чеховской многозначности и впервые — после достаточно долгого перерыва — восстановил в правах чеховскую полифонию.

Полифония означала для него равноправие: в чеховском мире Ефремов не искал виноватых. Он видел «скрытую драму» каждого и всех подал одинаково крупно. А кроме того, Ефремов организовал действие так, что оно текло неостановимо. Один эпизод незаметно смыкался с другим и перетекал в другой как бы самопроизвольно. Такой метод — в противоположность открытому «монтажу аттракционов» — можно назвать «системой скрытых сцеплений», традиционной для МХАТ, но претерпевшей в руках Ефремова характерные изменения.

Перемены произошли в отношениях между первым и вторым планом, между центром и периферией действия. Традиция МХАТ избегала дистанции между авансценой и арьерсценой. Первый и второй планы тяготели к слиянию, фон выступал вперед и поглощал собой центр. У Ефремова фон знает свое место, и дистанция между фоном и центром соблюдается строго. Обычно на первом плане какое-то время пребывают двое или трое персонажей. Они вынуты из невнятицы общего разговора, выведены из фона, они — «в фокусе». Мизансцена изолирует их от среды и защищает от необязательной болтовни. Потом, когда их время истекло, они отступают вдаль и в глубину, включаются в общий разговор, уходят в

фон, а на первом плане, «в фокусе» — уже другая пара, другой диалог.

Обмен фигурами между первым и вторым планом ведется постоянно. Рокировки откровенны, они совершаются с домашней непринужденностью, в спокойном ритме. Паузы — длительны, их протяженность скрадывается тихой, почти неприметной, но всегда теплящейся жизнью фона. Там, в тени деревьев парка, торопливо проходит горничная в наkolке, деловым шагом идут работники, кто-то празднично прогуливается, вот виден Треплев с ружьем, вот медленно приближается Аркадина, а вот Шамраев задумчиво музицирует, сидя за роялем. Вся эта насыщенная жизнь — своего рода аккомпанемент дуэтам или трио первого плана.

Часто на первый план выступает Дорн — И. Смоктуновский, и его замкнутость — интригует, озадачивает. Смоктуновский играет человека надменного, желчного, нелюдимого. Дорн раньше времени состарился, у него дерганая, чуть подпрыгивающая походка, ссутулившаяся фигура, злой глаз. Если и была доброта, то выветрилась. «Вы сыты и равнодушны», — говорит ему Сорин, но как раз ни в сытости, ни в равнодушии доктора не упрекнешь. Он уязвим, нервы обнажены, любой — с кем угодно — разговор ему тягостен: Дорн убежден, что нового ничего не услышит, а слушать банальности не в состоянии. Он смотрит на всякого собеседника с плохо скрываемой неприязнью, ничего, кроме жалоб и пошлости, не ожидая. Однако любопытный парадокс ефремовского спектакля состоит в том, что эти опасения не подтверждаются. Пошлость атакует Дорна только и единственно в лице нудно-сентиментальной Полины Андреевны, которую И. Саввина сыграла как бы навзрыд — скоропостижно стареющей, слезливо утопающей в глупой ревности и назойливой женщиной. Все остальные несколько не пошлы, не шершавы. Поэтому постоянная оборонительная позиция Дорна не внушает доверия.

Совсем иное дело — Сорин. Одна из последних ролей Андрея Попова была небольшим актерским шедевром. Артист ненавязчиво, мягко давал нам понять, что вечно заспанный, всклокоченный старик Сорин с юношеским жаром влюблен в Заречную. Эта любовь тютчевская: в ней и блаженство, и безнадежность. Она приносит с собой вопреки видимой дряхлости Сорина весеннюю свежесть восприятий, детс-

кий интерес ко всему окружающему, способность — пусть через силу, пусть слабея день ото дня и час от часу — волноваться и за Нину, и за Треплева. Жизнь уходит, Сорин это знает, чувствует и потому-то впервые видит, как она прекрасна. Прекрасны деревья, прекрасен шум их листвы, прекрасно озеро, божественно хороша Нина. Он причесываться не успевает, физическую рыхлость превозмочь не может. Весь разварной, крупное тело ему повинуется плохо. Но глаза — молоды, в глазах — огонь и досада, что так оно поздно пришло к нему, это до боли острое ощущение радости бытия...

Как и всегда в «Чайке», режиссеру труднее всего было верно распределить свет и тени во взаимоотношениях Треплева, Тригорина, Аркадиной, Заречной. Еще не доводилось видеть постановку, где ни одна из фигур этого квартета не была бы режиссером ущемлена. Обычно интерпретация — твердо или осторожно, сразу или исподволь — отдает предпочтение безрассудной и неустроенной молодости, осуждает трезвую, здравомыслящую зрелость. Поскольку Ефремов совершенно очевидно хотел избежать какой бы то ни было тенденциозности, надеясь, что правда чувствований сама собой выведет его к правде чеховской мысли, постольку он и в данном случае от всяких оценок, предварительных или окончательных, упорно уклонялся. Перед актерами была поставлена обязывающая и увлекательная задача: каждый из четверых должен был не только оправдать своего героя, свою героиню, но завоевать ему (ей) живейшую симпатию, зрительское сочувствие, понимание и любовь. Замышлялось свободное актерское соревнование. Режиссер ни разу, ни в одной мизансцене ничем не скомпрометировал никого из четверых, нигде ни к кому из них не проявил ни малейшей недоброжелательности. Такая повышенная щепетильность кое-где — например, в третьем (по Чехову) акте — все же повлекла за собой спад напряжения, ослабила нерв и снизила тонус драмы. Но строго соблюдаемый режиссерский нейтралитет имел и свои преимущества. Лучше всего воспользовалась ими А. Вертинская в роли Нины Заречной.

У Островского в «Лесе» Несчастливцев рассуждает о том, как рождается — из доподлинной житейской драмы — настоящий актерский талант. «Бросится женщина в омут головой от любви, — вот актриса». Судьба Заречной в спектакле Ефремова как бы иллюстрировала эти слова. Заречная птицей влетала

в спектакль, из глубины сцены впархивала прямо в беседку, под тихий писк чаек быстро целовала Треплева, наспех переодевалась. Перед началом представления треплевской пьесы беседка уплывала вдаль. А пока Заречная, распустив светлую косу, вся в сиянии белого платья, негромко, но убежденно произносила свой монолог, беседка с нею вместе медленно возвращалась, приближалась к нам.

В голосе Нины была неподдельная искренность, патетика звучала чисто, возвышенно, грациозная высокая фигурка замирала в красивых позах. Коротче говоря, Заречная — Вертинская, в отличие от Заречной — Симоновой, пьесу Треплева не провалила, сыграла хорошо, даже пленительно. И если в ее игре сквозила все-таки робость дебютантки, то и самая эта робость была мила. Аркадина говорила ей: «Браво! Браво! Мы любовались. С такой наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант». Мы соглашались с Аркадиной. И мы любовались, и мы понимали: должен быть талант.

А Заречная, радостно улыбаясь, подсаживалась поближе к Тригорину и с живым любопытством поглядывала на него. Ясно было: Тригорин ей интересен, а к Треплеву она всего лишь благосклонно снисходительна. Костя был ей как брат, возможно даже — как младший брат. В каком-то очень важном, глубинном смысле — в самозабвенном тяготении к другой жизни, в готовности к ней, в понимании, что искусством не шутят, — Нина была гораздо старше и много дальновиднее Треплева.

А. Мягков играл Треплева сдержанно, строго. Режиссер предположил, что молодой человек, написавший оригинальную пьесу, вовсе не должен оригинальничать или дерзить в домашнем кругу. И Треплев — Мягков не позировал, не бравировал, вел себя скромно, достойно. Ни подчеркнутой артистичности, ни надрыва: серьезен, аккуратен, походка ровна. Там, где другие Треплеты бунтовали, ярились, этот, скорее, печалился и грустил. Грустно сознавал свое одиночество. Грустно убеждался в эгоизме и черствости матери. Грустно думал, что его не понимают, не принимают всерьез. Ранимый, чистый, талантливый молодой человек, он хотел бы верить, что Заречная сможет его понять.

Партия Треплева шла в миноре, Заречная же полна была радостных предчувствий. Все ее существо напряглось в ожидании опасных и счастливых

перемен. Вертинская прекрасно-разгоревшимися глазами, полетной легкостью шага, поющими взмахами рук — передавала возбуждение вдруг осмелевшей юности. Тригорин, каким сыграл его А. Калягин, невольно поощрял надежды Нины. Спокойная, властная сила, прочность — вот что ее притягивало. Жизненный опыт, уверенная осанка, плавные жесты, лукавые глаза, ласково покровительственная речь — вот что нравилось. Нравилась зрелость, нравилось, что он старше.

Но все это — до поры. До того большого, переломного, неожиданно откровенного разговора, когда Тригорин вдруг поведал ей свои сомнения, душевные муки. Он остановился на ступеньке вполоборота к ней, вполоборота к залу — в старом плаще, с удочкой в руке, вдруг обмякший, и говорил о себе с нескрываемой иронией, но лицо было страдальческое, в глазах — боль. А Нина, вытянувшись в струнку и напряженная, как струна, жадно ловила каждое его слово.

Чем насмешливее Тригорин рассуждал о своей сомнительной популярности, о читающей публике, о враждебных брюнетах и равнодушных блондинах, тем острее Нина ощущала его близость. Мизансцена менялась: Тригорин поднимался в беседку и опускался в кресло, а Нина спускалась вниз, присаживалась на ступеньку, спиной к нам, лицом к нему, не сводя с него глаз. Она говорила о том, какое счастье быть писательницей или артисткой, говорила о славе, но оба понимали, что это — объяснение в любви. Когда Заречная привстала, пошатнулась, закрыла лицо руками и с трудом вымолвила: «Голова кружится...», судьба ее была уже решена. Приблизился Треплев с убитой чайкой в руке, положил чайку у ног Нины — едва заметила. Неспешно из глубины сцены появилась Аркадина и сообщила: «Мы остаемся», — вот это Нина услышала. Слабая, беспомощная улыбка проскользнула по ее лицу. «Сон», — произнесла она, ликуя и погибая.

Т. Лаврова поняла Аркадину, на мой взгляд, несколько однозначно: все силы актерского таланта были направлены к единственной, труднодостижимой цели — с юмором, беззлобно, полушутя сыграть бесталанность. Тему страха перед близящейся старостью Лаврова отбросила: ее Аркадина — в самом деле «как цыпочка», моложава, «хоть пятнадцатилетнюю девочку играть». Но только не в Харькове, нет, не в Харькове, скорее, — в Ельце. Суетливая взбалмош-

ность Аркадиной — Лавровой забавна, эгоизм столь непосредствен, столь легок, что и он воспринимается не как порок, а как прихоть. И все эти пастельные, бледные краски в конечном счете образуют очень достоверный портрет женщины без возраста, миловидной, цепкой, но слабой. Лаврова не поделилась с Аркадиной темпераментом — ни артистическим, ни женским. Говоря о том, что напряжение спектакля заметно спадает в третьем (по Чехову) акте, я прежде всего имел в виду сцены Аркадиной и Треплева, Аркадиной и Тригорина — те сцены, где Станиславский некогда домогался «самого резкого реализма» и где режиссерская деликатность Ефремова, смыкаясь с актерской сдержанностью Лавровой, дает в результате не «резкий реализм», а довольно бесформенную сентиментальность.

В этой части ефремовского спектакля завесы скрыли беседку, заволокли пейзаж, сбоку выдвинулся буфет, с другого боку диван, посреди сцены появились столы, а в центр, на передний план сами собой выползли дорожные вещи — чемоданы, баулы, портпледы, саки. Левенталевские красоты померкли, пространство сжалось, стало комнатным. Тут, в комнатных пределах, действию недостает размаха, и диалог перестраивается на интимный, житейский лад. Все трое — Аркадина, Треплев, Тригорин — слишком жалеют себя и слишком щадят друг друга. Приступ взаимной неприязни и взаимной жестокости, который сотрясает чеховскую драму, низведен на уровень утомительных семейных недоразумений. Мизансцены (плачущий Треплев распростерт на полу, Аркадина обнимает его, целует, бинтует ему голову, тоже растянувшись на полу рядом) жалостливы, темп замедлился, ритм вялый. Тон Аркадиной в обоих дуэтах устало-пуглив. Боится за сына, боится потерять Тригорина, и все это вполне достоверно, но, по совести говоря, тускло.

Возникает — думаю, неожиданно и для режиссера, — образ обессиленной, изнервничавшейся жизни. Одна только Заречная тут, в конце акта (и чеховского, и ефремовского), полна нерастроченной поэзии. Тригорин долго держит ее за руку, и она, покоряясь, блаженствует. И Тригорин, и Аркадина, и Треплев морально капитулировали, она одна живет в другом ритме, говорит горячо, движется порывисто, рвется навстречу судьбе.

Первое действие у Ефремова вобрало в себя три акта чеховской пьесы, поскольку временные интер-

валы между ними коротки. Второе действие, которое — по Чехову — происходит после двухгодичного перерыва, и у Ефремова начинается после антракта. Снова перед нами та же картина парка и та же беседка выплывает из глубины, но как преобразилась, как помрачнела эта глубина! Там, в глубине, накопилась тьма, «колдовское озеро» исчезло в ночи, и черные тени второго плана протянулись к авансцене, будто угрожая поглотить всех персонажей.

«Белому театру» Стрелера возражает «черный театр» Ефремова: в темном пространстве движутся женщины в темных платьях и мужчины в темных костюмах. Ожиданиям критиков, надеявшихся увидеть наконец-то «просветленного» и «лиричного» Чехова, возражает воля к трагедии, которая покоряет себе ефремовскую полифонию.

Холодная, не знающая пощады длань трагедии прикоснулась ко всем: замер в ожидании смерти Сорин, устал и погас Тригорин, окончательно разуверился в себе Треплев, даже щебет Аркадиной как-то ожесточился, и крики чаек доносятся издали в унисон ее искусственно оживленному голосу.

Что же Нина, что же Заречная? Она входит из глубины сцены в черном плаще, в черной шляпке, лицо закрыто вуалью. Приблизилась к Треплеву, отбросила вуаль, сняла плащ, осталась в длинной юбке и черной блузке. Садится. Треплев стоит подле нее. «Я — чайка?..» — говорит она потерянно, вопросительно. И сама себе, плача, отвечает: «Нет, не то». Пластика Нины застыла, движения отрывисты, зыбки, речь то меланхолически печальна, то вдруг совсем бессвязна.

Но в финале Ефремов давал Заречной возможность доказать, что из пепла сожженной жизни как феникс вспыхивает великий талант. Опять вспоминался «Лес». Заречная только что была подобна Аксюше: «Я ничего не знаю, ничего не чувствую, я мертвая». А режиссер, как Несчастливцев, ей возражал: «Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях». По мановению режиссерской руки весь фон, а заодно и всю группу играющих в лото слева, на первом плане, — все разом съедала мгла. Из черной ночи вновь выдвигалась вперед старинная беседка. Ее белые колонны отчетливо рисовались на темном фоне, злой ветер рвал занавес за спиной у Заречной, и Нина, оставшись наедине с сегодняшним зрительным залом, повторяла — после гибели Треплева —

треплевский монолог: «На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах...»

На ней теперь черное, исхлестанное дождем платье, и голос ее уже нельзя было бы назвать «чудным»—это голос трагедии, в нем страдает душа, стонет страсть. В позе актрисы—твердость, устойчивость, сила, жест ее величав и широк, и странный, далекий текст вдруг становится волнующе внятн и близок.

Время в чеховских пьесах особенное: усадебное, оно тянется вяло, и сколько времени утекло в антракте, два месяца или два года, догадываешься не сразу. Ибо от внешнего мира, где бегут поезда, ходят трамваи, недавно появились автомобили, где уже говорят, мол, время—деньги,—и от города, и от уезда усадьба отрешена. Чебутыкин узнает из газет, что Бальзак венчался в Бердичеве, что в Цицикаре свирепствует оспа, и оба эти факта выпадают из времени, оба попадают в неопределенное «когда-то». В усадьбе никто никуда не торопится. В третьем акте «Вишневого сада» Раневская нервничает: нет вестей из города, неизвестно, состоялись ли торги, продано ли имение. Но на часы не взглянет, который час, не спросит.

Место действия влияет на время действия. Пространственные и временные координаты взаимозависимы и образуют целостную структуру драмы. Слова Дорна о толпе в Генуе, где «вся улица бывает запружена народом» и где движешься в толпе «без всякой цели, туда-сюда, по ломаной линии, живешь с нею вместе, сливаешься с нею психически...», словно бы перекликаются со словами Андрея Прозорова о Москве, где сидишь «в громадной зале ресторана, никого не знаешь, и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим...». Обе эти реплики пронизывает одно и то же чувство томительной несвободы. В них—острое желание приобщиться к ритмам и темпам другой жизни, вырваться из тесного усадебного круга, где «ты всех знаешь и тебя все знают».

Дом Прозоровых, который формально как будто расположен в городе, тоже воспринимается как усадьба. Городская жизнь со всех сторон подкатывается к нему и подчас проникает в его стены. А все же изменить атмосферу усадебной отрешенности дома вся эта жизнь прилегающих улиц, гимназии, гарни-

зона, земской управы не вольна. И когда в доме Прозоровых находят приют погорельцы, возникает ощущение, будто они спасаются на острове.

Всякая чеховская усадьба — своего рода поэтический остров в океане прозы. Мы знаем, что Вершинин живет где-то недалеко, вероятно, от дома Прозоровых до его квартиры — минут пятнадцать ходьбы, не больше. Все равно, всякий раз, когда он приходит, невозможно отделаться от чувства, что не пришел, а приехал — из соседнего имения хотя бы...

Расстояние, отделяющее трех сестер от Москвы, Раневскую от Парижа или Заречную от Ельца, во всех случаях эмоционально одинаково. Оно простирается между ненадежным убежищем от реальности и — самой этой реальностью, вероятнее всего, грубой, опасной, но тем не менее неудержимо к себе влекущей. Мечты о Москве схожи с мечтами о том, что будет через двести — триста лет. Пространство и время уравниваются в порыве к какой-то иной, хочется верить, что — лучшей действительности.

От пьесы к пьесе все мрачнее выглядит судьба «тургеневских уголков». Тургеневское убывает. Сословные перегородки расшатываются. Если в «Чайке» хозяин имения грубит управляющий имением, то в «Вишневом саде» уже лакей хамит господину. Деньги все больше любят счет и все заметнее влияют на усадьбную жизнь. А духовная теснота усугубляется. Все знают друг друга наизусть, все — родные друг другу, даже и те, между которыми нет никакого родства. Дорн — как старший брат Треплеву, Астров — как брат Войницкому, Чебутыкин — как родной дядюшка сестрам Прозоровым. Однако эта духовная теснота уже болезненна, чрезмерна, уже кризисна.

«Здесь ты всех знаешь и тебя все знают...» — говорит Андрей Прозоров. И продолжает: «...но чужой, чужой... чужой и одинокий...» Люди не могут, как прежде, как совсем еще недавно, быть близки друг другу. Вот где беда, вот мотив, который тоскливо аккомпанирует еще более настойчивому чеховскому мотиву веры в далекое будущее. Само это будущее видится как мечта о восстановлении связей между людьми. «Тоска по лучшей жизни» — тоска по утраченной близости.

В «Трех сестрах» Большого драматического театра, поставленных Г. А. Товстоноговым еще в 1965 году, впервые была предпринята смелая попытка сценическими средствами передать гнетущее дав-

ление, какое оказывает время на чеховскую драму. Как только режиссер надумал неосуществимое течение дней сделать остро — до боли — осязаемым, все параметры чеховского спектакля изменились, хотя такие понятия, как «настроение», «атмосфера», «поэзия усадьбы жизни» под вопрос не ставились, напротив, они подтверждались. Но, дабы сообщить времени плотность и вязкость, Товстоногов еще замедлил его ход. Он растягивал минуты, по капельке цедил сценические секунды, прерывал разговоры долгими, содержательными паузами.

Время влеклось сквозь спектакль Товстоногова плавно, с поразительной, почти физической осязаемостью. Действие начиналось боем часов, и неостановимый ход часового механизма, казалось, обретает фатальное значение. Время обрывало мечты, подавляло надежды. Перемены, которые оно приносило, были губительны для всех. Радостные, полновзвучные интонации первого акта постепенно сменялись нотами сухой горечи, смертной муки. Время душило всех, кроме Наташи — Л. Макаровой, у которой, казалось, другие часы, другое летоисчисление.

Расстояние между чаемым и реальным не сокращалось, напротив, увеличивалось до бесконечности. Режиссеру важно было, однако, понять, как поведут себя чеховские люди под гнетом ухудшающихся обстоятельств, что они способны противопоставить обрыдлой прозе и жестокой участи. Он хотел заглянуть им прямо в глаза и потому-то (мы уже упоминали об этом) впервые дерзнул применить в чеховском спектакле фурки — выдвижные площадки, которые, как когда-то в мейерхольдовском «Ревизоре», вплотную приближали актеров к публике, вынося вперед, на авансцену, дуэты Вершинина и Маши, Соленого и Тузенбаха, Андрея Прозорова и Ольги.

Коль скоро по-другому потекло время, то по-другому было понято и пространство. Не впервые, но гораздо смелее своих предшественников Товстоногов в последнем акте «Трех сестер» широко распахнул пределы сцены. В спектакль властно вступила тема природы, равнодушной и прекрасной. Пейзаж обнял героев, пейзаж их оплакал и благословил. В самом конце пьесы походный марш за сценой гремел все сильнее, все бравурнее. Последний раз фурка выдвигала на авансцену трио сестер Прозоровых, и мы вглядывались в их лица — в трагическое лицо Маши — Т. Дорониной, в подурневшее, вдруг постаревшее лицо Ирины — Э. Поповой, в твердое, окаменев-

шее от горя, но готовое к новым испытаниям лицо Ольги — З. Шарко. Драма завершалась аккордом веры в человека, пусть несовершенного, в его возможности, пусть далеко не реализованные, веры в его способность превозмочь неотвратимый ход времени.

Спустя пятнадцать с лишним лет товстоноговская идея получила непредвиденное развитие в «Трех сестрах» Театра на Таганке. В спектакле 1981 года время было воспринято Ю. Любимовым как сила, растаскивающая персонажей далеко друг от друга и напрочь разрывающая связи между ними. Голоса исполнителей звучали в разных регистрах. Их нервные, горячечные речи, их громкие, до крика, возгласы почти всегда были обращены к публике. Между собой персонажи спектакля общались редко, урывками: не надеялись, да и не стремились друг друга понять. Смотрели прямо в зрительный зал. Рвались к нам. И очень часто, как бы соединяя под одной крышей персонажей и публику, одинаково яркий свет заливал сцену и партер.

А в программе спектакля перед именами актеров Таганки означено было: «МХАТ имени Горького — В. Качалов (Тузенбах), БДТ имени Горького — Э. Попова (Ирина), С. Юрский (Тузенбах)». И действительно, по ходу спектакля магнитофонная запись доносила до нас откуда-то из 20-х годов барственно-мягкий, бархатный, вкусно-интеллигентный тембр Качалова, откуда-то из 60-х годов — страдальческий тон Юрского и ломкий голос Поповой. Эти прекрасные цитаты из старых спектаклей подавались без тени иронии. Они не пародировались. Они вносились в современный контекст вовсе не для того, чтобы продемонстрировать публике архаичность прежней манеры. Напротив, голоса тех, кто давно уже отыграл свои роли, вписывались в интонационный строй нынешнего спектакля любовно, с ностальгической нежностью.

Этот прием отвечал главной идее прочтения «Трех сестер» как пьесы, неостановимо движущейся из 1900 года, когда она была написана, в 1981 год, когда она исполняется. Действие у Любимова невероятно растягивалось во времени, охватывая, ни много ни мало, восемь десятилетий. Такая дистанция придавала понятию времени значение историческое. Реплики, долетавшие из театрального прошлого, из старых, полузабытых спектаклей, напоминая о них, воскрешая их благородную тональность, вступали в полифонию жизни ушедшей и жизни пришедшей.

Маша — А. Демидова, изящно и небрежно набросив на плечи поверх длинного черного платья офицерскую шинель, приносила с собой атмосферу начала века. Наташа — Н. Сайко в элегантном сером, с большим квадратным декольте, платье, к которому идеально подходит широкий матово-зеленый пояс — свеженькая, опрятная, празднично-энергичная женщина, одна из тех, что умеют жить себе в удовольствие, прекрасно знают, что почем, и своего не упустят. Манера речи у Наташи — самая нынешняя, когда надо (применительно к обстоятельствам) мягкая и влажная, когда надо — сухая и твердая. Они в разных измерениях: Маша — вдали, Наташа — вблизи.

А Ольга — М. Полицеймако плавно и неуклонно движется из прошлого в настоящее, начинает роль в элегических, пастельных тонах, завершает жестко, с отчетливостью едва ли не плакатной. В начале пьесы ее интонации интимны, окрашены доброжелательным юмором, в финале пьесы она произносит заключительный монолог словно очередной диктант для закоренелых второгодников, напористо выделяя знаки препинания и насильственно вдавливая в чеховский текст показной оптимизм.

Время разорвано в клочья, эти клочки перемешаны как придется, перетасованы как попало. Действие, подобно скачущей кривой кардиограммы, мечется по шкале десятилетий то вниз, то вверх, дергаясь между полюсами волнующей мечты и гнетущей действительности. И потому никого не удивляет, что безграмотный сторож Феррапонт — А. Серенко, оказывается, в совершенстве владеет латынью и с удовольствием — торжественно подняв палец — переводит для нас на русский язык латинские изречения Кулыгина.

Выше сказано было, что место действия влияет на время действия. Но не менее сильна и обратная связь. Как только смешались и времена, и нравы, тотчас полностью преобразилось пространство — не только сцены, но всего театра. Справа от партера огромная зеркальная стена, в ней отражаются лица сотен зрителей, и драма совершается не только в их присутствии, но как бы даже и с их участием.

Мало того, в начале спектакля происходит нечто уж вообще небывалое, неслыханное и невиданное: под громкие звуки духового оркестра вся эта зеркальная боковая стена зрительного зала медленно опускается. Оркестр Штаба ордена Ленина Москов-

ского Военного округа раскатисто, плац-парадно на-
яривает походный марш. Навстречу музыке в зал
врывается уличный воздух и уличный шум. Откры-
вается вид вечерней Москвы, становятся слышны
звучания города, шуршание троллейбусов, шорох
мчащихся по Садовому кольцу машин, виднеется
столичное небо, по которому проносятся всполохи
электричества и неона, а в центре этой картины,
зимой — вся в снегу, летом — сияя желтизной и бе-
лизной красок, высится колокольня старой, XVIII ве-
ка, церкви Мартына-исповедника. Вы хотели «в
Москву, в Москву, в Москву»? ...Вот она, Москва. Вы
хотели знать жизнь, «какая будет после нас»? Вот,
глядите...

А собственно сцена как бы полукругом охватыва-
ет зрительный зал. Справа, возле огромной зеркаль-
ной стены, которая вновь поползла и поднялась
вверх и опять отражает наши лица, там, в уголке,
еще сохранились кое-какие печальные аксессуары
традиционного чеховского спектакля: спинка кроват-
и, старенькое зачехленное белое пианино, три стула
(для трех сестер) тоже в чехлах, три свечи, бумаж-
ные цветы, дагерротипы в фигурных рамках.

Но этот Прозоровский островок невелик. Он слов-
но бы печально опущен в яму, расположен ниже
планшета сцены и окаймлен сухими букетиками
хризантем. Над ним возносятся кверху оплывшие
заплаканные фрески старинного монастыря, кото-
рый, по-видимому, превращен в казарму. Во всяком
случае, слева стоят железные койки, застланные
грубыми солдатскими одеялами, а еще чуть подаль-
ше, за койками, вдоль стены висят самые примитив-
ные металлические умывальники. Гарнизонный быт
в сценографии Ю. Кононенко (несколько многослов-
ной, к сожалению) агрессивно напирает на малень-
кий **Прозоровский** мирок точно так же, как в музы-
кальной партитуре Эдисона Денисова бравый воен-
ный марш заглушает и Чайковского, и Вивальди,
и — нередко — монологи Вершинина или Тузенбаха.
Если только марш не превращается, — а это происхо-
дит не однажды, — из победного в траурный.

В центре странного пространства, где несовмести-
мое совмещено и непримиримые противоречия не
скрыты, а, наоборот, выпячены, наспех сколочено из
досок некое жалкое подобие деревянной сцены. То
ли подмости, то ли недостроенный сарай. Перед ним
двумя рядами расставлены обычные венские стулья:
целый маленький «партер», добрый десяток мест,

только не для зрителей — для персонажей. На этих стульях спиной к нам сидят актеры, которые в данный момент в действии не участвуют. Впрочем, порой они, развернувшись вполоборота, оглядываются и смотрят на нас то ли презрительно, то ли вопросительно, то ли как бы призывая разделить их чувства.

Что же все это означает? В чем смысл столь радикального разрушения стереотипа чеховского спектакля, в чем пафос такого переименования драмы, вызвавшего, как это всегда бывает, самые энергичные протесты тех, кто давно уже требует соблюдения канона и охраны классических пьес наравне с охраной памятников старинного зодчества?

Тридцать лет назад Г. Козинцев размышлял: «Драматургия Чехова. А если все эти настроения, вся эта зализанная матовость медлительных темпов мнимая. Просто стилизация. Выражение верхнего слоя приемами искусства начала века, любившего замедленность, акварельность, блеклые краски, тихие голоса. Если нет здесь ни элегий, ни рапсодий». Козинцев предполагал, что можно и должно иначе: «играть быстро, энергично, в среде некрасивой, прозаической».

И вот чеховских людей окружают, топчутся возле них, разглядывают их — и нас заодно — тупые денщики. Ернически-пародийное снижение тона ощутимо с первого же момента: едва три сестры появляются и садятся на приготовленные для них стулья, Феропонт озабоченно их пересчитывает и, подняв три пальца, с удовлетворением докладывает нам: все в порядке, все налицо. Не раз и не два монологи чеховских персонажей прерывают хамские реплики из партера: «Черта с два! Вздор! Ерунда!» — или презрительные аплодисменты соглядатаев, откровенно скучающих в ожидании собственной реплики. Подобных капустнически-бесцеремонных мгновений тьма, особенно в первом акте.

Но не меньше и совсем иных мгновений, когда действие с высоты чеховской поэзии падает вниз без улыбки, без тени юмора, с трагическим стоном. Когда красивое, становясь некрасивым, пугает нас не на шутку и причиняет боль. Ирина — Л. Селютина в истерике бьется затылком о стену дощатого балагана, вопит: «Выбросьте меня, выбросьте!», а денщик тут как тут, он грубо хватает Ирину за плечи и крепко ее держит. Подходит Маша и сухо, с размаху,

хлещет Ирину по лицу. Ни элегий, ни рапсодий! Несколько раз задолго до дуэли Чебутыкин — Ф. Антипов устраивает зловещую пантомиму поединка Соленого и Тузенбаха, расставляя соперников на дощатом помосте, меряя шагами расстояние между ними, и Тузенбах — В. Матюхин, заранее репетируя гибель, снова и снова падает на дощатый помост, содрогается в предсмертных конвульсиях. А после дуэли Соленый — М. Лебедев показывает нам окровавленные руки, будто не барона застрелил, а свинью зарезал. Маленькая старушонка, Анфиса — Г. Власова, радостно пританцовывая, хвастается: «Вот живу!.. Квартира большая, казенная... Все казенное!» — и, браво взмахивая короткими ручонками, марширует под звуки военной музыки.

Наташа — Н. Сайко занята не только Бобиком и Софочкой, не только захватом **Прозоровских** комнат, у нее есть другие претензии. Она хочет всем, «городу и миру», доказать, что как женщина — и привлекательнее, и смелее сестер. Когда она появляется в белой ночной рубашке, точно так же, как Маша, набросив на плечи шинель, мы догадываемся, что свой «романчик с Протопоповым» Наташа хотела бы по меньшей мере уравнивать с любовью Маши и Вершинина. Когда она делает недвусмысленные авансы Соленому, ясно, что ей надо восторжествовать и над Ириной.

Таких подробностей множество, все они, как и хотелось бы Козинцеву, «густопсово прозаичны», не все они одинаково убедительны, но важно ведь понять, зачем они понадобились и выведут ли они, как мечтал Козинцев, к поэзии «высокой, трагической»? Что происходит в этом потоке времени с людьми, за которыми пристально следят солдаты, за которыми встревоженно следим **мы**? Чего он хочет, чего домогается от нас, этот разъяренный спектакль?

Взгляните на Машу — А. Демидову, и вы получите ответ. Бездонной трагедийностью, отвагой любви, смелой прямоотой, одухотворенностью каждого слова и каждого жеста Маша — Демидова доказывает, что сокрушающей силе десятилетий она неподвластна. В быстром, торопливом движении, во всеобщей некрасивой суете она одна имеет великое право останавливать **время долгой**, торжественной паузой. Именно она задумчиво начинает спектакль словами: «Мне кажется, человек должен быть верующим... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава». Она произносит эту фразу спокойно, задум-

чиво. Стоит на фоне зеркальной стены, смотрит куда-то ввысь, поверх безверия, поверх наших голов. Мы пойдем, во что она верует, чуть позже, когда Маша, вытянув вперед руку, удивительным — и отстраняющим, и ласкающим, и благословляющим — движением прикоснется к голове Вершинина — Б. Хмельницкого. Вдруг потеплеют ее светлые глаза, и долгота паузы, замедленность движения (как будто весь эпизод снят рапидом) снова скажут нам, что религия Маши — любовь и что время, которому подвластны все, перед нею бессильно. Хозяйка времени, она же владеет и пространством. Выходит на дощатый помост и с легкой иронией, скрывая боль, говорит: «Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то мало-помалу грубеешь, становишься злющей». Но в том-то и дело, в том-то и суть демидовской игры, что Маша не уступает грубости ни пяди внутренней свободы. Вульгарность коснулась даже «белой птицы» Ирины, но не затронула Машу. В самый горький момент ее жизни Маша, опрокидывая венские стулья, рванется к Вершинину, припадет к его груди, и опять долгая, томительная пауза отчетливо зафиксирует красоту трагического движения, благородство позы, поэзию прощания.

Вершинин, каким его увидел Любимов и сыграл Б. Хмельницкий, вряд ли достоин такой самозабвенной любви. Он ведь и вошел в спектакль как-то вяло, размагниченно, неуверенной походкой, высокий, бородатый, но незначительный, вошел — и затерялся в круговороте чересчур для него смелой игры. Вершинин говорит так, будто по инерции продолжает давно, еще в середине прошлого века, начатую нескончаемую речь. Говорун, резонер, один из многочисленных на Руси людей, которые живут словами, он жует эти слова медленно, уныло, душевно не затрачиваясь. Волны времени перекатываются через него, но Вершинин этого не замечает. Он говорит, а жизнь проходит мимо, уходит прочь. И в финале возникает странное чувство, будто Маша, распрощавшись с Вершининым, двинулась к нам, а он остался где-то в далеком прошлом, где-то еще до 1905 года...

Тузенбах — В. Матюхин, напротив, мог бы приблизиться к нам. Голоса Тузенбаха — Качалова и Тузенбаха — Юрского дают почувствовать, насколько современны интонации Матюхина, как изменился русский интеллигент. Но недаром же Чебутыкин

снова и снова выводит его к барьеру, недаром же он снова и снова погибает у нас на глазах. Его убивают систематически, повторно, безжалостно.

М. Строева в серьезной и взволнованной статье о спектакле, по-моему, ошиблась, когда сказала, что «эти «Три сестры» поставлены не об интеллигенции. Скорее, не о судьбах культуры, а о судьбах народа. Поэтому и взят иной человеческий материал, более демократический». Но Маша возвышена над этим «материалом» и твердо противопоставлена ему именно от лица интеллигенции. Маша — Демидова в полный голос говорит о том, что нуждается в защите куда больше, чем памятники зодчества, вековые дубы или же классические пьесы — о нравственной силе русской интеллигенции, о ее благородных традициях, которым угрожает разрушительное время. Истинно чеховское, идеально чеховское — в таких, как демидовская Маша. И даже самые вольные истолкования чеховских пьес эту чеховскую сердцевину не погубят. А вот настырно бодряческий, дидактический голос школьной учительницы, уверенно вынимающий душу из слов, — он ее погубить может.

Когда Товстоногов после длительного — в полтора десятилетия — перерыва вновь обратился к Чехову, его волновали примерно такие же мысли. Жизненная позиция режиссера не изменилась, его вера в человека не дрогнула, однако вся композиция была теперь организована иначе, и акценты в чеховской драме расставлены по-новому. Если в «Трех сестрах» 1965 года умышленная замедленность действия придавала пьесе протяженность сценического романа, то в «Дяде Ване» 1982 года движение времени резко ускорилось. Драма сгущается сразу, узлы неразрешимых противоречий затягиваются быстро, мрачные предчувствия опережают ход событий.

Старый, ветхий дом, в стенах которого художник Э. Кочергин прорезал широкие щели, не выглядит уютным, заботливо угревающим и защищающим своих обитателей от всех опасностей и ветров окружающего мира. Нет, это не гнездо. Люди говорят о жаре, а дом кажется холодным. В интерьере нет теплых тонов. Тут не умеют, разучились жить ладно, мило, весело. Почти никто не улыбается. Хмурость Дома передалась всем, кто в нем живет. Эта хмурость и неприютность создают атмосферу надвигающейся Драмы.

Дом пустынен, чересчур велик, в комнатах гуляют сквозняки и пахнет, как в склепе, тленом.

Дыхание беды ошутимо и в пейзаже Кочергина, в холодных и голых древесных стволах, которые тянутся ввысь, маячат вдали в золотисто-нежном сиянии дня. Сценические портреты и тут обладают неопровержимой жизненностью, все голоса искренни, но звучат разрозненно. Товстоногов исподволь, незаметно, однако без колебаний, меняет полифоническую структуру пьесы. Артистам вверены большие сольные партии, и спектакль складывается как вереница монологов, лишь изредка и нехотя прерываемая вспышками взаимного общения.

Даже тогда, когда персонажи разговаривают между собой, режиссер чаще всего поворачивает актеров к зрительному залу и переадресовывает их слова публике. Всякой реплике он хочет придать характер публичной исповеди. Чеховские люди все время порываются поделиться своими переживаниями и мыслями с нами, а не друг с другом, ибо хорошо знают, что друг другу помочь, друг друга спасти не могут. Их речи, длинные или короткие, связные или бессвязные — словно сигналы бедствия, долетающие из прошлого в нынешний день.

Иной раз диалог завязывается в глубине, на втором плане, но все-таки продолжается он не там, а у передней кромки сцены. Рисунок мизанцен вычерчен с расчетом, чтобы актеры располагались лицом к публике либо по крайней мере вполоборота к ней. В таком расчете чудится даже нечто старомодное, и недаром критик И. Соловьева вспомнила, что данная пьеса «в чем-то принадлежит иной системе, чем «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад», недаром заметила, что в спектакле Товстоногова «как раз иная, «домхатовская» эстетика этой пьесы стала важна». Соловьева упомянула и о «традиционной театральности».

Так-то оно так, но с традиционной, домхатовской или послемхатовской театральностью отнюдь не вяжутся многие кардинально важные мотивы товстоноговской постановки. Затеянная режиссером в третьем (по Чехову) акте игра с букетом восхитительно традиционна и представляет собой подлинное торжество комедийной театральности в самый неподходящий, однако, момент — в апогее драмы.

Войницкий — О. Басилашвили входит с охапкой дивных роз, предназначенных Елене Андреевне, видит ее в объятиях Астрова и застывает у прилоки в долгой немой паузе. Потом он растерянно бросил розы на стол и без сил опустился в кресло.

Через мгновение появился торжественный, намеренный всех осчастливить своей великолепной идеей Серебряков — Е. Лебедев, воззрившись на букет, несколько не сомневаясь, что цветы приготовлены для него, привычным жестом популярного лектора благодарно подхватил розы и начал речь. Когда дядя Ваня понял, о чем Серебряков говорит, куда клонит, когда дядя Ваня в ярости выбежал из комнаты, вернулся с пистолетом и принялся палить в Серебрякова — раз, другой, третий! — Серебряков розами заслонялся от его выстрелов. С грохотом разлетелась вдребезги ваза, в которую угодила пуля, а Серебряков — тот даже не успел испугаться. Еще одна долгая пауза фиксировала комическое недоумение Серебрякова, озадаченно — но вовсе не испуганно! — остановившегося с розами в руке, и трагическое бессилие дяди Вани, вопрошающего себя: «О, что я делаю?! Что я делаю?!»

Столь дерзкое вторжение юмора в сердцевину драмы, в кризисную ее кульминацию, конечно, коварно подготовлено Чеховым. Но организовано рукой режиссера-виртуоза, чьи пальцы быстро и легко летят над клавиатурой текста.

Несколько раньше, во втором (опять же по Чехову) акте, ночью Соня просила Елену Андреевну: «Сыграй что-нибудь». Та посылала Соңю узнать, не обеспокоит ли музыка Серебрякова. Соня уходила, и в коротенькой чеховской паузе Товстоногов создавал свой собственный, длительный, чисто режиссерский этюд: Елена Андреевна — Л. Малеванная садилась за рояль, не касаясь руками клавиш, и в сценическом пространстве, будто просачиваясь сквозь щели, зияющие в стенах Кочергина, печально раздавались аккорды знакомого романса: «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...» Елена Андреевна молчала, не двигалась, за нее и о ней без слов говорила, нарастая, высвобождаясь и все смелее взмывая ввысь, волнующая мелодия. Но вот Соня вернулась, коротко произнесла «нельзя», и мелодия разом оборвалась, будто ей шею свернули.

Таких средств сценической выразительности традиция не знала. И, конечно же, несовместимы с традицией, совершенно неприемлемы для нее те мизансцены Товстоногова, когда собеседники просто-напросто не замечают третьих лиц, присутствующих при разговоре, когда диалог ведется как бы через головы этих третьих лиц, их игнорируя, условно вынося «за скобки» действия. (Именно так дядя Ваня

в первом акте объясняется в любви Елене Андреевне, не видя ни меланхолично тренькающего на гитаре Вафлю — Н. Трофимова, ни Марию Васильевну — М. Призван-Соколову, погруженную в чтение ученой брошюры.)

Но особенно резко и категорично Товстоногов вступает в спор с театральной традицией по более серьезному поводу. Он, как и Захаров в «Иванове», отвергает и опрокидывает традиционное представление о герое пьесы. В его спектакле мы встречаемся не с Иваном Петровичем Войницким, а с дядей Ваней. А. Л. Вишневский в раннем МХТ, потом, много позднее, Б. Г. Добронравов, М. Ф. Романов и даже А. А. Попов — все вели эту роль сильно, импозантно, с романтическим одушевлением. Домашнее, фамильярное «дядя Ваня» не вязалось с их героями. Басилашвили начисто лишает дядю Ваню внешней значительности, статности, силы. Напротив, с первого выхода в его агрессивной раздражительности, нервной вскидчивости, срывающемся голосе заметна слабость. Элегантный костюм висит мешком, пышный, старательно вывязанный галстук болтается тряпкой, движения дерганые, походка быстра, но как-то неуверенна, красивое лицо то и дело передергивается болезненной гримасой. Пьеса застает дядю Ваню в момент, когда он уже догадался, что жизнь не задалась, пропала, что он «глупо обманут».

Прежние исполнители искали момент прозрения Войницкого в тексте пьесы, прозрение вдруг осеняло их во втором или третьем акте (с точки зрения «традиционной театральнойности» это, конечно, гораздо выгоднее). Товстоногов же предположил, и вполне обоснованно, что дядя Ваня осознал свое фиаско задолго до того, как началась пьеса. Поэтому Басилашвили играет человека изношенного: красота померкла, талант выдохся, силы растрочены, шегольство сменилось неряшеством. Душа сжалась, скорчилась, надежд никаких нет, и пылкая любовь к Елене Андреевне — та самая соломинка, за которую хватается утопающий.

Впервые на этот путь, помнится, вступил И. Смоктуновский в фильме, вышедшем на экраны в 1971 году: он уже тогда играл не Войницкого, а дядю Ваню, уже тогда хотел показать духовность — но угасшую, красоту — но померкшую. Голубые глаза Смоктуновского растерянно и тревожно смотрели куда-то мимо объектива.

Дядя Ваня, каким увидел его Смоктуновский, был

симпатичен, но совершенно бессилён: не человек, тень. Драма проходила мимо его болезненно сжавшейся фигуры. Каким дядя Ваня стал нынче, во что превратился — это мы видели. Каким он был прежде, как он жил раньше, Смоктуновский сказать не сумел.

Именно это удалось Басилашвили, и это — самое удивительное в его игре. Мы чувствуем: была красота, был талант, была недюжинная сила.

В «Трёх сестрах» Товстоногова человеческое достоинство, как уже сказано, испытывалось на прочность давлением времени. В «Дяде Ване» чеховские люди и чеховские души держат другой, возможно, более трудный экзамен: на разрыв. Они застигнуты в кризисный момент гибели ложной веры. То, ради чего они страдали, выбивались из сил, жертвовали молодостью, обесценилось и утратило смысл. Где им виделась святая истина, там обнаружилась пошлая ложь. Надо начинать жизнь заново, с нуля. Сумеют ли — вот вопрос.

Раньше других разуверился, по-видимому, Астров, и его нынешнее безверие тотально. К. Лавров играет Астрова намеренно сухо. Астров — человек собранный, всегда в форме. От него веет холодноватой опрятностью. Шеголеватая повадка, гордо поставленная голова, манера говорить отчетливо и прямо — все свидетельствует о внутренней твердости. У дяди Вани душа нараспашку. Астров замкнут, закрыт. Он пребывает как бы по ту сторону отчаяния. В его голосе слышна некая барственная снисходительность: да, Астров чуть свысока поглядывает на тех, кто не в состоянии жить без иллюзий. Он безыдеальности не страшится, и когда говорит о «жизни обывательской, жизни презренной», которая будто бы и его затянула, то чувствуется все же, что сам он в этом болоте не увязнет. Жизненная позиция Астрова в конечном счете очень проста: веры нет, и все-таки сдаваться не следует.

В последнем акте, сидя рядом с дядей Ваней и отрешенно глядя, конечно же, не на партнера, а в публику, Астров — Лавров произносит, каждое слово будто молотком вбивая: «Какая там еще новая жизнь! Наше положение, твое и мое, безнадежно». Для дяди Вани, хотя и он изверился, такая мера отчаяния чересчур велика. «Да?» — переспрашивает он недоверчиво. «Я убежден в этом», — еще суше, еще отчетливее подтверждает Астров.

Насколько решительно отказывается от всяких

надежд Астров, настолько же цепко, слабеющей рукой хватается за свои иллюзии Соня. Т. Шестакова ведет роль узенькой тропочкой несбыточных упований—мимо правды, которую Соня угадывает, но узнать боится. Актриса стремится к неприметности, к какой-то проскальзывающей скромности сценического поведения: робкая улыбка, пугливая походка. Хрупкая и грациозная, Соня ждет ответной любви Астрова как спасения, как милосердия. Ее вера в Астрова и в возможность счастья, однако, уже едва жива, и трудно сказать, чего она больше страшится: мучительной неизвестности или окончательной ясности. Астров же относится к ней покровительственно и ласково: может, развеселившись, напялить на Сонину головку свою шляпу, может покровительственно обнять ее за плечи и в обнимку с Соней уйти со сцены, но в этой его братской теплоте, в этой амикошонской небрежности нет любви, которой ждет Соня.

Когда и к Соне приходит отрезвляющая ясность, когда Соня понимает, что и ее жизнь загублена, тогда... Это происходит в самом конце, за три-четыре реплики до финального занавеса, и это может произойти только в товстоноговском спектакле. Медленно, старательно, аккуратно (будто актриса знает не знает и знать не хочет, что пьеса кончается) Соня—Т. Шестакова натягивает черные нарукавники до локтей,—натягивает, накрепко замуравывая себя в прозу, навсегда отказываясь от всякой поэзии. Знаменитые слова: «Что же делать, надо жить»—она произносит с той же сухой, трезвой интонацией, какая слышалась в разговоре Астрова с дядей Ваней. Говорит об ангелах, о небе в алмазах и о том, что она «верует, верует», с тихим и скорбным отчаянием. Но страха нет. Отчаяние—безбоязненно.

Освободившись от мороки фальшивых идей, избавившись от радужной пелены мнимых идеалов, чеховские люди, какими видит их Товстоногов, радостей от жизни больше не ждут, и все-таки не сдаются. Они смотрят со сцены глазами, полными слез, но снисхождения не просят и в утешении не нуждаются. Они знают: надо жить и теперь, когда кажется, что жизнь пуста, бессодержательна. Пусть в обозримом пространстве их бытия нет никаких конкретных надежд, все равно, сохраняя достоинство и присутствие духа, они останутся причастны к будущему, к другим временам, к тем, кто сегодня глядит на них из темноты зрительного зала.

Два года спустя О. Ефремов, продолжая цикл чеховских постановок, в свою очередь вернулся к «Дяде Ване». Многие частности в спектакле МХАТ были заняты, некоторые режиссерские находки свежи. А. Вертинская в роли Елены Андреевны и О. Борисов (который к этому времени перешел из БДТ в МХАТ) в роли Астрова выступили в центр пьесы, но остальных персонажей не потеснили: достаточно видное место занимали и Войницкий — А. Мягков, и Серебряков — Е. Евстигнеев, и Соня — С. Якунина, и Телегин — В. Невинный, так что принцип полифоничности чеховского спектакля нарушен не был.

Однако какая-то незримая преграда словно опустилась между сценой и залом, какой-то во всем этом действе чувствовался странный холодок. Старательно разыгранная и нарядно (может быть, слишком нарядно) оформленная В. Левенталем пьеса потускнела. Да, мы впервые воочию увидели огромный помещичий дом («двадцать три комнаты», сказано в пьесе) — прежде он таким большим не выглядел. Да, мы охотно согласились с режиссером, что астровская идея спасения флоры и фауны и сохранения экологического равновесия в наши дни более чем актуальна. Да, мы с готовностью приняли сдвиг роли Войницкого в сторону традиционной темы «маленького человека». Он тоже «вышел из гоголевской «Шинели»? Возможно, вероятно, почему бы и нет...

Но все эти сдвиги, сами по себе вполне допустимые и режиссурой тщательно обоснованные, не усилили драматическое напряжение. Действие текло ровным, плавным потоком, нас в этот поток не вовлекая.

Впрочем, очень может быть, что писать во множественном числе — о «нас» — я не вправе. Рецензии после премьеры появились сплошь хвалебные.

Правда, мне показались достаточно тусклыми и эти многословные похвалы. Оспаривать их я отнюдь не намерен. Хочу только откровенно признаться: после нового «Дяди Вани» на сцене МХАТ я подумал, что, видимо, период интереснейших вариаций на чеховские сюжеты завершен, богатая чеховская кладовая опустошена и понадобится еще немало времени, прежде чем Чехов снова повернется к нам какой-то неизведанной стороной.

Но прошло всего два года, и литовский Молодежный театр с неопровержимой силой доказал, что мой пессимистический прогноз ошибочен. В 1986 году

режиссер Эймунтас Некрошюс опять поставил Чехова, и опять «Дядю Ваню».

«Дядя Ваня» в прочтении Некрошюса многих смутил, а кое-кого и покоробил. Чеховеды страдали: они не увидели в спектакле мирных картин усадебной жизни, не услышали с детства усвоенных задумчивых интонаций, не разглядели чеховских интеллигентов, уповающих на светлое будущее. Хуже того, они пришли к выводу, что действие пьесы вырвано из исторического контекста. И впрямь: Некрошюс меньше всего озабочен реставрацией прошлого. Время действия кое-какими подробностями обозначено, и без ошибки, но самые эти подробности либо утрируются до шаржа, либо подаются рассеянно, мимоходом, как необязательные детали. Да, пьеса изымается не только из времени, которое ее породило, но даже из характерной для Чехова атмосферы, из потока сменяющихся настроений. «Настроение» для Некрошюса — слишком неопределенное понятие. Тонус его спектакля повышенный, тут господствуют не «настроения», тут не на шутку разгулялись и раскалились страсти. Те самые «пять пудов любви», которые Чехов упоминал, говоря о «Чайке», в постановке Некрошюса с размаху брошены на весы. Под их непомерной тяжестью пьеса дрогнула, зашаталась, но — выдержала; более того, странным образом приблизилась к нам. Кстати, не на эти ли «пять пудов любви» шутливо намекают тяжелые чугунные гири, валяющиеся справа на планшете? Гири, которые поочередно выжимают мускулистые Астров и Войницкий и тщетно силится поднять Вафля?

Абрис комнаты условно очерчен линиями деревянных балок: две балки перекрещиваются на первом плане, две — чуть подальше, а совсем далеко к черному заднику небрежно прислонен маленький пейзажик. Что-то не то шишкинское, не то левитановское. Да, сосны, прямые корабельные сосны в солнечном свете. И тоже в глубине стоит низкий стол, как будто предназначенный для традиционно усадебных чаепитий. Но подолгу рассиживаться за этим столом никому не придется. Не до того. Не до чаепитий, не до раздумчивых разговоров «с подтекстом». Все подтексты с внезапной силой выпирают в текст. Пьеса под рукой Некрошюса нервно напрягается, и действие, забыв о неспешной чеховской походке, пускается вскачь.

Высокая, гибкая Елена Андреевна — Даля Сторик врывается в спектакль живым и неотразимым соб-

лазном. В белых брюках наездницы, со стеком в руке, она возникает в центре сценического пространства — повелительная, дерзкая, возбужденная, и Войницкий — Витас Пяткявичюс сразу кидается чистить ей сапоги, и Астров — Костас Сморигинас не сводит с нее глаз, а когда беседует с ней — не выпускает ее руку из своей. Не выпустить, не упустить! — это обозначено сразу, ибо Елена Андреевна всем улыбается и, кажется, всем предлагается.

Ее ослепительное антре задумано режиссером как сильнейший толчок, после которого все теряют душевное равновесие. Молнии любви прорезают пространство, высвечивая взволнованные лица Войницкого, Астрова, Сони.

Женщина в стиле «модерн», Елена Андреевна приносит с собой манящий аромат свободы. Когда же следом за ней на сцену вступает наглухо упакованный в длинейшее черное пальто Серебряков — Владас Багдонас, громоздкий, мертвенно грузный, под огромным парасолем, с колокольчиком в высоко поднятой руке, в черной шляпе, сдвинутой на лоб, и в черных же перчатках — лицо до желтизны бледное, движения робота — тотчас понимаешь, что с этим ходячим трупом Елену Андреевну соединяют одни только узы (именно «узы») законного брака.

В одной статье я прочитал, что у Некрошюса Серебряков плакатно агрессивен, что в этой зло шаржированной фигуре сконцентрирована ненависть режиссера к мнимой учености, ложной науке. Вряд ли. По-моему, Серебряков интересуется режиссера не как явление общественно реакционное, а только и единственно как владелец красоты, обладать которой не вправе и настоящую цену которой не знает. Мизансцены Некрошюса смелы до невозможности. Режиссер усаживает Елену Андреевну на кушетку, Серебряков садится рядом с ней и ужасающе бесцеремонным движением кладет свои ноги — ноги в гамашах и шлепанцах! — ей на колени. Она же гладит, качает, баюкает эти хамские ноги и тоскливо смотрит в сторону.

Да, она все время смотрит в сторону, да, она жаждет — и страстно — хоть какой-нибудь перемены в постылом, унижительном для нее существовании, совершенно несовместимом — это мы видим воочию — с ее заносчивой красотой, с ее свободным нравом, с ее замашками женщины-вамп. Серебряков садистски третирует ее, обращается с ней как с дешевой потаскушкой, грубо, палкой, задирает ей

юбку. Нет, она этого не стерпит, не может стерпеть. И, следовательно, Войницкий, ошеломленный красотой Елены Андреевны, как будто вправе надеяться на взаимность. Но он ошибается, и Некрошюс злобно готовит Войницкому унижительное фиаско. Ибо на Войницкого Некрошюс вообще поглядывает с неприязненным холодком. Войницкий тут жалок, неопрытен, никаких следов былой даровитости и былого щегольства. Напротив, дядя Ваня запущен, часто надевает пиджак прямо на голое тело, без рубашки, и ходит по дому дерганым, сбивчивым шагом. В обросшем бороде помятом лице, в съехавшем набок галстук, в его назойливости, а главное, в его неотвязном желании без умолку говорить о себе, только о себе, о своей нереализованности, о понапрасну растроченной молодости, режиссеру чудится что-то несуразно епиходовское. Не мужчина — вот приговор Некрошюса. А коль скоро не мужчина, значит, шансы дяди Вани равны нулю.

Прежде чем излить Елене Андреевне свои чувства, Войницкий, надсаживаясь и пыхтя, приволакивает из глубины сцены огромную, разлапистую пальму в кадке. Под сенью пальмовых веток он картинно становится на колени и обращает к Елене Андреевне молящий взор. Позже, когда Елена Андреевна, свернувшись на кушетке в клубочек, задремлет, Войницкий, как собака, разляжется на полу у ее ног, она ласково наклонится над ним... И тут-то Войницкий обхватит женщину сильными голыми руками, вопьется ей в губы жадным влажным поцелуем. Елена Андреевна вырвется и, разъяренная, бросит ему: «Это, наконец, противно!»

Физиологическое отвращение, которое, содрогнувшись, испытала Елена Андреевна, сразу перечеркивает все надежды Войницкого. Если он этого не понимает, тем хуже для него. Потому-то впоследствии мизансцена долгого объятия Елены Андреевны и Астрова при внезапном появлении Войницкого не меняется. Присутствие дяди Вани Астрову не помеха, Астрову плевать на приличия, он и не думает отпускать Елену Андреевну. Все так же властно прижимая ее к себе, он преспокойно уведомляет Войницкого, что сегодня-де «погода недурна». Войницкий подавлен, раздавлен... А Елена Андреевна?

Тема Елены Андреевны чувственная, все маломальски значительные поступки Елены Андреевны совершаются импульсивно, властно диктуются женским инстинктом, который она с трудом контро-

лирует. В этот момент инстинкт вырвался из-под конвоя разума и расчета. Елена Андреевна до глубины души потрясена слабостью, внезапно охватившей ее в объятиях Астрова. Ее трясет, она почти в беспмятстве. Точно так же, как ее женское естество с физиологическим омерзением отпрянуло от Войницкого, теперь вся ее женская сущность физиологически покорила Астрову, неудержимо рванулась к нему. Высвободившись из объятий, едва опомнившись, она отчаянно возопила: «Я должна уехать отсюда сегодня же!»

Смысл ее вопля очень прост: Елена Андреевна почувствовала, что, вверившись Астрову, потеряет власть и над собой, и над ситуацией. Что близость с Астровым подобна прыжку в водоворот бесконтрольной страсти. К этому она не готова, этого не желает. Она хотела бы меньшего, хотела бы дать волю чувственности, но не любви. Ибо,— договорим до конца,— любви нет. Ее влечет к Астрову не любовь.

Такое прочтение эпизода не привнесено режиссером извне, от себя. Оно выведено из текста. Режиссер только многократно усиливает мотивы, осторожно означенные Чеховым.

Если у Чехова Елена Андреевна произносит реплику о немедленном отъезде «нервно», то Некрошюс задается вопросом: почему «нервно»? И когда находит ответ, тогда решает, что потрясенная Елена Андреевна должна выкрикнуть эти слова истерически, дрожащими губами. Астров предвкушает победу, чувствует, что женщина сдается, уже сдалась. Астрову невдомек, что момент безвозвратно упущен. Ему кажется, это начало. А это — конец.

В параллель к теме плохо контролируемой, бунтующей, но все же контролируемой чувственности Елены Андреевны сквозь весь спектакль на неожиданной высокой ноте и с неожиданной силой ведется тема Сони — Дали Оверайте. Сони и ее отчаянной любви к тому же Астрову. Некрошюса не устраивает обычное для Сони место на втором плане пьесы. Режиссер упорно выводит Соню вперед, тихую, застенчивую влюбленность Сони в доктора превращает в безудержно откровенное, ни от кого не скрываемое чувство.

Астров, который часто снимает пиджак и остается в крахмальной белой сорочке и светлой жилетке, Астров, поджарый, опрятный, решительный, тут, в этом спектакле, воспринимается не столько как вдохновенный поэт лесов, сколько как единственный

мужчина, достойный любви. (И по этому поводу существуют, впрочем, другие мнения. Такое, например, мнение, будто Некрошюс «разоблачает» Астрова. Что делать: искусство многозначно, и каждый воспринимает его в меру собственной чуткости. Спорить не стоит, бессмысленно, лучше постараться передать свои впечатления...) Конечно, экология нынче волнует всех, и Олег Борисов на сцене МХАТ сильно напирал на доблесть Астрова в борьбе за сохранение окружающей среды. Но не будем забывать, что в литовском спектакле лесной пейзажик отодвинут в самую глубину сцены. Роль Астрова просматривается в ином контексте. Он помещен между двумя прекрасными женщинами, на трагической перекрестке их страстей, и уже в самом начале пьесы Некрошюс вполне определенно вычерчивает мизансцену любовного треугольника: в центре Астров говорит о зеленеющей березке, слева, поодаль от него, замерла взволнованная Соня (хотя, конечно, слышит такие речи не в первый раз), справа — тоже поодаль от него — покуривает пахитоску в длиннейшем мундштуке элегантная и только слегка заинтересованная Елена Андреевна. Войницкий присутствует, но отодвинут режиссером в сторону, в темноту, и только слуга с подносом, на котором графин и стакан, подошел к Астрову вплотную, выжидательно остановился за спиной. Слуга знает: договорит — выпьет.

Уже тут, на свой лад затягивая весь тугой узел взаимоотношений, Некрошюс резко — и на равных — противопоставляет Сою Елене Андреевне. Скромная по внешности девушка в строгой белой блузке, в темной юбке, с длиннейшими, до полу, и словно бы льющимися косами, прямодушная и деликатная чеховская Соня — живое опровержение изысканного и шикарного стиля «модерн», который олицетворяет неотразимая Елена Андреевна. Елена Андреевна экстравагантна, а Соня... Соня, скорее, обыкновенна, и голос ее как-то обыденно громок. Но всякий раз, как Астров появляется в пределах сцены, в серьезных, широко раскрытых Сониных глазах вспыхивает огонь фанатической преданности. Когда Соня говорит об Астрове, слова ее звучат прямым, громким прилюдным объяснением в любви. Один из таких Сониных монологов Войницкий (по пьесе) «смеясь» прерывает ироническим возгласом: «Браво, браво!» У Некрошюса Войницкий не только смеется, он издевательски аплодирует Соне. Однако Соня нимало

не смущена. Ни иронии, ни издевки она не замечает. Ее любовь — безудержная, самозабвенная. В отличие от Елены Андреевны Соня контролировать свое чувство не может и не хочет. Она обречена любви, она, как Жанна д'Арк, готова сгореть на этом костре. Трагедия постепенно, одного за другим затягивает в бездну всех персонажей, но первым долгом кладет свою тяжелую лапу на Сонино плечо.

Рядом с назревающей трагедией, следом за нею, как и положено, тащится шут. Шут здесь — Телегин, Вафля, которого играет Юозас Поцюс. Вафля — толстый, ленивый, похожий на разжиревшего кота и совершенно по-кошачьи вылизывающий валерьянку из аптечных флакончиков. Бездельник и плут, он вовсе не кроткий приживал, напротив, — держится независимо, хамски развязно. Наглый соглядатай всех интимных эпизодов, он им, впрочем, значения не придает и обычно в самый разгар страстей преспокойно засыпает на полу в глубине сцены, прислонясь головой к шишкинским (левитановским?) соснам, сдвинув шляпу на глаза и вытянув ноги вперед. Еще более равнодушно относятся к господским драмам слуги, они же полотеры (критик В. Гульченко метко окрестил их «шустрыми дворовыми антихристами»): двое патлатых мужиков и одна разбитная бабенка с перьями в волосах под залихватский чаплиновский мотивчик внезапно выскакивают из-за кулис, расталкивают персонажей и, пританцовывая, переставляют мебель. Эти «дворовые антихристы», слуги просцениума, норовят комической интермедией перебить мрачнейший ход событий, снять напряжение, трагедию приостановить, поэзию придушить.

Один из самых поэтичных, удивительно грациозно организованных эпизодов спектакля — дуэт Сони и Астрова. Сценограф Надежда Гультьева установила на планшете нечто вроде легкой бамбуковой этажерки (условно заменяющей чеховский буфет), внутрь этажерки поместила горящую свечу, весь остальной свет погасила. Некрошюс тотчас же свел возле этой хрупкой светящейся клеточки Астрова и Соню так, что клеточка стала преградой между влюбленной девушкой и не замечающим ее любви мужчиной. В этажерку вмонтированы микрофоны, поэтому голоса — стенающий голос Сони и безучастно ласковый Астрова, — гулко резонируя, летят над зрительным залом. Соня сквозь бамбуковые прутья с мольбой протягивает руки к Астрову, Астров сквозь

те же прутья благосклонно протягивает руки к Соне. Мы без труда понимаем, как все это устроено, понимаем, что буфет с умыслом превращен в светоносную решетку, что голоса с умыслом усилены микрофонами. Все понимаем. Но наивная метафора близкого — вот оно, рядом! — и невозможного — вот она, решетка! — счастья захлестывает весь зал волной сострадания к Соне.

Сразу после этого эпизода освещается вся сцена, и Соня робко подходит к кушетке, где дремлет Елена Андреевна, долго любуется ею, тихо, присев на корточки, целует ее. Та протирает глаза, встает, за сценой раздаются аккорды вальса, и вот обе женщины, взявшись за руки, откинув назад головы, в медленном танце плывут перед нами. Что это, примирение, перемирие? Нет, во всяком случае, не только означенный Чеховым мир. По Некрошюсу, танец напоен общей — пока еще общей — мечтой об Астрове. Их сближает и кружит упоительное предчувствие, что эта мечта сбудется. Танцуют не соперницы, соперницами они себя не сознают. Танцуют женщины, которые сладостно вверили друг другу свою величайшую тайну, и их фантастическим танцем завершается первый акт.

Второй акт приносит с собой боль сокружительных разочарований. Слова Елены Андреевны, что правда, мол, какая ни на есть, все-таки не так страшна, как неизвестность, ввергают Соню в величайшее смятение. Она начинает отчаянно метаться в глубине сцены, неистово выкрикивая: «Нет, нет, нет! Да, да, да! Нет! Да! Нет! Да!» — самая идея разрушительной правды, правды, способной лишить Сонину жизнь всякого смысла, убийственна для нее.

Вскоре наступает черед Елены Андреевны: та сцена ее катастрофического объятия с Астровым, о которой рассказано выше. И Некрошюс, не без коварства продолжая тему взаимной симпатии женщин, заставляет именно Соню, не понимающую, чем Елена Андреевна потрясена, весело соединить руки Елены Андреевны и Астрова. Но все напрасно: Елену Андреевну сотрясают конвульсии, она без сил повисает на шее Войницкого, ей дают воды... Если бы в этот миг не появился Серебряков с заранее заготовленной речью о продаже имения, вряд ли она сумела бы взять себя в руки.

Знаменитый монолог Серебрякова Некрошюс ничтоже сумняшеся превратил в шутовской фарс. Прежде чем Серебряков начал говорить, Вафля

приташил и установил на штативе старинный фотоаппарат. Реплика Серебрякова о «внимании» прозвучала как предложение сделать групповой фотопортрет. Соответственно, все обитатели усадьбы, не исключая и слуг, расположились тесной группой. Когда же Серебряков завел свою речь, группа эта дружно запела: заунывный хор рабов из оперы Верди «Навуходоносор», то затихая, то усиливаясь, идет издевательским фоном к словам профессора, которого не слушает решительно никто. Только на словах «имение продать» хор внезапно смолкает. Удивляешься даже, как Войницкий понял, что именно предлагает Серебряков. Пальба дяди Вани заранее шутовски скомпрометирована тем, что он вынес из-за кулис ящик с дуэльными пистолетами и один пистолет сунул недоумевающему Серебрякову. Вообще вся кульминация третьего (по Чехову) акта почти пародийно скомкана, и сразу после нее перед нами предстает Вафля, комически выставивший задняяшка штопает его порванные штаны.

Зато попытка самоубийства Войницкого подана с непредвиденной энергией. Войницкий тут не только не сразу отдает баночку с морфием — какое там, Астрову и Вафле приходится его повалить, связать, бросить на пол (таким образом угроза Астрова — «свяжем тебя и обыщем» — приводится в исполнение), а когда Соня освобождает растерзанного дядю Ваню из пут, он вдруг опрометью кидается бежать и торопится заглотить содержимое роковой склянки. Соне с трудом удается остановить его руку и отнять наконец у Войницкого морфий. Из-за чего же он хотел убить себя? Из-за того, что «пропала жизнь», а «начать новую жизнь» он не в силах? Нет, Некрошюс явно предлагает другой, более конкретный ответ: Войницкий пытается покончить с собой потому, что отвергнут Еленой Андреевной.

Более того, Некрошюс и Астрова готов по той же причине привести к тому же финалу. Елена Андреевна вновь возникает перед Астровым в невыносимом сиянии своей красоты, в кремовом плаще с черным шарфом, все такая же притягательная, но теперь уже вполне овладевшая собой. Их фигуры, ее и Астрова, — в луче света посреди затемненной сцены словно выхвачены из окружающей, на время остановленной рукой режиссера жизни.

Астров не успевает произнести просьбу о прощальном поцелуе — Елена Андреевна, опережая его, коротко вскрикивает «Нет!». Астров быстро отвора-

чивается, и вдруг, к величайшему изумлению всех, кто знает пьесу (чеховеды в панике хватаются за головы), раздается выстрел, Астров падает навзничь. Сцену заливают полный свет. Елена Андреевна — с ужасом, Соня — не веря своим глазам, долго смотрят на распростертое тело. Но вот наконец под чаплиновскую музыку выскакивают слуги-полотеры, и Астров с усталой улыбкой поднимается. Нет, он не стрелялся. Он пошутил. Это был розыгрыш. Просто розыгрыш.

Осмелюсь предположить, что, если бы Некрошюса не остановило уважение к чеховскому тексту, режиссер предпочел бы не розыгрыш, а подлинное самоубийство. По всей логике его спектакля Астрову, как и Войницкому, больше нечем и незачем жить. И по той же логике Войницкому, не сумевшему увлечь женщину, должно быть отказано в праве убить себя. Астрову Некрошюс хотел бы даровать такое право, такую смерть.

В финале Соня ставит Войницкому банки. Дядя Ваня становится на колени, к ней лицом, к нам — обнаженной спиной. Потом Соня закрывает Войницкого белой рубашкой и тем самым как бы выключает его из игры. Войницкого нет, для концовки спектакля он не нужен Некрошюсу; в концовке перед нами одна только безутешная Соня. Виден клок живого огня, которым она размахивает, слышен громкий, отчаянный ее монолог.

Какие ангелы, какое небо в алмазах? Ничего этого не будет, не может быть. Соня взывает к миру о милосердии, о спасении, в которое сама не верит. Трагедия не оставляет ей никакой надежды. Трагедия покидает опустошенную сцену, где мечется, однако, как символ продолжающейся жизни клок живого огня.

В лучших чеховских спектаклях наших дней новое истолкование классической драмы не есть результат бездумного или равнодушного отказа от предшествующей традиции. Традиция осознана, прежний опыт мобилизован. Но это ни в коем случае не означает работы под копирку и по трафарету, не предполагает верности «сценическому канону», пусть даже и доведенному некогда до совершенства. Вчерашнее совершенство сегодня уже поблекло. «Три сестры», поставленные Вл. И. Немировичем-Данченко в 1940 году, были в полном смысле слова театральным шедевром, но все возобновления этого

спектакля, самые тщательные и самые пунктуальные, уже не обладали и десятой долей эмоциональной силы премьеры.

Такое чувство, когда слово Чехова мы воспринимаем как сегодняшнее, обращенное прямо и непосредственно к нам, приходит как итог свободного переосмысления традиции. Традиция не перечеркивается, она нужна, без нее никуда не двинешься. Но и не отталкиваться от нее невозможно. Традиция — опора, она же и трамплин. Только опираясь на нее и отталкиваясь от нее, режиссер и актеры способны по-новому перечитать пьесу и воскресить чеховскую поэзию в контакте с духовной жизнью наших дней, гораздо более интенсивной, нежели в прошедшие времена.

ПО ТУ СТОРОНУ ВЫМЫСЛА

Прошло полтора десятилетия со дня ранней трагической гибели Александра Вампилова: срок для истории — небольшой, для театра, чьи интересы переменчивы, увлечения кратковременные — достаточно долгий. За эти годы многие пьесы успели войти в моду и выйти из моды, вызвать общественный резонанс и бесследно исчезнуть из поля зрения. Между тем драматургия Вампилова все еще продолжает привлекать острый интерес театров и публики.

Хотя в иных статьях проскальзывают ссылки на «суетное любопытство» и капризную «моду», тем не менее никто не сомневается, что пьесы Вампилова законно занимают важное место и в репертуаре театров, и в процессе развития нашей литературы. Вампилов уловил в самом течении современной жизни некие существенные тенденции, до него — незамеченные. Смелым, талантливым пером он обозначил драматические противоречия, прежде никем не опознанные. Более того, сумел показать вьедливую, цепкую жизненность этих противоречий, их способность, меняясь и трансформируясь, надолго сохранять колючую, беспокойную, а подчас и болезненную актуальность.

Но суждения о характере его дарования и о природе его таланта высказываются самые противоречивые. Одни считают, что театр Вампилова —

прямое продолжение опыта Леонова, Арбузова, Розова, Володина; другие видят в нем последователя чеховских традиций. Называют и Горького. Упоминают Достоевского! Та же разноголосица слышна и в попытках определить, что представляют собой герои Вампилова. «Праведники», — убежденно говорит один критик. «Бесхарактерные, склонные к компромиссам», — замечает другой. «Сломленные люди», — припечатывает третий. «Романтики», — уверяет четвертый. «Фанатики, одержимые», — поддакивает ему пятый. «Просто чудачки», — улыбается шестой. «Лишние люди», «аморфные души», — хмуро сообщает седьмой. И так далее. Одним очевидна возвышенная приподнятость Вампилова, другим — сентиментальность, едва ли не слащавая, третьим — сухость, трезвая и холодная объективность, а иным даже и мрачный пессимизм. Анализируя творения драматурга, критики так разошлись во мнениях, так отделились друг от друга (а подчас и от Вампилова), что М. Туровская почувствовала жгучую потребность разобраться во всей этой пестроте суждений и написала большую, интересную и острую статью — «Вампилов и его критика», в 1976 году опубликованную альманахом «Сибирь». Она утверждала — и справедливо, — что, когда читаешь многочисленные статьи о Вампилове, в которых немало «умных и тонких наблюдений», все же, в конечном счете, возникает чувство, будто происходит «какая-то странная мистификация», что на страницах нашей прессы драматурга окружает «восторженное непонимание» и «речь идет как бы даже о ком-то другом».

Однако принятая на себя неблагодарная миссия разоблачить «мистификацию» и развеять «непонимание» заставила автора отдать полемике слишком много места и времени. Небольшая пронизательная статья В. Лакшина в «Юности» осталась вне поля зрения Туровской. И если действительно странные и сбивчивые суждения о Вампилове Туровская вполне убедительно опровергла, если попутно она сумела внятно высказать и свои мысли, некоторые точные наблюдения и остроумные догадки, то все же поглощенность полемикой, на мой взгляд, помешала и ей понять искусство Вампилова как самобытное и целостное явление. С точки зрения Туровской, Вампилов — прежде всего и больше всего — писатель чеховской школы, чеховской традиции, и она указывает то тут, то там «красноречивые реминисценции из Чехова» в его пьесах.

Реминисценции у Вампилова, и правда, можно сыскать разные, не только чеховские, но и гораздо более далекие. В. Лакшин верно заметил, что у Вампилова «то Хлестаков аукнется, то вдруг Епиходов мелькнет, а то пройдут отголоском самые древние, еще от Платона и Теренция, приемы комедии». Но отголоски мало что объясняют. И, в частности, попытка прикрепить Вампилова к чеховской традиции сталкивается с очевидными препятствиями.

Если пьесы Чехова принципиально центробежны и полифония — обязательный закон чеховских композиций, то пьесы Вампилова столь же последовательно центростремительны и непременно выводят в центр, на первый план, главных персонажей — одного, двоих, от силы троих, вокруг которых движутся остальные фигуры, чьи судьбы менее существенны, второстепенны, облики очерчены эскизно. А такая центростремительность, согласно непреложным законам театра, приподнимает действующее лицо над средой, над окружением, требует сугубого внимания к данной личности. Из толпы персонажей выступают герои. Каковы они, скажем чуть дальше.

В пьесах Вампилова то и дело случаются происшествия исключительные, необыкновенные, и самая их невероятность — предмет пристального внимания писателя, его способ постигнуть смысл и суть драматического противоречия. Театр Чехова, как хорошо известно, управляем иными законами: драма постепенно протупает сквозь обыденное, вялое течение жизни, сквозь привычный ход разладившегося существования. Самые вероятные ситуации — самые интересные для Чехова. У Вампилова совсем иной подход к композиции пьесы, к ее постройке, его драматургия по-иному соотнесена с реальностью. Невероятность для него — желанная гостья.

«Восторженное непонимание», окружающее театр Вампилова, скорее всего, проистекает из попыток замкнуть анализ в пределах литературных сопоставлений: Вампилов и Чехов... и Володин... и Арбузов...

Такие покушения к успеху не приводят: с одной стороны, и правда, налицо всевозможные реминисценции, всяческие отголоски; с другой же стороны, очевидна яркая оригинальность, рано или поздно опровергающая любое сопоставление. Искусство Вампилова впитывало в себя разные традиции — и чеховскую в их числе. Но распоряжалось ими свободно, даже беспечно, смешивая, переиначивая, настраивая их на собственный лад. В его пьесах

властно выразили себя острота и неразрешимость некоторых социальных коллизий наших дней.

Важно было бы понять, навстречу каким неутоленным духовным потребностям устремилась энергия писателя, как отзывалось его дарование на сдвиги, совершавшиеся в самой действительности, почему и как жизнь, участником и свидетелем которой явился Вампилов, предопределила оригинальную форму его творений.

В комедии «Прощание в июне» есть неприятный тип — Золотуев. Свои убеждения он высказывает иногда в афористической форме: «Где честный человек? Кто честный человек?.. Честный человек — это тот, кому мало дают». Или же так: «Друзей нет, есть соучастники». Или вот как: «Я — единственный человек, на которого я еще могу положиться».

По мнению Золотуева, на свете существует одна лишь реальная ценность: деньги. Он — стяжатель, он — накопитель, он — жулик. И поскольку этот человек без иллюзий живет только для себя, в свое удовольствие, поскольку все у него есть — и дом, и дача, и машина, — то, казалось бы, Золотуев вполне может быть счастлив. Всего достиг! Но одна заковыка портит ему настроение. Пятнадцать лет назад Золотуев работал продавцом в мясном магазине, конечно, приворовывал и однажды попался: налетела ревизия. Дело привычное, Золотуев, понятно, предложил ревизору взятку. Тот деньги не взял, Золотуев добавил, тот опять отказался, Золотуев еще прибавил, тот Золотуева посадил.

Золотуев вдруг почувствовал себя вышибленным из колеи — но вовсе не потому, что оказался в тюрьме (такая возможность учитывалась!), а потому, что самый факт существования на свете хотя бы одного неподкупного человека поставил под сомнение всю картину мироздания, как он ее себе рисовал. Данный факт не укладывался в его концепцию бытия. И, по зрелом размышлении, Золотуев в неподкупность ревизора не поверил. Гораздо более разумно выглядело, с его точки зрения, другое объяснение прискорбного случая с ревизором: просто он, Золотуев, хоть и добавлял, а все-таки дал мало.

В комедию Вампилова Золотуев попадает в тот самый момент, когда он уже близок к заветной цели, когда он вот-вот и упорядочит свою вселенную, восстановит действие основных ее законов. Он, Золо-

туев, собрал двадцать тысяч рублей и намерен их вручить ревизору, чтобы услышать от него «одно только слово, и даже без свидетелей». А именно: он желает, чтобы ревизор, взявши у него двадцать тысяч, сказал жулику Золотуеву (пусть хоть наедине, пусть хоть шепотом!), что посадил его зря, напрасно. Если скажет, значит, мироздание устроено по законам, которые Золотуевым постигнуты верно, и он прожил всю свою жизнь правильно. Не красиво или честно, не благородно или хотя бы порядочно, но — правильно, так, как и следовало — вот что единственно важно.

В анекдоте про Золотуева запрягано коварство, которого сам он не понимает. Ведь Золотуев, циник и материалист, хлопочет сейчас во имя абстрактного принципа. Ведь он одержим чистой идеей. Идеологию корысти он готов защищать совершенно бескорыстно. Он рвется любой ценой — вплоть до разорения, до нищеты — оплатить признание своей правоты, то есть нечто абсолютно не материальное. Он кричит, что ревизору все отдаст: дом отдаст, машину, дачу, по миру пойдет, лишь бы тот взял!

Вся история Золотуева в пьесе «Прощание в июне» происходит на втором плане событий, по-настоящему занимающих автора. Она служит фоном кхождениям главного героя комедии Колесова. Золотуев и Колесов соотнесены по контрасту, на первый взгляд для Колесова невыгодному: Золотуев посвятил свою жизнь определенной идее, у него есть великая (пускай только с его точки зрения), всепоглощающая цель. Он — личность целеустремленная. А Колесов — юноша веселый, но легкомысленный, даровитый, но беспечный. Он внушает симпатию. И все же ни ясной цели, ни перспективы жизни у него не видать.

Более того, едва познакомившись с Колесовым, мы тотчас же узнаем, что обдумывать свои поступки юноша не умеет. Он почти ничего не решает заранее, а если что заранее решил, то это еще не означает, будто сделает, как решил. Колесов — импровизатор. Только что думал так, а поступил иначе. Собирался налево, метнулся направо. Хотел так, сделал этак.

Почти все герои Вампилова повинуются не убеждениям и не расчету, не той или иной идее, пусть даже самой прекрасной, но — трудно постижимым и непредугадываемым импульсам. Действуют экспромтом. Таков и Бусыгин в «Старшем сыне», и Шаманов в пьесе «Прошлым летом в Чулимске», даже Зилов в

«Утиной охоте». Порою кажется, они самому автору преподносят сюрпризы. Похоже, и Вампилов не знал, как они себя поведут в тот или иной критический момент. Почти всегда мы получаем право гадать: а что было бы, если бы герой поступил иначе?

Критические мгновения, заставляющие героев Вампилова что-то важное решать, так или иначе распорядиться судьбой, совершать поступки, от которых зависит их будущее, обычно застают этих героев врасплох и некстати. Жизнь шла, как шла. И вдруг!.. И внезапно!.. Они оглянуться не успели, а все изменилось, чуть ли не перевернулось. Хочешь не хочешь, надо решать.

Склонность Вампилова к игре маловероятных ситуаций, к быстрой организации коллизий, больше похожих на веселые или мрачные гипотезы, нежели на реальные случаи из действительной жизни, обнаруживает счастливую свободу его театрального таланта. Сцена — царство условностей, где вымыслу предоставлены безграничные права. Всякая прихоть авторского воображения может материализоваться в сценическом действии; всякую выдумку сцена способна подать как неоспоримый совершившийся факт. Случайное недоразумение она готова превратить в великую комедию (ничтожного заезжего чиновника приняли за всемогущего ревизора) и в великую трагедию (вспомним хотя бы платок Демоны).

Однако долгий путь развития психологической драмы заметно укротил возможности вымысла и сильно урезал свободу игры. Чехов первым доказал, — и более чем убедительно, — что театр может обойтись и без маловероятных, чрезвычайных комических или трагических положений, подсказанных фантазией автора, что в будничном однообразном течении дней скрытый драматизм общественного бытия выказывает себя с огромной силой. И чеховская концепция театра прочно утвердилась на русской сцене, стала основной, доминирующей. Соответственно, вся сфера гипотетического, маловероятного или вовсе не вероятного неуклонно вытеснялась за пределы серьезного искусства. Она оставалась в удел искусству низкому, «второсортному», служившему не идеям, но театральной кассе — водевилю, фарсу, мелодраме.

Вампилов же, вовсе не отказываясь ни от изощренной тонкости психологизма, ни от достоверно-

сти бытописательства, ни от пристальной наблюдательности, рискнул тем не менее переосмыслить и радикально изменить общепринятые, наиболее распространенные принципы композиции пьесы. Технику легкомысленного водевиля он заставил служить идейно значительным целям, уверенно предполагая, что абсурдность сценической ситуации, совершенно невообразимой в повседневной будничности бытия, может — и должна! — подобно сильному лучу прожектора, прорезавшему туман, вдруг ярко высветить характерные черты реальности, которые ускользают от внимания писателя, послушно повторяющего ее едва заметные движения, старательно фиксирующего привычные коллизии: гладкие или неровные, плавные или резкие. Точно таким же способом Вампилов приспособил и подчинил своим намерениям надежный, выверенный механизм мелодрамы, ее готовность пользоваться крайностями резких противопоставлений, прибегать к эффектам жестоким и безотказным, толкать персонажа к обрыву, где надо, тотчас, немедленно, выбирать между добром и злом. Налево пойдешь — будешь герой, направо пойдешь — будешь злодей, а третьего — нет, не дано. И грубая техника мелодрамы в руках Вампилова тоже вдруг обрела необычайную подвижность, гибкость, и она тоже оказалась способна проникать в сокровенные сферы едва уловимых, смутных движений души, которые (по крайней мере, всегда так считалось) мелодраме недоступны. Ремесло Вампилов легко, без всякого видимого усилия, превратил в искусство.

Воспроизводить на сцене примелькавшиеся кусочки жизни, будто зафиксированные исподтишка, тайком, скрытой камерой? Нет же! А если, например, такое разыграть: у человека — юная возлюбленная, он вдруг оказался взаперти, и вот из-за двери горячо объясняется с женой, только слушает его вовсе не жена, а, наоборот, любовница? Что будет? Во всяком случае, будет интереснее, чем тысяча первое супружеское «выяснение отношений», это уж точно! И в «Утиной охоте» Вампилов быстро выстраивает такую сценку. Надо сказать, он организует подобные происшествия с редкостной грацией. В «Истории с метранпажем» заурядный инцидент, ссора, скандал, слово за слово — и вдруг обстоятельства сложились так, что негодующая жена застаёт мужа в чужой постели, и никто ей не докажет, что он безгрешен. Невероятно? Конечно. Выдумка? Без сомнения. Но какая огнедышащая лава достоверности переливается че-

рез ее края! Как неотразимо подлинна жизнь, вдруг пойманная в петлю вымысла! И смешно. И жутко. И больно. И, бывает, плакать хочется. Недаром сказано: над вымыслом слезами обольюсь...

Умение Вампилова пользоваться старинной техникой театрального ремесла не осталось незамеченным, потому-то в критических эссе и замелькали такие слова, как «сентиментальность», «простодушие», «трогательность», «комедия положений», «водевильная путаница» и — тут же, по соседству, — «романтическая драма». Они произносились не в укор, скорее, в похвалу. Но, узнавая давно знакомую технику, не замечали, чему она служит и как применяется.

Да, пьесы Вампилова нередко начинаются как водевили и какое-то время ведутся как водевили; наиболее наглядный тому пример — «Старший сын» («Предместье»). Но потом в них происходит сдвиг, надлом. Они наполняются новым, непомерно важным, непереносимо серьезным для водевиля смыслом, и мы с ужасом замечаем вдруг, что вместе с персонажами повисли над пропастью, что рядом с ними — и рядом с нами — катастрофа, трагедия. Только что Калашин в «Истории с метранпажем» с перепугу притворялся большим, симулировал, и мы потешались над ним, а у него настоящий инфаркт, и врач говорит: «Тише... Он умирает».

Да, пьесы Вампилова иной раз отчетливо повторяют канон мелодрамы. Хотя бы «Прощание в июне»: ректор Репников — циник, его дочь Таня — существо идеальное, а между ними, между отцом и дочерью, между холодным расчетом и безоглядной любовью, между злом и добром — студент Колесов. Все это — в схеме. Но внутри нее, за чугунной старинной оградой, бурлит сегодняшняя молодая жизнь, ощутима атмосфера чистоты, непорочности, раскованности чувств. И хотя мелодрамой как будто все заранее вычерчено и вычислено, тем не менее выясняется, что драматурга нисколько не стесняет и ни к чему не обязывает ее трафаретная логика. Вампилов, когда хочет, пользуется всей этой механикой, а когда не хочет, ее отбрасывает.

Ему важно — более того, необходимо — во всеулышание и категорически объявить условия, в самой реальности обыкновенно выступающие глухо, подспудно и не прямо, а косвенно. Ну, скажите на милость, часто ли жизнь ставит перед молодым человеком вопрос ребром: или — или? Или диплом —

или любовь? Что делать, «если судьба на кону»? — как и обозначил положение Колесова один из критиков. Верно, «судьба на кону», то есть речь идет не о реальности, а об игре, «на кону» — выражение игроцкое. И правила игры выдуманы, продиктованы драматургом. Сделав это, — объявив условия и условности игры, — Вампилов тотчас отходит в сторону и открывает простор своеволию жизни.

Как ни разительны неожиданные выдумки писателя, тем не менее никогда не скажешь, что они выпадают из общего контекста социального бытия. Напротив, запросто вписываются в этот контекст. И условность приема не отрезает сцену от жизни, нет. Она позволяет реальности наиболее наглядно себя показать, наиболее внятно себя высказать. Ибо в ситуациях, Вампиловым придуманных и подстроенных, вымышленных, театральных по своей природе, живут и действуют не условные театральные фигуры, но вполне реальные, тотчас же узнаваемые, неотразимо конкретные сегодняшние люди. Они входят на территорию вымысла, на подмостки игры, не поступаясь — ни на гран — собственной жизненностью. И как они себя поведут, оказавшись на подмостках, — это уж их дело.

Конструируя самые невероятные ситуации, Вампилов всякий раз предлагает нашему вниманию самые вероятные версии поведения. Стечение обстоятельств зависит от воли автора, поведение действующих лиц — от их собственной воли.

Автор предоставляет персонажам полную возможность показать, кто они таковы, на что способны, чего хотят, чего не хотят. Но, как только мы уверились, что познакомились с ними достаточно коротко, вообразили, будто все про них знаем, Вампилов с маху — одним движением — меняет условия игры. Люди те же, а ситуация иная: новое стечение обстоятельств, новая, ни с чем не сообразная неожиданность, еще одна случайность, которую никто, понятно, предвидеть не мог. А люди все-таки те же? Конечно. Только теперь они ведут себя иначе, видятся в новом ракурсе, и выясняется, что наши первые впечатления были неточны, приблизительны. Система случайностей, организуемая фантазией Вампилова, — хитрый и тонкий способ познания действительности, постижения характеров.

Не хуже других Вампилов знал, что случайность — форма, в которой выступает закономерность. Однако если на театре чаще всего нам преподносят

события, в которых закономерность уже сама себя выразила с полной наглядностью, случайности заранее отброшены и логика неизбежности прочерчена жирно и четко, то Вампилову эта манера оперировать закономерностями и их фатальной неотвратимостью, видимо, приелась. Он указал закономерности, что место ее — за кулисами, что она не должна все время торчать на сцене и дирижировать судьбами.

Пусть сцена, как и сама жизнь, даст волю случаю. Мало ли что может произойти. Мало ли как может поступить человек.

Совершенно случайно Бусыгин и его дружок Сильва опоздали на последнюю электричку. Приятелям негде ночевать. Они стучатся в одну дверь, в другую — никто не пускает. Тут-то их и осеняет: Бусыгин выдает себя за старшего сына Сарафанова. За сына, родившегося во время войны в результате случайной фронтовой связи. За сына, о котором Сарафанов вообще доньше ничего не знал! Но экспромт влечет за собой непредвиденные последствия.

«Наглая мистификация Бусыгина, — пишет Туровская, — падает на столь подходящую почву семейных дразг Сарафанова, которого занятые своими личными переживаниями сын и дочь собираются оставить, что к следующему вечеру «проходимец» (так называли еще Колесова) оказывается любимцем и опорой мнимого отца... И вообще вся эта кутерьма с Сильвой, которому все равно, за какой юбкой приволокнуться, с Васенькой Сарафановым, влюбленным в общедоступную Макарскую, которая на десять лет старше его и предпочитает ему Сильву, с отвратительно-правильным женихом Нины ПИ С Ниной, которая каждую минуту кричит, что все кругом психи, вообще ни на что путное не похожа».

И ведь точно: абсурд.

Случайности разыгрались вовсю, и как заявит о себе закономерность в комедии «Старший сын» — вообразить немислимо. Мнимая сестра очень любит новоявленного «брата», но — как брата. Собирается замуж за другого. И с «братом» же советуется, обдумывая предстоящую свадьбу. А Бусыгин по уши влюблен в мнимую сестру. А отец в восторге, что мнимый сын оказался таким хорошим, таким разумным, таким добрым. Чем дальше в лес, тем больше дров.

Дурашливая несуразица, весело разбежавшись, как обычно у Вампилова, вдруг подкатывается к настоящей беде и застывает перед ней озадаченно и растерянно. Легкому и безмятежному пиликанию водевильных скрипачек внезапно отвечает глубокий, влажный звук виолончели. Водевиль уступает дорогу драме.

В совершенном безветрии, среди ясного неба раздается гром.

Такие перемены театральной погоды для Вампилова обязательны. Они свойственны его сценизму, его чувству театра.

Вторая картина пьесы «Прощание в июне» восхитительна всесторонней вздорностью всего, что тут происходит. Свадьба, но жених и невеста все время ссорятся. Друг жениха, Гомира, беспредельно мрачен, чувствует себя так, словно присутствует не на свадьбе, а на похоронах давней, проверенной дружбы. Назревает скандал. А случаются целых три скандала: и свадьба сорвалась, и Колесов арестован, и сам ректор — шутка сказать! — шокирован поведением дочери, явившейся на гулянку по приглашению этого шалопая. Зрители хохочут, конечно. Но следующая картина начинается многозначительной репликой: «Товарищ сержант, это же кладбище». Правонарушителям велено разбирать кладбищенскую ограду. Колесов мрачно острит: «Этот свет расширяется, тот — сокращается». Студенты, которые пришли к заключенному Колесову, тоже острят. Черный юмор, слегка напоминающий разговоры могильщиков из «Гамлета», вторгается в пьесу неспроста. Он как бы предупреждает, что скоро мы увидим вовсе не шуточную изнанку комедии.

Так оно и выходит. Под шумок студенческой болтовни внезапно складывается та самая мелодраматическая — до абсурда — ситуация, когда «судьба на кону», когда Колесов вынужден выбирать между любимой девушкой и университетским дипломом. Зажатый в тиски неумолимой дилеммой, он, кажется, готов совершить подлость. Даже и совершает. Предает Таню, отказывается от нее. «Я должен был выбрать... — говорит он. — Ты или университет». Таня не верит: «Чепуха какая... Не хочешь же ты сказать, что... диплом ты выменял у моего отца на меня?» Колесов хмуро настаивает: «Говорю как есть». А Таня все еще твердит: «Чепуха... Скажи, что это чепуха... Прошу тебя, скажи, что это чепуха».

Абсурдность совершившегося видят оба: и Таня,

и Колесов. Но Таня не может примириться с «чепухой», Колесов же в этот момент — внутри «чепухи», ей повинуется.

Тут пьеса надламывается. До сих пор на все происшествия мы глядели глазами Колесова, ему симпатизировали. Нас подкупала его внутренняя свобода. Нам нравился его мальчишеский авантюризм, его способность действовать смело и безоглядно. Теперь он тоже принял решение сразу. Однако тотчас утратил свое обаяние: скоропалительные решения, увы, не всегда выглядят красиво.

Вампилов позаботился о том, чтобы мы воочию увидели: идя на безоговорочную капитуляцию перед «чепухой», Колесов предал не только Таню, но и себя, себе изменил. Своему веселому мироощущению, внутренней мобильности, своему легкомыслию, наконец.

Только что он, шутя и играя, опровергал все доводы Золотуева и высмеивал практицизм. Теперь вдруг перестал шутить и играть. Совершил поступок, который Золотуев мог бы благословить и одобрить.

И вот уже критик Вс. Сахаров подбивает итог: Золотуев прав, как он говорил, так и вышло: Колесову «дали столько, что он не смог отказаться... Человек не сумел устоять, сломался».

Кажется, ни оправдания, ни спасения Колесову не предвидится. Ведь логика закономерности строга: коготок увяз — всей птичке пропасть.

Силой вымысла Вампилов, однако, старается низвести театр на уровень действительности, куда менее строгая, нежели сцена. На сцене, там бывают праведники и грешники, а тут, в жизни, бывают люди, которые не обязаны всю дорогу нести на себе бремя предначертанной добродетели или предписанной греховности. Именно такими — жизненными, а не сценическими — законами руководствуется Вампилов, когда ведет свою театральную игру.

Вышеупомянутая птичка у Вампилова почти всегда имеет шансы вытащить коготок.

И вообще, кончается только второй акт, а впереди — третий. В третьем же акте Колесов, вопреки ожидаемой закономерности, категорически отказывается пропадать и катиться вниз по наклонной плоскости. Ему вручают диплом, обещают место в аспирантуре. Вот оно, полное «исполнение желаний». А Колесов рвет диплом на куски.

Ибо жаждет доказать Тане свое раскаяние и свою любовь. Как будто он — снова прежний: легкомыс-

ленный, импульсивный и нерасчетливый. Однако это вовсе не так, суть не адекватна видимости, и хотя формально развязка пьесы возвращает нас к завязке, тем не менее в духовном мире героя совершились большие перемены. Пройдя сквозь перипетии мелодрамы, Колесов преобразился, стал иным. Теперь он готов начать сначала, но моральные компромиссы для него уже невозможны. Как и другие избранные Вампилова, в конце пьесы он готов оплатить векселя, которые ему были выданы.

Герои Вампилова становятся полностью достойны авторского — и нашего — доверия только после того, как сценическая игра доведена до конца. Вампилов начинает с эскиза, намеренно небрежного, обаятельно-приблизительного, но завершает портретом, выписанным четко и внушающим надежду.

Что будет с Колесовым дальше — неизвестно. Мы оставляем его и Таню на улице, возле оборванной афиши концерта Жанны Голошубовой, там, где они впервые повстречались. Скорее всего, Таня его простит. А может, и не простит. Мы знаем только одно: птичка вытащила свой коготок...

Сквозь затейливую фабулу пьесы «Прощание в июне» проглядывает занятная и существенная для Вампилова идея. А именно, такие полярные понятия, как «здоровый смысл» и «чепуха», полшутя уравниваются в значении, воспринимаются если не как идентичные, то уж, во всяком случае, друг другу сопутствующие. «Чепуха» возникает из логики «здорового смысла», как внезапный результат его нудной последовательности. Практичность, расчетливость, деловитость таят внутри себя абсурд, который в конечном счете выскакивает наружу и опровергает, сводит на нет всю предусмотрительную стратегию и тактику людей здравомыслящих, трезвых и дальновидных, тотчас уравнивая respectable Репникова с неопрятным, нечистым на руку Золотуевым.

Перемены, которые повлекла за собой научно-техническая революция, казались благоприятными для людей вроде Чешкова (героя нашумевшей драмы И. Дворецкого «Человек со стороны»), но сулили кое-что заманчивое и Репниковым, вовсе лишенным, в отличие от Чешковых, высокой цели и веры в будущее. В новой ситуации НТР для них предощущалась определенная выгода. Вампилов это сразу заметил и без промедления показал.

Штурмовщина, понуждавшая волевых руководителей превращать выполнение очередного кварталь-

ного задания в некое подобие баталии, в надсадное ожесточение боевой страды, морально устарела. Командиры волюнтаристского склада, которые эксплуатировали людей и технику на износ, быстро утратили былой престиж. Предполагалось, что им на смену придут талантливые организаторы, компетентные профессионалы. Слово-обрубок «спец», возникшее в годы военного коммунизма и широко распространенное еще в годы первых пятилеток, таило в себе оттенок недоверия, даже подозрения. (С этим оттенком оно звучит в пьесах Погодина «Темп», «Мой друг», «Поэма о топоре».) Затем оно сменилось безусловно похвальным «специалист».

Но в годы, когда работал Вампилов, еще не обозначилась с необходимой резкостью граница между честными людьми дела, способными сквозь цифры и схемы, сквозь элегантную чистоту линий проекта видеть общественно значительную перспективу, и — их обманчивыми подобиями, их бездуховными тенями, дельцами и делягами, которым во всех случаях жизни видна только одна перспектива: личная, собственная. Нередко такие подобия — тоже профессионалы, осведомленные, эрудированные. (Репников дело знает!) Но истинный пафос их оснащенности — оснастка собственного кораблика, лавирующего по компасу карьеры.

Лощеные, изворотливые, назубок знающие все ходы и выходы, эта самоновейшие люди — компьютеры 70-х годов были запрограммированы по старинке. В их бесчувственное металлическое нутро сунуты засаленные перфокарты кондового мешанства.

Герои и героини Вампилова испытывают острую антипатию к преуспевающим и предприимчивым людям такого сорта, почувствовавшим вдруг прямотаки неудержимый прилив энергии и тотчас ринувшимся вперед и вверх. Социальное и нравственное чутье не обманывает избранных Вампилова, когда они с презрением поворачиваются спиной к приспособленцам и пошлякам. Молодые люди, Вампилову симпатичные, не замечают особой разницы между практицизмом деляг и непрактичностью отпетых пошляков.

Однако у героев Вампилова своя беда: лишь в самом смутном предощущении светит им надежда выстроить жизнь по иному чертежу, минуя соблазны карьеризма. Они хорошо знают, чего ни в коем случае для себя не хотят. Шаблон и ранжир для них

неприемлемы. Что же касается позитивной программы, то тут еще — тьма египетская, А потому оплошности неизбежны. Похвалиться целеустремленностью они не могут, действуют словно бы наобум, иногда — опрометчиво. Склонность повиноваться импульсу, наитию, какому-то неуловимому мановению души выдает неопределенность цели.

Более того, недоброжелательный человек, взглянув на героев Вампилова, вправе сказать, что у них нет высоких духовных интересов. Что все эти Бусыгины, Колесовы, даже Шамановы — птицы невысокого полета. Что у них никогда не увидишь книги в руках. Что они не разговаривают между собой ни об искусстве, ни о науке, а все только о каких-то будничных, пустячных делах.

И все-таки Вампилов, зачиная пьесу, всякий раз сызнова делал ставку на таких вот, еще не сложившихся окончательно персонажей, вполне способных — он это знал — подвести автора. Его чуть было не подкузьмил Колесов, его вполне мог бы разочаровать Бусыгин. Игра велась рискованная, но она стоила свеч, ибо на вампиловскую сцену выходила молодость, с которой связывались лучшие надежды, большие ожидания. Опасности, подстерегающие героев, не смущали, а воодушевляли драматурга, и он эти опасности охотно обозначал.

Одна из опасностей указана в пьесе «Старший сын». Вампилов заметил — и не скрыл от нас — тот факт, что симпатичные ему молодые люди, обыкновенно бойкие, разбитные, находчивые в словесной пикировке, подчас чересчур легко подхватывают расхожие, общеупотребительные фразы, не поспевая понять и не умея применить к самим себе их истинный смысл. Хуже того, иногда они с комической важностью произносят словесные клише, улавливая только внешнюю оболочку, упаковку мысли и наивно предполагая, будто их самих эти фразы ни к чему не обязывают.

Едва очутившись в квартире Сарафановых, Бусыгин значительно сообщает подростку Васеньке: «Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал». И, будто подчеркивая, что прозвучали слова, всего значения которых сам Бусыгин еще не знает, Вампилов вскоре не без иронии упоминает о том, что Сарафанов-отец сочиняет то ли кантату, то ли ораторию, которая так и называется: «Все люди — братья». Реальное содержание этой формулы и обязательства, которые она предъявляет к нему лично,

соотнесенность данного абстрактного утверждения с его собственной судьбой Бусыгин по-настоящему поймет и прочувствует только к концу пьесы.

Когда мы познакомились с Колесовым, он нас немедля очаровал. Когда мы познакомимся с Бусыгиным, он сперва симпатий не вызывает. Развязный и нагловатый спутник Сильва и тот слегка ошарашен декларациями своего спутника. Бусыгин твердо убежден, что люди — толстокожи, их правдой не проймешь: «надо соврать как следует, только тогда тебе поверят и посочувствуют». Сказано — сделано. Вот Бусыгин соврал «как следует» и не ошибся, поверили... А врать, между прочим, нехорошо... Когда Нина Сарафанова сообщает, что ее жених вообще никогда не врет», Бусыгин с нескрываемым сомнением говорит: «Да? Я хочу его видеть. Покажи мне его... Я хотел бы рассмотреть его как следует. Никогда не врет — просто замечательно».

Что сам Бусыгин — лгун отпетый, мы уже знаем. Относительно же Кудимова, как ни странно, Нина была права: он не врет. Он вообще вполне подтверждает ту прекрасную характеристику, которую ему загодя иронически составил Бусыгин: «Веселый, внимательный, непринужденный в беседе, волевой, целеустремленный». Все эти качества при нем, и, ненадолго появившись в доме Сарафановых, он успевает их продемонстрировать. Тем не менее сценка, которая и Чехову сделала бы честь, являет собой полную катастрофу Кудимова. Общительный, принципиальный, правдивый, добродушный и целеустремленный, он, оказывается, беспросветно глуп. Рядом с ним Сильва, прожженный наглец и лоботряс, выглядит человеком содержательным. Явление Кудимова — явление пустоты. Перед нами, как говорят дети, «ноль без палочки». Но эта исключительная, редкостная, так сказать, «подарочная» пустота Кудимова герметически закупорена, заключена в плотную упаковку. Вот у него — толстая кожа. Вот он — непробиваемый.

Выходит, что Кудимов никогда не врет — и ужасен. А Бусыгин — врет, но, вопреки нашему первому впечатлению, привлекателен.

Бусыгина по-разному можно понять и по-разному сыграть.

Если сугубое внимание обратить на его прошлое, на его детство, на то обстоятельство, что Бусыгин «вырос на алиментах», то весь розыгрыш, с которого пьеса начинается, может получить оттенок романти-

ческой мстительности, попытки свести давние счёты с судьбой.

С другой стороны, и для Бусыгина характерна манера действовать импульсивно, экспромтом, под впечатлением минуты. Именно это свойство героя виртуозно эксплуатирует автор, управляя капризными поворотами интриги.

Постоянный мотив «Старшего сына», на котором строится вся игра,— желание игру прервать и закончить. Бусыгин и Сильва то и дело собираются уходить—пора! И в самом деле, пора. Ведь чем больше эта игра затягивается, тем отчаяннее она запутывается. Но всякий раз, когда Бусыгин и Сильва устремляются к дверям, что-то мешает Бусыгину уйти. За что-то он все время зацепляется. Что-то его не отпускает. Что же?

Пуше всего и крепче, чем любовь к Нине, держит Бусыгина чужая беда. Страх причинить боль Сарафанову-старшему снова и снова понуждает его оставаться. Этот механизм, почти автоматически возвращающий Бусыгина внутрь ситуации, в которую он угодил и из которой хочет вырваться, работает безотказно. Причем от раза к разу готовность Бусыгина сбежать нарастает. Он догадывается: если сейчас не смоешься, то—пиши пропало. Но бегство приходится откладывать и откладывать. Саморазоблачение тоже немислимо. Шутка ли сказать: вся жизнь целой семьи упала на его плечи. Конечно, можно одним движением стряхнуть эту тяжесть. Одним-единственным словом весь узел разрубается. Но надобно произнести жестокое слово, сделать жестокое движение, а Бусыгин на жестокость не способен. Вот Сильва— тот может, тот и выпаливает вдруг, обозлясь: «А вы, папаша, если вы думаете, что он вам сын, то вы крупно заблуждаетесь».

«Небольшая пауза», означенная после этой реплики Вампиловым,— конечно же, пауза великого облегчения, спасительная для Бусыгина. Наконец-то все развязалось. Наконец-то он снова может стать самим собой, студентом Бусыгиным, которому дела нет до Сарафановых!

Однако это развязка мнимая. Иллюзия развязки. Когда Сарафанов-отец в отчаянии кричит: «Но я не верю! Не хочу верить!», Бусыгин вынужден признаться: «Откровенно говоря, я и сам уже не верю, что я вам не сын».

Тут, в финале «Старшего сына», удивительным образом сходятся (это бывает редко) и логика совер-

шенно водевильных по природе своей движений интриги, которая сплетена ловко и прочно, и логика серьезного и сердобольного размышления о жизни. Вампиловские герои — и Колесов, и, конечно же, Бусыгин — спутники автора в его странствиях по ту сторону вымысла, по ту сторону игры. Нет, они не выступают от имени автора, они — сами по себе. И все-таки именно они, далекие от совершенства и праведности, никак не ангелы, выражают ту волю к добру, которой проникнуты пьесы Вампилова.

Бусыгин и Сарафановы в сокровенной сущности своей — одна семья. Выходит, как и объявил Бусыгин, что все люди — братья. И розыгрыш Бусыгина, завязавший пьесу, в финале вдруг читается наизнанку. Он — не обманывал, он — обманывался. Думал, что врет, а говорил правду. Мнимость оказалась реальностью, выдумка — действительностью: вот откуда вся катавасия, вот истинная причина всех несуразных происшествий, очевидцами которых мы оказались.

Выводя на сцену молодых людей, подобных Бусыгину или Колесову, привлекая наше внимание к ним, таким вот, какие есть, чаще всего — к беспечным, не очень твердо знающим, чего хотят, а потому сплошь да рядом попадающим в положения смешные, даже дурацкие, Вампилов совсем не думает, что они способны сразу найти лучший или хотя бы относительно удачный выход из очередного стечения обстоятельств. Напротив, они то и дело пасуют, сталкиваясь с фальшью, лицемерием, цинизмом или пошлостью. Метания Колесова мы уже видели. Но и Шаманов («Прошлым летом в Чулимске»), как только его прижали, бежал с поля боя, оставил областной центр, скрылся в укромное, глухое убежище...

Кстати сказать, в столицах герои Вампилова вообще не живут. У них, у этих героев, районный, в лучшем случае областной масштаб. Они показаны на провинциальном фоне и вписаны в провинциальный быт не оттого, что в столицах или в крупных промышленных центрах таких людей не бывает. Бывают. В каждом московском дворе вы встретите любого из них. Но в провинциальной среде, в атмосфере устоявшихся отношений, в маленьких городах или предместьях, где все друг с другом знакомы, друг друга знают, особенно бросается в глаза причудливая линия их жизни. Их неожиданные поступки тут более заметны.

Острые коллизии, запечатлеть которые стремился

Вампилов, в провинции обнаруживаются с особенной резкостью по причине, которая была известна еще Аристотелю: конфликты «между своими» — самые выразительные. С другой стороны, провинциальность коллизий нисколько не вредит их принципиальности. Очеркист Анатолий Аграновский весело констатировал, что «мода, которая в былые времена ползла из столиц в уезды годами, разносится теперь со скоростью телепередачи». Добавим от себя: не только мода. Нравственные коллизии, типичные для Москвы, характерны и для Чулимска, ситуации, болезненные для тихого предместья, — болезненны и для интенсивной, динамичной жизни крупного промышленного центра.

Вампилов прекрасно понимал, что везде, и в столице, и в провинции, «жить легче» — не значит «жить лучше». Между этими вот двумя полюсами: достигнутым «легче» и труднодостижимым «лучше» простирается наэлектризованное силовое поле его драматургии. И более чем понятно, что избранниками Вампилова оказываются непритязательные с виду молодые провинциалы, которым предстоит самоопределиваться, найти себя, обрести твердую — на всю жизнь — нравственную позицию в сложных обстоятельствах меняющегося общественного климата. Недалековидные, но — поэтичные, но все, как один, — подсознательно, интуитивно испытывающие неприязнь к расчету, к «своей выгоде», вампиловские герои не проявляют ни малейшего интереса к игре абстрактных, заемных, понаслышке усвоенных умственных принципов и не блуждают в трех соснах отвлеченных понятий. Они не жонглируют идеями и не склонны к рефлексиям. Им доступен только критерий собственной практики. Хоть и неуверенно, хоть и не без ошибок, они все же самостоятельно прокладывают себе путь сквозь вполне конкретные житейские обстоятельства, сквозь неизбежные случайности, сквозь путаницу личных отношений, часто — причудливых, бывает — смешных, а бывает — трагически нелепых.

Весь вопрос в том, сумеет ли молодая и овеянная поэзией жизнь сама себя осознать? Будут ли реализованы благие порывы? Одолеет ли добро все злоключения, которые ему предстоят? (Ведь спектакль начинается, прозвучал третий звонок, актеры стоят в кулисах, свет в зале гаснет!) Этот тревожный вопрос задается снова и снова, едва ли не в каждой пьесе, и ответы получаются разные.

Если «Старший сын» проникнут юмором нежным и снисходительным, то две маленькие комедии, которые обычно объединяются в один спектакль и ставятся под общим названием «Провинциальные анекдоты», звучат более резко. Тут слышны у Вампилова ноты раздражения и нетерпимости. Его игра становится для некоторых персонажей опасной, его шутки — мрачными.

Теме добра, для Вампилова столь органичной, начинает все громче и все резче возражать другая тема, тоже чрезвычайно существенная в его искусстве. А именно: тема дикости.

Вероятно, можно было бы удовлетвориться сравнительно более кроткими синонимами и говорить о грубости, духовной бедности, отсталости, несознательности. Однако если называть вещи своими именами, то речь все-таки идет о дикости, о варварстве. О той же пошлости, но — не пассивной, а напористой, агрессивной, жестокой.

Люди, которые близко Вампилова знали, свидетельствуют: сталкиваясь с фактами, не укладывавшимися в его сознании, вызывавшими у него смешанное чувство брезгливости и ненависти, Александр Вампилов говорил удивленно и нараспев: «Одичали! Ну, одичали...»

Дикость не только удивляла его и не только возбуждала его гнев. Дикость была предметом пристальных наблюдений и мучительных размышлений писателя.

Пьеса «Двадцать минут с ангелом» начинается с того, что мы видим двоих одичавших людей.

Их гнетет похмелье. Анчугин, проснувшись, произносит одно только слово: «Выпить». Больше ни о чем ни он, ни его сосед по номеру Угаров думать не в состоянии. Вся жизнь — в этом слове. Весь город, куда они прибыли по служебным делам, рассматривается в одном только аспекте: где взять денег? Где наскрести два восемьдесят семь?

В бесплодных поисках маленькой заветной суммы у нас на глазах, как говаривал Гоголь, «издерживается жизнь» двоих командированных. Выясняется, что «деньги, когда их нет, страшное дело»... Звонят на завод — там выходной день. Клянчат у гостиничной уборщицы — не дает. Просят у скрипача, соседа по гостинице, — отказывает. Анчугин, уже вовсе ни на что не надеясь, а, скорее, для того, чтобы доказать своему дружку, что люди никогда не отзываются на чужую беду, открывает окно и кричит прохожим: «Граждане! Кто даст займы сто рублей?»

Немного погода, нисколько не нарушая понурю атмосферу сцены — заурядный гостиничный номер, беспорядок, раскордаж, из соседних номеров сквозь тонкие переборки врываются голоса чужой жизни, — к двум алкашам буднично и спокойно входит ангел. Ангел этот — простецкого вида, задумчив и вежлив, лет сорока. Он приносит им сто рублей. Предлагает займы.

Это вот явление, непостижимое уму двух алкоголиков, становится главным событием пьески. Происходит то, что произойти не могло, чего ни в коем случае быть не должно и быть не может. Нечто немислимое. Фантастика! И оттого что чудо не сопровождается ни громами, ни молниями, а как бы заgrimировано под самую трафаретную обыденность: вошел обыкновенный человек и положил на стол сотню, — от этого оно совсем уж никак не умещается в умах Анчугина и Угарова. Если бы за дверь оркестр грянул туш. Или хотя бы явлению ангела аккомпанировала барабанная дробь. Короче говоря, если бы невероятность не скрывала своей невероятности. Но «ангел», у которого, кстати, фамилия простецкая — Хомутов, профессия скромная — агроном, ведет себя так, будто ничего необычайного не творит. Просили сотню, он и дает сотню.

Оправившись от первого потрясения, вампиловские дикари, Угаров и Анчугин, начинают действовать очень решительно. Поверить Хомутову они не могут. Понять Хомутова не в состоянии. А если нельзя ни понять, ни поверить, значит, что надобно сделать? Да кто же не знает? Схватить и связать! Непонятное — подозрительно, недостоверное — опасно. Хомутова хватают, вяжут полотенцем и накрепко прикручивают к спинке кровати. Вот теперь можно вести следствие и суд.

Глядя на эти удивительные события, Н. Велехова разъясняет читателям и зрителям, что же произошло.

«В дремлющем сознании героев комедии без участия их воли, — сообщает она, — пробуждается простая и ясная, как первоначало, социальная программа отрицания власти денег над судьбой человека. Деньги в качестве «чуда» или спасения от всех бед в мышлении советского художника — анахронизм; поэтому герои его пьесы не могут приспособиться к случившемуся, признать его логичным».

Какое же, однако, «спасение от всех бед» имеет в виду критик? У персонажей — одна беда: опохме-

литься не на что. И, что ни говори о презренной «власти денег над судьбой человека», придется все же признать, что предлагаемые Хомутовым деньги их спасти могут. Для дикарей «власть денег над судьбой человека», увы, абсолютно реальна. Деньги для них не «анахронизм», а — фетиш и кумир. Вот почему человек, «буквально нам не знакомый» и способный просто так, за здорово живешь, *отдать* сто рублей, им непонятен, удивителен, страшен. Его надо упрятать в тюрьму или в «психушку».

Да и соседи двух алкашей по гостинице, скрипач Базильский и молодой человек неопределенной профессии Ступак, и вызванная по этому случаю пожилая уборщица Васюта тоже ведь отказываются поверить в бескорыстие и щедрость Хомутова. Предлагаются самые разнообразные версии. Возможно, Хомутов — пьяный. Или он аферист, пройдоха и жулик. Или сектант, религиозный проповедник. Или шарлатан. Или эти деньги краденые? А может, фальшивые? Или у него мания величия? Или некая тайная цель?

Вся эта группка озадаченных обывателей, высказывающих гипотезы одна другой глупее, волшебным образом преобразуется под пером критика Вс. Сахарова: «Разные люди бросили свои обыденные дела и собрались вокруг связанного «ангела», — пишет Сахаров. — Они взбешены, они размахивают кулаками, переругались между собой, и каждый откровенно определяет собственную степень неверия в человека». Все так. И тотчас же совсем не так: «Но все они задумались. Более того, они думают сообща. В этом скандале рождается нечто устойчивое, объединяющее и просветляющее». Читаешь — глазам не веришь. Тем более что в скандале «рождается» вовсе не объединение, а разъединение. Раскалывается — и, видимо, навсегда — молодая семья.

Невольные эксперты, призванные дать оценку поведения Хомутова, видят перед собой человека, скрученного двумя полотенцами и накрепко привязанного к спинке кровати. Он выглядит как преступник, и «эксперты» изрекают свои мнения, сообразуясь с тем, какое впечатление он производит. Так что в известной мере Вампилов отделяет их от «дикарей». Они ведь попадают в ситуацию, уже «дикарями» организованную. Однако жена упитанного Ступака ввергнута в ту же ситуацию, но она-то, Фаина, все воспринимает иначе: «А что, если в самом деле?.. Если он хотел им помочь. Просто так...»

Но как раз эта самая естественная, казалось бы, версия никого не устраивает. Более того, в ней чувствуется нечто оскорбительное и для тех, которые Хомутова связали, и для тех, которые его допрашивают. Выражая общее мнение, Ступак истошно вопит: «Он нас всех оскорбил! Оклеветал! Наплевал нам в душу!»

Если алкаши просто испуганы поступком Хомутова, если щедрость «ангела» возбудила их мрачную, похмельную подозрительность, то для Ступака бескорыстие Хомутова — как плевок в лицо. Поведение Хомутова ставит под вопрос всю своекорыстную жизнь Ступака, и Фаина с горечью отворачивается от своего супруга.

Хомутову, однако, надо спасаться. Того и гляди, его и вправду запрут в сумасшедший дом. Он отрекается от своего бескорыстия и от этого самого «просто так». Он дает своему поведению новое истолкование, которое для присутствующих, наконец, более или менее понятно. Много лет он-де не высылал матери денег, теперь приехал к ней, но поздно, она уж умерла, и деньги ей больше не нужны. Раскаившись, он, якобы, решил отдать эти деньги, привезенные для матери, первому, кто попросит.

Трудно сказать с уверенностью, говорит Хомутов правду или врет. И тут у Вампилова «возможны варианты».

Но все равно в любом случае добродетель вынуждена выступать под маской раскаявшегося порока: так оно и понятнее, и проще, и, главное, безопасно.

Пьеса «Двадцать минут с ангелом» организована по принципу анекдота: один внезапный поворот интриги, как поворот ключа, распаивает дверь, за которой притаились вся правда и вся комедия.

Пьеса «История с метранпажем» выстроена по принципу водевиля: интрига все закручивается и закручивается, одно недоразумение усложняется другим, другое — третьим, пока наконец вся правда не выйдет наружу.

Комедия складывается из пустяков, как из кубиков. И вот уже администратор гостиницы Калошин, притворяясь свихнувшимся, лежит в чужой постели, в гостиничном номере, где живет молоденькая приезжая девушка Виктория, которая этого самого Калошина впервые — и с отвращением! — видит. Перед нами классическая водевильная коллизия, и тотчас

же происходит то, что и должно было произойти в водевиле: является супруга Калошина, Марина. Зрители знают, что между Викторией и Калошиным ничего нет и быть не может, но они видят всю эту коллизию и глазами разъяренной жены. Две точки зрения — зрительская и Марины, — сталкиваясь между собой, вызывают взрыв хохота в зале.

А в этот самый момент Вампилов одним толчком сдвигает действие к опасному краю правды, к мрачной нешуточной прозе. Загнанный в тупик Калошин симулирует безумие и нипочем не желает вылезать из чужой постели. Тогда Марина, его жена, зовет на подмогу своего любовника. И тот приходит. Рядом с иллюзией супружеской неверности внезапно оказывается ее живое, неоспоримое воплощение. Возле полного и бессмысленного вздора, с ним по соседству, расположилась реальность, обладающая своей историей, привычками, опытом. Рядом с мнимостью и шалостью вымысла — доподлинная действительность. Она — вот она! Любовник Марины «здоров, румян и неплохо одет. За норму поведения им принята некая развязная галантность», — сообщает Вампилов. До сих пор у нас на глазах разыгрывались водевильные происшествия. В этот миг произошло нечто более важное: открылась дверь и на водевильную сцену вышел дикарь. Вышел и сказал: «Всеобщий привет».

Критиков заинтересовало сходство «Истории с метранпажем» с гоголевским «Ревизором». Оно и вправду существует: Калошин, подобно городничему, силой собственного воображения создает из случайного заезжего человека некую могучую угрозу. И если городничий по крайней мере знал, что делать, как себя вести с опасным ревизором, если у городничего на этот случай давным-давно выработаны определенные навыки и приемы, то положение Калошина куда хуже: перед ним не ревизор, перед ним — метранпаж, а что такое «метранпаж», кто такой «метранпаж» — не только Калошину, никому в городке неизвестно. Перед Калошиным — некий ужасающий фантом, чье могущество непостижимо. Потому-то и паникует бедняга Калошин...

Но критики не заметили любовника жены Калошина — Олега Камаева. Между тем это человек в драматургии Вампилова далеко не случайный. Более того, взгляды в Олега Камаева, мы получаем возможность проникнуть к самой сердцевине явления, которое особенно Вампилова тревожило. Нам

открывается прекрасный вид на спокойный и ровный пейзаж дикости. Сам Камаев сообщает о себе: «Я человек веселый», — и он прав. Его любовница, Марина Калошина, говорит: «Олег, ты просто ребенок». И она тоже права. Он — веселый, и ОН — ребенок. Сперва он, как ребенок, не может понять, что происходит. Потом, когда Марина с трудом толкует ему, что застала мужа в постели у чужой женщины, Олег Камаев, веселый человек, разобравшись во всей этой коллизии, в которую и он уже втянут, произносит... Догадайтесь-ка, что?

А вот что: «По этому поводу надо выпить».

Не стоит воображать, будто так заявила о себе его растерянность. Это не растерянность, это — концепция. Выпивши как следует, оказываешься вне каких бы то ни было неприятных коллизий. Верное средство. Безотказный способ решения любых проблем.

К великому для Камаева сожалению, на этот раз Марина не позволяет ему применить свой универсальный метод. А Калошин, который прекрасно знает, в каких отношениях Камаев с его женой, вдруг перестает прикидываться психопатом и рассказывает — кратко и толково, — что произошло. Он надеется, что Камаев знает, кто такой «метранпаж». Нет, Камаев не знает. Но в своем неведении не сознается, а только с детским, веселым цинизмом еще пуще запугивает Калошина. Метранпаж, говорит он, «не что иное, как человек из министерства. Большой человек...».

Калошин, сказано в ремарках, «дрожит», «вздрагивает», «тяжело дышит». Является его дружок, врач Рукосуев. Щупает пульс, меряет давление, слушает сердце. Без всякого юмора, ничуть не шутя, врач сообщает, что Калошин — при смерти.

Вся игра тотчас преобразается. Все, что минуту назад было так важно Калошину, сейчас, перед ликом смерти, потеряло какое бы то ни было значение. Теперь ему до лампочки, кто такой «метранпаж». Теперь он с горечью вспоминает всю свою трусливо и скверно прожитую жизнь. Всех прощает, все приемлет, рад и счастлив душу вынуть... Только что справедливо обозвал Камаева сутенером, только что выгнал его и Марину вон и тотчас зовет их обратно. Испуганные любовники стоят у смертного ложа. А обманутый муж, умирая, завещает жену Камаеву: «Живите ... женитесь, говорю...» Но выясняется, что этот вариант Камаев как раз не учитывал, «об этом не думал». Марина в слезах спрашивает

ет его: «Как — не думал? Ты всегда говорил...» Камаев не возражает. «Значит, говорил, — с готовностью соглашается он. — Но еще не думал». И вот тут выясняется, что Марина плохо знает своего Олега. «Выходит, ты меня обманывал?» — простодушно удивляется эта хваткая, наглая баба.

Олег Камаев не отвечает. А мог бы ответить. Чего нет, того нет: он не обманывал. Он именно говорил, но еще не думал. Тут одно только словечко надо бы выкинуть. Тут лишнее слово «еще». Камаев никогда и ни о чем не думает. То есть он думает, но в пределах кратчайшей временной дистанции и ближайшей цели. Его мысли — торопливые служанки сиюминутных желаний. Никаких других мыслей ему не дано, ибо он дикарь. Не злодей, не грешник, а дикарь. Эта вот измененность натуры, открытая и наивная, всегда озирающаяся в поисках выпивки, жратвы или бабы, она-то и есть — дикость, в облике Олега Камаева явленная нам в самом, можно сказать, химически чистом, беспримесном виде.

И хотя, конечно же, не Олег Камаев, а Калошин — герой «Истории с метранпажем», пьесы, где любовник жены Калошина — фигура второстепенная, тем не менее, с точки зрения современной типологии, явление Камаева — факт чрезвычайно важный.

Калошин не лжет, когда говорит, что «так всю жизнь и прожил в нервном напряжении», мучительно стараясь то — себя «не превысить», то — себя «не принизить», ибо «принизить нельзя, а превысить и того хуже». Он, Калошин, вел тяжкую **PI** обязательно нервную жизнь плута. Однако в сравнении с Камаевым он ведь просто Достоевский, Шопенгауэр! Он ведь всегда думал о будущем. О будущем, которого для Камаева нет и не бывает. Калошины, так или иначе, худо ли, хорошо ли, но проживают целую жизнь. Для них даже прошлое не лишено содержания и смысла, и вот, готовясь помирать, Калошин вспоминает. Калошину есть что вспомнить.

Для Камаева «вчера» и «завтра» — пустые, бессмысленные звуки. Сейчас выпить. Сейчас бабу. Сейчас опохмелиться. В таких вот измерениях растрачивается существование, которое жизнью даже не назовешь.

Склонность к вольностям композиции, откровенность, с которой выражены авторские симпатии и антипатии, энергия сатирических атак и свето-

ность лирических эпизодов, нескрываемая веселость, сопутствующая и обличению, и одобрению, — все говорит о мажорности вампиловского дарования.

Любовь Вампилова к прихотливой смене театральных условностей и случайностей дает себя знать и в «Утиной охоте». Он то и дело хитро устраивает персонажам ловушки, ставит их в положения коварные, двусмысленные. Но игра ведется теперь согласно правилам гротеска, который в смешном видит страшное, а в страшном — смешное. Комическая стихия в «Утиной охоте» укрощена, она сквозит лишь в иных подробностях, в деталях, похожих на улики, в эпизодах, подобных капканам. Ибо тема тревожна, опасность и реальна и близка. Поэтому шутки Вампилова саркастичны. Пьеса недаром начинается с того, что на сцену вносят траурный венок, и похоронная музыка тоже, конечно, со значением то и дело прерывает действие.

Центральный персонаж пьесы, Виктор Зилов, едва появившись, сразу же отмечен знаком смерти. Вокруг него вращается действие «Утиной охоты», можно даже сказать, что действие это и совершается в его душе, ибо почти вся пьеса — воспоминания Зилова. Куда ни кинь, вокруг Зилова и внутри Зилова — пустота. У него нет друзей, одни собутыльники. Нет любви, только связи. Нет ни отца, ни матери: он их бросил. Нет дома — это, мягко выражаясь, дом свиданий. Нет работы, есть фикция работы — место, где он получает деньги, необходимые на выпивку и на женщин.

Он — ко всему равнодушен, ему на все наплевать. Мысль о последствиях того или иного поступка никогда Зилова не тяготит. Он не думает, что станется «потом». Ни с прошлым, ни с будущим ничего общего иметь не может, никакой преемственности не ведает: покинул родителей, не желает сына. Реальна только сиюминутная прихоть, существенны только каприз и момент. У него нет ни призвания, ни желания. Когда Зилова вдруг спрашивают, что он больше всего любит, вопрос приводит его в замешательство. Он долго молчит, потом признается: «Соображаю, не могу сообразить».

Что же такое с ним происходит, с этим Зиловым? Что с ним? Он ведь молод — около тридцати, он высок, статен, крепок, «в его походке, жестах, манере говорить много свободы, происходящей от уверенности в своей физической полноценности». Откуда

же небрежность и скука, «происхождение которых, — замечает Вампилов, — невозможно определить с первого взгляда»? Да и со второго, и с третьего взгляда, пожалуй что, не определишь: ларчик не просто открывается.

Может быть, дело в том, что Зилкову все слишком легко и не по заслугам дается? Хорош собой, уверенно и не задумываясь ведет любовную игру, неотразим для женщин. Умеет нагло и весело обманывать начальство, «втирать очки», преуспевает, и вот, мы видим, получает новую квартиру. И так, ловкий и наглый прожигатель жизни, завсегдатай кабаков, охотник за женщинами? И вся его «скука» оттого, что победы — легки, что успехи — надоели своим однообразием, а ничего нового не изобретешь: все женщины одинаково доступны и плохи, а выпивка всегда доступна и хороша.

Такой итог легко было бы подбить, одно только мешает: перед нами не скука. Перед нами — предсмертная тоска. Отчетливо видно: жить Зилкову нечем и незачем. По сцене мыкается мертвец.

Еще ощутимы, впрочем, последние конвульсии ускользающей жизни. Авантюры Зилова, его скандалы, циничные выходки — все это отчаянные попытки «самореанимации», тщетные усилия вновь заставить работать остановившееся сердце. Но, по-видимому, уже поздно. Ведь единственный раз, когда Зилов, согласно ремарке, говорит «искренно и страстно», у него вырываются вот какие слова: «Мне все безразлично, все на свете. Что со мной делается, я не знаю... Неужели у меня нет сердца?»

Мы не разгадаем Зилова, пока не разберемся в его отношениях с окружающими: с его собутыльниками (они же — сослуживцы) и с его женщинами.

Сперва кажется, что женщины, все, как одна, — подвластны капризам и послушны желаниям Зилова. Ему не отказывают. И не только потому, что он собою хорош и уверен в себе. Самое опасное оружие Зилова — способность какое-то очень короткое время искренне верить, что с новой женщиной он найдет новое счастье. «Может, — говорит он, впервые увидев Ирину, — я ее всю жизнь любить буду — кто знает?» Он вспыхивает ненадолго, но ярко. Это — очень удобная и выгодная способность, она вернее всего вводит в заблуждение женский инстинкт. Загоревшись при виде Ирины, Зилов, однако, в глубине души прекрасно знает, что никакой великой любви нет и не будет. Мысленно он уже видит Ирину, «послушную девоч-

ку», растерзанной и брошенной. Сперва ему кажется, что Ирина—«святая», потом—что она «такая же дрянь», как другие...

Однако вот что симптоматично: не Зилов бросает женщин, а они его покидают. Уходит Галина, жена, с которой он прожил шесть лет, целую вечность по календарю Зилова, для него ведь и неделя—огромный, непомерный срок. Уход Галины—не бунт, не восстание униженной и оскорбленной женственности, ее уход—бегство. Просто она больше не может, и все тут. Готова бежать куда глаза глядят, лишь бы спастись.

Поступок жены застает Зилова врасплох. Сперва он силится мобилизовать на защиту совершенно ему не нужной семьи какие-то обноски прежней любви, бессвязные обрывки смутных воспоминаний. Судорожно пытается вместе с Галиной воссоздать, воспроизвести их первую встречу. Но режиссура Зилова—убога, память отказывается ему повиноваться. Результаты плачевны, они только укрепляют Галину в убеждении, что надо уйти.

Когда Галина все же оставляет его, а Зилов сквозь запертую женой дверь умоляет ее остаться и говорит о любви, в этот самый миг Вампилов вдруг коварно подменяет Галину Ириной. Галина уже ушла, а Ирина уже пришла. И то, что Зилов (на словах, ему слов не жалко, уговаривать он умеет) предлагает Галине, принимает Ирина. Она как бы подхватывает эстафету жены. Она ведь и похожа на жену, какой Галина была до Зилова. Но, значит,—и Зилов это чувствует,—Ирина тоже рано или поздно его бросит. Неизбежно. Обязательно. Оскорбления, которыми Зилов осыпает Ирину в последнем акте,—всего лишь попытка перехватить инициативу, дабы вновь не оказаться в жалком и униженном положении, за дверью, горестно и холодно запертой женской рукой.

Ведь даже Вера, которая всех мужчин, чтобы не загромождать память лишними именами, называет «аликами», даже она, в сущности, сама отвернулась от Зилова. К Вере особенно важно приглядеться. Она—без иллюзий и, когда сходилась с Зиловым, прекрасно знала, какого поля эта ягода. И еще—она снисходительна. Когда Зилов сказал: «Спросите-ка ее, с кем она здесь не спала»,—и трое мужчин, оскорбившись за Веру, кинулись к нему, Вера закричала: «Не трогайте его! Не будете же вы бить пьяного... Он говорит правду!»

Зилону не дано понять, что беспутная Вера меняет мужчин в тщетных поисках жизненной опоры, что Кузаков, который назвал ее — это ее-то! — невестой, буквально перевернул ей душу. Если бы Зилов способен был такое понять, возможно, даже он не решился бы оскорбить Веру при Кузакове. То, что Зилов сделал, что сказал, — хуже убийства. Хотя и правда. Его фраза — предательский выстрел.

Однако ответ Веры еще страшнее: она отвечает на подлость — честностью, и на предательство — заступничеством. В этот момент все, и зрители, и собутыльники, видят, что Зилов — ниже и ничтожнее общедоступной женщины. Любая потаскушка выше его. И у потаскушки есть душа. В каждой женщине затаено добро. Поэтому женщины покидают Зилова. Спасая душу, бегут от него.

А что же «алики»? Что же мужчины? Суммарно говоря, постоянные посетители кафе «Незабудка», которые группируются вокруг Зилова, — дикари. Только для Кузакова Вампилов, кажется, склонен сделать исключение. Но и Кузаков бражничает вместе с остальными. И хотя Вера вовсе не настаивает, что «алики», мол, значит — «алкоголики», все эти «алики» обнаруживают к спиртному живейший интерес.

Нельзя не заметить дистанцию, отделяющую Зилова от собутыльников. Он — самый нетерпеливый, самый необузданный. Он пьет всегда, по всякому поводу и без всякого повода. Если принимает гостей, то начинает пить, не дожидаясь их прихода. При всех условиях он произносит свое: «предлагаю выпить», «мне надо выпить», «выпьем чего-нибудь» и так далее — без конца. Вся его жизнь протекает в состоянии алкогольного возбуждения. А кроме того, сравнительно со своими дружками он — самый изобретательный.

Конечно, «алики» — не кролики, и они кое-что могут изобрести. Веселый розыгрыш, который они так мило устроили, прислав Зилову и похоронный венок, и прочувствованные телеграммы по случаю его, Зилова, смерти, — доказывает, что «алики» умеют развлечь себя и других. Но все-таки Зилов — дело особое. Если и робкий Кушак, и бойкий малый Саяпин, и добродушный Кузаков знают, что существуют поступки недозволенные и невозможные, если они то тут, то там останавливаются перед моральным барьером, то Зилов никаких моральных барьеров просто не видит. Настолько не видит, что даже

не испытывает никакого удовлетворения, когда их сокрушает.

Он не карьерист. Не жаден. Не рвется к материальным благам — было бы на выпивку и закуску. Равнодушен к вещам и не радуется новой квартире. Он вообще ничему не радуется: не умеет? Не честолюбив. Эта пустынная душа постоянно испытывает только одну действительно сильную и острую потребность: самой себе доказывать, что она — еще жива. А так как всякий раз становится все труднее убеждаться, что жизнь — не кончилась, не угасла, то и аргументы нужны все более сильные. Все более громкие скандалы. Все более циничные фразы. Все более интенсивные (но и все более короткие!) попытки взвинтить, разжечь в себе хоть какой-то интерес: к случайно встреченной девушке или к очередной пьянке.

Не каждый вытерпит присутствие Зилова, длительное общение с ним. Небольшой, сужающийся у нас на глазах круг его собутыльников и подружек состоит из людей, которым жить нечем. Все они отмечены печатью бездуховности, бесцельности, несомысленности существования. Только одна фигура выделяется на этом пошлейшем фоне — фигура официанта Димы, который тоже числится в друзьях Зилова. Во всяком случае, они — на «ты», и навязчивая тема утиной охоты, которая проходит сквозь всю пьесу, тесно связана с этим самым официантом. По идее, они вместе поедут охотиться. Они говорят о лодке, о погоде, о мотоцикле... Только официант Дима никогда с Зиловым не пьет. Зилов предлагает, Дима отказывается. Официант ведет точный — до копеек — счет долгам Зилова. Может даже показаться, что он — с его-то всегда трезвой головой, с его-то холодной расчетливостью, деловитостью, невозмутимостью — противопоставлен Зилону. Ибо официант — трезвая изнанка пьяной реальности, ее холодное зеркало. Та же самая жестокость, но всегда себя контролирующая. Та же пустота, только невозмутимая. Разница — и кардинальная! — в том, что Зилов, все разрушая, и себя не щадит, а официант Дима — себя бережет, лелеет, холит. Он-то, будьте уверены, знает цену деньгам и вещам, у него все в большом порядке — и квартира, и сберкнижка, и нервная система.

Внутренний мир Зилова, настезь распахнутый перед нами, — как пустой кабак, где сдвинутые со своих мест столики и перевернутые стулья напоми-

нают вчерашний дебош. Трезвый официант Дима холодно и методично наведет в кабаке порядок: расставит по местам столики и стулья, развернет белоснежные крахмальные скатерти, а заодно, украдкой, сильно и резко ударит пьяного Зилова по скуле. Однако в душе Зилова порядок не наведешь, сколько ни бей. Там — хаос. Там слышен вой. Воет угасающая жизнь, которая чувствует свой конец и знает, что — не задалась, не совершилась, не состоялась...

Настырная, то и дело, кстати и некстати напоминающая о себе тема утиной охоты, — отголосок этого неумолкающего воя. Зилов собирается на охоту, Зилов озабочен прогнозами погоды, Зилов спит и видит утиную охоту... Тема утиной охоты как-то чересчур значительна для хобби (эту гипотезу сам Зилов отвергает: «Какое еще к черту хобби? Охота, она и есть охота»). А кроме того, выясняется: Зилов стреляет плохо, ни одной утки никогда не убил. Официант Дима — другое дело, тот бьет без промаха, тот — охотник. Кстати, Дима же и сообщает, почему Зилов «мажет», почему «не может стрелять». По словам официанта, на охоте Зилов нервничает, Зилова, якобы, очень беспокоит тот факт, что утки — «живые», «все-таки живые».

До этого разговора, признаться, мы никак не подозревали, будто Зилов может нервничать из-за того, что пресечется жизнь какой-то утки. Неужели ему и в самом деле уточек жалко? Оставим пока открытым этот вопрос. Но поскольку литературные ассоциации, сопряженные с названием вампиловской пьесы (ибсеновская «Дикая утка», подстреленная Треплевым чайка), прилипчивы и как бы требуют пояснения, рискнем предположить, что для Зилова утиная охота — не мечта и не идеал, а некий заместитель, эрзац, вынужденная подделка под идеал. Утиная охота мерещится ему как спасение. Как способ хотя бы краткого побега от постылой действительности.

Соблазн причислить Зилова к племени вампиловских «дикарей», увидеть в нем доведенное до последней крайности воплощение варварской бездуховности — соблазн этот очень велик. Автор этих строк должен признаться, что и он в свое время поддался такому соблазну. Поддался и ошибся. Критик В. Перцовский был прав, когда возразил, что Зилов — не просто «отрицательный пример» и что драму Вампилова нельзя низводить на уровень мораль-

ного назидания. В пьесе исследуется не вина, а беда Зилова. Беда же его, по мнению Перцовского, состоит в том, что Зилов попал в дурную «микросферу», очутился в скверной «микроструктуре». Все дело — в «зиловской компании», в этом «аморальном сообществе людей», которых критик аттестует как беспринципных, безнравственных, как «антиколлектив», даже как своего рода «мафию». Защищать «аликов» от Перцовского я не берусь: уже сказано, что «алики» не кролики. И все же объяснение, предлагаемое Перцовским, в свою очередь, наивно.

Тебе не по душе «микроструктура»? Смени ее, только и всего. Или в переводе с социологического на житейский язык — брось эту контору, поступи в другую. Переезжай в другой город наконец. Устройся на новую работу, это ведь не проблема для инженера. Подлинная проблема, однако, состоит в том, что другая контора заведомо будет копией той же «микросферы», той же «своей клички, своей маленькой уютной бандочки» (цитирую вслед за Перцовским «Другую жизнь» Юрия Трифонова). Зилов знает, что «другой жизни» не найдет, сколько бы ни искал. Что, сколько бы компаний он ни сменил, все компании будут состоять из тех же «аликов». Ибо «аликов» порождала, размножала и сколачивала в такие вот аморальные (хорошо еще, если не преступные) клики, шайки и «бандочки» та самая почти что ирреальная смесь мнимостей и мистификаций, которая господствовала долго и повсеместно. И все эти «микроструктуры» объединяла не «взаимная снисходительность», а самая настоящая круговая порука, без которой не могли бы существовать ни отлаженная до автоматизма система отписок и приписок, ведомственной показухи, ни хаос межведомственной неразберихи. В этих условиях деловой человек, подобный Чешкову, был для окружающих будто кость в горле.

Любопытно, что ведь и некоторые критики упрекали «технократа» Чешкова в бессердечности, в равнодушии к «славным», «святым» (читай — к самодовольным, косным, застойным) «традициям» (рутинне и консерватизму) Нережа. Производственная коллизия, которую обнаружил Чешков, во сто крат сильнее Чешкова. «Эмоционально бедный» Чешков был Дон Кихотом своего времени. Что же сказать о Зилове, которого «эмоционально бедным» не назовешь?

Вернемся к уточкам. Почему Зилов «мажет»,

почему дрожит рука охотника? Послушайте, как он говорит об утиной охоте, и поймете: «Ты увидишь, какой там туман,— мы поплывем, как во сне, неизвестно куда. А когда подымается солнце? О! Это как в церкви, и даже почище, чем в церкви... А ночь? Боже мой! Знаешь, какая это тишина? Тебя там нет, ты понимаешь? Нет! Ты еще не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...»

Речи Зилова — речи поэта. Пусть несостоявшегося, но поэта. Он жаждет чистоты и красоты и потому гонит прочь всех, кто его окружает. «Я хочу остаться один... Я вам не верю, слышите?». Знаменательна и другая его реплика: «Я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но я не хочу. Желания не имею». Он пережил свои желанья, разлюбил свои мечты. Мы помним, он тоскливо спрашивал: «Неужели у меня нет сердца?» Сердце у Зилова есть, но его биение мучительно. Ибо Зилов — человек изверившийся, доведенный до последнего отчаяния. Его жаль. Жалость к Зиллову пронизывает всю пьесу Вампилова и овеивает ее трагическим холодом. В сущности, «Утинная охота» — подлинная трагедия, и впечатление, будто ее герой остается живым — впечатление обманчивое.

В конце вампиловской пьесы Зилов пытается покончить с собой. Самоубийство замышляется, как самый эффектный и самый громкий скандал. Похоронный веночек уже есть, друзья-«алики» позаботились. Зилов заряжает ружье и созывает всех на поминки. Гости, однако, поторопились, приехали раньше, чем он успел застрелиться, сорвали последний парад. И Зилов нехотя отменяет старательно подготовленное самоубийство. В конце концов, дело не в том, что гости явились слишком рано. Просто Зиллову уже поздно сводить счеты с жизнью: жизни в нем нет.

Поэтому не выстрел заканчивает драму, а еще один разговор об утиной охоте. Он теперь, после всего, что было, звучит почти пародийно. Это — как бы посмертный разговор. Это все, что осталось от Зилова,— слова, лишённые какого бы то ни было содержания, мертвая оболочка исчезнувших намерений, угасших желаний, несбывшихся надежд.

Драму «Прошлым летом в Чулимске» Вампилов начинает стремительно и нервно, без промедления свержая зрителей в сложный и запутанный клубок человеческих взаимоотношений. Распутать этот клу-

бок нелегко, мирное разрешение противоречий вряд ли возможно.

Во-первых, есть тут конфликты давние, застарелые. Во-вторых, выражаясь дипломатическим языком, «стороны» не то что понять, но и переносить друг друга не могут, а значит, не могут и оказаться за круглым столом мирных переговоров. В-третьих же, действие происходит в Чулимске, а это имеет значение, да еще какое! Чулимск — глухомань, «куда ни повернись — тайга в любую сторону на сотни верст».

Связанные с местом действия, с Чулимском, ощущения духоты, оторванности от какой-то иной, далекой, более осмысленной и перспективной жизни, что-то лучшее обещающей людям, в этой пьесе очень существенны, тем более что персонажи ее вовсе не рвутся, подобно чеховским сестрам, «в Москву, в Москву». Нет, их кругозор, как правило, Чулимском и ограничен, а для старого охотника Ильи Еремеева, пришедшего из тайги, Чулимск — едва ли не столица. С другой стороны, замкнутость маленького чулимского мирка означает, что все на виду и всё на виду. Каждый каждого знает давно, чуть не с пеленок. А потому никто **PI** ни с кем не пытается лицемерить: обманывать можно, лицемерить — нельзя. Всякая игра ведется с вынужденной откровенностью. Даже деликатная сфера сердечных привязанностей, влюбленностей, марьяжных намерений — открыта для всех.

Название пьесы Вампилова — пародия названия фильма Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде». Иллюзорности, мнимости и миражности экранных видений Алена Рене, охваченных ностальгической тоской о жизни, которая могла бы быть, но — не была, о любви, словно приснившейся, не состоявшейся, всей этой красивой «кажимости», всей этой грусти по небывшим драмам противопоставлена — с насмешкой превосходства — любовь, которая реальна и груба. В курортном Мариенбаде все призрачно и мнимо. В таежном Чулимске все очень даже реально. И с точки зрения Чулимска — для Вампилова это достаточно высокая точка зрения! — до чего же надуманными и вычурными кажутся томления и ожидания, многократно отраженные дворцовыми зеркалами Мариенбада!..

Анна Васильевна Хороших заведует в Чулимске чайной. У нее маленькая семья: муж и сын. Но это — не семья, это — война, конца которой не видно.

Муж, Дергачев, потерял на фронте ногу, ходит на протезе, сильно хромает. Пока он воевал да пока из плена возвращался, Анна прижила без него сына. Павлу сейчас двадцать четыре года. Дергачев ненавидит Пашку — живое напоминание об измене жены. Пашка, в свою очередь, люто ненавидит Дергачева. Оба ревнуют, и — к ужасу Анны — оба готовы один другого убить, это без всяких гипербол.

Хочу сразу же оговорить: они — не «дикари» в том смысле, в каком слово это приложимо к некоторым другим вампиловским персонажам. Их поступки, как бы ни были они варварски нелепы, все же доступны пониманию. За их поведением — давняя беда и непроходящая боль. Чувство жалости к обоим понижывает пьесу.

Со свойственной ему быстротой экспозиции, Вампилов обозначил в пьесе сразу два любовных треугольника: Кашкина — Шаманов — Валентина; Павел — Валентина — Шаманов. В центре первого треугольника — заезжий интеллигент Шаманов, в центре второго треугольника — молоденькая официанточка из местной чайной, Валентина. Но если вершины двух этих треугольников вдруг соединятся прямой линией, другими словами, если Шаманов догадается и осмелится ответить взаимностью на любовь Валентины, тогда вне игры и без любви останутся сразу двое: уже знакомый нам Пашка и Зина Кашкина, зрелая женщина, покуда еще — любовница Шаманова.

Ни Кашкина, ни тем более Павел не хотят уступать в этой борьбе. Их энергия ведет интригу пьесы, причем — это понимает Кашкина, этого не понять Пашке — их интересы совпадают.

Все судьбы, однако, находятся в руках у Шаманова. Все зависит только и единственно от него. И в этой вот легкости, с которой Вампилов отдал единственному в пьесе неуверенному, растерянному даже человеку полную возможность так или иначе распорядиться событиями и судьбами, снова обнаружило себя тонкое и расчетливое мастерство писателя. Как поступит Шаманов, как он себя поведет, мы не знаем. Ибо и сам он этого не знает, знать не может.

Однако если во всех прежних пьесах Вампилова ведущая партия была мужская, то в «Чулимске» лейтмотив пьесы перехватывает женщина. События могут сложиться так или иначе, и это во многом зависит от Шаманова. Но, как бы ни сцеплялись между собой происшествия, какой бы ни выстраивался «событийный ряд», существует сила, непод-

властная ни интриге, ни Шаманову. Она, эта сила, сосредоточена в скромной фигурке официантки, точнее сказать — подавальщицы Валентины.

Шаманов — как бы на распутье. Над его судьбой выставлен вопросительный знак. В нем осязаемы душевная лень, преждевременная усталость, инертность. Однажды, мы знаем, он спасовал перед трудностями. Мы слышим: тридцатилетний мужчина говорит о пенсии с той же мечтательной интонацией, с какой Зилов говорил об утиной охоте. Да и сама жизнь Шаманова, как и жизнь Зилова, — не вполне достоверна, плохо осязаема. Иногда — в точности, как Зилов, — он ищет острых ощущений только для того, чтобы увериться в реальности собственного существования. Многозначительная сценка: Шаманов протягивает разъяренному, сгорающему от ревности Пашке револьвер: «Стрелять-то умеешь?» Он дразнит Пашку, рискует собой, играет с огнем. А ведь только что говорил: «Я ни-че-го не хочу. Абсолютно ничего. Единственное мое желание — это чтобы меня оставили в покое. Все!»

Апатия Шаманова — того же свойства, что и алкогольное возбуждение Зилова: и в том, и в другом случае перед нами — сравнительно молодые люди, застигнутые пьесой в ситуации конфликта с реальностью. Разница лишь та, что Шаманов имеет шансы спастись. Хотя, конечно, легко представить себе, что и Шаманов через несколько лет сопьется.

Кашкина, которая намерена выйти за него замуж, превратить унылую, вялую связь в прочный брак, прекрасно видит опасность, угрожающую Шаманову. Она хочет «создать семью» и силится любовника сделать мужем не только потому, что озабочена собственной женской судьбой. Для нее и другое важно: вернуть Шаманову устойчивость, энергию, дать его мужскому существованию четкую форму, смысл, цель. Она во всем права, Кашкина, реалистка, земная женщина, с юмором и трезвым ощущением жизни. Только об одном Кашкина не догадывается: что именно она, прекрасно знающая, что почем, умеющая легко и быстро ориентироваться во всех житейских ситуациях, олицетворяющая собой (неведомо для себя!) ту прозу, которая Шаманова сломала, — она его никогда не растормошит и не возродит. Ибо, если и возможно его возрождение, то оно — не в реализме, а в идеализме, не в прозе, а в поэзии. То есть — в той самой простенькой и, на взгляд Кашкиной, глупенькой подавальщице Вален-

тине, которая тут вот, рядом, и ни от кого не скрывает безответную любовь к Шаманову.

Свойственное Валентине стремление к гармонии наглядно (и чересчур декларативно) выражено в том, как упорно она всякий день чинит палисадник. Хотя ограду снова и снова ломают и будут ломать (она преграждает кратчайший путь к чайной), Валентина не знает усталости в этой, как всем кажется, совершенно бессмысленной и напрасной работе.

Но точно так же — и тоже как будто напрасно — Валентина лелеет свою любовь. Она ведь знает, что у Шаманова в большом городе — жена, а тут, в Чулимске, — Кашкина. Она не слепая, все видит, все понимает, но, как ни странно, для ее любви другие женщины Шаманова будто и не существуют. Она ведь на ответную любовь не рассчитывает. Валентине важно одно: ее избранник, такой особенный, на других непохожий, — достоин любви. Все остальное значения не имеет. Ибо для нее любовь — неотъемлемая часть глубочайшей уверенности в том, что настоящая жизнь строится не по законам житейской прозы, а по законам высокой поэзии. И красота, которую ждет эта девушка, должна восторжествовать не в каком-то другом, особенном, вымышленном, идеальном мире, не в призрачном «Мариенбаде», неведомом Валентине, а тут, в Чулимске, да и вообще — везде, где люди живут.

Ее повседневные обязанности тяжелы. Отец то и дело напоминает Валентине, чтобы не забыла двор подмести, воды натаскать, борова покормить, баню истопить, кур загнать, телка выпустить. В чайной она приветлива со всеми, с трезвыми и с пьяными. Проза, со всех сторон обступающая девушку, совершенно очевидно бессильна перед поэзией, которая властвует в ее душе.

Счастливая уравновешенность Валентины сменяется беспокойным предчувствием неизбежных перемен только тогда, когда Шаманов нечаянно спровоцировал ее на признание и подал какую-то надежду на взаимность... С этого момента в душе Валентины возник, конечно, переполох, но тоже счастливый. Он знает — тем лучше. Если он ее любит, если хотя бы способен полюбить — совсем прекрасно. А если не любит — все равно, даже и сам Шаманов не может, не волен запретить ей эту любовь. Вот что всего главнее.

Персонажи уже знакомой нам одноактной пьесы Вампилова провели с «ангелом» всего двадцать ми-

нут, и то чуть не рехнулись. Персонажи пьесы «Прошлым летом в Чулимске» живут рядом с Валентиной изо дня в день, а ведь и Валентина—«ангел» (при всей ее обыденности, обязательной для Вампилова, при всей ее заурядности — очередное личико из толпы, не больше, и все-таки «ангел»!). Об ее бесхитростный идеализм, ясную доброту и самозабвенную любовь разбиваются усилия людей, умудренных жизненным опытом, энергичных, ловких и напористых, вроде Кашкиной.

Однако есть в Чулимске еще одна сила, неподвластная ни здравому смыслу Кашкиной, ни поэзии Валентины. Эта сила, очень скоро вступающая в игру,— неосознанная, грубая жестокость Пашки.

Главное, самое страшное событие пьесы происходит тогда, когда Валентина, ловко обманутая Кашкиной, соглашается поздно вечером пойти с Пашкой на танцы в Потеряиху. До Потеряихи — пять верст, да все лесом. Валентина, конечно же, предчувствовала, догадывалась, что случится в темном лесу. Она пошла с Пашкой, как в омут бросилась. И Пашка насильно овладел Валентиной. Не потому, что был одержим грубым желанием. Не потому, что хотел ее унижить. А потому только, что хотел закрепить свои права на нее, таким способом отвоевать Валентину для себя—у жизни и у Шаманова... Вернувшись с Валентиной из лесу, он вовсе не понимает, что совершил и что произошло. «Все, мать...— говорит Пашка бодро.— Она моя».

Таким изуверским образом выразила себя любовь, равнозначная для Пашки чувству собственности.

Он «добыл» Валентину, как раньше добыл себе в городе ярко-красную экстравагантную куртку, как добывал на охоте рябчиков. Он вообще добытчик, с этим уже ничего не поделаешь.

Для Пашки на Валентине вся жизнь клином сошлась. И разве он способен понять, что Валентина его не любит? Разве может взять это в толк, уразуметь? Кроме Валентины, нет для него на свете добра. Значит?.. Значит, он должен этим добром завладеть, его себе присвоить. Поистине, Пашка не ведал, что творил...

Тем не менее катастрофа совершилась. Можно только гадать — и некоторые критики гадают,— что будет дальше. Самые суровые предсказания гласят, что теперь Валентина, конечно, «потеряна для Шаманова»: не сможет он любить девушку, которая побы-

вала в чужих руках. Более оптимистические прогнозы звучат иначе: для Шаманова, мол, не существенно, что тело Валентины осквернено, ему важно, что Валентина духовно ясна и светла. Эта забота о Шаманове очень трогательна, конечно. Мне кажется, другое существенно: сможет ли теперь Валентина кого-нибудь полюбить? Сможет ли жить? Выстоит ли добро после этого, самого страшного из злоключений?

Прямого ответа на такой вопрос в пьесе, естественно, нет и быть не может. И все же в финале пьесы Валентина снова принимается чинить палисадник.

Один современный поэт писал, что «добро должно быть с кулаками». Вампилов отнюдь на этом настаивал. Тем не менее он верил, что даже после самых страшных своих поражений добро способно заново возрождаться и вносить в жизнь красоту, не подвластную ни цинизму, ни жестокости.

Среди странных идей, поспешно высказанных по поводу драматургии Вампилова, есть и такая: Вампилов создал будто бы некий единый и единственный женский тип, «свой идеал», присутствующий во всех его произведениях. «Девушки весны», им изображаемые, «по существу, символичны» и, не меняясь, переходят «из пьесы в пьесу». Эту мысль, в принципе, поддержала и М. Туровская, возразив, впрочем, что, «хотя девушки его влюблены одинаково» и хотя они одна другую повторяют, тем не менее повторность эта имеет иной смысл. По мнению Туровской, в пьесах Вампилова проходят перед нами женщины «ограбленные в чувствах». Мужчины их предают, обижают, обманывают, а потому женщины «оскудевают, становятся хуже, ущербнее» и «ожидание счастья не озаряет их лиц».

Но стоит только взглянуть хотя бы на Нину («Старший сын»), чтобы убедиться, сколь непохожа она на Таню из предшествующей комедии «Прощание в июне» или на Ирину из следующей пьесы «Утиная охота». Нину не назовешь «девушкой весны»: практична, раздражительна, расчетлива. Однако же в конце пьесы ее лицо просто расплывается от счастья. Она становится не хуже, а лучше, не ущербнее, а богаче.

Что же касается Валентины из Чулимска, то в ней, вопреки несчастью, вопреки катастрофе, сконцентрирована такая сила духа и такая твердая воля, которая предвещала, думаю, появление на вампилов-

ской сцене нового — более близкого к авторскому идеалу — героя. Валентина — обещание, которое не сбылось, пьеса о Валентине оказалась последней пьесой Вампилова.

Пристальный наблюдатель сегодняшней жизни, знакомой каждому, Вампилов, стремясь пробиться к ее правде, виртуозно пользовался силой домысла и вымысла. Каждая пьеса выстраивалась как остроумная гипотеза, которая может быть подтверждена или опровергнута в зависимости от того, как поведут себя персонажи, которым она предложена, откровенно навязана автором. Игра затевалась во имя вторжения в реальность, с целью подвергнуть привычный ход закономерности испытанию случаем, проверке игрой.

Соблазн вывести генеалогию Вампилова из сферы рационалистических забав, где многое открыли Шоу и Пиранделло, Фриш и Дюрренматт, превратить Вампилова в некоего русского парадоксалиста, игрока ситуациями, — соблазн этот, конечно, велик. Однако своеволие жизни в конечном счете всегда интересовало Вампилова больше, чем своеволие фантазии или изящество театрального парадокса. Способность слушать — и слышать — веления жизни в самый разгар только что затеянной сценической игры и составляла сердцевину его дарования. Вот почему игровой, событийный, ролевой, склонный то шутить с публикой, то не на шутку ее тревожить и даже пугать, остроумный театр Вампилова несет с собой такой привкус подлинности, вот почему такой неотразимой жизненностью веет от всех его пьес.

Это — пьесы. Всего только пьесы. Они не скрывают своей театральности. Они честно признаются: да, все это есть — и кулисы, и суфлер в будке, и публика в зале. И каждая фраза — реплика, если не реприза. А все же в этих пьесах гудит ветер предместий, маленьких, где-то далеко затерянных городков, ветер, который вы вдохнете, когда выйдете из театра. По ту сторону вымысла гуляет правда. И персонажи Вампилова — вот они, рядом, вместе с вами, смешиваясь с толпой и в ней теряясь, выходят из зрительного зала.

ИСТИНА СТРАСТЕЙ

Давно уже, более трех десятилетий, Георгий Александрович Товстоногов известен как один из немногих мастеров, чьи работы задают тон советскому сценическому искусству. Годы идут, обойма фамилий лидирующих режиссеров пополняется и меняется, самый язык сцены становится иным, но искусство Товстоногова по-прежнему в центре всеобщего внимания и почти всякая его премьера — заметное событие театральной жизни. Как минимум, это означает, что Товстоногов не стоит на месте. В каждом очередном товстоноговском спектакле есть волнующий привкус опасности, риска, есть азарт эксперимента, результаты которого заранее предвидеть нельзя.

Внешне Товстоногов очень уравновешенный человек. Он серьезен, спокоен и тверд. Сквозь толстые стекла роговых очков обращен на вас внимательный и невозмутимый взгляд. Высокий лоб интеллектуала. Плавная, неторопливая речь, низкий, басовитый голос, сдержанный жест, внушительная осанка. Те, кто склонен считать его всеведущим и многоопытным мастером, очень близки к истине. Да и те, кто в первую очередь замечает напористую силу товстоноговской мысли, его иронию, часто язвительную, юмор, благодушный и снисходительный, властные манеры театрального диктатора, — они тоже не ошибаются. При несколько более близком знакомстве

скоро убеждаешься, что Товстоногов, в отличие от иных, не особенно отягощенных эрудицией театральных кудесников и фантазеров, чувствует себя как дома под широкими сводами истории литературы, живописи, музыки, архитектуры. Познания основательны, точны и применяются своевременно. Не в его вкусе работать по наитию, наметать маршрут, не сверившись с картой. Все, что Товстоногов делает, совершается обдуманно, дальновидно. Семь раз отмеряется, один раз отрезается.

Однако ни великолепная профессиональная оснащенность, ни большой и разнообразный опыт, ни прозорливость политика, ни шарм дипломата, хотя все эти достоинства при нем, личности Товстоногова не исчерпывают. Более того, определяющими не являются. Все эти прекрасные свойства — дополнительные.

Взятые вкуче, они прикрывают, надежно и прочно, его человеческую и артистическую сущность.

По-настоящему понять режиссера Товстоногова можно только в процессе длительного знакомства с его искусством. В каждом спектакле Любимова сразу же чувствовался характерный почерк постановщика. Всякая работа Эфроса обладала специфически эфросовской выразительностью. Точно так же в прежние времена вы без ошибки узнавали Таирова — едва открылся занавес, Акимова — в любом эпизоде его спектакля, Охлопкова — по первой же мизансцене. Товстоногов не так легко узнаваем, его манера переменчива и мобильна. Настолько переменчива и настолько мобильна, что время от времени критики высказывают подозрение, а не эклектичен ли этот большой художник? Им отвечают другие, более благосклонные критики, предлагающие взамен неприятного слова «эклектика» гораздо более приятное «синтез». Согласно их мнению, в искусстве Товстоногова синтезируются театральные идеи Станиславского, с одной стороны, Мейерхольда — с другой; Товстоногов прививает к мощному стволу реалистической образности в духе Немировича-Данченко изысканность таировского рисунка, или вахтанговскую праздничность, или брехтовское остранение, умеет солидную академическую приверженность традиции в меру приправить перцем новаторства. «Между традицией — и более того академизмом — и новаторством в спектаклях Товстоногова не бывает распрей, на его спектаклях они сходятся и мирятся друг с другом», — писал, и притом достаточно резонно, критик Б. Зин-

герман. По его словам, «роль Товстоногова в послевоенной режиссуре — можно было бы назвать это более возвышенно: «миссия Товстоногова» — состояла в том, что он, в числе немногих других, связал предвоенную театральную культуру с послевоенной культурой 50-х и 60-х годов... Горьковские постановки Товстоногова напоминают об искусстве Попова, Лобанова, Дикого. «Три сестры» — о знаменитом спектакле Немировича-Данченко, «Горе от ума» — о Мейерхольде, так же как в свое время его «Оптимистическая трагедия», звучавшая столь актуально и свежо, воскресила в памяти знаменитый спектакль Таирова».

Данное суждение, и сочувственное и уважительное, легко было бы принять, если бы оно не проходило — по касательной — мимо творческой индивидуальности Товстоногова. Многие другие авторы тоже охотно указывали, где в спектаклях Товстоногова Станиславский, где Мейерхольд, где Вахтангов и где Таиров. Неясным оставалось одно: где Товстоногов? В чем Товстоногов ни на кого из предшественников и современников не похож?

Связующая, собирательная энергия искусства Товстоногова сомнению не подлежит, а к вопросу о так называемом и будто бы все объясняющем «синтезе» нам еще придется вернуться. Но неоспоримо и другое: в искусстве Товстоногова отчетливо проступают и год от года накапливаются характерные черты большого сценического стиля, отмеченного печатью мощной и оригинальной личности художника. За внешней переменчивостью манеры и несхожестью отдельных спектаклей угадывается упрямое постоянство движения, уводящего далеко от великих учителей и в сторону от самых прославленных современников. За мобильностью очертаний конкретных работ чувствуется нечто неуклонно товстоноговское, никого не повторяющее, ни с чем не совпадающее.

Сделаем попытку хотя бы приблизиться к ответу на вопрос, что же это такое.

В 1977 году Большой драматический гастролировал в Москве. Гастроли явились своего рода режиссерской ретроспективой Товстоногова: он показывал работы, сделанные на протяжении пятилетней, как минимум, дистанции. Конечно, первое, что сразу же бросалось в глаза, — высочайшая культура театра, Товстоноговым ведомого, стройность и целостность

спектакля, максимализм требовательного художника, в чьей композиции не бывает ни одной случайной или неподобающей детали, ни одной необязательной подробности, чьи постановки, восхищая связностью и силой неостановимого течения, никогда не производят впечатления зализанности или щегольства формы, того щегольства, которое чуть хвастливо приглашает нас полюбоваться чистотой линий и сглаженностью, закругленностью углов. Напротив, многое звучало нескрываемо грубо, и часто форма была раздражающе шершавая. "Углы выпирали. Сильное течение отнюдь не обладало успокоительной плавностью. То тут, то там возникали стремнины, то тут, то там мы с тревогой замечали, как поток «буравит берега и вьет водовороты». Этими спектаклями нельзя было бездумно любоваться. Высочайшая культура театра служила иной, неизмеримо более важной цели: спектаклем Товстоногов хотел ударить публику по нервам, взволновать, потрясти.

Средства выразительности в каждом конкретном случае избирались новые, только здесь нужные, только здесь возможные и ранее самим Товстоноговым не опробованные. Опрометчивое суждение, будто Товстоногов «склонен к послушному повторению когда-то им самим найденных приемов», не подтверждалось. На двух московских сценах ежевечерне двадцать дней кряду шли его спектакли, и всякий раз, когда угасал свет в зале и начиналось действие пространство сцены преображалось неузнаваемо.

Оно замыкалось в заставленном громоздкими вещами и вытянутом вдоль рампы интерьере «Энергичных людей», будто угрожая спихнуть в публику монументальные буфеты, внушительные шкафы, холодильники, телевизоры, оно распахивалось широчайшей пустынной панорамой степей и небес «Тихого Дона», зябко прижималось к земле под хмурыми тучами «Трех мешков сорной пшеницы», сияло солнечной ясностью «Ханумы», нервно трепетало тенями в щелях и просветах тонких стен, обступавших жилье в пьесе «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти», оно переливалось нежнейшими красками Клода Моне в танцующей ворожке зонтиков и страусовых перьев дамских шляп в «Дачниках», потом вдруг застывало в конюшенной серости дерюги и мешковины «Истории лошади». Центробежные движения сменялись центростремительными, динамика диагональных построений — статикой фронтальных мизансцен, обдуманная элегантность,

своего рода чеканка пластических форм уступала место намеренной расхристанности, размагниченности поведения, экстатическая взвинченность массовок — их сиротливой понурости, сплоченность — разобщенности.

Структура каждого из спектаклей обладала своей собственной, только на этот случай пригодной целостностью. И хотя властная рука постановщика чувствовалась везде и сразу же, все-таки жизненная позиция художника, связывавшая все эти разнообразные творения воедино, обнаружила себя лишь тогда, когда перед зрителями прошел весь гастрольный репертуар театра.

Режиссерский дар Товстоногова глубочайше серьезен. Фантазия покорна интеллекту, темперамент обуздан логикой, изобретательность послушна волевому напору, без колебаний отвергающему любые выдумки, даже и соблазнительные, но посторонние, уводящие от намеченной цели. Такая сосредоточенная энергия связана с пристрастием к решениям крайним, предельным, к остроте и нервной напряженности очертаний спектакля. Туда, где он предчувствует правду, Товстоногов устремляется очертя голову, безоглядно, готовый любой ценой оплатить доступ «до оснований, до корней, до сердцевины». Создатель композиций проблемных, вбирающих в себя непримиримое противоборство идей, Товстоногов испытывает характерную неприязнь к режиссерскому кокетству. Ирония часто сквозит в его искусстве, подвергая сомнению людей, их дела и слова, но никогда не бывает скептически направлена против хода собственной мысли художника. Двусмысленность иронической театральности — не для него. Прием, как таковой, ему просто неинтересен. В средствах выразительности Товстоногов разборчив, даже привередлив. Смелые новшества младших товарищей по профессии он, конечно, учитывает, берет на заметку, но если уж использует в собственных постановках, то всегда в оригинально интерпретированном, насыщенном совсем другим смыслом, одновременно и в упроченном, и в переиначенном до неузнаваемости виде.

Когда столь ответственный и вдумчивый мастер ставит, к примеру, «Хануму» Авксентия Цагарели, беспечный, старинный, столетней давности водевиль, его, понятно, не может прельстить резвая игра обманов и недоразумений, забавлявшая прежде грузинскую публику. Над комедийным спектаклем вита-

ет записанный на пленку взволнованный и торжественный гортанный голос самого режиссера — с нескрываемым упоением Товстоногов произносит долетевшие из прошлого века любовные строфы Григола Орбелиани:

«Только я глаза закрою — предо мною ты
встаешь.

Только я глаза открою — над ресницами
плывешь...»

А на планшете сцены безмолвная пантомима, прерывая и останавливая череду водевильных происшествий, элегичным языком пластики говорит о том же: славит величие любви.

Всепоглощающая страсть, совершенно неведомая легкомысленной пьесе, где любовью либо торгуют, либо шутят, но только не живут, вторгается в спектакль извне, его на себя равняя, сообщая всем перипетиям новое значение, скрепляя собою затейливую вязь мизансцен. Пылкими рефренами Орбелиани поэзия с небес этого спектакля падает на улочки старого Авлабара (своего рода тифлисского Замоскворечья), и тайное ее очарование, ее ностальгический дух улавливают артисты: и Л. Макарова, пленительная и предприимчивая сваха, воркующая ведьма — Ханума, и грациозно дряхлый князь — В. Стрельчик, и вдохновенно практичный приказчик — Н. Трофимов, и восторженный недотепа Котэ — Г. Богачев.

Легкокрылая «Ханума» с готовностью предлагала повод для увлекательных вариаций в духе вахтанговской праздничной театральности, но, как видим, такая перспектива Товстоногова не прельстила. Широко распространенное восприятие театра как праздника вообще не в его вкусе, забавлять зрителей он не намерен. Тут — в серьезности, с которой Товстоногов задумывает и ведет спектакль, — содержится простое объяснение явственного нежелания сворачивать на модную стезю шумного и бравурного мюзикла, к которой тоже вполне могла бы его склонить «Ханума». В том-то и дело, что обе эти возможности, которые близко лежали, Товстоногов отверг — и не только потому, что они легко предугадывались, но главным образом потому, что они уводили прочь от единственно для него важной сути. Он поступил иначе, старая комедия наполнилась в его истолковании искренним чувством, расположилась на полпути между наивной красочностью живописи Пирсmani и патетикой поэзии Орбелиани. Игрушка вдруг ожила.

Замечу, кстати, что столь важными для «Ханумы» простыми и сильными средствами звукозаписи Товстоногов пользуется очень охотно. Гомон и щебет птиц в «Дачниках», горестные частушки военных лет в «Трех мешках сорной пшеницы», конский топот, ржанье и мощный гул мчащегося табуна в «Истории лошади», раздолбные старинные казачьи песни над «Тихим Доном», живой голос автора, Василия Шукшина, читающего ремарки к «Энергичным людям», — все это для Товстоногова повод и способ раздвинуть пределы сцены, связать ее подмостки с беспредельностью жизни.

К решению проблем, выдвигаемых действительностью и драмой, режиссер приближается настойчиво, медленно, кругами, подступает к ним снова и снова. Его искусство полно предчувствий и предвестий, и в паузах спектаклей постепенно накапливается электричество неизбежной грозы. Товстоногов — организатор бурь. Он сам должен исподволь создать напряжение, которое рано или поздно разрядится раскатами грома, ударами молний, и в их ослепительном свете нам откроется правда.

Монотонно, несколько раз в спектакле «Три мешка сорной пшеницы» по В. Тендрякову повторяется одна и та же, в сущности, коллизия: бездушному формализму и мертвой тыловой хватке чиновника Божеумова (которого В. Медведев играет умышленно мягко, намеренно тускло, с угрожающе-тихой достоверностью) упрямо возражает гневная честность вчерашних фронтовиков Кистерова (О. Борисов) и Тулупова (Ю. Демич). Вновь и вновь сталкиваются, но никак не могут ни столкнуться, ни понять друг друга душа и догма, правило и совесть. Веские, мрачные аргументы даны и той и другой стороне. Атмосфера накаляется до тех пор, пока режиссер не подает Олегу Борисову тайный, невидимый нам знак: пора!

В этот миг сразу меняется весь театр. Будто и не было ни тяжелых дождевых туч, нависших над сценой, ни частушек, только что звучавших над нею, ни крестьянских массовок, обреченно группировавшихся на планшете. Все куда-то исчезло, пропало. Есть одна лишь реальность: ярость актера, клокочущий темперамент, голос, который срывается на хрип, осатаневшие глаза — вся человеческая жизнь вот сейчас, сию минуту будет истрачена и сожжена разом, выгорит дотла, без остатка.

Весь многосложный механизм спектакля скон-

струирован ради одного момента, ибо это — момент истины.

Повесть В. Тендрякова, написанная с протокольной суховатостью, в сценическом изложении Товстоногова зазвучала трагически.

Думается, такой сдвиг — отчасти по крайней мере — предопределило предпринятое режиссером «раздвоение» образа Тулупова — персонажа, от имени которого ведется рассказ. Это «раздвоение» понадобилось Товстоногову отнюдь не для пущей театральности или «драматизации» прозы, не во имя переключения повествования в игровой план. Как раз в этом смысле фигура Тулупова-старшего (сегодняшнего), помещенная режиссером рядом с Тулуповым-младшим (военных лет), никакой выгоды не дает. Дrame ни комментаторы, ни наблюдатели не требуются, лишние персонажи, в событиях не участвующие, ей только мешают.

Но Тулупов-старший приплюсовывает к правдивой «истории» Тулупова-младшего сегодняшнее ее восприятие. Тем самым интонация воспоминания, чуть размягченная (что прошло, то мило), тотчас отменяется, и актерские темпераменты вырываются на простор. В повести выглядели если не должными, то неизбежными все столкновения возмущенного духа с общеобязательной нормой, которые война повседневно терпела и легко списывала. Проза глядела на войну изнутри войны. Она обнаруживала по отношению к тылу известное сострадание, но не могла, понятно, забыть, что на фронте страшней, чем в тылу.

Сегодняшнее зрение видит разом всю войну — всю, от окопов Сталинграда до цехов Челябинска и до колхозных полей, распаханых женщинами, стариками, инвалидами, — видит, нисколько не умаляя тягот тыла в сравнении с тяготами фронта. Память о войне вступает в пределы спектакля вместе с чувством неоплатного долга перед павшими.

Да, мы в долгу перед Кистеревым, каким сыграл его Олег Борисов, более того, ощущаем неизгладимую вину перед ним. Все телесное, плотское в Кистереве непрезентабельно, немощно, жалко. Инвалид, он одет чуть ли не в рубище, живет впроголодь, одинок, физически слаб. Жизнь едва теплится в израненном теле. Но дух яростен и смел. Безрукий солдат, ныне председатель сельсовета, Кистерев в один большой монолог вложит всю без остатка силу, которую ему чудом удалось сохранить, сберечь.

О. Борисов произносит этот монолог так, что мы чувствуем: его слова — последние, в них окончательная правда, выстраданная войной и судьбой, а потому дальше ничего не может быть сказано: «Дальше — тишина».

Монолог звучит как торжество духа, преодолевающего собственную плоть и даже ее убивающего. Когда голос актера срывается на хрип, мы тотчас понимаем, что хрип Кистерова — предсмертный. Потрясение, которое в этот момент охватывает зал, есть потрясение в полном смысле слова трагическое. Трагедия пощады не знает. Зато она внушает нам веру в способность человека возвыситься над собственной участью во имя побуждений идеальных.

Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. Тут всякое лыко в строку, самое малейшее движение заранее предуказано. Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы. Режиссерское владычество не тяготит и не сковывает артиста. Актер знает: настанет секунда, когда рука Товстоногова неумолимо, но легко толкнет его вперед, туда, куда и сам он рвется, — на самосожжение игры. Неоспоримая истина страстей рождается на театре только так: в счастливой муке актера, которому в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить.

Эта мука и это счастье предуготованы артистам БДТ во всех спектаклях.

Не потому ли так сильна и так популярна когорта артистов, Товстоноговым выпестованных?

Сила духа, героическое напряжение воли, творческая энергия человека — доминирующий мотив искусства Товстоногова. За этой темой, как ее беспокойная тень, движется тема угрожающей бездуховности, неотвязная и тревожная. Она вносит нервный оттенок даже в комедийность «Энергичных людей» В. Шукшина.

Фронтально развернутое действие «Энергичных людей» велось на переднем крае планшета. Рассказ шел о том, как спекулянты и жулики, награвив сверх меры, устраивали на собственный манер «сладкую жизнь». Вот они — стая перелетных птиц, и Е. Лебедев, весело курлыкая и помахая руками, «летит» из одной комнаты в другую, а остальные — гуськом за ним. Вот они — скорый поезд Москва — Владивосток, и П. Панков старательно пыхтит: он —

паровоз, остальные — вагончики. Безмятежный идиотизм пьяных забав режиссера не раздражал, наоборот, он видел, что только в такие минуты, в глупой детской игре, матерые аферисты на короткий срок способны обрести человеческий облик. Но тут одним поворотом интриги менялась вся ситуация. Над «энергичными людьми» нависала более чем реальная угроза тюрьмы. Хмель как рукой снимало.

Каждый из персонажей получал в пьесе и в режиссерской партитуре сольную партию, возможность показать, кто он таков на самом деле, в жизни, а не в игре. Лучше других солировали опять же Е. Лебедев и П. Панков: обоим удавалось по-разному подойти до той грани, где отъявленный цинизм соприкасается с абсолютно искренним ощущением своей не то чтобы правоты или непогрешимости, а даже и красоты, даже и достоинства, благородства. Бездуховность нагло корчила гримасы одухотворенности.

Та же, в сущности, проблема — только в неизмеримо более усложненном полифоническом развитии — решается и в «Дачниках». Но тут эквивалентом горьковской злости стала отчужденно презрительная позиция режиссера. Почти на всех персонажей пьесы Товстоногов смотрит ледяным взглядом, и в его холодности есть оттенок скучливого равнодушия.

Медлительная красота спектакля обладает нарочитой, подчеркнутой невозмутимостью. Его ход не потрясают мощные и болезненные удары сострадания, которые с волнующей силой вторгаются, например, в драму американца П. Зинделла «Влияние гамма-лучей...». В блаженно-дачном колыпании страусовых перьев, воланов, в атмосфере разнеженности, теплого ласкового воздуха и птичьего щебета сострадать некому. Зато с каким сарказмом, как внимательно следит режиссер за оскорбительно самодовольной, цинично отдохновенной жизнью горьковских персонажей, поданных в самом изысканном стиле «ретро», в модной костюмировке начала века. Как отчетливо слышны в зыбком, колористически нежном пространстве, сперва солнечном, потом гаснущем, сперва мелькающем утренними бликами света, потом играющем лиловатыми тенями вечера, во всей этой красоте, дачников окружающей и дачникам непостижимой, их сытые голоса, сальные хохотки, даже истерические всхлипы, всякий раз — и у Сулова, и у Калерии, и у Басова, и у Рюмина — непременно с привкусом почтения к их собственным,

будто бы уникальным, а на самом деле банальным, будто бы искренним, а на самом деле фальшиво взвинченным эмоциям...

При всем том холодная неприязнь автора спектакля к его персонажам в данном случае приобрела слишком универсальный характер. Точки опоры в пьесе режиссер не нашел, ни Влас, ни Мария Львовна его по-настоящему не заинтересовали, а Варвара Басова заинтересовала, но подвела, обманула товстоноговские ожидания. (В свое время она и Комиссаржевскую подвела.)

Кульминационным пунктом московских гастролей БДТ стала «История лошади». Выдвинутая М. Розовским идея инсценировать «Холстомера» Л. Толстого и пьеса, им предложенная, были не просто смелы, но — смелы вызывающе. На первый взгляд замысел казался экстравагантным и, значит, противопоказанным Товстоногову. "Удивлять, бравировать оригинальностью — не в его вкусе. Однако за внешней эффектностью затеи показать на подмостках судьбу лошади и заставить актеров играть коней, жеребят, кобылиц Товстоногов угадал манящую возможность «впасть, как в ересь, в неслыханную простоту» толстовской поэтики, войти в мир нравственных проблем, волновавших Толстого. Более чем естественно к постановщику Товстоногову и на этот раз присоединился художник Э. Кочергин, чья сценография целесообразна и поэтична. Свои затаенные возможности она открывает не сразу, а постепенно, малыми дозами.

В «Истории лошади» грубая холстина декораций Кочергина читается то так, то этак: вот конюшня, вот открытая степь, вот московская улица, а вот и трибуны ипподрома. Но главное не в этом, другое важнее: нейтральные холсты Кочергина дают полную волю фантазии, они позволяют постановщику и артистам непринужденно маневрировать между прошлым и настоящим, лошадиным и людским. Конечно, Е. Лебедев играет — и виртуозно — пегую лошадь, мерина Холстомера, с поразительной точностью воспроизводя все повадки животного, сперва его резвую молодость, потом — его скорбную, забитую старость. Конечно, М. Волков играет — и восхитительно — жеребца Милого. Залюбуешься: какая стать, как гарцует, как смачно грызет кусок сахара! Конечно, В. Ковель играет — абсолютно достоверно — кобылицу Вязопуриху, ее прежнее молодое приволье, ее нынешнюю унылую дряхлость. Ни одно

важное событие лошадиных биографий не упущено из виду. Но глубокая, скорбная мысль, дарованная Холстомеру гением Толстого, очень скоро вырывается из-под обличья загнанного мерина. Тогда-то и становится ясно, что Евгений Лебедев ведет сложнейшую двойную роль: играет историю лошади, но и — судьбу человека.

Формально есть как будто все основания назвать «Историю лошади» мюзиклом. Исходная идея М. Розовского к мюзиклу и вела, рвалась к характерной эксцентричности жанра, а заодно, конечно, к той свободе взаимоотношений с первоисточником, на которую мюзикл притязает и которой он обыкновенно пользуется. Товстоногов же резко свернул в сторону от эксцентрики и потянулся обратно к Толстому, подчинил действие логике движения толстовской мысли, и музыка, вместо того чтобы раскачивать и расшатывать каркас философской притчи, полностью в нее углубилась, внутри нее сосредоточилась.

Магическая власть музыки бессловесна. Музыка способна, не прибегая к слову, выразить красоту и трагизм бытия внечеловеческого, приобщить нас к живой природе, в том числе и к таинственной жизни «фольварков, парков, рощ, могил», и к жизни бессловесной твари — хотя бы лошади. Самое абстрактное из всех искусств, музыка может прийти на помощь конкретности театра и установить прямую, эмоционально непогрешимую связь между человеком и природой, его не только окружающей, но и в нем самом, в человеке, звучащей и сущей. А ведь оно, это природное, если угодно «животное», в человеке и, наоборот, «человеческое» в животном были Толстым восприняты как противоречия мучительные. Музыка тут, в композиции Товстоногова, выступает как идеальный переводчик, как толмач, помогающий режиссеру говорить сразу на двух языках — людском и лошадином, поведать зрителям не только о лошадиной жизни и смерти, но и о жизни и смерти вообще.

Силой музыки, омывающей весь спектакль, людское, простирающееся в образах лошадей, подается с особенной рельефностью.

В маневрах между двумя планами — лошадиным и людским — Товстоногову неожиданно пришлось к стати сценический язык Брехта. По-брехтовски откровенна свобода, с которой актеры то сливаются с персонажами, то, будто от них отстраняясь, ком-

ментируют горько и трезво их помыслы и поступки, то имитируют лошадиные повадки, а то вдруг снова очеловечивают свои роли.

Однако в режиссерской партитуре, часто прибегающей к брехтовским приемам, музыка используется вовсене по-брехтовски, иначе. Если в театре Брехта зонги — всегда вставные номера, сознательно и четко отделенные от драматического действия, разрывающие его ход, чтобы дать в музыке и вокале смысловую формулу совершившегося, ударное идейное резюме, то в «Истории лошади» мелодия и песня выполняют прямо противоположную функцию: они не отделяют, они связывают эпизоды между собой. Они, кроме того, настойчиво сближают жизнь человеческую и жизнь лошадиную, толкают наше воображение туда, куда и хочет его вовлечь режиссер.

Завывания Лебедева — Холстомера следуют «человеческому» рисунку старинной русской мелодии, и лошадиное» обозначено только тем, что завывания — бессловесны. Дальше, после того как Лебедев прорыдал свой запев, он может и заговорить, но может и заржать, он уже и человек и конь сразу. А мы теперь всему верим, мы уже приняли невероятную и небывалую меру условности, предложенную театром.

Но и лошадиное и человеческое в спектакле — всего лишь необходимые псевдонимы, то есть опять-таки условные знаки той антиномии, о которой уже шла речь. Физическое, чувственное, природное на протяжении всего спектакля борется с духовным, от плоти независимым, телу неподвластным. Толстовские понятия «животного» и «божеского» в человеке соотнесены режиссером с толстовской же сложностью и многозначностью. А потому спектакль вовсе не взирает с ханжеским осуждением на земное, плотское и не зовет к духовности бесплотной, к чистоте стерилизованной.

Наоборот, один из самых сильных, незабываемых моментов партитуры Товстоногова — именно тот момент, когда умерщвление плоти, стерилизация, насильственное превращение коня в мерина показаны на сцене едва ли не с натуралистической силой, как мука непереносимая, адская, как боль и кровь. И с этого момента весь остаток лошадиной жизни Холстомера окрашивается неизбывной печалью.

Толстовское чувство непосредственной радости, полноты и напористой силы земного бытия со всех сторон рвется в пределы сцены. Мощный топот

мчащегося табуна, дикие песни кобылиц и коней, любовные игры Вязопурихи, размашистый бег самого Холстомера — все это насыщено неукротимой волей к жизни и отзывается счастьем. Товстоногов по-толстовски чувствителен ко всем, без исключения, мгновениям естественной природной красоты. Режиссер не морализирует. С морализаторской позиции легче легкого вынести обвинительный вердикт Милому. (Иные критики и спешат его осудить.) Наглый, самоуверенно гарцующий, жестокий, одно слово: жеребец! Но прислушайтесь, как хрустит кусок сахара в зубах Милого. Сколько раз настойчивым рефреном звучит этот хруст — смачный, бездумный, ко всему на свете равнодушный, даже циничный, однако же восхитительный! Восхищает сила, которая играет, переливается, собой упивается и которая тем не менее восхищения достойна. Ибо Милый — совершенное в своем роде, прекрасное создание природы. Природа же — вне морали, с моральными мерками к ней не подступишься.

Вполне по-толстовски режиссер отказывается от моральных критериев даже тогда, когда Толстой-моралист, Толстой-проповедник их выдвигает.

Короткая счастливая пора жизни Холстомера показана ликующей и лихой сценой выезда: слева, барски откинувшись на воображаемом сиденье, развалясь и снисходительно хмурясь, смотрит в одну точку красавец-князь Серпуховской — О. Басилашвили, справа, приподнявшись на козлах, широко и горделиво размахивает кнутом бравый кучер Феофан — Ю. Мироненко, а в центре, с гибельным восторгом закусив удила и легко распластывая над мостовой длинные ноги, все ускоряя и ускоряя бег, рвется вперед, летит, конечно же, сам Холстомер — Е. Лебедев. И мы все это видим, хотя нет на подмостках ни Кузнецкого моста, ни тротуаров с прохожими, ни мостовой, ни экипажа, и трое актеров просто-напросто стоят посреди сцены лицами в зрительный зал.

Эпизоду выезда предшествует саркастически горькая фраза Толстого о том, что ни кучер, ни князь никого, кроме самих себя, не любили. Фраза эта отнюдь не оставлена без внимания. Мы замечаем, конечно, что князь любит себя, богатством, властью, кучер — своим мастерством, а красавец Холстомер, бедняга Холстомер, любит собственную преданность хозяину, готовностью и способностью совершить чудо на радость князю.

Но все эти легко обозначенные оттенки партитуры выезда тотчас же стираются режиссерской рукой, выдвигающей взамен разрозненности — мотив согласия, общего для всех троих упоения бегом. Мизансцена в целом звучит как счастливое мгновение, как живая метафора счастья. Она организована Товстоноговым с такой неотразимой точностью, что счастье сразу охватывает и весь зрительный зал, который взрывается благодарной овацией.

Думаю, что Товстоногов сумел на удивление простыми средствами выразить мироощущение Толстого, передать толстовское восприятие полнокровия бытия, которое люди ценить не умеют, искажают, опошляют, уродуют. Вся притча о Холстомере — притча о том, как изуродовали и погубили естественную, природную красоту. Идея собственности, ко всему живому прикрепляющая ненавистные ярлыки «мой», «моя», «мое», циничная жестокость купли-продажи, человеческая тщеславность и человеческая расчетливость убивают Холстомера. Но только ли его, только ли старого мерина они убивают — вот вопрос.

Ответ предчувствуется в том, как и куда ведет Лебедев свою роль. Муки лошади, артистом показанные как нечеловеческие (человек таких испытаний физически выдержать не может), муки лошади изнуренной, больной, хромой, грязной, заживо гниющей, производят впечатление тягостное и потрясающее. Но эта лошадь — ведь она и человек! Мятущаяся, мечущаяся в поисках объяснения, почему же такое с лошадью происходит, терзаемая человечность смотрит прямо на нас глазами умирающего коняги.

Холстомер вопрошает на пороге небытия, зачем ему и нам была дарована жизнь, какой в ней предполагался высший смысл, мог ли он осуществиться, а если не мог, то почему?

Трагедия безбоязненна, и ответом на все вопросы, которые она выдвигает, становится вдруг сухая, намеренно бесстрастная информация о том, что произошло после смерти с тушей коня и с телом князя. В этот момент музыка не нужна, она смолкает. Итоги подводятся в холодной и ясной тишине. Актерские темпераменты сделали свое дело, исполнители могут наконец перевести дух.

Элементы брехтовской театральности в «Истории лошади» введены Товстоноговым в сложную структуру, стилистически от Брехта независимую. Брех-

товское тут — не метод и не принцип. Приемы, брехтовские по происхождению, плотно смыкаясь с другими средствами выразительности и попадая в новый контекст, начинают работать иначе, нежели в спектаклях Берлинского ансамбля.

Если в «Хануме» и есть вахтанговское своеволие в самом подходе к старинному сюжету, то жизнь спектакля течет не по вахтанговскому руслу и все ситуации просматриваются отнюдь не в вахтанговском ракурсе.

В обоих случаях Товстоногов, опираясь на опыт предшественников, пользуется их находками свободно, не выказывая ни прилежания копииста, ни претенциозного желания вывернуть унаследованную образность наизнанку. Его связи с режиссерским искусством недавнего прошлого интенсивны, открытвенны и практичны. Порой он без страха позволяет себе прямые цитаты из общепризнанных режиссерских шедевров. Одна из сцен его «Ревизора» — точная копия аналогичной сцены из постановки Мейерхольда, но мейерхольдовский «Ревизор» и Товстоноговский «Ревизор» — спектакли, между которыми (несмотря на цитату) ни идейной, ни стилистической общности нет. Возвращая, через двадцать лет после Таирова, к сценической жизни «Оптимистическую трагедию» Вишневого, Товстоногов не убоился повторить некоторые внешние мотивы таировской композиции, но и смыслово, и формально поставил не просто другой, а принципиально иной спектакль.

Критики, которые легко подмечают моменты сходства, но далеко не всегда способны по достоинству оценить различия, с какой-то фатальной неизбежностью упираются в слово «синтез», предполагая, будто оно может объяснить и все закономерности развития товстоноговского искусства, и силу его воздействия. Товстоногов мастерски синтезирует открытое многими, — пишет Н. Крымова, — «но так, что качество синтеза заключает в себе открытие». Вслед за данной сентенцией идет раздумье, значительность которого подчеркнута и вопросительной интонацией, и разрядкой: «Может быть, в этом и состоит главная примета сегодняшней новизны — в *качестве*, в степени *художественности*? В полной гармонии серьезного содержания и современной формы?»

Если даже вести разговор о гармонии между содержанием и формой на уровне, который тут предложен, все равно придется признать, что лестное для Товстоногова намерение критика связать его

искусство с «главной приметой сегодняшней новизны», увы, практикой Товстоногова не подтверждается. Вряд ли кто-нибудь решится утверждать, что такие «вчерашние» или «позавчерашние» работы Товстоногова, как «Оптимистическая трагедия» или «Пять вечеров», «Варвары» или «Поднятая целина», с точки зрения «качества» и «художественности» заметно уступали «сегодняшним» его «Дачникам» или «Тихому Дону».

А что касается пресловутого «синтеза», то кто же нынче не «синтезирует»? Кто не пытается впрячь в одну телегу коня и трепетную лань? Кто не пробует совместить безгрешную правду актерского переживания «по Станиславскому» с метафорической образностью «по Мейерхольду», насытить изощренным психологизмом форму внебытового спектакля, высокое — заземлить, низменное — поднять до небес и т. д., и т. п.? Все пробуют, у многих получается. «Синтез» стал общим достоянием и, значит, общим местом, а потому сам по себе ничего не означает, ничего не объясняет. Равно как и гармония содержания и формы, тоже для всех желательная.

Существенно, как всегда в искусстве, только индивидуальное, только данному художнику свойственное, только ему доступное и недостижимое для других. Позиция Товстоногова в нынешней театральной жизни predeterminedena по меньшей мере несколькими характерными особенностями его дарования.

Первая из них — сосредоточенность режиссерского интеллекта, целеустремленность движения мысли сквозь многосложную проблему, которая становится объектом внимания Товстоногова в данном спектакле. Вторая, еще более специфичная для него черта — умение организовать сценическое действие так, чтобы нарастающее напряжение мысли возбуждало и подстегивало эмоцию, провоцировало внезапные взрывы темперамента. Третья примета товстоноговского искусства — обязательная полифоничность развития, виртуозно разрабатываемое многоголосие. В утонченной оркестровке товстоноговского спектакля на равных правах участвуют все мыслимые инструменты. Нельзя предугадать, когда послышатся фортепьянные аккорды, когда подаст голос валторна или виолончель, когда вступят скрипки, когда загрохочут ударные, а когда запищат сквозь папиросную бумагу детские гребенки, памятные еще по «Принцессе Турандот».

Все может быть. Но, что бы ни было, все произойдет по воле постановщика, который правит подъемами и спадами, приливами и отливами действия с невозмутимой уверенностью дирижера, назубок знающего нотную партитуру, диапазон и регистр каждого инструмента.

Товстоноговское владение всеми гласными и согласными сценического языка, всем его алфавитом, от «а» до «я», позволяет режиссеру добиваться подлинно реалистической многозначности и объективности искусства.

Этими двумя словами — многозначность и объективность — я определил бы главные признаки товстоноговской режиссуры. Личность режиссера полностью растворена в спектакле, который им выстроен и управляем. Товстоногов скрыт за своими образами и персонажами, не спешит превознести одного, принизить другого, радушно обняться с героем и презрительно отвернуться от подлеца. Когда шумному, а когда тихому, когда единому, а когда и дробно-капризному движению жизни в спектаклях дана полная воля, и в этом потоке Товстоногову сперва необходимо бывает найти связность, логику, определить скрепы между людьми, событиями, коллизиями, показать, как и почему одно из другого вытекает, а после уж обозначить разрывы, трагические провалы или комедийные рытвины, отделяющие правду от кривды, мертвенное и обреченное — от жизнеспособного, жизнотворного.

Если нынешний театр по преимуществу — театр самовыражающейся режиссуры, наиболее интересной как раз в ситуациях предельной и агрессивной субъективности автора спектакля, то режиссер Товстоногов, по всей видимости, на такое авторство даже не претендует, напротив, готов пальму первенства оставить драматургу или прозаику. Он с большой заботливостью воспроизводит все наклоны и нажимы писательского почерка и, кажется, вполне готов удовлетвориться смиренной интерпретацией. Но эта скромная поза обманчива. Никогда не вылезая вперед, не отесняя ни писателя, ни актеров, не прибегая к излишне громким интонациям командующего парадом, Товстоногов с головой погружается в пьесу и в ней совершенно исчезает только для того, чтобы ее себе подчинить, прочесть на свой лад, чтобы ее полностью преобразить — подчас до неузнаваемости.

Крепкая, натренированная мускулатура товстоноговского спектакля пронизана нервными волокнами,

которые напрямую связывают ее с личностью режиссера. Мышцы спектакля моментально и живо реагируют на волевой импульс и на безмолвный приказ режиссерской мысли. Постройка, внешне от строителя независимая и отрешенная, в сущности, зависит от него во всем — и в общем стилистическом абрисе, и в малейших подробностях или колебаниях формы.

В «Оптимистической трагедии», поставленной Товстоноговым еще до его прихода в БДТ, на сцене Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина, вперед вышла, хочется даже сказать — выперла, массивная, грузная и грозная фигура Вожака — Ю. Толубеева. Комиссар — О. Лебзак, при всей ее мягкой женственности, при всей ее сердечности и простоте, отодвинулась на второй план. Непредвиденная смена героев продемонстрировала характерную для Товстоногова чуткость к изменениям социального климата.

Товстоногов неизмеримо более тщательно, нежели некогда Таиров, воссоздавал колоритные фрагменты растерзанного и растрепанного гражданской войной быта, больше, чем Таиров, заботился о точности деталей, о человеческой конкретности каждого из персонажей. В его спектакле холодноватой чеканке и блестящей шлифовке таировской формы возразило жаркое многоцветье исторической живописи.

Подробности возросли в цене, и, соответственно, внешняя характерность котировалась высоко. Вращающийся круг выволакивал на всеобщее обозрение чудом, казалось, уцелевшие во всей их грозной первозданности живые клочья прошлого. Короткие жанристские зарисовки свидетельствовали о жадной наблюдательности. Внутренняя синхронность воинского строя нарушилась. Из дезорганизованной толпы моряков наиболее резко выдвинулись вперед Алексей, Сиплый, Вожак. Их сценические портреты дышали реализмом суриковской кисти.

Изыществу таировской геометрии противопоставлялось клокочущее полнокровие жизни, вздыбившейся на краю гибели. Стройности и патетике — удушливость политиканства, ловкость интрижной комбинаторики, красоте — кровь, чистоте — грязь. До сих пор памятна тревожная возбужденность и напускная бравада Алексея — И. Горбачева. Не забыть развинченную, вихляющую походку Сиплого — А. Соколова, его смердящую, гниющую плоть, испитой голос, холуйские ухватки, похабные ухмылки.

Вожак был сыгран Ю. Толубеевым в мрачной, ленивой неторопливости движений, в свинцовой тяжести коротких реплик. Низкий лоб, железные скулы, лоснящееся лицо, каменно твердый взгляд немигающих глаз.

Но в том, как велась роль Вожака Толубеевым, в том, как подавала Вожака партитура Товстоногова, чувствовалось и нечто неизмеримо более важное. От всей этой глыбы мяса, распирающего матросскую тельняшку, веяло страшной силой самовластья, не ведающего ни жалости, ни сострадания. Вожак был живым олицетворением разрушительного анархизма, разнузданной страсти к насилию, маниакальной подозрительности. Когда медленное вращение круга выносило на первый план жирную тушу идола, важно развалившегося на цветастом ковре и окруженного подобострастными приспешниками, готовыми кого угодно пристрелить по первому же его знаку, зрительный зал охватывало чувство покуда еще бессильной, но острой ненависти.

О. Лебзак, которая играла у Товстоногова Комиссара, сравнительно с Коонен выглядела более милой и менее сильной. Она вносила в суровую, мрачную композицию режиссера тему обаятельной женственности, не только неуместной, но, казалось, и просто невозможной, немислимой в свирепом, разнузданно-жестоким мире. Режиссер с самого начала настаивал на полнейшей несовместимости этой вот женщины с этой вот глумливой, гогочущей, ржущей матросней. Массовка, к которой медленно, легко и долго приближалась, двигаясь из глубины сцены по длинному пандусу тоненькая фигурка в белой блузочке, с легким газовым шарфиком, трогательно летящим за спиной,—массовка готова была сразу же ее растерзать, распять, уничтожить. Мало того, как только Комиссар—О. Лебзак подошла к авансцене, прямо в лицо ей ударил из темноты мощный, ослепляющий луч прожектора, и она вынуждена была испуганным движением руки прикрыть глаза. В это мгновение слабость Комиссара как бы фиксировалась стоп-кадром. И ясно было, что ее шансы в борьбе с Вожаком равны нулю. Даже внезапный выстрел, которым она уложила на палубу одного из матросов, воспринимался как испуганный, произвольно-импульсивный.

Товстоногов этого и хотел, ему важно было с максимальной наглядностью сперва противопоставить жирной мускулистой глыбе Вожака беззащит-

ную женскую фигурку, а затем перевести это противопоставление в регистр такой борьбы, где решает не физическая, а духовная сила, не тяжеловесная инерция вчерашнего авторитета, а обдуманый политический расчет.

Когда О. Лебзак облачилась в кожаную куртку, подпоясанную широким ремнем, когда она обрела строгую воинскую осанку и в ее взгляде появилась спокойная уверенность, взгляд этот не утратил ни теплоты, ни мягкости. Комиссар спокойно двинула в бой против анархии и против Вожака и это оружие: женскую тишину, пластичность, более того, даже и миловидность, даже и привлекательность. Стремясь перетянуть на свою сторону Алексея — И. Горбачева, она в безмолвных паузах, где говорят глаза, себя ему дарила, обещала. И хотя эта маленькая игра с огнем велась без тени лукавства, все же и она была частью большой политической игры Комиссара. Личная, ljubовная тема воспринималась как тактический прием, диктуемый общей стратегической задачей.

Почти всегда рядом с Комиссаром согласно товстоноговской партитуре находился Вайнонен — А. Ян. Точно так же рядом с Вожаком почти всегда холуйски околачивался гнилозубый Сиплый — А. Соколов. Два дуэта олицетворяли собой противостояние анархии и порядка, а в то же время — статики и динамики. Насколько внутренне инертны в своем сытом самодовольстве были Вожак и Сиплый, настолько внутренне мобильны были Комиссар и Вайнонен. Им поэтому удавалось вывести матросскую толпу из-под тяжелой, давящей, ничем не ограниченной власти Вожака, постепенно высвободить духовную энергию полка, слепую толпу превратить в зрячую массу.

Спектакль, все ускоряя бег, все более свободно маневрируя мощными накатами массовок, неудержимо катился к вожденной для зрителей минуте крушения и гибели Вожака.

Иные и по-иному злободневные мотивы пронизывали композицию «Идиота». И. Смоктуновский в роли князя Мышкина, по сути дела, только начинал сценический путь, и в рецензиях на спектакль часто мелькали, с оттенком радостного удивления, слова «молодой актер Смоктуновский». А «молодой актер» лидировал в инсценировке романа Достоевского, стилистические очертания которой предопределяла фигура князя Мышкина. Если живопись «Оптимистической трагедии» обладала плотностью и густой мазка, если все полотно того спектакля производило

впечатление внушительной силы, то в «Идиоте» преобладали прозрачные, светлые краски, они дрожали, вибрировали, и фрагментарность постройки усугублялась их трепетаньем. Сквозь колеблющуюся акварель письма неуверенно, робко, вопросительно смотрели на окружающих детски простодушные глаза Смоктуновского.

Насколько тяжело, неспешно, бесповоротно двигался Вожак — Толубеев, настолько осторожно, легкими и быстрыми шагами, неведомо куда и неясно зачем, с поразительной и опасной доверчивостью вступал в пределы сцены Мышкин — Смоктуновский, узкоплечий, зябкий, в коричневой крылатке, с иконописным восково-прозрачным лицом. В его поведении сквозила обезоруживающая готовность с первого слова поверить каждому, проступала неземная чистота помыслов и такая деликатность, такая безбрежная доброта, которые, конечно же, выдавали полнейшую неприспособленность к обыденной практической жизни, но тотчас же ставили Мышкина на голову выше всех окружающих. То была тревожная и трагическая высота, — приподнимая Мышкина, Товстоногов давал нам понять, что князь не только не способен найти общий язык с остальными персонажами, но, хуже того, никак с ними не совместим.

Режиссер подсказал артисту и до предела усилил мотив торопливой общительности Мышкина. Смоктуновский говорил с какой-то порывистой и прерывистой непринужденностью, звонким молодым тенорком, искренне ожидая сочувственного отклика всякого собеседника и обнаруживая неподдельное желание как можно более мягко, естественно, без нажима помочь и Настасье Филипповне — Н. Ольхиной, и Рогожину — Е. Лебедеву раскрыть, поскорее, немедля раскрыть все то чистое, доброе, святое, что он, Мышкин, в них угадывает и провидит.

Однако же параллельно этим несбыточным надеждам в душе героя накапливалась и темнела тоска. Жизнь выдвигала против прекраснотуши Мышкина свои грубые резоны, и все заметнее становилась каллиграфически старательная, ровная линия его шажков по самому краю авансцены, зябкость рук, нечаянная импульсивность непредсказуемых движений. Предвкушение счастья рождалось на скорбном фоне. Полетная духовность то и дело натывалась на жесткие, неодолимые препятствия, моменты просветления перемежались сгустками мрака, минуты от-

кровенной доверительности пересекались паузами, когда Мышкин будто сжимался, уходил в себя.

Режиссерская партитура умышленно вела роль героя Достоевского независимо и как бы отдельно от всех других ролей. Его внутренняя жизнь со внутренней жизнью окружающих не смыкалась, не совпадала, шла мимо них по собственной, мучительной, то ниспадающей, то взлетающей ввысь траектории. Добро если и выглядывало навстречу ему, то ненадолго, мимолетными, слабыми проблесками. Жизнь повиновалась непостижимым для него законам. Отовсюду на Мышкина смотрели алчность, гордость, ревность, жестокость, и хотя каждый раз, сталкиваясь со злом, он отказывался ему верить, все же повторность таких столкновений его угнетала. Казалось, от эпизода к эпизоду он становился все сумрачнее. Душевно дряхлел. Юношеская возбужденность сменялась к концу спектакля едва ли не старческой вялостью, говорливость — молчаливостью. Помрачение ума, болезнь души приходили как прямой результат крушения безоружной доброты, ничего не сумевшей ни изменить, ни исправить в неотвратимом ходе бытия, а главное, никому не сумевшей помочь.

Вслед за Достоевским режиссер обратился к Горькому. Постоянный и глубочайший интерес Товстоногова к классике имеет, по меньшей мере, двойной смысл: с одной стороны, в классике его содержательное искусство неизменно находит такие современные мотивы, которые писателям-современникам не всегда по плечу, с другой стороны, классика, по-новому читаемая и по-новому толкуемая, — самая надежная школа для актеров. «Варвары», в частности, оказались первым спектаклем, где Товстоногов превратил труппу БДТ в мощный и богатый звучаниями ансамбль, где режиссерская воля подготовила и обеспечила впечатляющие актерские победы П. Луспекаева — Черкуна, В. Стржельчика — Цыганова, В. Полицеймако — Редозубова, О. Казико — Богаевской, З. Шарко — Кати и многих других. В спектакле «Идиот» такого согласия еще не было. Начиная с «Варваров», оно стало непреложным законом для театра Товстоногова и выглядит с тех пор как бы само собой разумеющимся, неизменно предполагаемым и всякий раз ожидаемым.

Давно замечено, однако, что в отличие, например, от спектаклей МХАТ 30-х годов в ансамблях Товстоногова почти всегда есть лидирующие фигуры, артисты, которым вверены важнейшие для режиссера

темы. Вовсе не обязательно это исполнители главных ролей. Например, в «Гибели эскадры» А. Корнейчука Е. Копелян и Е. Лебедев играли сравнительно скромные роли Балтийца и боцмана Кобзы — в других постановках той же драмы не особо заметные, а в товстоноговском прочтении не менее важные, чем Гайдай — П. Луспекаев.

В горьковских «Варварах» лидировала Т. Доронина — Надежда Монахова. Чтобы лучше понять, сколь виртуозно пользуется Товстоногов самыми различными звучаниями актерских талантов, стоит сравнить манеру игры Дорониной, плавную, уравновешенную, текучую, с манерой Смоктуновского, прерывистой, графичной, принципиально неуравновешенной.

Тем более что и Доронина, и Смоктуновский в товстоноговских спектаклях демонстрировали максимум своих возможностей.

В исполнении Дорониной Надежда Монахова освещала сцену ярким сиянием ровной, естественной красоты, пленительной и чуть томной неги, в которой, однако, угадывалось нечто гибельное, даже роковое. Эта неотразимо прекрасная женщина, вся поглощенная каким-то медленным, тугим и смутным напором собственных грез, подолгу застывающая в недвижности пауз, странно молчаливая, лишь изредка одаряла собеседников пустыми, ничего не значащими словами. Сомнамбулическая красота Монаховой, по замыслу Товстоногова, была чрезмерна, непомерна и уже потому — страшна для мелкотравчатых, провинциальных, уездного масштаба мужчин, которые жадно и робко поглядывали на нее. В платьях интенсивно локальных тонов, желтом ли, синем ли, красном ли, по сцене расхаживала красавица, самой природой предназначенная для страсти. А мужчины, способные не на страсть, а на связь, не на любовь, а на интрижку, догадываясь, что Монахова потребует большего, инстинктивно сторонились ее.

Выходило так, что плавная, медлительная линия роли Монаховой — Дорониной, подобно нервному, трепетному пунктиру Мышкина — Смоктуновского тоже вела как бы мимо всех остальных персонажей, мимо их жизни, суетной, жадной, скользкой. Абсолютно различные по ритму и по смыслу, ни в чем не схожие, Монахова и Мышкин в одном совпадали: они в режиссерских партитурах были поставлены особняком, будто возражая, Монахова — лениво и

флегматично, Мышкин — наивно и горячо, ходу бездушного социального механизма.

И хотя дремлющая чувственность Монаховой ничего общего не имела с неутомимо бодрствующей совестью Мышкина, тем не менее обе товстоноговские композиции складывались по принципу контраста между натурами редкими, исключительными, единственными в своем роде и — жизнью всеобщей, у Достоевского раздираемой воспаленными страстями, у Горького движимой мелкими страстишками.

Дуэт Надежды Монаховой и мужа ее, Маврикия Монахова, Дорониной и Лебедева, доводил контраст уникального с банальным до степени гротескной выразительности. Вокруг актерского покоя Дорониной мелким бесом вилась и мелькала актерская экзальтация Лебедева. Невозмутимо плывущей статике Надежды все время, будто взвизгивая, откликалась болезненная ущемленность, дерганость, истеричность Маврикия. В форменном мундире акцизного надзирателя, словно пританцовывая и рисуясь, по сцене прохаживался человек, вечно терзаемый ревностью и страхом. Стоило бы ради наглядности специально воспроизвести означенные режиссером линии движения двух этих фигур по планшету: коротенькие, прямые или лениво округлые, с точками длительных остановок — для Дорониной, извилистые, путаные, неостановимые, зигзагообразные, к Дорониной тянущиеся — для Лебедева. Мизансценический чертеж, варьируясь и усложняясь, уже содержал в себе всю трагикомедию супружества Монаховых: ее тщетное ожидание великой любви, его неутраченные, гложащие подозрения, ее напрасную, грозную, никому не нужную смелость, его кривляющуюся, крадущуюся трусость...

Предложенное Товстоноговым истолкование горьковской пьесы несло с собой ветер новизны, хотя постановщик не покушался на неприкосновенность горьковского текста и хотя все неоспоримо новое добывалось из текста же, из его дотолем не изученных и не познанных глубин.

Такой простой метод в применении к грибоедовскому «Горю от ума» дал довольно неожиданные результаты: Товстоногов отнюдь к сенсации не стремился, но произвел и сенсацию, и даже переполох только потому, что следовал не театральной традиции, не привычным представлениям о том, как должен выглядеть Чацкий или как должен разговаривать Скалозуб, а читал пьесу как бы впервые.

Режиссер позаботился, чтобы каждый стих комедии прозвучал веско и осмысленно. Старательно, без тени своеволия или небрежности он воспроизвел на подмостках и обстановку, и атмосферу дома Фамусова, педантично и строго восстановил подробности этикета, покрой костюмов, моды и манеры грибоедовской поры. Все новое ворвалось в спектакль по широкому руслу грибоедовского текста, который произносился без обычного театрального пафоса и без давным-давно вошедшего в актерскую плоть и кровь расчета на комедийный эффект хрестоматийно знакомых, остроумных, подобных репризам реплик.

Властно диктуя соблюдение ритма и темпа стиха, Товстоногов столь же властно потребовал осознанной осмысленности каждой фразы, каждого слова. В первую очередь это углубленное, въедливое — без ложного пиетета, но и без всякой необдуманной, случайной интонации — прочтение текста до неузнаваемости изменило и преобразило Чацкого. Мы ведь привыкли к романтическим Чацким, похожим на оперных Ленских. Десятки Чацких прошли перед нами, патетически, гордым жестом воздевая руки ввысь, пламенно обличая порок и твердо сознавая собственное благородство, с непременным сарказмом высмеивая скудоумие современников и нравы фамусовской Москвы. С. Юрский с оперным Ленским не соприкасался нигде и никак. Артист играл умного, чувствительного, легко ранимого юношу, уязвленного холодностью и равнодушием любимой женщины. Юношу, совершенно неспособного ни понять, ни принять весь строй жизни, с которым его столкнула судьба, — строй «позорно мелочный, неправый, некрасивый». Нет, он вовсе не обладал чувством гордого превосходства над окружающими. Он только пытался — тщетно! — их вразумить, только старался — напрасно! — внушить им, что живут они тускло, что интересы их неинтересны. Он только стремился — и тоже безуспешно — отвоевать у них хотя бы одну только Софью...

Товстоногов прямой дорогой выводил Юрского точно к названию пьесы: горе от ума. Все горе только тем и объяснялось, что ум Чацкого расходовался попусту, зря; хуже того, его не понимали, не слышали, еще хуже — и слушать не хотели. Упреки рикошетировали, обвинения бумерангом к нему возвращались, в самого же Чацкого били. Наиболее отчетливо ситуация совсем невеселой комедии про-

сматривалась в треугольнике Чацкий — Софья — Молчалин, в этой извечной геометрической фигуре, где ум чаще сопутствует слабости, нежели силе, скорее предвещает поражение, нежели победу.

Софье — Т. Дорониной ум Чацкого причинял одни неприятности. По-своему, на уровне фамусовского мироощущения, эта Софья, гармонично увязывая проснувшуюся чувственность с прирожденной расчетливостью, капризность с высокомерием и смелость с обдуманностью, обладала неоспоримым женским достоинством. Даже в рискованных ситуациях самообладания не теряла, оставалась невозмутимо улыбчивой и надменно безгрешной, хотя, конечно, целиком поглощена была волнующим предвкушением земных радостей. Чацкий с его острым умом и злым языком приехал вовсе некстати. Он был для Софьи незначительной, но досадной помехой, он спутывал ее карты, и Товстоногов с мрачным юмором все разговоры Софьи и Чацкого мизансценировал так, что видно было: она порывается уйти, прервать разговор. Ее раздражают эти неуместные, скучные речи, ей бы сейчас бежать, а фраза все тянется, монолог длится, господи, где же конец?!

Еще более коварно Товстоногов вводил композицию Молчалина. Если пленительная Софья умом похвастаться не могла, да и не хотела, то Молчалин, каким играл его К. Лавров, был на свой лад очень даже умен и дальновиден. Его здравый смысл, практичный и трезвый, в некоторых отношениях явно брал верх над изощренным, но непрактичным интеллектом Чацкого. Влюбленный по уши, Чацкий нередко поступал опрометчиво, еще чаще высказывался во вред себе. Молчалин — К. Лавров подобных оплошностей не допускал ни в каком случае, и оплошности Чацкого вызывали у него улыбку, чуть брезгливую, чуть сострадательную. Молчалин — Лавров испытывал порой снисходительное участие к Чацкому — Юрскому. Мягкое и сочувственное превосходство одного, удачливого молодого человека, над другим, неудачливым молодым человеком, реалиста над идеалистом, немногословного, застегнутого на все пуговицы чиновника над говорливым аристократом, щеголявшим в черном фраке, полосатом жилете и рубашках снежной белизны, имело в спектакле Товстоногова смысл многозначный и важный.

Товстоногов заставил зрителей взглянуть на пьесу не только глазами разгневанного Чацкого, но и

спокойным, холодным взглядом Молчалина. Выяснилось, что и у Молчалина есть свои козыри в этой игре. Чацкий горячо говорит, Молчалин кротко служит, у Чацкого — идеи, у Молчалина — хлопоты в казенном доме, Чацкий — заезжий человек со стороны, Молчалин — здешний человек с портфелем. Чем прочнее выглядели позиции Молчалина, тем горше должны были оборваться надежды Чацкого.

Его поражение Товстоногов обозначил внезапным обмороком в финале. Прежде чем потребовать хрестоматийную карету, Чацкий — Юрский вдруг, помертвев, во весь рост падал навзничь.

Обморок Чацкого многих смутил и озадачил. Долгая пауза трагической тишины, нависшая над поверженным героем перед самой концовкой комедии, показалась едва ли не кошунственной. Набившие оскомину дежурные фразы о «замысле автора» (всегда почему-то до мелочей известном критикам, но, думают критики, никогда не известном режиссеру) слышались со всех сторон. Между тем смелая режиссерская догадка мощным и точным, типично товстоноговским ударом завершала мучительное движение героя сквозь фамусовщину и доказывала просто, как дважды два (в полном согласии с Грибоедовым), что никакое «горе» не заставит Чацкого отказаться от притязаний свободного «ума». Дом Фамусовых покинет человек, проигравший первое сражение, но не войну: война еще вся впереди.

Рецензенты, которые твердо знают, «как принято» вести ту или иную классическую роль, и потому сверяются не с текстом, а с услужливой, кишасей театральными впечатлениями памятью, — такие рецензенты сплошь да рядом бывают обескуражены спектаклями БДТ. Игра товстоноговских артистов полна неожиданностей, и застигнутые врасплох критики теряются в догадках, что да как, почему и зачем. Когда Товстоногов показал «Ревизора», один из бывалых критиков никак не мог взять в толк, чего же боится городничий — К. Лавров. «Почему страхом одолеваемы хозяева города?» — укоризненно вопрошал он. По Гоголю, надо бы, уверял критик, играть городничего «служакой солдафоном», которому бояться некого: ему сам черт не брат.

Пример выразительный. Ибо «служака-солдафон» подсказан не столько Гоголем, сколько многими и многими актерами, по стародавнему обычаю, изображавшими Сквозник-Дмухановского бравым и грозным заправилой чиновничьего воинства.

А «обоснование» новой трактовки, которого не нашел критик, без труда отыскал у Гоголя еще Белинский: «Почтенный наш городничий жил и вращался в мире призраков», его мучил «самый основательный страх действительности, известный под именем уголовного суда», он, городничий, терзался «страхом наказания за воровство и плутни», он «глупого мальчишку» принял за ревизора оттого, что «у страха глаза велики». И Белинский резюмировал: «Глубокая идея! Не грозная действительность, а призрак, фантом, или, лучше сказать, тень от страха виновной совести, должны были наказать **человека призраков**».

«Человек призраков» — эти, Белинским подчеркнутые, слова предопределили толкование роли городничего в спектакле Товстоногова.

Пугающие тени зловеще нависали над городничим, плыли по высоким стенам его дома, иногда порождая болезненные, фантастические видения: вдруг возникал и неслышно скользил в пространстве сцены жутковатый фантом, безгласное олицетворение страха, странное существо в черном плаще, черных перчатках и черных очках. Но главные страхи не вокруг городничего вились и роились, они гнездились в самой его душе. К. Лавров, пренебрегая надоедлым театральным канонам, сыграл городничего молодежавым, динамичным, умным, но неспособным совладать с неожиданными приступами панического ужаса и трусливой запальчивости. То и дело теряя самообладание, срываясь на истощный крик, городничий — Лавров изрыгал гневные вопли, проклятия, брань. Немыслимо было предугадать, когда, в какой момент, почему начнется и когда — столь же неожиданно — уймется извержение этого вулканического темперамента. Взамен монументального канона предлагалась своенравная экспрессия, взамен прямолинейного хамства — хамство мнительное, снедаемое мрачными предчувствиями, суеверное.

Когда другие городничие сообщали, что им-де приснились две крысы, пришли, понюхали и ушли, это порой бывало очень даже смешно. Лавров говорил о крысах, болезненно морщась, брезгливо и нервно вздрагивая. Было страшновато.

В спектакле Товстоногова разыгрывался самый страшный, самый скверный день во всей биографии многоопытного городничего и одновременно — самый счастливый, восхитительно удачный день жизни Хлестакова — О. Басилашвили. Фантасмагория для

городничего — феерия для Хлестакова. Чудо как ему везло в этот день! Пока городничего одолевали страхи и преследовали жуткие видения, счастливцев Хлестаков купался в невесть откуда набегающих волнах радости. Вершиной блаженства, высшим пиком хлестаковского ликования была великолепно придуманная и поставленная Товстоноговым перед занавесом коротенькая картинка: прямо в публику мчал в качающихся и подскакивающих дрожках мнимый ревизор, сопровождаемый подобострастными чиновниками. Тесной кучкой, обнявшись, сидели в экипажике чиновники с городничим посередине, — тут и он весел, страх его отпустил, — на коленях у хозяев города развалился поперек дрожек пьяный Хлестаков, кто-то держал его за ноги, кто-то ласково обхватил его голову, кто-то подкладывал ему под голову подушку, сам же Иван Александрович, лежа, весело помахивал платочком, благосклонно приветствуя население, и мутные, хмельные глазки его довольно шурились. Добчинский, стоя в дрожках, наяривал на гитаре бравурный мотивчик, краснорожие, заметно поддавшие чиновники пели нестройным, но удалым хором, дрожки летели во весь опор — как хорошо, как прекрасно, какой русский не любит быстрой езды!..

Тут режиссер на мгновение гасил свет, вся картинка вдруг исчезала, а когда свет опять вспыхивал, на фоне занавеса, в луче, оказывался один Бобчинский, запыхавшийся, растерзанный, петушком бежавший (тоже прямехонько в зал, в публику, к нам) вслед за дрожками, на бегу срывавший с себя и швырявший в оркестровую яму сюртук, изо всех сил семенявший маленькими ножками и жалобно протягивавший вперед маленькие ручки. Куда там, разве догонишь чужое быстролетное счастье?

Многие актеры в роли Хлестакова жмут на плутовство либо на фатовство. Клавиши театральных штампов податливы, фат или плут более или менее удаются и никого не раздражают. Басилашвили не играет ни плута, ни фата, ибо Товстоногов рассудил, что коль скоро «человек призраков» со страху сам себя переплутует, то Хлестакову нет надобности ни интриговать, ни пускать ему пыль в глаза. Навстречу городничему режиссер, улыбаясь про себя, выводил беспечного юнца, едва ли не мальчика, доверчивого щенка, и О. Басилашвили, как гимназист шаркая ножкой, по-детски восхищаясь всеми дарами, которые преподносила ему басно-

словно расщедрившаяся фортуна, только озирался, соображая, что предпочесть — севрюжину или индейку, кого хватать — выдавшую виды, разомлевшую Анну Андреевну или вертлявую и жеманную Марью Антоновну.

Когда кончался непостижимо шальной, феерический день-выигрыш, горло Хлестакова сжимала тоска.

Он догадывался, что такое безбрежное счастье больше уж никогда ему не привалит. Вдруг отворотясь от приосанившегося, умиротворенного городничего и грубо нарушая церемонию расставания, Хлестаков у Товстоногова доверительным шепотом, как о самом сокровенном, медленно, с мучительными паузами говорил в публику, не городничему, нам: «Я признаюсь от всего сердца... мне нигде не было... такого... хорошего приема...»

Легко было поверить ему. Легко было поверить всему, что совершалось в этом гоголевском спектакле.

Сколько ни бейся в поисках закона или правила, которым руководствуется режиссер, переходя от пьесы к пьесе, как ни старайся понять, почему к одному драматургу он возвращается и дважды, и трижды, а другого всю жизнь избегает, простого, арифметически однозначного ответа на эти вопросы не найдешь. Думаешь, например, что социальная наэлектризованность, свойственная темпераменту Алексея Попова, непременно должна была вывести его к Горькому. Но нет, Попов не ставил Горького никогда. Предполагаешь, что Александр Таиров, с его пристрастием к западному репертуару и высокой трагедии, напротив, не мог интересоваться ни Горьким, ни Чеховым. Но и это не так, выясняется, что Таиров как раз отдал дань чеховской и горьковской драме. Воображаешь, что Товстоногову, как говорится, сам бог велел взяться за Булгакова, поставить «Дни Турбиных» или «Бег». А он отдает «Мольера» С. Юрскому, сам же к Булгакову не прикасается. Как, впрочем, и к Брехту, хотя всякому понятно, что Брехт в тысячу раз интереснее Себастиана, Фигейредо и Николаи вместе взятых. И тем не менее!..

Репертуарная избирательность, какой бы загадочной и капризной ни выглядела она со стороны, диктуется не произволом, а интуицией художника. Избирательность — производное от творческой индивидуальности режиссера. Вы вправе досадовать, что он остается холоден к тому или иному писателю. Вы

вправе говорить, что это странно, нерасчетливо, несправедливо наконец! (Некоторые так и говорят. Некоторые сочинители пьес не могут простить Товстоногову равнодушия к их продукции.) Но упреки и жалобы ничего не изменят. Художник не во всем властен над собой. Он и рад бы в рай, рад бы, подобно иным, более гибким коллегам, с легкой душой переходить от Чехова к Корнейчуку или от Шекспира к Дворецкому. Увы, не получается. Мешает, пока она жива, его собственная, уникальная (а потому враждебная универсальности) творческая природа.

Разумеется, режиссер обитает не в облаках, и подчас ему приходится соглашаться на компромиссы. Какую-то пьесу режиссер берет потому, что она открывает перспективы актеру, который давно томится в простое и наконец облюбовал вожделенную роль. Какую-то — потому, что без нее не составишь тематическое меню (современная советская, прогрессивная западная, русская классическая, к юбилейной дате и проч.), вовсе не нужное публике, но обязательное с ведомственной точки зрения. В подобных случаях интуиция художника безучастно помалкивает: работа выполняется за счет мастерства, профессиональной сноровки и опыта, но затраты душевных ресурсов не требует. Нередко компромисс венчается успехом, и даже большим, пусть кратковременным, но шумным. Зал рукоплещет, режиссер выслушивает лестные комплименты, благодарит, пожимает руки. Только глаза у него пустые. Отсутствующие глаза.

Совсем по-другому — воинственно, молодо и весело — смотрят они, когда постановка затевалась бескомпромиссная. Когда успех — не просто успех, а настоящая победа, виктория, одержанная вопреки боязливым ожиданиям, наперекор скепсису. Такой дерзкой заносчивостью искрился взгляд Товстоногова в незабываемые дни володинских премьер.

Пьесы Александра Володина были встречены неприязненно. Критики разнервничались, оскорбленные в своих лучших чувствах. «Мещанская драма», «мелкие идеи» — страдал один. Другого повергало в уныние «отсутствие дыхания коллективов, где работают или учатся герои», огорчали «ущербинки в характерах». Весь этот переполох произошел потому, что Володин впервые вывел на сцену людей, которых предшествующая драматургия замечать не хотела, в лучшем случае отводила им проходные

роли где-нибудь на обочине сюжета. Молодой писатель привлек внимание к мужчинам и женщинам, не обладающим железной волей, не занимающим видные посты, не претендующим реорганизовать производство, что-то такое внедрить, что-то этакое искоренить, кого-то там разоблачить или посрамить. Эпизодические роли он превращал в главные, а главные — в эпизодические. Заурядные, вчера еще затертые в массовках персонажи вместе с их житейскими невзгодами и неустроенными судьбами очутились теперь на первом плане. Другими словами, Володин сблизил сцену с реальной действительностью.

На словах мы постоянно за это ратуем. «Связь сцены с жизнью»? Святое дело! Принято единогласно, воздержавшихся нет. Драматурги, режиссеры, актеры — они ведь только об этом и мечтают: связаться и сблизиться! Но одно дело — мечты и слова, другое дело — театральная практика, которая боится новизны, инертна, склонна к повторению пройденного. А критики, умеющие находить «ущербинки в характерах» — они тут как тут, всегда наготове.

Население володинских пьес заинтриговало Товстоногова. Он с волнением узнавал знакомые лица, какие встречаешь то в магазине, то на троллейбусной остановке, а то и в театральном фойе, но только не на сцене. Он понимал, что эти примелькавшиеся облики лишь на первый взгляд кажутся ordinарными. Там, где другим мерещились «ущербинки» и «мелкие идеи», он увидел сложные характеры, нетронутую натуру, подлинную театральную целину. Он сразу почувствовал в диалогах Володина неподдельную жизненность, по которой истосковалась сцена, и вступился за молодого писателя, чьи пьесы — тоже сразу — навлекли на себя множество упреков. Причем особенно раздраженно Володину внушали, что его персонажи разговаривают неподобающим для сцены языком. Известный в прошлом репертуарный драматург, цитируя слова Тамары из «Пяти вечеров», сердито спрашивал: «Что это за «агитатор по всем вопросам»? На каком это языке написано: «Другой раз видишь: такая хорошенькая, а лохматая»? Что это означает: «Коммунисту можно больше потребовать от партбюро. Словом, живу полной жизнью, не жалуясь»? «Далее, — продолжал маститый драматург, — Тамара говорит о своем племяннике: «Активный мальчик, не ограничивается одними занятиями, у него и общественное лицо есть. Так что он тоже живет полной жизнью...» «Нет, — возражал

знаток разговорной речи.— Это говорит не мастер участка, который, если верить автору, руководит тридцатью работницами. Я думаю, что в условиях современного производства такой мастер просто не мог бы направлять производственные процессы. Так, или почти так, говорят все герои этой пьесы. Театр является авторитетнейшим учителем языка; разве можно с этим не считаться? То, что услышано со сцены театра, повторяется в жизни. Театр призван бороться с коверканьем языка, а не насаждать такое коверканье. Неприятно в 1959 году видеть на советской сцене полуграмотных, темных людей».

Данный драматург хотел, чтобы в театре люди учились красиво и приятно разговаривать. Бедные зрители, которые ходят в театр учиться приличному разговору! Они ведь и сейчас, тридцать лет спустя, могут услышать со сцены и «повторить в жизни» такие, например, слова: «Сделал мошенник, сделал,— побей его бог и на том и на этом свете! чтобы ему, если и тетка есть, то и тетке всякая пакость, и отец, если жив у него, то чтоб и он, каналья, окошел или поперхнулся навеки, мошенник такой!» Ибо пьесы Гоголя ставятся часто. А как внушить зрителям, чтобы они не брали Гоголя в «авторитетнейшие учителя языка»?

Гоголь же, кстати, сам знал, что грешен, и в «Мертвых душах» извинялся: «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что же делать? Таково на Руси положение писателя!» И жаловался на придирчивость тех читателей, которые «русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе... А между тем какая взыскательность! Хотят непременно, чтобы все было написано языком самым строгим, очищенным и благородным...»

Увы, мало изменилось положение писателя на Руси! Почтенный драматург продолжал: «Драма советского человека— это драма сильного человека, драма человека большой души; это прежде всего *благородная* драма (сами понимаете: подчеркнуто не мной.— К. Р.)».

Признаемся честно: ни Володина, ни Товстоногова не интересовали «благородные» драмы.

Художественная личность Товстоногова сполна выразилась не только в смелости, с которой он тогда защищал пьесы Володина, но и в том, как он эти пьесы поставил. Два володинских спектакля явились

важнейшими событиями и в биографии режиссера, и в биографии драматурга. С обычной для Товстоногова неприязнью к игре в сценические поддавки, с характерной для него антипатией к мнимым проблемам, решение которых заранее предрешено, со свойственным ему жгучим интересом к жизненным коллизиям, не сразу поддающимся разгадке, к узлам противоречий, какие и не развяжешь, и не разрубишь, режиссер, встретившись с Володиным, почувствовал в нем единомышленника и единове́рца. Режиссера возбуждала манящая возможность демократизации театра, приближения к внутреннему миру самого обыкновенного человека наших дней — того, которого не знала, да и знать не желала привередливая номенклатура лакировочных пьес. Без «дыхания коллективов» режиссер вполне мог обойтись. А вот естественного дыхания повседневной жизни ему уже давно недоставало.

В «Пяти вечерах» это естественное дыхание чувствовалось в каждой реплике, создавало всю музыку драмы, начиная с ремарок. В этом спектакле Товстоногов впервые применил простой, но выразительный прием: он читал авторские ремарки, и его записанный на пленку интимно-доверительный голос приглашал зрителей сочувственно и серьезно взглянуться — вот сейчас, как только свет вырвет из темноты уголок ничем не приукрашенного быта, — в будничные перипетии будничной драмы. На авансцену выплывали тесные и безликие интерьеры. Стандартная мебель, скудный, до боли знакомый антураж: покрытый клеенкой стол, выдавший виды шкаф, кушетка, застланная темным одеялом, корыто, которое висит возле двери — все необходимое, ничего лишнего. Ничего своего, такого, что говорило бы о индивидуальных вкусах или интересах обитателей. Уюта нет, но все как у людей. Все, как в миллионах точно таких же комнатушек таких же коммунальных квартир.

Действие происходило в Ленинграде, и если бы художник В. Степанов прорезал в стенах окна («в которых, — услужливо подсказывала одна из газет, — так легко развернуть традиционные виды Ленинграда»), тогда, конечно, интерьеры выглядели бы поэтичнее, веселее. Но режиссер этого не хотел. Всю поэзию и всю веселость он вверил актерам. И актеры не подвели, актеры играли с бенефисным пылом.

Самые трудные задачи решали Е. Копелян и З. Шарко. Сложность состояла в том, что в театраль-

ных ролях Ильина и Тамары, об руку с лирической темой воскресшей взаимной любви, сквозь всю пьесу шла полемика против социальных ролей, ранее, в молодости, ими себе назначенных. Назначенных, но не сыгранных. Студент Ильин надеялся стать главным инженером химического комбината. Фабричная девчонка Тамара верила, что будет если не директором, то, по меньшей мере, партторгом завода. То есть оба в юношеских мечтах видели себя «большими людьми», такими, каких показывают в кино и в театре. Теперь же Ильин — всего лишь шофер, Тамара — всего лишь мастер, значит, оба они — люди «маленькие», которых ни театр, ни кино в упор не видят. И вся драма возникает из-за того, что нынешние свои социальные роли Ильин и Тамара воспринимают по-разному.

Ильин успел узнать почему фунт военного лиха, да и после войны многое претерпел, но не жалуется и сегодняшней своей участью сполна удовлетворен. По его, быть шофером ничуть не хуже, чем главным инженером. Тамара же втайне страдает, что мечты не сбылись, поэтому внушает себе: «Живу полной жизнью, не жалуюсь...»

Он — в ладу, она — в разладе с действительностью.

Нет, Зинаида Шарко не понуждала Тамару ни лицемерить, ни фальшивить. Худенькая большеглазая женщина в наглухо застегнутом коричневом халате, в теплых домашних тапочках, застигнутая Ильиным врасплох — с нелепыми бумажными папильотками в волосах — держалась независимо, гордо. Ее мажорность была неподдельная, чистой пробы. Слабость жизненной позиции выдавала себя только и единственно заученностью оптимистических интонаций, которыми Шарко как бы нечаянно, слегка, чуть-чуть оттеняла газетную фразеологию, то и дело проскальзывавшую в Тамариных речах. Поразительно утонченная игра Шарко ловко лавировала между импульсивным и машинальным, природным и вымуштрованным. Раз и навсегда усвоенный наставительно уверенный тон шел, что называется, из самой глубины души. Стертые, казенные слова проносились как свои. Лирическое, сокровенно личное выражало себя в форме сознательно обобщенной — до обедненности, до усредненности, до трафарета. И даже внезапное смятение чувств выказывало себя все тем же нищенски-бодряческим лексиконом.

Чуточку смешная Тамара вызывала щемящую жалость. Мы догадывались, что перед нами грустный

результат героической работы над собой: «общественное лицо» выстрадано ценой отказа от живых красок бедовой молодости. Навстречу Ильину выходила полная достоинства, но выцветшая, поблекшая особа неопределенного возраста. Ильина обескураживал и этот вид, и этот апломб. Он и узнавал, и не узнавал девушку своей мечты, ту, с которой не виделся целую вечность — восемнадцать лет!

Ефим Копелян умышленно тускло, скучливо начинал свою роль. Ведь в первый раз, в первый из пяти вечеров мы знакомились с Ильиным не у Тамары, а у Зои. В тогдашнем театральном контексте эта дуэтная оценка производила шоковый эффект: пьеса завязывалась в комнате женщины легкого поведения. Женщинам такого поведения вход на целомудренную сцену 50—60-х годов был строго воспрещен. В повседневной жизни они, как всегда и везде, играли заметную роль, но в театре им ролей не давали. Товстоногов же, попирая все приличия, позаботился о том, чтобы ситуация, откровенно обозначенная Володиным, выглядела недвусмысленно ясной. Широкая тахта в тихом свете торшера бесстыдно выпирала на авансцену и громко сообщала, для чего она предназначена. Зоя — В. Николаева с первых же слов развязно уведомляла зрителей, что у нее с Ильиным «все быстро произошло». Случайное знакомство, случайная связь. Мурлыкал патефон. Ильин стоял позади тахты, покуривая и покачиваясь на каблуках, красивый, ленивый, искоса поглядывал на Зою, односложно отвечал на ее вопросы.

Эта прелюдия позволяла понять и грубоватую браваду, с которой Ильин — прямехонько от Зои — явился к Тамаре, и некоторую растерянность Ильина перед лицом несокрушимой Тамариной чопорности. Стародевическая добропорядочность образцовой общественницы, стерильное гостеприимство — словно и не было никогда молодой взаимной любви — все это сбивало его с толку.

В дуэтах с Шарко Копеляну предстояла сложная и затейливая игра: характер своенравный, независимый, крутой, как бы даже начальственный, а повадки самые простецкие — походка чуть вразвалку, разговор фамильярный, ухмылка широкая. Большие начальники не так улыбаются, не так разговаривают. И все-таки Тамара верила, что Ильин — не шофер, а главный инженер. Верила точно так же, как верила в свое мнимое счастье, в свою «полную

жизнь». Тем более что Ильин — Копелян сохранил обаяние юношеской беспечности, внутреннюю свободу. Было в нем, в его серьезном, а часто и встревоженном лице, в черной, падающей на лоб пряди непокорных волос что-то неискоренимо мальчишеское.

Старая любовь, заново разгораясь, постепенно освобождала Тамару из-под гнета насильно себе навязанного социального ампула. Переоценка ценностей давалась Тамаре с трудом, болезненно, а со стороны — из зрительного зала — часто выглядела смешно, ибо показная жизнерадостность слишком глубоко укоренилась в Тамариной душе, вошла в самый состав ее личности. Расставаясь с иллюзиями, слой за слоем сбрасывая с себя коросту мнимостей, Тамара менялась, становилась другой, не такой, какой мы заставляли ее в начале пьесы — веселее, моложе, краше. К ней возвращалось — это Шарко особенно хорошо выразила — чувство юмора, которое раньше было начисто вытравлено.

Именно юмор, добрый и лукавый, окрасил финал товстоноговского спектакля. Тут с вызовом звучала счастливая нота интимного, одомашненного счастья. Ильин сидел, блаженно уткнувшись лицом в колени Тамары. Ее смущенное лицо освещала умиротворенная улыбка.

Бенефисный пыл, с которым в «Пяти вечерах» играли Копелян и Шарко, провоцировало азартное желание режиссера доказать, что Ильин и Тамара далеко не так просты, как кажутся. Что будничность их бытия и видимая малость их жизненной цели обманчивы. Взгляд Товстоногова на володинских персонажей, сочувственный и сердечный, ординарное сделал экстраординарным, заурядное — из ряда вон выходящим. И бенефисная игра в «Пяти вечерах» стала столь же необходима, сколь и в «Оптимистической трагедии», где лидировал Толубеев, или в «Идиоте», где был бенефис Смоктуновского, или, позднее, в «Истории лошади», где главную сольную партию вел Лебедев.

Вторая пьеса Володина, поставленная в БДТ, «Моя старшая сестра», была бенефисной для Татьяны Дорониной. Товстоногов на этот раз вел сквозь спектакль тему неминуемого торжества дарованного человеку таланта, который рано или поздно заявит о себе, прорвется, победит. Доронина играла робкую, начинающую актрису Надю Резаеву: гадкий утенок превращался в красавца лебедя, ничем не Примеча-

тельная заводская учетчица — в победоносную «стар». К концу спектакля Надя Резаева в радостном блеске красоты и расцветающей женственности, с обнаженными плечами, в роскошном платье пушкинской Лауры, повелительно говорила: «Слушай, Карлос! Я требую, чтоб улыбнулся ты!»

Пьесу Володина можно иначе понять и иначе сыграть: товстоноговское решение «Моей старшей сестры» не бесспорно. Однако оно в высшей степени характерно для Товстоногова и для той позиции, какую он чаще всего избирает. Эта позиция при любой театральной погоде остается мужественной.

Русская классика занимает в репертуаре БДТ заметное место, она в почете. Почтение, однако, не равнозначно ни робости, ни смирению, и когда Товстоногов берет в работу классическую пьесу или классическую прозу, он ищет в ней (по его словам) «точки соприкосновения с сегодняшней болью людей», классический текст читает как сегодняшний. Нередко злободневность, какую обретает в его интерпретации классика, бывает просто удивительной: давнишние слова звучат, будто они только что, вчера или от силы позавчера, написаны. Хотя того, что называется модернизацией, искусственным, нарочитым осовремениванием, режиссер явно избегает. Он высоко ценит достоверность исторического антуража. Костюмы соответствуют модам и вкусам времени, мебель подобрана в согласии с обиходом эпохи. Никакого произвола, все правильно, все как было, с одной только оговоркой: в товстоноговском историзме нет музейной упорядоченности, со сцены не пахнет антиквариатом. Вещи не чванятся ни дороговизной, ни редкостью, не лезут в глаза. Режиссера интересуют не вещи сами по себе, а люди, которым вещи принадлежат. Ушедший быт он понимает не как совокупность любовно подобранных предметов, а как определенный строй человеческих отношений. Как стиль жизни, как музыкальный регистр, которому послушна полифония бытия.

Соблазняющая иных режиссеров идея сыграть в одном спектакле (скажем, в «Ревизоре» или в «Чайке») «всего Гоголя» или «всего Чехова», то есть создать некий сценический экстракт, сразу отцедить стилистическую эссенцию автора, Товстоногова ничуть не манит. Каждая отдельно взятая пьеса видится ему самостоятельной и замкнутой системой образов, внутри которой жизнь ползет или бежит по

законам, лишь для данной системы действительным. Даже сила земного притяжения в «Ревизоре» не та, что в «Женитьбе», в «Грозе» не та, что в «Бесприданнице», в «Вишневом саде» не та, что в «Чайке». Товстоногов глубоко погружается в избранную пьесу, в характерные только для нее особенности темпа, ритма и стиля, и потому произведения одного и того же писателя сплошь да рядом обретают под его рукой совершенно несхожие очертания. И «Варвары» Товстоногова, и «Мещане» Товстоногова, и «Дачники» Товстоногова — неопровержимо горьковские спектакли. Но оркестровка во всех трех случаях различная, и энергия социальной критики в каждой из режиссерских композиций образует непредвиденно новые сценические формы. М. Строева была совершенно права, когда писала, что горьковский цикл Товстоногова «по существу, открыл советской сцене нового драматурга: не скучнейшего проповедника, каким он стал в хрестоматийных переложениях, а яростного философа жизни, сердце которого горело ненавистью к тем, кто оскверняет землю, и любовью к тем, кто ее украшает». Горьковские спектакли «Первый вариант Вассы Железновой» Анатолия Васильева, «Последние» Йонаса Вайткуса продолжили и довели до крайнего предела мотивы, угаданные Товстоноговым. Товстоногов внимателен к опыту молодых, но и молодые, в свою очередь, многому учатся у него.

Воспринимая классическую пьесу как уникальную художественную структуру и считая, что постановщик обязан эту неповторимую уникальность выразить в спектакле, отзывчивом к «сегодняшней боли», Товстоногов непременно стремится сообщить всем действующим лицам, возбуждающим его интерес, крупный человеческий масштаб. Укрупнение персонажа — одно из важнейших правил товстоноговской сцены. Правило это продиктовано желанием взглянуть на героя как бы впервые, нынешним взором, не сообразуясь ни со сценическим канонем, ни с хрестоматийным стереотипом. В результате на подмостках БДТ появляется вот именно этот Чацкий, только такой городничий, только и единственно эта Надежда Монахова. После того как репетиции закончены и роль сделана, никакие отклонения в сторону для Товстоногова нетерпимы. Найденное однажды — найдено если не навсегда, то, как минимум, на весь срок жизни спектакля.

Тут ответ на вопрос: почему Товстоногов очень

неохотно, очень редко разрешает дублировать даже второстепенные, малозначительные роли. В программах БДТ против имени действующего лица почти всегда стоит имя одного-единственного исполнителя. Если в «Амадеусе» П. Шеффера Сальери играет В. Стржельчик, а Моцарта — Ю. Демич, то ни Стржельчик, ни Демич ни при каких обстоятельствах никем не могут быть заменены. У Е. Лебедева — большие роли в «Мещанах», в «Истории лошади», в «Дяде Ване», в новой редакции «Оптимистической трагедии», но ни одного дублера ни в одной пьесе. Конечно, как и все люди, актер, бывает, болен. В подавляющем большинстве театров на такой случай всегда подготовлен более или менее надежный «ввод». Но не в БДТ. Здесь иные порядки: заболел актер, значит, пойдет другая пьеса. Разумеется, зрителям это досадно, что и говорить. Но с точки зрения Товстоногова замена спектакля — меньшее зло, нежели замена исполнителя, ибо «ввод» колеблет всю сценическую постройку, путает или обрывает связи в системе образов пьесы, а с этим эстетический максимализм руководителя БДТ примириться не может.

В свое время Николай Охлопков в «Гамлете» продемонстрировал москвичам одного за другим трех принцев Датских: Е. Самойлова, М. Козакова, Э. Марцевича, доказывая тем самым, что его композиция универсальна, что она будто бы способна принять и возвысить любого героя. Товстоногов придерживается противоположного мнения: композиция и герой взаимно обусловлены и неразрывно сопряжены. Поначалу репетировать ту или иную роль могут и два, и три актера. Но играть будет один, тот, чей рисунок роли в конечном счете окажется неопровержимым, а следовательно, — неповторимым.

При всей широте репертуарных интересов Товстоногова, есть писатели, по-видимому, наиболее привлекательные для него, — в первую очередь, Чехов и Горький. Из русских классиков эти двое — хронологически самые близкие, их пьесы написаны в начале нашего века, идейные и этические проблемы, их тревожившие, поныне актуальны. Голоса героев этих пьес доносятся до нас внятно, их чувства мы часто воспринимаем как свои собственные. Когда Товстоногов решительно укрупняет человеческие масштабы чеховских или горьковских персонажей, мы с особенным волнением вглядываемся в их лица.

Вспомним хотя бы Бессеменова — Е. Лебедева в

«Мещанах». Режиссеры, которые ставили «Мещан» до Товстоногова, всегда относились к Бессеменову неприязненно; актеры, которые играли Бессеменова до Лебедева, непременно манипулировали разными — от суховато-сдержанной иронии до злейшего гротеска, до фантасмагории — оттенками отрицания. Там, где его предшественники замечали одну только узкую щель собственнической психологии, Товстоногову открылась многосложная, пусть искаженная, пусть мучительно перекошенная, но по-своему цельная и крупная натура. В исполнении Лебедева Бессеменов предстал человеком страдающим и мятущимся: прямо сквозь его душу прошла трещина, расколовшая социальное здание старой России. Он с горечью видит, как под натиском агрессивно нахрапистой или уныло упадочной аморальности нового поколения рушатся устои простой и здоровой нравственности, как расшатывается и гибнет вчера еще, казалось, прочный жизненный уклад. Как былой порядок превращается в хаос.

В начале и в конце спектакля на занавесе возникает пожелтевшая фотография: в центре — достопочтенный глава семьи, тот же Бессеменов, а справа и слева, в чинном благообразии, его чада и домочадцы. Вся «фамилия» расположилась на фоне огнедышащего вулкана. Эта заставка одновременно и курьезна и символична. Везувий, который курится за спинами купеческого семейства, предвещает катастрофу. Как только завязывается действие, становится понятно, что катастрофа и в самом деле неизбежна. Ибо благообразия, зафиксированного дагерротипом, нет и в помине. Все, что происходит в бессеменовском доме, абсурдно, а для Бессеменова — Лебедева трагично. Напрасно он силится понять, чем живут, о чем мечтают, во что веруют веселый малый Нил — К. Лавров, раздражительная, обиженная на всех и вся Татьяна — Э. Попова, душевно дряблый Петр — В. Рецептер, разбитная жиличка Елена — Л. Макарова. Тщетно Бессеменов силится внушить им свои, еще дедами и прадедами установленные и выверенные правила, свой символ веры — не слушают, не слушаются, не вникают. Жить разумно и дельно никто из них не хочет.

И хотя ясно, что порядок, который Бессеменов силится отстоять, — заскорузлый, косный, отживший, ясно и другое: молодые, ломая старые моральные нормы и ниспровергая житейский здравый смысл, пока не в состоянии противопоставить им ни новую

мораль, ни новые идеалы. Пустопорожный вздор, абсурд прет на Бессеменова со всех сторон, и сладить с ним, одолеть его невозможно, впору хоть полицию звать. Наступает момент, когда Бессеменов и впрямь с трагикомическим отчаянием вопит: «Полиция!»

Его истошный крик в свою очередь абсурден. Что полиция? Вся жизнь, вместе с полицией, пошла под откос...

Терзающая рассудок Бессеменова безрассудная шаткость бытия давала о себе знать пространственными сдвигами и звуковыми царапинами. Комната как комната, самый что ни на есть банальный интерьер с монументальным буфетом, длинным обеденным столом, с венскими стульями, высокими напольными часами, с пианино, с большой керосиновой лампой, плавающей под желтым, с бахромой, абажуром. Но весь этот самодовольный интерьер Товстоногов (в данном случае он сам и оформлял спектакль) разместил в пугающей пустоте. У павильона не было стен, то есть того, чем организуется павильон. Рисунок обоев букетиками, проскальзывая вдаль по заднику, напоминал, что стены должны быть, что им полагается быть. Однако этот же рисунок и сигнализировал об их отсутствии. А справа вдоль наклонного пандуса от авансцены уходил в глубину легкий занавес, который отделял комнату от палисадника, еще раз насмешливо сообщая, что изоляция интерьера — эфемерная, мнимая, что обитатели дома ничем от внешнего мира не защищены.

Но и внутри... Разговор то и дело будто ржавым ножом вспарывал пронзительный скрип дверей. Мало того, заводимые Бессеменовым часы мерзко хрипели и некстати оглашали комнату болезненным боем, похожим на стон. Когда же мирный разговор с роковой неизбежностью превращался в крикливый скандал, тогда сквозь истерические вопли или яростные угрозы вдруг доносилось откуда-то равнодушно-веселенькое треньканье балалайки. Все было вздорно и дико в этом существовании: недостаток никак не мог сложиться в порядок, срывался в бедлам.

Товстоногов сказал однажды, что толчок к мысли о «Мещанах», первый импульс к постановке этого спектакля дал ему абсурдистский театр. Признание неожиданное и важное. Конечно, очень легко, что называется, с порога и начисто отрицать Беккета и Ионеско. Гораздо труднее найти свою эстетическую

выгоду в том смещении пропорций, в том дерзком упрощении причинно-следственных связей, которое драматурги театра абсурда утвердили как метод и принцип. Но зато, когда это удается, вдруг выясняется, что такой метод и такой принцип позволяют увидеть в старой пьесе нечто новое, а именно — словами Товстоногова — «абсурд и бессмысленность» бытия персонажей, «замкнутые круги, по которым они мечутся». И прежде всего — абсурдный круговорот жизни Бессеменова, трагическую несостоятельность его попыток остановить или хотя бы притормозить шаг истории.

Надо сознаться, полтора десятилетия назад я недооценил актерскую работу Лебедева, да и всю постановку «Мещан». Недавно увидел спектакль снова (за прошедшие годы он не поблек, напротив, будто помолодел), был потрясен грозной энергией, в нем сконцентрированной, понял, сколь прозорливым было решение Товстоногова и сколь поверхностным мое прежнее восприятие. Товстоногов дальновиднее критиков, и не мне одному рано или поздно приходится убеждаться в ошибочности своих короспелых суждений. (Некоторые мои товарищи по перу не почувствовали ни наивную красоту «Ханумы», ни легкокрылую поэзию «Мачехи Саманишвили», не осознали значение спектаклей Товстоногова «Три сестры» и «Дядя Ваня».)

Товстоногова часто называют режиссером-романистом. Определение меткое, во всяком случае, горьковские «Варвары» и «Мещане», чеховские «Три сестры», «Гибель эскадры» А. Корнейчука, даже шекспировский «Генрих IV» на сцене БДТ разворачивались с неспешной обстоятельностью большой прозы, в сложном переплетении судеб, в сближениях и отдалениях нескольких, по меньшей мере, тем. Психологически насыщенное повествование освещалось неостановимой работой режиссерской мысли, буравившей текст, пробивавшейся к неявной подоплеке поступков.

Памятны, однако, и постановки, осуществленные в иной манере. Не режиссером-романистом сотворены «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра» Александра Володина — это скорее спектакли-новеллы, нежели спектакли-романы. При всей масштабности замысла товстоноговский «Ревизор» к романной форме не клонится. Поэзией, а не прозой дышали «Лиса и виноград» Г. Фигейредо, «Безымянная звезда» М. Себастиана, «Божественная комедия» И. Што-

ка. Когда Товстоногов ставил А. Арбузова, В. Розова, А. Штейна, А. Гельмана, он вполне довольствовался структурой психологической или социальной драмы, не пытаясь расширять ее пределы и расшатывать жанровые опоры. Более того, даже работая над прозой, классической и современной, он отнюдь не всегда стремился к всеохватности большого полотна: в «Истории лошади» двигался к философской притче, в «Трех мешках сорной пшеницы» — к трагедийности очерковых зарисовок с натуры.

И все-таки пристрастие к спектаклю-роману действительно присуще Товстоногову, время от времени оно дает себя знать, сказывается в работах, для него — событийных, для его жизни в искусстве — значительных.

Шолоховские спектакли «Поднятая целина» и «Тихий Дон» с этой точки зрения, быть может, наиболее интересны. Они отдалены друг от друга расстоянием почти в полтора десятилетия, тем удивительнее моменты общности и тем очевидней различия.

Характерная для Товстоногова объективность реалистического письма обрела в этих постановках суровую непреклонность эпоса. Люди показаны были на крутых поворотах истории, под беспощадно жестоким напором неотвратимой закономерности, в ситуациях, личности неподвластных, от одной, отдельно взятой воли независимых, но именно поэтому способных вознести человека много выше обыкновенных его возможностей. Драматические изломы времени позволили увидеть предел и конец человеческих сил.

Казацкие песни — заунывный, раздольный фольклор — звучали и над центростремительной, компактной структурой «Поднятой целины», и над центробежной, размашистой, уходящей куда-то далеко, за сценический горизонт, композицией «Тихого Дона». Хор сопутствовал поступи спектакля, сопровождал его шаг, в обоих случаях скорбно предвещал трагический исход событий. Но если в «Поднятой целине» лирика фольклора омывала теплом весь строй сценического действия, и примирительно проникала в его пределы, то в жесткое, сухое русло «Тихого Дона» лирике доступа не было.

В «Поднятой целине» трагедия подкрадывалась к героям исподтишка, ползла сквозь пестрое многоцветье быта, чтобы потом враз перечеркнуть кровавой полосой сложнейшую междоусобицу людских

отношений. В «Тихом Доне» высокая трагическая нота слышалась с первого же такта режиссерской партитуры. «Поднятая целина» сперва глядела в историю словно бы в окно, охваченное рамой портала: глядела, не предчувствуя надвигающихся потрясений. Пространство «Тихого Дона» с самого начала заявляло о себе как пространство историческое, для эпоса приготовленное и эпосу предназначенное. В «Поднятой целине» у Товстоногова было достаточно времени, чтобы вплотную приблизить к нам каждого человека и каждым вдосталь налюбоваться. В «Тихом Доне» пульс действия бился учащенно, и на обуглившейся, растрескавшейся под черным солнцем земле различимы были не люди, а толпы, не лица, а мечущиеся фигуры. Тут не складывалась полифония судеб, тут, «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму», прочерчивалась линия одной только судьбы, пересекавшая кровавое лихолетье.

Конечно, попросту говоря, метод, примененный в «Поднятой целине», был обычнее и практичнее. Герои выталкивались на подмости из тесного станичного мирка, взбудораженного коллективизацией.

Мы успевали понять Давыдова — К. Лаврова, привыкнуть к его твердому скуластому лицу, к его прямому, в упор, взгляду, к статной фигуре в рваной тельняшке матроса и к мятой кепке питерского рабочего. Могли оценить по достоинству деловую сметку и реалистическую жилку человека, расчетливо, даже с улыбочкой идущего на верную гибель. Нас охватывало сочувствие к Нагульнову — П. Луспекаеву, к его мягкому южному говорку, мечтательной натуре, наивному максимализму («одна мировая революция на уме»). Он весь, от лихо заломленной папахи до сапог, воспринимался как живая антитеза Давыдову. Давыдов — молчун, закрытый, себе на уме, Нагульнов — речист, душа нараспашку, Давыдов — трезвость с юморком, Нагульнов — патетика с газетной высокопарностью. Лушка, их общая любовница, высмеивает обоих: «С вами любая баба от тоски подохнет». Их фанатичная преданность делу и смешна и скучна Лушке, ибо Лушка — Т. Доронина — сама любовь, жадность дразнящей и бунтующей плоти.

Да, в «Поднятой целине» была, что называется, «система образов», организованная обдуманно и прочно, и в той системе, сползавшей к трагедии, вполне естественно, вальяжно располагался станич-

ный шут, дед Шукарь, сыгранный Е. Лебедевым, шуплый, хлипкий, но непоседливый балагур, то охальник, а то и философ.

Претерпевая вместе с исполнителями «Поднятой целины» все перипетии их судеб, зрители убеждались, что, вопреки ходячей поговорке, режиссер не умирает в актерах. Применительно к Товстоногову вернее было бы иначе говорить: режиссер в актерах оживает, искусство каждого из артистов приоткрывает одну из многих граней искусства самого режиссера и ход спектакля обретает полнокровие правды тогда, когда актерская игра без промаха бьет в точку, режиссером указанную.

В «Тихом Доне» метод постройки спектакля применялся совсем иной, неизмеримо более трудный для восприятия. Обычная взаимосвязь образов приносилась в жертву твердо избранной новой цели: поставить поперек сокрушительного хода истории одного-единственного героя и тщательно, пристально, скрупулезно показать, как история с ним расправится, его уничтожит. Согласно этому замыслу, «система образов», такая, как в «Поднятой целине», была вовсе и не нужна. Многие персонажи романа, попадая в пространство сцены, умаялись в масштабе, наспех отмечались беглым прикосновением режиссерской кисти. Время им отпускалось кратчайшее, и если иные из них все-таки успевали как-то запечатлеться в нашем сознании (хотя бы Аксинья — С. Крючкова, Наталья — Л. Малеванная, Кошевой — Ю. Демич, Пантелей — Н. Трофимов, Петр — К. Лавров, четыре генерала — В. Стржельчик, В. Кузнецов, Б. Рыжухин, М. Иванов), то все-таки правом на полноту сценического бытия они не обладали.

Идея всего спектакля, в высшей степени рискованная, отводила всем этим фигурам значение второстепенное. В конвульсивной динамике перемещения масс, внезапными ножевыми ударами резавших по диагоналям открытое пространство сцены, двигая по планшету тяжелые обозы, солдатские перебежки, толпы, полки и орды, Товстоногов снова и снова выводил на первый план фигуру Григория Мелехова — О. Борисова. Метания «крестьянского Гамлета» по путям и перепутьям гражданской войны, сквозь ее клокающую ненависть и кровавую неразбериху, одушевляла надежда найти наконец какую-то прочную точку опоры. Укорениться в почве и в почвенном. Пробыться к собственному курению, к родной

землице, к жизни естественной, патриархальной, освященной вековыми крестьянскими обычаями.

Эта надежда несбыточна, хуже того, она гибельна. История гонит и травит Григория Мелехова, как одинокого волка. Смерть идет за ним по пятам, чтобы затем угнездиться в нем самом. Смерть в его душе, в его глазах. Смерть захватывает и поглощает Григория как неизбежное возмездие за всех, кого он сам, бездумно, сгоряча, куражась удалю и бравируя отвагой, убивал, казнил, топтал.

Товстоногов замахнулся тут высоко. Эпopeю «Тихого Дона» он попытался прочесть как античную трагедию, глядевшую дальше личной вины, открывавшую обреченность героя, на плечи которого ложится непосильная ему ноша внеличной, роковой (а в данном случае — исторической) вины. Далеко не все удалось режиссеру, применявшему средства выразительности шоковой силы и полностью пренебрегшему заботами о том, чтобы зрелище обладало чувствительностью или занимательностью. В самой новизне монументальной режиссерской постройки, в беспримерной и жесткой дисгармоничности, в грубой шершавости сценической ткани сказалась подлинно товстоноговская бескомпромиссность, неподатливая прямота. «Тихий Дон» не похож на предыдущие его работы, это — грандиозный, но многообещающий эксперимент.

Не менее сложный и, пожалуй, еще более рискованный опыт был произведен в 1983 году: Товстоногов надумал поставить «Смерть Тарелкина», но — не классическую трагикомедию А. В. Сухова-Кобылина, а «оперу-фарс» А. Колкера по сухово-кобылинским мотивам. То есть он предложил актерам драматического театра исполнить музыкальное произведение, рассчитанное на профессиональных вокалистов и на большой оркестр. Да, самую настоящую оперу в трех актах с увертюрой, хорами, ариями, дуэтами и трио, речитативами и т. д. Правда, музыка Колкера не чурается ни разухабистых ритмов частушки, ни интонаций жестокого романса, ни парадных громуханий маршей. Но все это вкуче образует оперную структуру. Поясняя свои намерения, Товстоногов говорил:

— Станиславский и Немирович оба долго работали с оперными студиями. Они хотели добиться от вокалистов той естественности и непринужденности сценического поведения, какая свойственна актерам

драмы. Я подумал: а что, если попробовать обратный ход, если заставить актеров драмы петь? И не отдельные бойкие песенки, «номера» как это обыкновенно делается в мюзиклах, и не в микрофоны с усилителями, а — пропеть весь большой спектакль, всю оперу с начала и до конца так, как это замышлял композитор, чтобы Варравин был бас, Расплюев — тенор, Тарелкин — баритон, чтобы исполнялись не роли, а партии. Мне думалось, может получиться...

Нельзя сказать, что такой прием применялся впервые. В этом направлении в свое время — и настойчиво — двигался Александр Таиров, который ставил в Камерном театре оперетты Шарля Леккока («Жирофле-Жирофля», «День и ночь»), Льва Полонкина («Сирокко»), «Трехгрошовую оперу» Брехта — Вайля и потерпел катастрофическое крушение оперы-фарса А. Бородина «Богатыри» (крушение ни в коем случае не эстетического свойства: Таирову вменили в вину кощунственное осмеяние «могучих народных богатырей», ему приписали даже «политическую враждебность»; спектакль, разумеется, запретили). Более того, Таиров замышлял поставить и начал репетировать оперу Сергея Прокофьева «Евгений Онегин».

Но товстоноговская постановка уже на первый взгляд сильно отличалась от легких до эфемерности таировских спектаклей своей основательностью, солидностью, «важностью». Едва свет в зале угасал, из оркестровой ямы медленно поднималась — чуть выше уровня планшета — огромная платформа, в центре которой спиной к залу величественно размахивал палочкой дирижер С. Розенцвейг, а перед пюпитрами, где ноты освещали маленькие лампочки, стояли или сидели музыканты. Блистала трубная медь, тяжело ухали ударные, нервно прикасались к струнам смычки. Оркестр в полном составе предьявлялся публике как неопровержимое доказательство самых серьезных намерений театра: не сомневайтесь, у нас все подлинное, наша музыка не записана на магнитофонную ленту, увертюра исполняется сегодня, сию минуту, только для вас. И жутковатый комизм «Смерти Тарелкина» будет сейчас переведен на язык музыкальных образов, и гениальный текст Сухова-Кобылина будет пропет в полный голос.

С текстом, впрочем, происходила небольшая заминка. Текст был тот, да не тот. В нем, конечно, мелькали порой незабываемо жесткие, хлесткие,

подобные ударам бича, сухово-кобылинские словечки, а иной раз и желчные сухово-кобылинские фразы, но из этих словечек и фраз складывались, чего никак нельзя было ожидать, стихотворные строчки, а из строчек — строфы, куплеты. Известно, что автор «Смерти Тарелкина» написал ее отнюдь не стихами. Заглянув в программку, мы узнавали, что исполняется не классическая пьеса, а всего лишь либретто нашего современника В. Вербина, пусть стилизованное, и довольно ловко, «под Сухово-Кобылина». И мы уже готовы были рассердиться не на шутку. Гневные слова о том, что негоже столь бесцеремонно обращаться с классическим творением, просились на язык (или на кончик пера). Как посмели? Как посягнули? Какое имели право?

Но память осторожно подсказывала, что либреттист Модест Чайковский с благословения брата, Петра Ильича, некогда переложил собственными виршами «Пиковую даму», что сам П. И. Чайковский превратил стихи Ленского, написанные «темно и вяло», в одну из самых пленительных арий оперы «Евгений Онегин». И что же? Да ничего: Пушкину их самоуправство не повредило. Рецензируя «Смерть Тарелкина», критик В. Гаевский твердо заявил: «Спектакль смотрится как сухово-кобылинский — по своему содержанию и колориту, по своему языку». Гаевский прав. Пусть автор либретто В. Вербин и композитор А. Колкер не всегда удерживаются на высоте первоисточника. Зато режиссер вместе с актерами легко преодолевают эту высоту.

Легко. Именно легко, и при всей импозантности оформления (над подмостками широкоохватной дугой возведена художниками Э. Кочергиным и О. Земцовой внушительная конструкция, ампирные очертания которой читаются то как образ грандиозной канцелярии, то как образ угрюмого застенка, причем два эти зрительные образа, перемежаясь, перетекая друг в друга, сливаются воедино: в пустынности сцены мы почти физически ощущаем государственный холод, пронизывающий до костей), эта легкость сказывается в непринужденной, раскованной, чуть фамильярной манере игры («небрежное фарсовое дезабилье» — определил тот же Гаевский), заданной режиссером всем исполнителям. Всем, включая и В. Ивченко, который в роли Тарелкина дебютировал на сцене БДТ.

Стоит особо сказать о том, как Товстоногов, нередко приглашающий в свою труппу уже зареко-

мендовавших себя опытных артистов, выводит их на дебют. В прежние времена на Камергерском гордились тем, что «Художественный театр коллекционирует актеров». Так оно и было, но, увы, далеко не все артисты, прошедшие сквозь сито требовательного отбора, оказывались в этой «коллекции» на виду. Многие бесспорные таланты в стенах МХАТ обрекались на долгое бездействие или на «вводы», на выходные роли. Знаменитая формула, мол, «нет маленьких ролей, есть маленькие актеры» вряд ли их утешала. Особенно если учесть, что «коллекция» чересчур разрослась и что в фактическом репертуаре нередко лидировали посредственности. Попасты в нынешнюю труппу БДТ, пожалуй, еще труднее, нежели в МХАТ 30-х — 40-х годов. Однако целеустремленная практичность Товстоногова и в этой сфере обретает созидательный, конструктивный характер. Если уж он принимает актера, значит, имеет на него вполне определенные виды, берет его не впрок, не в «коллекцию», а — в дело и на большую роль. Свежие примеры — Ю. Демич, В. Ивченко, А. Фрейдлих. Они не засиживались ни дня в ожидании серьезной работы. Товстоногов с ходу вверял им труднейшие задания, и мы тотчас же убеждались, что в его руках эти артисты способны намного превзойти самих себя прежних, «дотовстоноговских».

Нет, дебютанты не заменяют тех, кто по разным причинам покинул БДТ, и если О. Борисов уходит в МХАТ, то из этого вовсе не следует, будто Товстоногов кинется искать второго Борисова. Он ищет не нового Борисова, а новую — совсем иную, но непременно крупную, самобытную индивидуальность, с приходом которой нечто меняется во всем искусстве БДТ.

Ансамбль звучит сильно, если в ансамбле сильные голоса, ансамбль звучит свежо, если в ансамбле свежие голоса. Как раз такая свежая сила и явлена в ансамбле «Смерти Тарелкина», который возглавляет и ведет за собой дебютант Валерий Ивченко.

Тарелкин в спектакле Товстоногова — личность двусмысленная, в нем странно совмещаются жалкая униженность и отчаянная дерзость, трусость и победительность, заносчивый авантюризм и бездонный цинизм. Да, он мошенник, кто спорит, да, он шантажист, аферист, мелкий взяточник. Мелкий, мелкий! Но как раз тут — в самой этой малости, даже ничтожности его мздоимства, в тоскливом пресмыкательстве мини-подлеца перед макси-подлецами, перед подлецами-генералами, подлецами-бурбонами,

подлецами крупного, имперского масштаба — основной импульс движения роли, ее обнаженный, конвульсивно-дергающийся нерв. Ивченко играет ничтожество остервеневшее и взбунтовавшееся, играет мерзкого гаденыша петербургского болота, дерзнувшего бросить вызов тем «силам», которые одним лишь грозным взором способны его испепелить. Он начинает свою аферу (и роль) в лихорадочно возбужденном ритме. Гибкий, худой, злой, лицо, бледное от страха, внушаемого собственной решимостью, улыбка... Ох, эта непередаваемая блуждающая улыбка Тарелкина — Ивченко! Что-то в ней сразу и наглое, и трусливое, невинное и злодейское. И кураж, и надрыв. И какая-то подленькая грязноватость и удаль — да пропади все пропадом! — и затаенная боязнь. Нет, он не знает — в точности не знает — на что идет. Инсценируя собственную смерть, он надеется спастись и от зверей-кредиторов, и от злой судьбы. И главное, от вечной униженности. Шестерка хочет выйти в тузы. Запах тухлой рыбы, который сообщает удушающую подлинность его мнимому трупу, Тарелкина воодушевляет и бодрит. А все-таки где-то на самом доньшке души угнездилась тоска. Тарелкин играет смертью, играет со смертью, и жуть в такой игре присутствует как обязательное условие игры.

Хорошо зная сценическую историю пьесы, осмелюсь сказать, что в спектакле Товстоногова, в игре Ивченко эта пугающая тема прочерчена впервые. На мрачной высоте ужасных предчувствий, нигде прямо в тексте не обозначенных, но текстом постоянно провоцируемых, режиссер и актер сближаются с автором. Роль двоится — вот молодой, быстрый, наглый, точный в движениях Тарелкин, а вот всклокоченный, дерганый старикан Копылов — но в подоплеке обоих облиций один и тот же физиологический страх. Время от времени высокая фигура Ивченко без всякой видимой причины вдруг содрогается, по хищному лицу Тарелкина и по изжеванному лицу Копылова пробегают мелкие гримаски боли. Застенок, дыба, пытка — вот что ему, бедолаге, мерещится, и недаром.

Но вместе с животным страхом в нем скапливается и нарастает озлобление. Движения быстры, интонации отрывисты, в жестах — какая-то окончательная отпетость. Бедолага, но и бестия, он то искоса бросит на Варравина — на самого Варравина! — презрительный взор, то исподлобья опасливым и

хищным кошачьим глазом глянет на Расплюева. Перед нами — сущий бес, верткое, скользкое и ядовитое исчадие канцелярской преисподней, он жалок, но жалости не знает, он в себе не уверен, но играет ва-банк, и если уж выиграет, если дорвется до власти, не пощадит никого.

Все inferнальное, гротескно-жуткое и гротескно-комическое сгустилось в этой роли, в актерской эксцентриаде Ивченко.

Напротив, Варравин — В. Медведев — само спокойствие, само величие, холеное и сытое. Не столько матерый вымогатель, сколько спесивый, самовлюбленный, беспечно упоенный собой — своим генеральским мундиром, расшитым золотом, плавной поступью, гордой осанкой, барственным басом, округлой красотой широких жестов — предводитель целой комической армии чиновников, которая выглядит в спектакле как своего рода танцующий хор или поющий кордебалет. Лакейский хор, лакейский кордебалет. Ибо мелкотравчатые обитатели «какого ни на есть ведомства», все эти винтики бюрократической машины, жуирующие, сплетничающие, что-то друг другу нашептывающие и проворно штемпелюющие казенные бумаги, вкупе представляют собой не что иное, как зеленый вицмундирный фон, подобострастный фон монументально-буффонной фигуре Варравина.

В канцелярии господствует Варравин, а в полицейском участке Расплюев — Н. Трофимов. Трофимов играет, и вдохновенно, маленького человека, дорвавшегося до великого счастья помыкать всеми, кто попал к нему в лапы. Мне было бы трудно согласиться с критиком А. Свободиним, написавшим, будто этот Расплюев «скорее страшен, нежели смешон» и что он якобы «сродни Порфирию Петровичу» из «Преступления и наказания». Право же, он совсем не страшен, ни малейшей достоевщины в нем нет, все его ухмылочки и ужимочки веселы, забавны, допросы Расплюев ведет по-домашнему, с радостным усердием, но без всякого остервенения. И расплюевский застенок в спектакле Товстоногова гораздо уютнее, чем варравинская канцелярия. Это не каземат, не рavelин, это наша родимая кутузка. Тут, возле пузатого самовара, все-таки теплее. Никаких устрашающих орудий палаческих пыток не видать. Да и зачем они? К чему? Ведь стоит только квартальному Расплюеву отправить говорливого либерала, «Просвещенную личность» — Г. Богачева в тем-

ную, и тот сразу расколется, все, что нужно Расплюеву,— скажет, все, что велит Расплюев,— подпишет.

Режиссер недвусмысленно дает нам понять, что в конечном счете квартальный надзиратель и «Просвещенная личность»—люди свои, душевно друг другу близкие, и если уж «Просвещенную личность» вдруг занесло в эмпиреи вольнодумства, во всякие там либерте, эгалите и фратерните, то лишь потому, что все эти заморские лакомства показались дозволенными. А коли нельзя — значит, нельзя. А коли надо наоборот: душить и доносить — почему бы и нет? Да за милую душу, да с восторгом!

Когда-то Мейерхольд в этой сцене соорудил целую мясорубку: сквозь нее Расплюев и расплюевские подручные, Качала и Шатала, проворачивали арестованных, превращая смутьянов — в благонамеренных. Товстоногову такие адские машины не нужны: фарс у него разыгрывается не зловещий, а добродушный, с заметной примесью водевильной прити.

Фантазмагория обтекает Расплюева и не дотрагивается до Варравина. Инфернален, фантазмагоричен в этом спектакле один Тарелкин. Но как только он сталкивается с надменной пышностью Варравина или с шаловливой интимностью Расплюева, ему становится не по себе. На перекрестке трех этих родственных и все же отчетливо различных смеховых стихий — буффонады, водевиля и злого сарказма,— из их взрывчатой смеси, возникает мощное напряжение актерской игры, ее фарсовая грубость и фарсовая дерзость.

Когда Копылов, он же Тарелкин, воочию видит перед собой бесстыжую бандершу Брандахлыстову — В. Ковель и трех приведенных ею отъявленных шлюх, которых она провозглашает «дочурками» Копылова, когда эти панельные девки, канканируя, поют испитыми, хриплыми голосами надрывный романс, а потом кидаются на колени к «папашке», Копылов понимает, что дело — швах. Он в этот момент готов капитулировать точно так же, как «Просвещенная личность». Но ведь Копылову отступать некуда. Тарелкин объявлен мертвецом, похоронен, зарыт, кто же такой он, Копылов?

Ответ на этот вопрос торжественно дает Варравин. Он изрекает роковые слова: «вуйдалак», «упырь», «мцырь». Эти слова повергают в оторопь не только Расплюева (Н. Трофимов застывает в озадаченном и сокрушенном молчании: с нечистой силой наш славный квартальный дотоле еще не сталкивал-

ся), но и Тарелкина—Копылова (В. Ивченко подзрительно и пугливо, каким-то затравленным взглядом оглядывает себя, свои ноги, руки).

Более того, страшные слова, вырвавшись из варравинских уст, до смерти испугали и самого Варравина. На казенном, социальном уровне Тарелкин перед ним — ничто, мразь и слизь. Но в этот миг действие из фарсово-социального плана вдруг переключается в некий метафизический регистр, и таинственный демонизм, который и раньше проскальзывал в игре Ивченко, тотчас завладевает сценой. С сатанинской усмешкой оборотень Тарелкин торжествующе поглядывает на Варравина. Шантажист уверенно становится в позу Мефистофеля, и Варравину приходится уступить, сдаться.

В финале на Тарелкине такой же, как на Варравине, генеральский мундир с золотым шитьем. Покровительственно Тарелкина обнимая, Варравин вводит его в департамент. Чиновничий хор восторженно повторяет рефрен «Игра идет, игра»... Но тут она и кончается, эта удалая фарсовая игра, которая ушла далеко от сухово-кобылинского гротеска, но не утратила ни сухово-кобылинскую желчность, ни гневный, обличительный пыл.

Искусство Товстоногова меняется от спектакля к спектаклю, иначе и быть не может. Но всякий раз интеллектуальная энергия художника одушевляема одной целью — прорваться к истине людских страстей. Он знает: мы с вами ходим в театр только ради того, чтобы с этой истиной соприкоснуться, встретиться глаза в глаза.

СВОЯ ЛИНИЯ ЖИЗНИ

История любой труппы, ее намерений и свершений, может быть понята лишь в широком контексте сценической жизни, окружающей данный театр. История «Современника» в этом смысле — не исключение, а — подтверждение правила.

«Студия молодых актеров» возникла в 1956 году не то чтобы в стенах МХАТ, а, скорее, возле его стен, за порогом, и не как желанный отпрыск могучего ствола, но — как сомнительное «крапивное семя». Сорную траву сперва просто не заметили и не выпололи, потом уж скрепя сердце решили: пусть растет. Бледный зеленый стебелек выглядел хилым, это его и спасло. Все же, опасаясь за свою репутацию (к тому времени заметно поблекшую), МХАТ не дал бастарду ни родительского благословения, ни отцовского имени. Незаконное дитя не смело назваться очередной — Пятой — студией МХАТ, хотя, по существу, это было бы вполне справедливо. Ибо студия объединила артистов разных театров, но одной школы. Единомышленники, все они были верны идеям Станиславского, его учению, которое получили из рук живых преемников великого Ка Эс. А главную миссию нового театра, который надеялись создать, видели прежде всего в бескомпромиссной правдивости.

Однако ясность исходной позиции замутнялась, едва речь заходила о сценических формах, в кото-

рых искомая правда может себя обнаружить. «Студия молодых актеров» беспокойно оглядывала московский театральный горизонт, который менялся на удивление быстро. Ясно было: начинать надо теперь или никогда. Совсем неясно было, как начинать? Еще недавно почти все театры послушно и уныло держали «равнение на МХАТ». Теперь же и Театр сатиры в двух постановках комедий Маяковского, — «Бани» и «Клопа», — и Н. Охлопков в «Гостинице «Астория», и Г. Товстоногов в «Оптимистической трагедии», и Н. Акимов в «Деле» (оба ленинградских спектакля москвичи увидели) напомнили об иных возможностях искусства, как будто неподвластных творческому методу, который царил во МХАТ.

С другой же стороны, если еще вчера барочная пышность и солидная импозантность «Гамлета» в Театре имени Маяковского производили большое впечатление, то сегодня нашумевшую постановку Охлопкова полностью и сразу затмил показанный в Москве «Гамлет» Питера Брука, скромно «одетый», но неизмеримо более содержательный, более глубокий, тревожно-современный по мысли. Если вспомнить, что Анатолий Эфрос успел поставить в Центральном детском театре пьесу В. Розова «В добрый час!» в лучших и обновленных традициях психологического реализма, разыгранную свежо, с весенней ясностью, станет видно, какая пестрая и противоречивая складывалась картина. Глаза разбегались.

Тем не менее «Современник», едва возникнув, сумел сориентироваться во всем этом кричащем разнообразии. Маленький, плохо оснащенный кораблик смело вышел в открытое море и сразу определил курс. У молодого театра была своя «лоция», была четкая эстетическая программа, высказанная не на словах, но заявленная в первых же постановках, да так внятно и зримо, что только глухой мог ее не услышать, только слепой — не увидеть.

«Современник» начал со спектаклей сиротски-бедных, намеренно некрасивых. Ни красочности, ни блеска. Забота о внешности представления сводилась к скудному прожиточному минимуму. Театр не хотел быть ни зрелищным, ни — избави бог! — праздничным. Олега Ефремова, чья лидирующая роль в труппе обозначилась с первого дня, вовсе не интересовали постановочные эффекты.

В «Современнике» сложилась усюкромненная модель «спектакля без мебели». Несколько старых венских стульев, первый попавшийся стол, стиральная

скатерть, линияые занавески, поношенные костюмы, неяркий свет. Ничего общего с тогдашними композициями Охлопкова или Акимова, Плучека или Эфроса работы Ефремова не имели. Казалось даже, что все проблемы сценической формы вообще отринуты — едва ли не с презрением. Чувствовалось одно желание: развернуть театр лицом к жизни.

Формальные задачи Ефремов, однако, отнюдь не отбрасывал, а решал — только на свой особый лад. И некоторые его находки, на первый взгляд, не столь уж радикальные, обладали большой смелостью. Раз и навсегда Ефремов отказался от занавеса. Принять такое решение легко театру, где условности игры скрывать не намерены, где дорожат блеском артистизма, гордятся виртуозностью мастерства. Но игра без занавеса невыгодна театру, который хотел бы заставить публику вообще забыть об игре, об актерах и о ролях, внушить зрителям, что на сцене вовсе не Волчек, Евстигнеев, Ефремов, Кваша, Табаков, Толмачева, но — Бороздины, Гуляевы, Уховы, Усовы, Ямачны, Шабины и т. д.

Заранее распахивая перед публикой беззащитные подмостки, где не было ничего, кроме нескольких беглых, но достоверных обозначений знакомой сегодняшней реальности, Ефремов еще до начала спектакля как бы упреждал: увидите то самое, что каждый день видите. Вот как у вас дома. Вот как у вас на работе. Вот как у вас во дворе. Чуда не обещаем. Обещаем точность.

Однако это обещание театр хотел выполнить сполна, на все сто процентов. И потому потребовал от своих актеров правды, такой точной — сегодня точной! — которой другие театры не знали. Важнейший оттенок: правдивость тут была буднична. Психологическая достоверность не тяготела ни к нервной экспрессии, ни к сгущенной сочности быта. Любой актер на сцене «Современника» так выглядел — и так был одет — словно только что вышел из гущи зрителей и в любую минуту может спуститься в зал, смешаться с публикой. Отсутствие занавеса подчеркивало и усугубляло эту возможность.

Дистанцию между артистом и персонажем Ефремов в идеале хотел бы свести на нет. Во всяком случае, дистанция эта сокращалась предельно. Но актерская позиция была агрессивной. Ибо средства выразительности искусства психологически достоверного и психологически изощренного «Современник» попытался — едва ли не впервые — мо-

билизовать на службу публичной проповеди. Камерный тон раскаляла публицистическая горячность. Знаменитую пушкинскую формулу «Поэзия выше нравственности или, по крайней мере, совсем иное дело»—эта труппа принять не могла. Она хотела подчинить этике и поэзию, и правду, упорно напоминая о таких понятиях, как достоинство, порядочность, благородство. Эти азбучные истины надлежало воскресить, этим элементарным прописям должно было возратить утраченную ясность. Вот почему доверительная интонация «Современника» обладала брехтовской риторической жесткостью. Даже прямой дидактики театр-наставник не избегал. Он страшился иного: благодушия, бесхребетности, социальной пассивности. В общественной жизни тогда многое менялось. Актеры «Современника» способствовали переменам, их эмоционально поддерживая и подтверждая, их продолжая, как сказали бы сейчас, «на уровне сознания» каждого зрителя. Тут властвовало, по точному замечанию Юрия Трифонова, «стремление честными средствами искусства разобраться в сложных вопросах дня».

Играли себя, но были выше себя. Добивались, по Станиславскому, полной естественности сценического самочувствия, отнюдь не предполагая, будто естественность означает только достоверность поведения и теплоту чувств. Правда тут не успокаивала теплотой, она ошарашивала горячностью и внезапной болью.

Такая вот обжигающая, высказанная под напором подлинно гражданственного темперамента правда игры каждого давала надежную гарантию правдивости игры всех. Не все играли одинаково талантливо и не все одинаково сильно. Но все, без исключения все, играли честно. Труппа «Современника» сразу зарекомендовала себя как ансамбль, сплоченный ненавистью к полуправде, какую долго принимали за чистую монету.

Коллектив, который тогдашние руководители МХАТ не пожелали признать «своим», сразу же — первым же спектаклем — показал, сколь велика отсталость прославленной сцены, где клялись именами Станиславского и Чехова, Немировича-Данченко и Горького, но ставили «Залп «Авроры» и «Зеленую улицу». Впрочем, эту отсталость видели все и давно. За несколько лет до открытия «Современника» критик Вера Смирнова писала, что МХАТ «нарушает заветы Станиславского, отстает от своих замеча-

тельных традиций... На сцене театра, который всегда был образцом художественного вкуса, вдруг явился призрак той дешевой, крикливой, развлекательной псевдореальности, которой, как огня, боялись мхатовцы старшего поколения».

Псевдореальность для «Современника» была враг номер один. Собирая силы для войны против псевдореальности, Ефремов сразу обратил внимание на писателя Виктора Розова, которого уже ставил А. Эфрос, но мимо пьес которого руководители МХАТ прошли равнодушно и безучастно. «Вечно живыми» Розова и открылся «Современник». Вообще здесь, на этой сцене, поначалу ставились, как правило, только новые — и не переводные — пьесы. Способность молодой труппы выносить на подмостки противоречия, выхваченные из сегодняшней повседневности, и бесстрашно обнаруживать их опасность, придавала искусству «Современника» небывалую по тем временам откровенность.

Мгновенно — корифеи солидных театров и ахнуть не успели! — новорожденный «Современник» занял самое заметное место в театральной и духовной жизни Москвы. У коллектива долго не было своего помещения, играли то в филиале МХАТ (в пустые выходные для МХАТ вечера), то во дворце культуры «Правды», то еще где-нибудь в клубах, в чужих залах. Но, где бы ни играли, зрительный зал был набит до отказа, и ритуальные вопли о «лишнем билетике» слышались за квартал от входных дверей. Прошло пять лет, и один из критиков раздраженно заметил, что «Современник»-де «стал театром модным». Критику не нравилась — он этого не скрывал — аудитория «Современника»: как смотрят, как слушают, как аплодируют, чему аплодируют. Замечу, кстати, что если критик недоволен публикой и смотрит больше на зал, чем на сцену, это значит, во-первых, что к театру он относится с предвзятостью, тенденциозно, а во-вторых, что к искусству он глух. Прошло еще пять лет, заговорили иначе. «Теперь уже ясно, — писал другой критик, — что «Современник» положил начало целому движению». Движению — куда? Движению — какому?

Меньше всего молодой театр хотел угодить моде. Его юное лицо выглядело не по летам серьезным. Комедия долго вообще не могла пробиться в его репертуар. «Современник» начинал как театр актуальной драмы, озабоченно обращенный к сегодняшним нравственным коллизиям. Принципиальны-

ми событиями его истории стали три пьесы В. Розова — «Вечно живые», «В день свадьбы», «Традиционный сбор», пьеса А. Зака и И. Кузнецова «Два цвета», инсценировка «Без креста» по В. Тендрякову, две пьесы А. Володина — «Старшая сестра» и «Назначение». Вызывающая бескрасочность, намеренно неинтересная внешность постановок призваны были резко выдвинуть вперед то, что составляло смысл существования «Современника»: его нравственный максимализм.

Вопрос, какой герой любимый для «Современника», имеет однозначный ответ: честный. Труппа и публика сообщали отдавали свои симпатии человеку, который нередко выглядел хмурым, грубоватым, неприветливым, как почти все герои самого О. Ефремова. Порой бросалась в глаза скромность: Л. Толмачева настаивала на скромности Ирины в «Вечно живых» и Нади в «Старшей сестре», И. Кваша — на скромности, даже застенчивости Шуры Горяева в спектакле «Два цвета». Герой мог быть и вообще неприметным, — вспомним, сколь заурядной, сколь непритязательной казалась О. Фомичева в ролях Варвары Гуляевой («Без креста») и Нюры Саловой («В день свадьбы»). Герою далеко не всегда нужен был острый интеллект (и как часто умными, острыми глазами И. Кваши поглядывал на зрителей какой-нибудь лицемер или фразер). Герой мог и не обладать обаянием (и обаятельнейший О. Табаков охотно играл пустых баловней судьбы, пижонов, а не героев). Даже такие понятия, как воля и целеустремленность, отходили на второй план. Но честным любимым герой «Современника» оставался до конца.

Герой размышлял «о времени и о себе», и выяснялось, что честность ко многому обязывает. «Если я честный, я должен...» — эти слова впервые прозвучали еще в «Вечно живых». Потом они стали как бы девизом театра. Театр верил в молодого героя, в его духовную силу, способную одолеть социальное зло и опровергнуть изощренные доводы цинизма. Кроме того, театр верил в зрителей: ведь они и были его героями. Он обращался к молодым, к тем, которые не ищут легких путей. Чувство духовной солидарности, духовной общности сцены и зала во время спектаклей «Современника» возникало не однажды. Счастливое чувство, памятные минуты!

Если «Современник» начал все же не с сегодняшней современности, а с недавнего прошлого, с «Вечно живых», с войны, то, думаю, потому, что память

военных лет предлагала искусству надежные нравственные критерии. В прошлое вглядывались для того, чтобы поставить настоящее под строгий этический контроль. Такая форма связи с прошлым, внутренне «Современнику» необходимая, была вновь установлена и десять лет спустя, в «Большевиках» М. Шатрова, и почти через двадцать лет после рождения театра — в «Эшелоне» М. Рощина.

Как уже замечено выше, молодой театр встретили не только восторги публики, но и неизбежные предубеждения критики. Главных предубеждений было два, и оба оказались живучими. Во-первых, в этом театре актерское искусство будто бы подменяется типажностью: играют самих себя. Во-вторых, в театре, якобы, нет режиссуры, соответствующей нынешним эстетическим кондициям.

Необоснованные упреки в типажности сопровождались ссылками на узость творческого диапазона артистов. Вот тут содержалась известная доза горькой правды: однообразие осталась пожизненным уделом для некоторых. Но — не для Е. Евстигнеева, О. Ефремова, И. Кваши, О. Табакова, не для Г. Волчек и Л. Толмачевой — не для тех, которые задавали тон. Их правдивость была полна неожиданностей, мобильна, переменчива и многолика.

Скептическое же отношение к режиссуре театра вызвано было, конечно, скупостью формальных решений, особенно заметной на общем многокрасочном фоне театральной жизни. Принцип иные поняли как недостаток, умысел — как упущение, простоту — как бедность фантазии. На самом деле, фантазию тут всегда держали в узде, искали формулу прямой взаимосвязи искусства и жизни. Режиссура Ефремова — аскетическая. Ее простота — следствие сознательной установки на театр одновременно и серьезный, и всем понятный.

Требование общедоступности диктовалось активной наступательной позицией «Современника». Если ранний чеховский МХАТ был по преимуществу театром российской интеллигенции, то «Современник» расширил социальный диапазон, заговорил и о рабочей, и о сельской молодежи, и о жизни городской окраины, и о жизни поселковой или деревенской. Причем Ефремову не нужно было, как некогда Станиславскому, вывозить актеров на специальные экскурсии «в глубинку». Театр был живой частицей реальности, знал назубок ее фасады и задворки, румяна и морщины, показуху и подноготную. Все то,

чем другие театры пренебрегали, что они разучились замечать и ценить, «Современник» разглядывал с жадным восхищением. Сцена была, наподобие экранна итальянских неореалистов, открыта «для смеси черного и белого с надеждой, правдой и добром». Эти слова Бориса Слуцкого могли бы послужить «Современнику» эпиграфом или присягой.

Тем не менее естественность в этом искусстве не сама собой возникала. Ее организовывала, ею управляла рука Ефремова. Новый театр создает воля режиссера, никакая иная сила создать его неспособна. И перспективу движения указывает режиссер.

На первый взгляд «Вечно живые» вполне могли показаться однодневкой. То тут, то там была в нострогательная сентиментальность авторской интонации. Торопливость, с которой Розов указывал: Марк — эгоцентрик, трус, Чернов — пройдоха, Нюрка — оторва и выжига, а вот Бороздины, они — люди прекрасные, чистые — выдавала дидактический умысел. В категоричности подобных указаний, в откровенности, с которой на грудь персонажу навешивалась бирка с обозначением его цены, пусть даже в твердой валюте нравственного императива, было нечто наивное. Критики не скрывали разочарования, писали, что сюжет пьесы «мелок, мир героев узок», что Розов-де «за всеми этими бытовыми картинками, за всей этой сердечной сумятицей героев потерял им же самим выдвинутую тему». Упреки звучали внушительно: ведь критики обращались к автору нашушевшей комедии «В добрый час!», предполагая, будто «Вечно живые» написаны позже. На самом же деле в «Современнике» игралась (узнали об этом после) самая первая, более чем десятилетней давности, ранняя розовская пьеса, и бесхитростное движение комнатной драмы направляла совсем еще неопытная рука. Ефремов обошелся с пьесой мудро и прочел все ее коллизии в каком-то смысле внимательнее, чем сам Розов. В атмосферу скупой и трудной, выбивающейся из сил, полуголодной тыловой жизни, постоянно омрачаемой тяжкими известиями с фронта, в передраги бивуачной судьбы эвакуированных, режиссер ввел, действительно и властно, мотив интеллигентности, подлинной или поддельной. Интеллигентность, самая обычная, чеховски традиционная и чеховски скромная, тут предлагалась как единственно надежный этический эталон. Грешную Веронику, не сумевшую подчиниться роковому заклинию военных лет «Жди меня!», легче легкого

было бы гневно осудить и опозорить. Ефремов поступил иначе, взглянул на Веронику с глубоким состраданием, то есть так и только так, как могли бы отнестись к ней Бороздины, люди интеллигентные, способные увидеть разницу между чужой виной и чужой бедой. В композиции Ефремова гнев и сарказм преследовали Марка, а не Веронику. Молодой театр по-мужски сурово судил молодого мужчину, но не хотел обличать слабую девушку.

Молодой театр, молодой мужчина, молодая женщина—да, на этом перекрестке судеб и возникла единственная в своем роде пронзительная нота необычного спектакля о войне. Непреклонная моральная неуступчивость «Современника» заявила о себе именно готовностью к состраданию.

Не говорю уже о том, сколь неожиданна и несопоставима была вся комнатная тишина и принципиальная бескрасочность этой постановки с размашистой динамикой батальных полотен, которыми гордились другие театры... Замечу только, раз уж к слову пришлось, что больших массовок «Современник» в первые его годы вообще по возможности избегал и даже там, где пьеса их требовала, вместо толпы стремился показать группку, кучку людей (вспомните хотя бы «Два цвета» или «Без креста»), а не народную сцену, не монолитную массу.

Что же касается особой свирепости, лютой и нескрываемой, с которой Ефремов отнесся к Марку, то в ней сквозило не одно лишь презрение к мужчине, возомнившему, будто другие должны воевать и погибать за него, а он, по праву таланта и особой избранности, может с достоинством отсиживаться в тылу. Тут провозглашался один из главных принципов этической и эстетической программы молодого «Современника»: нравственность для всех одна, таланту никакого предпочтения не дается.

Здесь — простой ответ на вопрос, который многие задавали: почему «Современник» так охотно ставит Розова и никогда не ставит Арбузова? Розов с его антипатией к любым претензиям на исключительное, особое место в обществе, с его неприятием всякой избранности, для «Современника» — автор свой. Арбузов, всегда склонный выговорить таланту если не определенные привилегии, то хотя бы преимущественное внимание, для «Современника» — автор чужой. Розов со сцены «Современника» всегда глядел озабоченно, более тревожно, чем в спектаклях Эфроса, где розовские драмы обычно звучали и энергич-

нее, и веселее. Арбузова на свой лад «Современник» прочесть не смог бы, если бы и захотел. Ибо Арбузова постоянно волновала тема человеческого призвания, предназначения, а «Современник» этой проблемой не интересовался вовсе. Социальное поведение, умение (или неумение, нежелание) соотносить свои надежды и помыслы с требованиями общества — вот что для «Современника» имело смысл и вес.

В первой редакции «Вечно живых», показанной еще «Студией молодых актеров», старшего Бороздина играл артист МХАТ М. Зимин, его сына Бориса — О. Ефремов, Ирину — Л. Толмачева, Марка — артист Центрального детского театра Г. Печников, Веронику — С. Мизери, Владимира — И. Кваша, Степана — артист ЦТСА Н. Пастухов, Антонину Николаевну — артистка Центрального детского театра А. Елисеева, Ньюру — Г. Волчек, Мишу — О. Табаков, Чернова — Е. Евстигнеев. Очень скоро Зимин, Печников, Мизери, Пастухов, Елисеева из «Современника» ушли, их место заняли другие исполнители, но ход спектакля ничуть не нарушился, режиссерская партитура Ефремова приняла в себя новых актеров и тотчас расставила их по местам. Тонкая, нервная и чуткая организация действия, как выяснилось, при всем том обладала и большим запасом прочности. Спустя короткое время по «Вечно живым» М. Калатозов сделал фильм «Летят журавли», экспрессивно снятый талантливейшим оператором С. Урусевским. Картина прошла с невероятным успехом и, казалось, как это всегда бывает, должна была вытеснить со сцены пьесу, послужившую ей основой. Но, вопреки всем правилам и прогнозам, «Вечно живые» со сцены не сошли. В 1964 году Ефремов предложил новую редакцию спектакля, и зрительный зал «Современника» опять был полон — всемогущий кинематограф на этот раз не смог отобрать у театра его аудиторию.

Дальновидность Ефремова выразила себя еще и в том, что он рассчитывал не только на собственные силы. Очень скоро рядом с ним у штурвала встала Галина Волчек. Иногда Ефремов и Волчек работали вместе и оба подписывали афишу премьеры. Иногда — порознь, и тут становились заметны характерные черты режиссерского дарования Волчек, более острого, более резкого, но и несомненно близкого по духу таланту Ефремова, тоже алчущего социальной насыщенности искусства.

Время шло, театральная погода менялась. В 1964 году возник Театр на Таганке. Почти одновременно начался новый этап сценической работы А. Эфроса — сперва на Малой Дмитровке*, потом на Малой Бронной. Полемизируя друг с другом и с «Современником», появились новые центры притяжения публики, особенно — молодой, той самой, которую «Современник» уже привык считать своей. Монополия «Современника», вчера еще единственного нового и молодого театра столицы, была разрушена. Его искусству, сильному неподдельной жизненностью, громко и весело возражало искусство совсем иное, его «суровой прозе» с двух сторон и по-разному отвечала «шалунья рифма» — поэзия.

Вот характерное свидетельство молодого человека, который начал ходить в театр в ту пору, когда «Современнику» исполнилось почти десять лет. Театр этот показался ему «недостаточно романтическим». И хотя некоторые постановки Ефремова произвели на юношу сильнейшее впечатление, все же искусство Эфроса больше волновало его. «Рыдающая мелодия трубы из «Снимается кино» преследовала меня. Она заглушала все. Я был очень счастлив».

Да, это правда. Трубы Таганки и Малой Дмитровки звучали властно и громко, после их спектаклей молодых зрителей переполняло ликующее чувство духовного освобождения. Как и С. К. Никулин, автор приведенных выше слов, зрители были очень счастливы.

Вдобавок и в сфере психологического реализма, привычной для «Современника», у него появился сильный соперник. После того как Г. Товстоногов возглавил БДТ, ленинградский театр, хоть он и делал главный упор на классику, скоро доказал, что сценическая правда может быть и более обстоятельной и более интенсивной. Главное же, Товстоногов, свободно пользуясь и уроками Станиславского, и уроками Мейерхольда, расширял привычный для реалистического театра диапазон средств выразительности. Он быстро создал мощную труппу и поднял начатый «Современником» разговор о жизни на новую высоту.

Сопоставление спектаклей «Современника» со спектаклями БДТ показывало, что, хотя москвичи сохраняют за собой преимущество искренности, го-

* Имеется в виду Театр имени Ленинского комсомола. — *Ред.*

рячности, молодого пыла, они все же уступают ленинградцам и в содержательности, и в утонченности, и в масштабе.

Нельзя сказать, что перемена театрального климата застала «Современник» совсем врасплох. В какой-то мере к новой ситуации театр был подготовлен. И если, поставив вслед за БДТ «Пять вечеров» Александра Володина, «Современник» соревнование с ленинградцами проиграл, то в спектакле «Старшая сестра» того же автора московский театр взял убедительный реванш. «Пять вечеров» исполнялись словно бы под копирку: московский спектакль ленинградскому поддакивал, с ним соглашался, по сути, ничего нового от себя не добавляя. В «Старшей сестре», напротив, «Современник» с Товстоноговым спорил. В БДТ исполнялась оптимистическая пьеса о неминуемом торжестве дарованного человеку таланта. В «Современнике», где слегка урезали название пьесы (не «Моя старшая сестра», а просто «Старшая сестра»), ее содержание поняли шире: речь шла не об изюминке таланта и не о его шансах на успех, а о простом хлебе человеческой доброты, о способности того, кому повезло, поделиться с другими, счастливым крылом удачи не задетыми.

Театр и тут настаивал на своем: кому много дано, с того много и спрашивал. Т. Доронина празднично ликовала, а Л. Толмачева буднично и строго вглядывалась в Надю Резаеву, которая честно старалась разломить буханку счастья натрое — всем поровну: себе, сестре и дяде. Этого самого дядю, по фамилии Ухов, Е. Лебедев на сцене БДТ изобразил назойливым и мелочным, сатирически срамя его обывательскую ограниченность, его косность: «рожденный ползать — летать не может». О. Ефремов вел ту же роль вполне доброжелательно, без сарказма, соболезнуя Ухову, который летать действительно не может, помочь племянницам не умеет, но все-таки сердечен, порядочен, заботлив и, значит, человек, а не червь. Пусть маленький, но человек.

Гуманность «Современника» тяготела к демократизму, и потому такие вот скромные персонажи тут могли рассчитывать на внимание. Их встречали с симпатией. Напротив, те, которые сразу же заявляли претензию на общий к себе интерес, гордились неординарностью, торопились в герои, обязательно сталкивались с холодком отчужденного недоверия. Подмеченный С. Никулиным «недостаток романтичности» отчасти этим и объяснялся. Кроме того,

сказывалась, конечно, и колористическая бедность. «Два цвета», пусть даже яркими мазками брошенные на полотно, недавно вызвали взволнованный отклик. Теперь смесь черного и белого или красного и черного уже иначе смотрелась. Лаконичность воспринималась как скупость, особенно — в сопоставлении с красочным богатством других театров. Пришла пора обогащать палитру, двигаться к многозначности, достоверность дополнить метафоричностью, выстраивать более сложные и более подвижные композиции.

Играя «Назначение» А. Володина, актеры «Современника» сумели сохранить в новой для них, разомкнутой и подвижной структуре спектакля верность благородной демократичности и бескомпромиссной нравственной позиции. Но самая метафоричность тут, в «Современнике», была отчетливо иная, нежели у Любимова, Плучека, Эфроса: суховато-целеустремленная, хотя и мобильная, жаждущая все тех же тусклых, обыденных красок, какие бы метаморфозы ни претерпевала сцена.

Усложняя режиссерские партитуры, Ефремов и Волчек заодно усложнили и самую суть разговора, который вели с аудиторией. В «Традиционном сборе», свободно перекомпоновав пьесу, театр извлек из коллизии, означенной В. Розовым, злободневный философский смысл. Противостояние Агнии Шабинной — Л. Толмачевой и Сергея Усова — Е. Евстигнеева раскрылось как неожиданная антитеза самих понятий успеха и счастья, в реальности часто и коварно друг друга подменяющих. Не менее остро та же, в сущности, дилемма выдвигалась в «Обыкновенной истории» по И. Гончарову, одной из лучших режиссерских работ Г. Волчек.

Способность «Современника» и в классике находить актуальные мотивы, близкие всему духу театра, была подтверждена постановкой «На дне». Затем театр устремился в сферу исторической драмы, которая прежде казалась совсем чуждой и неподвластной ему. Спектакли сценической трилогии — «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова — вышли далеко не равноценные, однако видно было, что и в прошлом театр ищет всякий раз все ту же возможность затянуть тугой узел нравственного конфликта. Сквозная метафора смены караула, прекрасная находка спектакля «Большевики», мгновенно соединяла прошлое с настоящим, и холодный блеск штыков

часовых будто напоминал, что «Современник» верен своему кодексу чести.

Театральный корабль «Современника» мог теперь похвалиться надежной оснасткой. Театр располагал своим помещением в центре столицы. Его артисты, вчера еще абсолютно неизвестные, стали популярны, их знала не только Москва, но и вся страна, и не было отбоя от приглашений в кино, на телевидение. Но, как это нередко случается, слишком уж ясное небо предвещало штиль. Как-то незаметно коллектив вступил в зону безветрия, когда на смену искусству, всегда рискованному, вдруг является мастерство деловитое, осанистое и безошибочное. Молодая аудитория по-прежнему любила театр, но успехи были «какие-то не такие».

Кажется, никто еще не избежал соблазна обогатить и усилить свое искусство средствами другого искусства. Не миновал таких искушений и «Современник». Сперва казалось, что чужие, заемные средства выразительности принесли ему только новые радости, только новые победы. Но в этих победах таилось не сразу разгаданное коварство.

Пьеса Евгения Шварца «Голый король», вполне отвечавшая этическому духу театра, но посторонняя его эстетической программе, знаменовала собою первый двусмысленный успех. Вместо разговора прямого, без всякой уклончивости — игра иносказаниями (пусть даже всем понятными). Вместо жизни — сказка, вместо реальности — фантазия, вместо обыденной одежды — нарядная костюмировка. Постановка «Сирано де Бержерака» Ростана была еще одним — более уверенным, но менее убедительным — шагом на чужую территорию. Такие шаги повторялись несколько раз. Эти зигзаги обладали бесспорной заманчивостью для труппы. Но иногда чудилось, что «Современник», накинувший яркий плащ и вооружившийся блестящей шпагой, больше не обладает «лица необщим выраженьем», становится похож на другие театры.

Такие казусы случались и после. Стоит мысленно сравнить хотя бы два спектакля-дуэта, поставленные в разные годы «Двое на качелях» — спектакль вполне достойный «Современника» и «Вкус черешни» — чей угодно «молодежный» спектакль с привкусом вездесущей размягченно-томной лирики, сделанной а-ля «Современник».

Оба сценические дуэта долго пользовались любовью зрителей. Но то были разные зрители, разная

любовь, и даже аплодировали спектаклям поразному. Трудно сказать, улавливала ли труппа такие оттенки...

Несомненно одно: на переломе от 60-х к 70-м годам в «Современнике» заметно увеличилось число спектаклей проходных, более или менее удовлетворительных, но — не всегда своих, лишенных прежней горячности. И если всякую неудачу или полуудачу легко было квалифицировать как частную, случайную, отдельную, то общая их сумма все же угрожающе нарастала. Далеко не каждое название в афише обладало теперь былой притягательной силой. В труппе возникла неудовлетворенность.

Кризисную ситуацию внезапно обнажила постановка «Чайки». Чеховскую пьесу о таланте театр прочитал с обычной и даже привычной (вот где беда!) убежденностью, что дарование не означает решительно ничего, кроме только дополнительной ответственности перед обществом. Все претензии таланта (и, значит, Треплева, Заречной, Тригорина, Аркадиной) на особое к нему внимание были отвергнуты с надменностью, достойной доктора Львова из другой чеховской пьесы. Перед лицом столь суровой требовательности персонажи «Чайки» ступали и поблекли. Как только этический пафос выродился в привычку, тотчас обнаружилась его изнанка: пресная назидательность. Приоткрылась и обратная сторона социальной озабоченности «Современника»: стало ясно, что его искусству иногда недостает понимания капризного своеволия жизни, умения улавливать блики, оттенки, игру настроения, подчас нервную и причудливую.

Концы с концами сошлись горестно: бедная внешность спектакля стала вполне равнозначна бедности эмоциональной. Какой-то этап истории театра был пройден и прожит. Что-то было исчерпано, завершено. Назревали перемены, их необходимость предчувствовалась. Главная перемена все же многих как громом ударила: в 1970 году О. Ефремов покинул «Современник» и возглавил МХАТ.

Уход Ефремова вызвал, естественно, бурю толков и комментариев. В этом поступке усматривали то результат личного творческого кризиса режиссера, то честолюбие выдающегося организатора, который искал более широкое поле деятельности, то прямое указание на необходимость полной эстетической переориентации «Современника». Ефремовым, думаю, руководило не честолюбие, но всегда свойственное

ему стремление идти навстречу трудностям — и вовсе не организационным, а художественным. Что же касается гипотезы, будто «Чайка» означала не кризис театра, но всего лишь кризис одного режиссера, то, если бы эта версия соответствовала истине, после ухода Ефремова труппа должна была легко и стремительно двинуться вперед. Благо, были люди, способные вести ее дальше, — и опытная Галина Волчек, и подающий большие надежды Валерий Фокин.

Новый этап истории «Современника» начался, однако, иначе: серией приглашений режиссеров со стороны. Их спектакли, вопреки всем прогнозам, не подтвердили, а, напротив, опровергли идею «эстетической переориентации», якобы необходимой театру. Как раз те мастера, которые клонили к другим ориентирам, успеха в «Современнике» не достигли. Особенно разителен был опыт Анджея Вайды, ибо он создал спектакль, бесспорно обладающий определенной целостностью.

Пьеса Дэвида Рейба «Как брат брату» позволила режиссеру пустить в ход непривычные для русской сцены приемы «театра жестокости». Вайда сделал это, что называется, лихо, мастерство демонстрировалось завидно уверенное, профессионализм высшей марки. Но, хотя у Вайды играли и Толмачева, и Кваша, и Гафт, и Вокач, все же впечатление было такое, будто в Москву на гастроли прибыла какая-то заморская труппа.

Единственный случай, когда «человек со стороны» принес театру настоящий, большой успех, произошел тогда, когда с коллективом работал Г. Товстоногов. Его спектакль «Балалайкин и К°» по Салтыкову-Щедрину стал не только событием театральной жизни Москвы, но и важным этапом творческого развития «Современника».

Среди сценических творений, основой которым послужила русская романистика, две работы театра — «Обыкновенную историю» по И. Гончарову и «Балалайкин и К°» по «Современной идиллии» М. Салтыкова-Щедрина — отделяет друг от друга почти десятилетняя дистанция. Но, хотя поставлены они разными режиссерами (первый Галиной Волчек с помощью писателя В. Розова, второй — Георгием Товстоноговым с помощью писателя С. Михалкова), в них явственно ощущалась строгая логика развития общей темы раздробления человеческой личности, умерщвления духа в безыдеальной среде, в деляческом, бюрократическом мире. Превращение юного

мечтателя, восторженного провинциала Адуева-младшего в точную копию его сановного дядюшки Адуева-старшего, которое составляло сердцевину гончаровского спектакля, вполне могло бы служить прелюдией к спектаклю щедринскому.

Если в «Обыкновенной истории» мы с сожалением наблюдали, как день ото дня выцветает, блекнет и теряет благородный пыл Адуев-младший — О. Табаков, оказавшийся в столице империи, среди людей холодных и расчетливых, живущих какой-то машинальной жизнью, и если только к концу этого спектакля игра Табакова обретала гротескную язвительность, то в «Балалайкине и К°» гиперболическая сгущенность с самого начала давала себя знать и полностью завладевала сценой. На сплошь зеленом фоне канцелярского сукна столов, мундиров, да и стен тоже, белесыми пятнами виднелись мутные, хитрые чиновничьи лица. Разыгрывалась желчная трагикомедия. Крупные взятки, мелкие интриги, пустые хлопоты. Текло существование, не только не озаренное светом высокой мысли, но панически страшася вообще всякой мысли и подобострастно застывшее в ожидании «начальственных предписаний». Тут нет места ни розовым мечтам, ни благим порывам в духе Адуева-младшего, человеческие отношения вытеснены законами субординации, а все молодое — выдохлось, облысело, омертвело. Тут не думают, а повинуются, кротко глядят в рот начальству, конвульсивно вздрагивая при первом знаке недовольства вышестоящих.

Тот же Олег Табаков играл теперь Балалайкина — живое олицетворение стяжательской алчности, хамелеонской лживости и самого бессмысленного пустословия, — фигуру, родственную другим «благонамеренным скотинам» вроде звероподобного квартального надзирателя Ивана Тимофеевича, чью торжественную монументальность картинно показывал П. Щербаков, или многозначительного словоблуда Глумова, представшего перед нами в саркастическом актерском рисунке В. Гафта.

Существенно то простое обстоятельство, что эта работа не предполагала «эстетической переориентации» труппы; напротив, по свидетельству Товстоногова, он сразу же нашел общий язык с актерами — «близость обнаружилась с первых репетиций». Встретились режиссер и коллектив, «объединенные общими творческими убеждениями», а потому они «не приспособлялись друг к другу». Вышло так,

что «со стороны» явился единомышленник, только более зрелый, более дальновидный, и утонченное режиссерское мастерство Товстоногова отозвалось в искусстве «Современника» социальной агрессивностью умной и злой сатиры.

Много позже английский режиссер Питер Джейм поставил в «Современнике» шекспировскую «Двенадцатую ночь». И эта режиссерская работа тоже отличалась крепкой мастеровитостью, хотя, в отличие от работы Вайды, новизной не блистала: комедия разыгрывалась на клавишах «праздничной театральности», по давным-давно знакомому и всегда приятному канону кокетливо-шаловливого представления. Критик А. Демидов в статье «Как молоды мы были...», посвященной 20-летию «Современника», назвал «Двенадцатую ночь» «желанной удачей», которая-де подтвердила «мастерство его ведущих актеров», продемонстрировала «неисчерпанность творческих сил труппы». В частности, писал он, «великолепно, на мой взгляд, исполнен О. Табаковым Мальволио».

Возразил Демидову не кто иной, как Табаков. Он считал, что «Двенадцатая ночь», напротив, обнаружила «недостаточный для сегодняшнего дня профессионализм» артистов, что этот «яркий, может быть, несколько облегченный спектакль только утолил нашу потребность в праздничном театральном зрелище», но, конечно, «нельзя назвать его абсолютной удачей».

Вопрос, нужны ли «Современнику» эти самые «праздничные зрелища», ни Демидовым, ни Табаковым не ставился. Но из контекста их выступлений выходило, что, без сомнения, нужны. По Демидову, получалось, что на путях «волшебной сказки и загадочного сна», в движении к «поэтическому спектаклю», к «чрезвычайно красивому спектаклю» открывается спасительная для коллектива возможность соответствия «современному представлению о театральном произведении». По Табакову, получалось, что «праздничные зрелища» нужны «как школа, как возможность чему-то научиться».

Но скоро выяснилось, что «Современнику» такая выучка не впрок.

Статья Демидова, претендовавшая подвести некоторые итоги двадцатилетнего пути театра и указать ему дальнейшие перспективы развития, была огорчительно неточна и удивительно опрометчива. Ее промахи указал и твердо противопоставил фантази-

ям Демидова трезвый и серьезный анализ искусства «Современника» А. Анастасьев. В частности, Анастасьев справедливо напомнил такие программные для «Современника» спектакли, как «Назначение», «Обыкновенная история», «Традиционный сбор», «Восхождение на Фудзияму», наконец «Балалайкин и К°» (этот спектакль и у Демидова получил по достоинству высокую оценку). И потому нет никакой надобности после Анастасьева сызнова с Демидовым спорить.

Только одно рассуждение Демидова сейчас заслуживает, думаю, специального рассмотрения. В 1976 году Демидов писал, что, по его мнению, «сегодня театр переживает период своеобразной стабилизации», которой мешает, однако, «осторожность театра в выборе репертуара»: она «порой граничит с замкнутостью». И вот эта-то «приверженность своему кругу» нередко «заставляет идти на компромиссы». Примером «компромисса» послужила Демидову «художественная неубедительность» драмы «Восхождение на Фудзияму»...

Однако в тот момент, когда Демидов писал о «стабилизации», «Современник» находился в состоянии полной нестабильности, на перепутье самых разных дорог и тропинок: «Двенадцатая ночь» вела в одну сторону, «Фудзияма» — совсем в другую, пьеса Володина «С любимыми не расставайтесь» — в третью, «Балалайкин» — в четвертую, «Как брат брату» — в пятую и т. д. и т. п. Что ни спектакль — новое направление. Нестабильность была всяческая — и тематическая, и стилистическая. «Своих» авторов театр не сохранил, скорее, растерял, перестал замечать «своих». Так он не заметил Дворецкого, слишком поздно заметил Гельмана, слишком поздно обратился к прозе К. Симонова и Б. Васильева, хотя все эти писатели могли бы стать надежными союзниками «Современника».

В эту пору, когда, обольщаясь идеей «эстетической переориентации», коллектив метался то вправо, то влево, даже произведения, несомненно «Современнику» близкие и родственные, приносили ему неполные удачи. Характерный пример — постановка «Провинциальных анекдотов» А. Вампилова, пусть запоздалая, но тем не менее имевшая все шансы именно в «Современнике» стать большим театральным событием. Вышло по-иному.

В спектакле, поставленном В. Фокиным, О. Даль прекрасно сыграл Камаева в «Истории с метранпа-

жем», а в «Двадцати минутах с ангелом» О. Табаков прекрасно сыграл Анчугина. Дикарство, подмеченное Вампиловым, дано было в двух ипостасях, в двух возможных версиях: Даль показал дикаря ясного, невозмутимого, по-детски уверенного в естественности, а значит, и общепринятости своих побуждений. Очень важная краска была найдена артистом: ни малейшего ощущения неловкости или ложности своего положения. Муж все понимает? Само собой, чего же тут не понять? Муж умирает? Что за важность, ведь он, Камаев, здоров? Все, решительно все обстоит нормально и благополучно. Табаков, напротив, показал дикарство ущемленное, неудовлетворенное, агрессивное. Его Анчугин был распухшим от пьянства, рыхлым, неуверенным в движениях и крайне раздраженным.

Снайперски точное исполнение двух ролей означало, что театр уловил весьма для Вампилова существенную тему. Однако, прикоснувшись к вампиловской теме, режиссер, прежде чем дать ей волю, счел нужным договориться с публикой о том, на каких основаниях поведется игра. Условия же игры предлагались для «Современника» чуждые. Еще до начала действия гостиничный номер демонстрировал зрителям свои волшебные возможности. Дверца шкафа сама собой, скрипя, открывалась и закрывалась. Свет то угасал, то вспыхивал. Стул переезжал с одного места на другое. Дальше — больше: вся комната покачивалась, будто землетрясение началось. Зрителей предупреждали: не удивляйтесь, тут все что угодно может произойти, вы — в фантастическом мире.

Остроумная режиссерская выдумка заранее упрядняла всякий эффект неожиданности. Если стулья сами собой двигаются, то любой прохожий может ни с того, ни с сего отдать сто рублей. Это с одной стороны. А с другой — любого могут ни за что, ни про что связать и избить. И если комната ходуном ходит, то почему бы кому-то не оказаться невзначай в чьей-то чужой постели?

Вступая в такое вот волшебное пространство, персонажи могут даже расстаться со своими биографиями.

Калошин, каким сыграл его в «Современнике» П. Щербаков, был столь деятелен и нахрапист, что сразу возникало желание дать ему более высокую должность. Мог бы и директором гостиницы быть. Мог бы и городничим. А вампиловский Кало-

шин — не городничий, нет, он — человек изворотливый, но мелкий, маленький.

Еще более занятная метаморфоза происходила с Хомутовым. В «Современнике» над этой ролью голову не ломали, не думали, какой он — добрый или серьезный, легкомысленный или щедрый, раскаивающийся грешник или же человек, который сломя голову мчится туда, где беда — помочь, выручить. В «Современнике» сочли, что самое лучшее, если «ангел» просто не будет слишком лезть в глаза, что лучше всего сыграть эту роль так, словно ее и вовсе нет. Хомутов в спектакле «Современника» остался незамеченным, он не привлекал к себе внимания ни тогда, когда приносил деньги, ни тогда, когда его вязали и допрашивали. Его уравнивали со стулом, который сам собою движется, с дверцей шкафа, которая сама собой открывается. Между тем у Вампилова Хомутов приносит с собой — навстречу злу и дикости — тему добра, вступает в противоборство с другими персонажами, и в этой борьбе открывается истинное содержание маленькой пьесы. В «Современнике» позиция Хомутова и, значит, самой сутью пьесы пренебрегли. Не потому, что не поняли ее, — в пьесе ведь ничего непостижимого уму нет, все ясно. А просто потому, что погнались за метафоричностью общего решения, с разбега выскочили на чужую территорию и впопыхах промчались мимо собственных, другим неподвластных возможностей.

Такие казусы происходили не однажды.

Когда «Современник», перенося на подмостки прозу К. Симонова, приглашает Д. Боровского и трансформирует свою сцену в подражание Театру на Таганке («Из записок Лопатина»), он становится похож на экспансивного, но неуверенного оратора, который с пафосом говорит по шпаргалке. Когда же «Современник», продолжая симоновский цикл (в спектакле В. Фокина «Мы не увидимся с тобой»), без особенных формальных претензий возвращается к самой для него сокровенной и важной теме этической бескомпромиссности, непременно сопровождаемой темой сострадания и доверия к человеку и на этот раз приглашает — пусть тоже «со стороны», но по манере, по стилю своего — артиста М. Глузского на главную роль Лопатина, тогда вдруг с новой силой звучит весь скромный, но чистый актерский ансамбль, и неотразимая правда войны слышится в молодых голосах Л. Ахеджаковой, С. Сазоньева, М. Жигалова.

Самый прочный и длительный из тех немногих романов с новыми драматургами, который «Современник» в последние годы завязал,— роман с М. Рошиным,— принес театру неоспоримый зрительский успех «Валентина и Валентины» и менее шумный, но, с моей точки зрения, более принципиальный успех спектакля «Эшелон».

Галина Волчек, которая ставила «Эшелон» в театре «Современник», решила начать спектакль как своего рода «открытую репетицию». Помреж вызывает на сцену актеров, они приходят, деловито рассаживаются за столом, появляется сам автор, Михаил Рошин, и принимается читать пьесу. Он оглашает длинную вступительную ремарку, поясняющую намерения драматурга, он даже произносит несколько фраз своих персонажей, но тут уж актрисы вступают в игру, подхватывают и повторяют слова автора, по-своему их окрашивая. Затем на протяжении спектакля прием повторяется, автор еще несколько раз читает свой текст...

Честно говоря, пространные ремарки Рошина звучат менее интересно, чем диалоги, его публицистика безуспешно силится дотянуться до философичности. Тем не менее у Галины Волчек были основания прибегнуть к откровенной условности такого зачина. Переход от заурядности нынешней рабочей репетиции к горечи и патетике минувшей войны совершается очень быстро. Эта внезапность режиссеру нужна. Прикосновения к прошлому обретают характер ожога.

Режиссер заставляет актрис не сыграть, но — выстрадать этот спектакль. Они в «Эшелоне» на каждом представлении растрачивают себя, без жалости расходуют свои души и нервы.

Драма Михаила Рошина, если говорить об основном ее течении,— драма женской слабости, брошенной на произвол военной судьбы, ввергнутой в условия, требующие от самых обыкновенных, ничем не примечательных москвичек героической силы духа. Какие разные женщины оказались в одной теплушке эшелона эвакуированных! Какой богатый вернисаж характеров! Какой взыскательный и беспристрастный «конкурс красоты», только не внешней, а внутренней, не телесной, а духовной! В этом вот смысле драматург оказался на высоте и дал многим актрисам прекрасные роли, чаще всего — не выдуманные, но вызванные из подлинной реальности военных лет.

Нравственный максимализм, который был для раннего «Современника» главным компасом исканий, в данном случае продиктовал Галине Волчек принцип, который я определил бы как режиссуру крайностей. Речь идет о крайностях безбоязненного психологизма, о стремлении к остроте очертаний. Все противоречия распахнуты настежь. Никаких недомолвок, никаких прикрас.

Три женские фигуры на сцене «Современника» производят сильнейшее впечатление: Маша, Саввишна и Старуха. Машу играет А. Покровская, и это тот редчайший случай, когда перед нами как бы сама жизнь, женщина, все существование которой абсолютно реально, достоверно во всех мельчайших деталях, но только придвинуто к нам вплотную... Да что придвинуто? Кажется, из нашей же души, из нашей собственной памяти вынуто и вынесено на подмостки. Мы знаем и эту отрывистую речь московской работницы, и ее расплывающуюся вдруг улыбку, сразу и счастливую, и сконфуженную, и ее походку, крепкую, чуть мужеподобную, и ее манеру говорить о себе, о муже и о любви с почти пугающей откровенностью, а в то же самое время — совершенно целомудренно, и ее солоноватые шутки, и ее безоглядную готовность прийти на помощь другим.

Л. Иванова в роли Саввишны меньше всего старается быть привлекательной. Саввишна хитра, изворотлива, сварлива, себе на уме. Взгляд колючий, руки загребущие, голос пронзительный и грубый, всегда готовый перейти на крик. Рисунок роли насмешлив, почти саркастичен. Отчего же и к Саввишне, злой и злоязычной, темной и цепкой, катятся из зрительного зала волны сочувствия? Радость узнавания? Да, конечно... Кто же их не видывал, таких-то — в очередях, коммунальных квартирах, бараках и теплушках военных лет... Но и — нечто иное, более важное. Перед нами — злая доля, а не злая воля. Актрисе удалось напомнить нам бедствия, которые сформировали, выковали и одновременно исказили этот характер.

Другая старуха, сыгранная Л. Добржанской, предлагала совсем иную вариацию темы горькой женской судьбы. Саввишну мытарства и лишения сделали ожесточенной. Старуху Добржанской те же мытарства привели к другой крайности — к крайности самоограничения и тишины. Постоянная готовность собой поступиться, собой пренебречь выражена с редчайшей актерской скромностью. Добржан-

ской были даны фразы хлесткие, как репризы, но актриса гасила их эффектность, отказывалась их «подавать», игнорировала комизм. Ей одно было важно: остаться незамеченной, раствориться среди других. В результате — зрители с нее глаз не сводили.

Впрочем, столь же пристально следили и за интеллигентной, ломкой, слегка надменной Ивой — Л. Толмачевой. За волевой, душевно неутомимой, всех ободряющей Галиной Дмитриевной — Е. Козельковой. За всеми, а особенно за девочкой Ирой — А. Вознесенской, с ее детской нетерпимостью, с категоричностью прямолинейных суждений, увы, неприложимых к возбужденной и напряженной жизни вагона.

Поначалу теплушка, контуры которой словно бы на бескрасочном чертеже обозначены художником М. Ивницким тонкими черными линиями, раздираема взаимной неприязнью женщин, их всяческой несовместимостью — социальной, культурной, психологической. Именно преодоление несовместимости становится главной темой спектакля. Когда незадолго до финала все женщины, такие разные, сидят, сгрудившись вокруг свечи, шатающийся огонек которой едва освещает теплушку, они — одна семья, познавшая уже и многие горести и утраты, и немногие радости. Семья сроднившаяся и выстоявшая перед лицом войны.

Это, однако, еще не финал. К сожалению, не финал. Ибо театр снова дает слово автору, и опять Рошин читает патетический текст. И актрисы, разворачиваясь в одну фронтально проведенную прямую, выстраиваются вдоль рампы. Мизансцена хочет быть метафорической, хочет внушить зрителям благоговейный трепет перед памятью этих женщин. Нужно ли? Высокопарность разлучает нас с правдой, которой мы доверились полностью, с болью, которую мы испытали... Патетика концовки не усилила впечатление, напротив, она вдруг надорвала тонкие, но чуткие нити связей между сценой и зрительным залом.

Впрочем, эти связи порой прерывались и раньше, всякий раз, когда волею автора на подмостках оказывались фигуры экзотические, возможные, но, по меньшей мере, не обязательные. Можно, конечно, вообразить женщину буквально обезумевшую от разлуки с мужем, хотя при ней — ребенок, хотя рядом с нею — другие женщины, и все они проводили мужей на фронт, но рассудок при этом не утратили.

Можно наделить арбатскую парикмахершу эксцентричностью цирковой клоунессы. Можно изобразить и цыганку-гадалку, почему бы и гадалке не быть? Все можно. Только гадалки, клоунессы и безумные выйдут на сцену уже не как сгустки живых воспоминаний времен войны, а — как посланницы театральной игры, старинной и даже вечной, но потому-то и лишенной конкретной правды 41-го года.

А. Вертинская сыграла тогда обезумевшую Катю, вполне доверившись автору: ее героиня — в трансе, в оцепенении. Она отделена от других женщин прозрачной, но непроницаемой стеной вымысла, она — как бы за стеклом, вне теплушки и вне главной темы спектакля. Т. Лаврова тоже начала было роль Лавры не просто хорошо, а восхитительно: изящно и темпераментно. Но с такой непомерной остротой характерности можно провести одну сцену, не больше, потом роль увядала. Да и везде, где острота очертаний подсказана эксцентричностью авторских вымыслов, интонация спектакля становилась натужной.

Эксцентрика, думаю, вообще чужеродна «Современнику», она всякий раз отзывается в его искусстве раздраженностью ансамбля — это еще в «Провинциальных анекдотах» чувствовалось, это и в «Вишневом саде» сказалось. И вообще-то для «Современника» самая надежная гарантия эмоциональной точности есть точность социальная. Когда «Современник» начинался, он противопоставил смазанности социальных красок одряхлевшего МХАТ прежде всего безошибочное понимание современного социального ландшафта, снайперскую меткость определений, кто есть кто. Эта осведомленность, эта наблюдательность, это умение бить в яблочко чувствуются поныне. Одним из доказательств могла бы послужить «Обратная связь»: драму Александра Гельмана «Современник» поставил одновременно с МХАТ, и, на мой взгляд, Галина Волчек выиграла в состязании с Олегом Ефремовым. На новой сцене МХАТ мы увидели отжившую номенклатуру двадцатилетней давности, людей, которым пора на пенсию. На новой сцене «Современника» перед нами была номенклатура нынешняя, полная сил. На Тверском бульваре вяло предавались воспоминаниям и по привычке заботились о многокрасочности характеров, дабы «утеплить» пьесу. На Чистых прудах гневно демонстрировали фотографии с натуры, добываясь воссоздания сегодняшнего стиля деловой жизни, стремясь

уловить ее тонус, ее норму и форму и ничуть не смущаясь тем, что отдельные фигуры аппарата могут показаться взаимозаменяемыми. Как раз однородный фон, строгий регламент, невозмутимые голоса, законы субординации, а не картины нравов — вот что было тут в центре внимания. Потому-то всякое отклонение от нормы и создавало действительную драму.

На сцене МХАТ В. Невинный в роли управляющего трестом Нуркова играл обаятельного полнокровного выжигу, давно усвоившего неписанные правила двойной бухгалтерии, привыкшего лавировать между мнимостью липовых обязательств и реальностью необходимых дел. Тертый калач, он воспринимал свое фиаско с досадой, но без особых переживаний. Рано или поздно такое должно было произойти. О. Табаков в той же роли показывал, что Нуркову давным-давно осточертела эта самая роль, что его вовсе не поражение огорчает и не разоблачение страшит. Нурков, каким его увидел Олег Табаков, в неподдельной ярости от того, что ему приходится попусту растрачивать энергию на бюрократические забавы, на бессмысленные манипуляции между видимостью и сутью, между словом и делом. Этот Нурков — делец милостью божьей, талант, самородок, и он-то знает, чувствует, как мог бы развернуться, если бы ему не мешали все эти Окуневы и Тимонины, которым несть числа. Как ни странно, в глубине души он счастлив, что показуха распалась, липа обнаружилась, что его самого вывели на чистую воду. Нуркову больше чем кому бы то ни было нужна чистая вода.

Главный возмутитель спокойствия, секретарь горкома Сакулин в спектакле МХАТ сыгран И. Смоктуновским в манере многозначительной и благородной. Конечно же, это характер, конечно же, полный достоинства. В нем даже есть своеобразное величие. Но трудно поверить, что столь многоопытный, искушенный, солидный человек вдруг пошел против течения и нарушил общепринятые правила игры. В «Современнике» роль Сакулина отдали артист-дебютанту, совсем молоденькому В. Шальных, и все эти сомнения тотчас же улетучились. Такой вот человек без биографии, руководитель без престижа, наивный мальчишка, который знает одно — «если ты честен, ты должен...», — вот он действительно может спутать все карты и рискнуть головой.

МХАТ создал спектакль внушительный, разме-

стившийся на многоступенчатой конструкции Й. Свободы, подвижный и яркий, но внутренне пассивный. «Современник» обошелся самой обычной кабинетной декорацией, но создал спектакль публицистически острый. В очередной раз театр напомнил нам и самому себе, что искусство «Современника» — искусство наступательное.

Вслед за Ефремовым из «Современника» в Художественный театр ушли многие бывшие лидеры коллектива: Е. Евстигнеев, Т. Лаврова, Е. Васильева, А. Вертинская, А. Мягков, П. Щербаков, наконец О. Табаков. Казалось, «Современник» будет обескровлен. Но на смену ушедшим явились и живо заинтересовали публику другие, прежде совершенно неизвестные актеры. Иные из них сейчас уже знамениты. Труппа (в ней ведь оставались и многоопытные Г. Волчек, Л. Толмачева, А. Покровская, Л. Иванова, Н. Дорошина, И. Кваша, В. Гафт, А. Вокач, В. Никулин, Г. Фролов и др.) не утратила ни сплоченности, ни социальной энергии, ни умения подчиняться режиссерской воле.

Модные споры о театре актерском или режиссерском можно вести до бесконечности по той простой причине, что практика давно уже поставила знак равенства между этими понятиями. И «остроконечники», которые ратуют за режиссерское всевластие, и «тупоконечники», жаждущие актера от этого всевластия оградить, вынуждены признать: лишь в целостном режиссерском творении искусство актера обретает максимальную силу, лишь в актерском творчестве идея режиссера становится реальностью спектакля. Другими словами, режиссерский театр есть театр актерский, и наоборот.

Но иногда в актерском искусстве новые веяния времени проступают прежде, нежели они охватывают всю режиссерскую композицию. В конце 70-х — начале 80-х годов именно такая коллизия сложилась в «Современнике»: актриса Неёлова заметно опережала театр в целом.

Первые работы Марины Неёловой вызывали довольно сложное, смешанное чувство. Талант угадывался сразу же, но и радовал, и озадачивал: чаще всего Неёлова играла чуть резче или даже гораздо резче, нежели принято. В ее игре была непомерная доля риска. Снова и снова она обнаруживала отчаянную готовность показаться — и оказаться — некрасивой. Актрисы, особенно молодые, некрасивыми выглядеть не любят, это понять легко. Тем

труднее было понять Неёлову и ее проступившую сразу же склонность к движениям угловатым, изломанным (хотя угадывалось: актриса грациозна), к интонациям скрежещущим, надсадным, прозаически - хриплым (хотя чувствовалось: актриса лирична), к мгновениям, которые другая поторопилась бы бегло обозначить и обойти, а она — растягивала, длила, жестко фиксировала, ибо эти минуты давали ей возможность очутиться по ту сторону лирики, там, где боль, где мука, лицо искажено, голос надтреснут или сдавлен, там, где героиня — вовсе и не героиня, а существо жалкое или озлобленное... Страсть к непредвиденным крайностям сопровождалась у Неёловой сильными эмоциональными ударами, которые она вдруг, ни с того ни с сего, обрушивала на зрителей.

Бывают художники — в их числе и актеры, и актрисы, — чья миссия в искусстве определяется не расширением или изменением тематического диапазона, а прежде всего поисками нового языка, новых звучаний, новых ритмов. Не такова ли Неёлова? Не тут ли разгадка ее готовности к внезапным переборам, сдвигам, разрывам течения роли, которое могло быть плавным, но у Неёловой непременно завихряется, могло быть пленительным, но у нее всегда находит повод и причину, хотя ненадолго, сделаться судорожным, болезненно колким, обнаружить грубую изнанку?

Всякая роль есть словесный и действенный конспект человеческой судьбы, всякая судьба, коль скоро речь идет о драматическом действии, может сложиться плохо, повернуться скверно. Одна оплошность способна погубить целую жизнь. Такие оплошности Неёлова подает крупно, намеренно увеличивает в масштабах и — обостряет, порой до безобразия, до уродливости. Там, где другая сыграла бы мягко, тихо, удовлетворилась бы намеком, Неёлова играет громко (до вопля!), пуская в ход максимально мощные средства выразительности. Не щадит ни своих героинь, ни себя самое.

В «Современнике» Неёлова сыграла Нику в спектакле «Из записок Лопатина» по К. Симонову, девочку Саню в «Эшелоне» М. Рощина и Олю в его же пьесе «Спешите делать добро», Виолу в шекспировской «Двенадцатой ночи», Аню в чеховском «Вишневом саде», Любу в «Фантазиях Фарятьева» А. Соколовой. Все это были новые постановки; естественно, только что принятую в труппу талантливую артистку

в них занимали. Удивительно было другое: Неёлова одну за другой получала роли в старых, поставленных задолго до ее появления спектаклях «Современника»: маленькую «заступницу» Ларису в «Четырех каплях» Виктора Розова, Викторию в «Провинциальных анекдотах» Александра Вампилова, Валентину в пьесе Михаила Рошина «Валентин и Валентина», наконец, Веронику в «Вечно живых» Розова — в том самом спектакле, которым «Современник» открылся. Она появляется на сцене «Современника» почти каждый вечер и заняла в труппе одно из самых заметных мест. Театр нашел свою героиню, которой равно доступны и комедия, и трагедия.

Такая широта актерского диапазона — явление редкое. Еще реже, пожалуй, встречаются актрисы, способные на протяжении одной роли сперва с головой окунуться в комедийный водоворот, потом, очертя голову, броситься в трагедийный омут.

В «Фантазиях Фарятьева» Неёлова доказала, что она в состоянии совершить и такое чудо. Неёлова играет Любу, школьницу, старшеклассницу, младшую сестренку Александры, в которую влюблен странный человек Павел Фарятьев, по профессии — скромный дантист, одержимый, однако, занятыми фантастическими идеями и мечтающий спасти вообще все человечество от всех вообще болезней. Александра не любит Фарятьева, Александра душой и телом отдана другому, но тем не менее жизнь ее неустроена, и она вроде бы склоняется все-таки выйти за Фарятьева. Младшая воспринимает марьяжные планы старшей сестры с нескрываемым раздражением. В ее полудетском сознании все смешалось: во-первых, как Александра смеет выходить замуж, не любя; во-вторых, где она, Люба, будет жить, если в их квартире поселится Фарятьев; в-третьих... Перечень легко бы и продолжить, но есть еще одна — главная! — причина негодования школьницы, о которой сама она покуда и не подозревает: Люба с первого взгляда, с первого слова влюбилась в Фарятьева!

Комедия тут-то и прячется: в неосознанности любви, охватившей школьницу и совершенно сбившей ее с панталыку. Она не понимает, отчего ярится, почему беснуется. Зато Неёлова — понимает и весело, даже злорадно рисует портрет осатаневшей девчонки яркими, кричащими красками. Невыспавшаяся Люба появляется на сцене в нелепой короткой ночной рубашонке, из-под которой торчат какие-то вовсе уж

дурацкие, толстые, не то трусики, не то панталоны. Разговаривая с матерью и сестрой и каждое свое слово будто подчеркивая резкими взмахами тонких костлявых рученок, Люба — Неёлова заодно торопливо переодевается: в школу пора. Вот стащила с себя, неловко в них путаясь, выпрастывая сперва одну ногу, потом другую, эти несуразные панталоны, сжала их в кулаке, размахивая ими, произносит пламенную, негодующую тираду... Не движения, а какие-то конвульсии, не волосы, а патлы, космы, не девичий голосок, а базарный крик. Маленькое чудовище, склочница, злюка. Вот второпях натянула черное форменное платье, оно застряло где-то на спине, задралось, но разбушевавшаяся девчонка и этого не замечает, она продолжает пылать и обличать... Все это сыграно едко: Неёлова заставляет нас от души смеяться над своей героиней и возмущаться ее бестактностью, нахальством наконец. Актриса ее унижает, позорит, развенчивает, чтобы затем — вот неожиданность! — заставить нас же этой чумичке сострадать, ей, и только ей, сочувствовать, пережить ее боль, как собственную.

Только что она, эта самая Люба, казалась нам вовсе не привлекательной, жестокой, грубой... Да что — казалась? Такой и была, мы видели: маленькая bestия, злобная, беспощадная.

Но Фарятьев начинает излагать Александре свои «фантазии», и Александра слушает его снисходительно. Александра — слушает, а Люба — подслушивает. Ситуация опять-таки ее как будто не красит: девочка ворует слова, не ей предназначенные. Стыдно! Неприлично! Конечно... А все-таки, что же с ней происходит в этот момент? Гляньте-ка: выпрямилась, напряглась как струна, высоко подняла головку, прядь светлых волос легко, свободно откинулась назад, упала на плечи, глаза широко раскрыты, вся стройная фигурка будто готова взлететь. Все, что говорит Фарятьев, входит в ее душу как единственная и спасительная истина, как открытие сути и смысла существования, — смысла, которого она дотоле не ведала. А кроме того, в этот момент школьница осознает свою любовь. Фантазии Фарятьева полностью овладевают ее душой, и сам Фарятьев, странный человек, чьи несуразные идеи она еще вчера высмеивала, пародировала, чьи речи передразнивала, становится ее кумиром, избранником.

Весь этот поворот на 180 градусов Неёлова проделала, не произнося ни единого слова. Красноречи-

вым было молчание актрисы, неподвижная поза, самозабвенные глаза. В безмолвии она сумела все сказать и тут же — одним движением — переключила роль из регистра комедии в регистр трагедии.

Трагедии — не избежать, ибо Фарятьев, в конечном счете, все же отвергнутый и брошенный старшей сестрой, младшую просто не замечает, не видит, не слышит, проходит мимо ее любви. А это — великая любовь. Из одной крайности Неёлова опрометью бросается в другую. Только что безжалостно высмеивала героиню, теперь столь же безжалостно приподымает и возносит ее на холодную высоту, на дыбу безответной любви. Все в том же узеньком черном форменном платье своенравная девочка валяется на полу у ног Фарятьева, говорит, спазматически выдавливая из себя слово за словом, что любит его, как никто никого никогда не любил... Но — тщетно. Фарятьев не в состоянии ни понять, ни даже просто расслышать ее. Уходит. Луч света вырывает из темноты скрючившееся, изнемогающее от непомерной силы огромного чувства щупленькое тельце девочки...

Спектакль кончается. И только тут мы догадываемся, что же в спектакле произошло. Случилось нечто вовсе не предвиденное: роль второго плана, предназначенную дать дополнительную краску, не больше, Неёлова превратила в главную. Всю тему пьесы взяла на себя, в себе сконцентрировала. Чтобы убедиться в этом, достаточно посмотреть «Фантазии Фарятьева» в любом другом театре: везде Люба знает свое место, везде она скромно держится в стороне и сбоку от центральной ситуации Фарятьева и Александры. Везде, но не у Марины Неёловой.

Когда-то, завершая статью о спектакле МХАТ «Тартюф», Ю. Юзовский весело посоветовал: «Взгляните на Топоркова. На Топоркова!» В данном случае напрашивается аналогичный призыв: «Смотрите на Неёлову. На Неёлову!»

Но, думаю, «Современнику» этот совет не нужен. Режиссерские партитуры Л. Толмачевой в «Фантазиях Фарятьева», Г. Волчек в спектаклях «Вишневый сад», «Три сестры», «Спешите делать добро», В. Фокина в «Лоренцаччо» Мюссе и многие другие были организованы с расчетом на лидерство Неёловой.

И все же само по себе участие в спектакле выдающейся актрисы никакой гарантии успеха не дает. Не те нынче времена, что бы ни твердили нам

ярые апологеты актерской независимости и противники обуздывающей власти режиссуры. Как раз в тех спектаклях, где Неёлова неизменно была на первом плане, особенно остро давала себя знать верная — или же неверная — ориентация режиссуры. Она играла маркизу Чибо в постановке «Лоренцаччо» Альфреда де Мюссе, оформленной и «одетой» известным модельером Вячеславом Зайцевым, а меня не покидала мысль о том, что бесспорно талантливый режиссер Валерий Фокин в данном случае уводит и весь театр и актрису Неёлову в какие-то совершенно чужеродные «Современнику» сферы вычурной и кокетливой красоты. Нечто подобное происходило, мне кажется, и в неожиданно громоздкой, не по-фокински тяжеловесной постановке «Ревизора», где в высшей степени интересен был городничий — В. Гафт, пронизательный, дальновидный, умудренный огромным житейским опытом, и где отнюдь не лишена была ошеломляющей гоголевской парадоксальности догадка режиссера, что как раз такой городничий будет сбит с толку и даже доведен до полного помешательства глупейшим, пустейшим недоумком, каким сыграл Хлестакова В. Мищенко. Непредсказуемо мрачен и злобен оказался Бобчинский — А. Леонтьев. Дуэты городничихи и дочери, Г. Волчек и М. Неёловой, поражали фарсовой смелостью и агрессивностью взаимного соперничества. Неёлова и тут осталась верна себе, не пощадила Марью Антоновну, сыграла ее засидевшейся в девках, постаревшей, эротически озабоченной, а потому вульгарной и бесцеремонной. Но все эти талантливые, иногда меткие, иногда явно летевшие мимо цели режиссерские новшества одинаково обесценивала и гасила грузная, неповоротливая композиция. Ход пьесы замедлился, гоголевский текст стал астматически одышливым, зрители томились и кашляли.

Подобные казусы в искусстве «Современника» последних лет, к сожалению, нередки. Как бы сам собой напрашивается вывод, что «Современнику» не следует играть костюмные пьесы, не стоит, забывая свое название, углубляться в историю. Но вспоминаешь замечательные постановки Гончарова и Щедрина и понимаешь, что вовсе не в этом дело. Нет, «Современник» вправе и погружаться в прошлое, и отдавать дань ироничной театральности и снова и снова обращаться к жизни наших дней. Одного только права ему, по-видимому, не дано: его спектакли не могут быть нейтральны по отношению к злобе

дня нынешнего. Любые формы академичности противопоставлены этой сцене. В то же время любые формы социальной активности, даже так скажу, — социальной агрессивности, — ей выгодны и родственны. Когда Леонид Хейфец ставит «Восточную трибуну» А. Галина, Галина Волчек — «Три сестры» Чехова или «Спешите делать добро» Рощина, Валерий Фокин — «Любовь и голуби» В. Гуркина, Роман Виктюк — «Квартиру Коломбины» Л. Петрушевской, театр демонстрирует свои неизрасходованные силы, доказывает, что есть еще порох в пороховницах и что перед ним открыта, как сказал поэт, «своя, иная даль».

Пусть иная, но непременно своя.

КЕНТАВРЫ

Вопрос, почему театры в последнее время часто обращаются к прозе и охотно переносят на подмостки современные или классические романы, повести, рассказы, мне лично не кажется ни новым, ни актуальным. В последнее время? Полно, так ли? Вспомним МХАТ 20—40-х годов—«Дни Турбиных», «Бронепоезд 14-69», «Растратчики», «Наша молодость», «Три толстяка», «Дядюшкин сон», «Воскресение», «Мертвые души», «В людях», «Пиквикский клуб», «Анна Каренина». Вспомним «Мадам Бовари»—спектакль А. Таирова, «Евгению Гранде» Малого театра, «Молодую гвардию» в постановках С. Герасимова, Н. Охлопкова, Б. Захавы, опыты А. Лобанова—«Спутники», «Люди с чистой совестью», «Счастье»—или три версии «Поднятой целины»: А. Попова, Г. Товстоногова, Б. Равенских. Советская сцена всегда обнаруживала склонность к такого рода экспансии, к вылазкам на обширные территории прозы, классической и современной. Охота в чужих угодьях приносила богатую добычу. Нынешние постановки отнюдь не открывают перед нами неизученную проблему. Проблема знакомая.

А вот некоторые конкретные театральные решения действительно необычайны и обладают принципиальной новизной. Они-то, думаю, и требуют пристального анализа.

Но инерция саморазвития теоретической мысли подчас так сильна, что движение ее продолжается

как бы в параллель к реальному процессу театральной жизни. Спектакли сами по себе, теория сама по себе. Режиссеры предпринимают опыты радикального преобразования структуры прозаического текста, интерпретируя его так или иначе не столько в угоду требованиям сцены, сколько во имя обнажения нового, самой прозе неведомого или же невнятно в ней выраженного, лишь смутно предугадываемого ею смысла. Теоретики же упорно размышляют о сравнительных возможностях эпоса и драмы, то отдавая предпочтение эпосу, то горячо защищая драму и уверяя, будто проза вторгается в театр по причинам более или менее случайным, преходящим: проза, дескать, мобильнее, проза быстрее подхватывает актуальную тематику, проза — свободнее, ей незачем применяться к правилам, обязательным для всякого сочинения, которое рассчитано на актеров, на их игру. Теоретизировать на эту тему, вероятно, можно до бесконечности. Однако стоит ли? Как нет драмы, способной превзойти «Войну и мир» или «Братьев Карамазовых», так нет и прозы, которая была бы выше «Антигоны» или «Гамлета», «Тартюфа» или «Ревизора».

Конечно, соблазнительно в сотый раз предаться рассуждениям о театральности Достоевского или же о близости драм Чехова к форме романа, тем более что внешние поводы для таких рассуждений и Достоевский и Чехов дают. И все-таки, как ни изошрайся в игре ума, факты остаются фактами: Достоевский пьес не писал, Чехов довольствовался рассказом или повестью, ни одного романа не сочинил.

Казалось бы, после провала «Чайки» в Александрии сам бог велел Чехову положить перед собой большую стопу чистой бумаги и отдаться, наконец, «романной форме», которую теоретики так легко обнаруживают в недрах его драматургии. Да вот и его собственные слова: «В театре было тяжкое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес». Не следует! Но проходит несколько лет, и Чехов опять пишет отнюдь не роман, а драму «Три сестры». Почему? Просто потому, что Чехов не был романистом, точно так же, как Достоевский не был драматургом.

Отсутствие пьес, вышедших из-под пера Достоевского, многим кажется непостижимой загадкой. Надо же, прекрасные диалоги, великолепные сцены (имен-

но что «сцены!»), насквозь театральный писатель, и — никаких тебе пьес! Что за оказия?

Конечно, подмывает высказать и свои соображения по этому поводу. Достоевский, выстраивая грандиозно вопросительные композиции, настезь распахнутые во всей их вопиющей проблемности, почти всегда, как известно, отталкивался от грязной и кровавой уголовной хроники. Поступки чудовищные, происшествия омерзительные постоянно дожимали его разум, они-то и приводили в ход сложный, содрогающийся механизм романа. Давно известно, что мотив расследования (столь обычный для литературы дешевого пошиба) естественно сопрягается в прозе Достоевского с мощным движением философской мысли: низкое и высокое идут об руку, не разлучаясь. В современном же Достоевскому театре низкое и высокое разгораживала, друг от друга отделяя и отрывая, стена давних условностей: кошмарное, ужасное отдавалось гиньолу, который думать вообще не умел, а проблемы духа, веры и смысла человеческого бытия принадлежали трагедии, желавшей выглядеть благородно и знать не знавшей ни грязи, ни пошлости. Вот почему всю тему Раскольниковова, всю амплитуду его судьбы сцена тогда ни взять, ни охватить не могла. Понадобились титанические усилия натуралистов, чтобы создать театр, способный бесстрашно, не отворачиваясь, смотреть в глаза жестокой и низкой правде, в которую Достоевский так пристально, не шадя ни себя, ни читателей, вглядывался.

Очень занятно было бы в этом аспекте сопоставить, например, прозу Достоевского с драматургией Островского...

И все же я склонен ограничиться констатацией элементарнейших фактов: Достоевский — романист, а не драматург, Островский же — драматург, а не романист. Думаю, что, когда Бальзак написал пьесу «Мачеха», тут выразила себя определенная закономерность, которую после подтвердили и драматургические опыты Льва Толстого. Что ни говори, его пьесы не сопоставимы с его романами, и одна «Анна Каренина» перетянет всю драматургию Толстого.

Нет, я не забываю ни Гоголя, ни Булгакова, ни многих других писателей, подаривших нам и великие романы и великие пьесы. Были и будут, надо надеяться, гении, которым равно подвластны и стихия прозы и стихия драмы. Но их опыт ни в коем случае не означает, будто драма занимает какое-то

срединое, межеумочное положение на пути от повествования к сценическим подмосткам, будто она, драма, для прозаика нечто вроде «самоинсценировки». Дело обстоит не так. Тот же Булгаков предлагает весьма выразительные примеры. «Дни Турбиных», сколько бы ни твердили нам, что это, мол, оригинальная драма, все же есть переделка для сцены «Белой гвардии». Но драма «Мольер» (название «Кабала святош» мне всегда казалось вынужденной данью времени) эстетически независима от романа «Жизнь господина де Мольера» (работать над пьесой Булгаков начал раньше, чем над книгой), и, по моему, она гораздо сильнее романа.

У прозы свои пути, свои цели, свои возможности. У драмы — иные. Нередко, однако, бывает и так, что проза далеко опережает драму, и тогда театр обнаруживает понятное нетерпение. На помощь актерам прежде в подобных случаях спешили инсценировщики, вооруженные ножницами и клеем. Как правило, ничего хорошего из этого не получалось. Едва закончилась публикация «Воскресения» Льва Толстого, тотчас по всей России как чума пошла «Катюша Маслова» — такая, что актеры стыдились ее играть, хотя она делала хорошие сборы. Несколько раньше, в 1899 году, в Александрийском театре давали инсценировку «Идиота». Играли в ней — вместе! — В. Комиссаржевская и М. Савина, но и они не выволокли ремесленное изделие на высоту искусства.

Взаимоотношения русской прозы со сценой радикально переменялись лишь в тот день, когда Вл. И. Немирович-Данченко, категорически отказавшись от услуг профессиональных инсценировщиков и, главное, от всех приемов и навыков инсценировки, дерзнул перенести на подмостки МХТ роман «Братья Карамазовы», отважился построить спектакль, который шел два вечера кряду и в котором впервые появился на сцене чтец. Перед ним на пюпитре лежал том Достоевского, и он просто (сейчас кажется — просто, тогда казалось — противоестественно, чудовищно, антитеатрально!) читал отрывки из романа.

Тогда-то и возник впервые театральный спектакль, соединивший прозу и драму по принципу кентавра. Не человек и не конь, но — и человек и конь. Не пьеса и не роман, но — и пьеса и роман. Кентавр — фигура фантастическая, странная, однако же изображение древних мифотворцев создало эту фигуру с умыслом слить в некое целое и быстрый

бег коня и быстрый разум человека, людскую одухотворенность и конскую телесность... Если кто сомневается насчет одухотворенности, пусть возьмет популярную книгу Н. А. Куна «Легенды и мифы Древней Греции», где воспроизведена помпейская фреска: мудрый кентавр Хирон учит Ахилла... чему бы вы думали? Учит Ахилла играть на лире!

Спектакль Г. Товстоногова «История лошади» демонстрирует «принцип кентавра» сразу в обеих его ипостасях — и мифологической и театральной: на сцене проза, но она же и драма, на сцене люди, но они же и лошади. Сама затея сыграть «Холстомера» была смелой, форма, в которую эта затея излилась, неожиданная, чуть ли не экстравагантная.

Но весь опыт последних лет доказывает, я думаю, что чем активнее режиссура обращается с прозой, тем интереснее и заметнее спектакль. Чем решительней действует режиссер, тем больше у него шансов создать сценическое творение, обладающее различным самостоятельным голосом, энергией своевременного высказывания по поводу и по существу проблем, взятых прозой — давно ли, недавно ли, — в ином регистре, ином аспекте, а бывает, и совсем с иной точки зрения.

А почтительность, пусть даже и любовная, увы, часто влечет за собой печальные последствия. Две постановки по прозе В. Распутина («Последний срок», «Живи и помни»), осуществленные на сцене МХАТ, сделаны с добродетельным намерением сохранить в чистоте манеру и стилистику автора. В результате распутинская проза выцвела. Чтобы роман или повесть зажили другой, по иным эстетическим законам развивающейся жизнью, очевидно, необходимо все-таки некое энергичное усилие, нужен поворот, новый и неожиданный взгляд...

В 1969 году, когда у А. Т. Твардовского в «Новом мире» была напечатана повесть Юрия Трифонова «Обмен», она произвела сильное впечатление, читалась, помнится, нарасхват и возбуждала жаркие споры. Но, даже и дискутируя между собой, критики сходились в общем убеждении, что внимание писателя приковано к ситуациям будничным, мелкотравчатым. «Сплошной быт, нудные мелочи жизни, хорошо всем знакомые, приевшиеся...» — констатировал В. Соколов в статье, которая называлась «Расщепление обыденности». М. Синельников писал об «испытании повседневностью», о коллизиях «подчеркнуто замкнутых», об истории «сугубо домашней». Оба

автора усматривали в трифоновской прозе намерение противопоставить «житейской мудрости» мещанства нравственное благородство интеллигенции. Сильно удивленный Ю. Трифонов возражал: «Не хотел я писать об интеллигенции и о мещанстве. Ничего подобного даже в уме не держал... Я имел в виду людей самых простых, обыкновенных... Как их можно назвать всех вместе? Может быть, так: горожане. Жители городов».

В старый спор ввязываться поздно и незачем. Мне важно только напомнить, что и сам прозаик, и критики — все соглашались: «жители» показаны «обыкновенные». Спустя еще некоторое время И. Золотусский отозвался об этих «жителях» так: «Все они изнасились и несколько ожесточены». У Трифонова, писал Золотусский, «время тянется в быте, ташится. Оно провисает, делается вялым. Сама жизнь остывает в нем, и душа чувствует изменение температуры».

По-моему, умышленная вялость движения прозы Трифонова обманчива. Слова стекают с пера медленно, а мысли мечутся встревожено и быстро. Но все это — и видимая флегматичность письма, и его невидимая нервность, и внешняя холодноватая трезвость, и накопляющаяся внутри, заранее предчувствуемая боль — все действительно «тянется в быте», к быту пригвождено, вне быта просто непостижимо.

Когда начинается спектакль «Обмен» в Театре на Таганке, сперва кажется, что постановщик тоже намерен продемонстрировать нам «сплошной быт». В фойе у входа в зал висят старые напольные часы с медными гириями и медным маятником — будто застывший символ уже отодвинутой в прошлое поры. Программка спектакля — трафаретный бланк «Заявления об обмене жилой площади». Неизбежные в таком случае термины — «ответственный съемщик», «совмещенный санузел», «очередник», «родственные отношения при съезде» и т. п. — предваряют перечень действующих лиц и исполнителей: все они рекомендуются нам как участники сложной процедуры квартирного обмена.

Мы входим в зал и видим неподвижно застывший вдоль переднего края сцены сплошной фронт настоящих, отнюдь не бутафорских, старых, потертых, упрямо обыкновенных, до назойливости обыкновенных, вещей. Кресла, стулья, шкафы, серванты, буфет, матрасы, холодильник, зеркала, дрянной телевизор, обшарпанное пианино. Семейные фотографии

в потемневших рамках. На каждом предмете утвари или мебели белеет бумажная наклейка: она — будто билет, она говорит, что все эти вещи готовы вот-вот сдвинуться с места. Но пока что стоят мрачной шеренгой, одной линией, насупившейся горизонталью, а бельевая веревка, провисающая над нею, настаивает: быт! сплошной быт!

В зале еще полный свет, когда на авансцену, в шляпе и плаще, выходит Виктор Дмитриев — А. Вилькин, устало садится, машинальным движением включает телевизор. В этот момент зрительный зал погружается в темноту, а сцена позади всего фронта вещей озаряется ярким сиянием. Громко звучит заливчатская «Калинка», и там, на планшете, за сервантами и буфетами, под восторженное бормотание спортивного комментатора дуэт фигуристов в кричащих радостью костюмах начинает выделять — красиво, элегантно, шикарно — замысловатые свои пируэты. Непостижимое и неожиданное видение легко поддается простой расшифровке: герой включил телевизор, и мы тотчас увидели изображение, которое, многократно увеличившись, с экрана соскочило на сцену. Так-то оно так. И все-таки во внезапном сопоставлении понурой и помятой фигуры героя с какой-то нездешней ликующей телесностью фигуристов, их отшлифованной пластики и его унылой мешковатости есть нечто ошарашивающее. Режиссер начинает композицию восклицательным знаком, сразу до предела напрягая внимание зрителей. Едва танец кончается, герой негромко спрашивает себя (и нас): «Виноват ли я?»

Только теперь мы замечаем лица других актеров и актрис, бледнеющие там и сям между безгласных недвижимых вещей вдоль кромки сцены.

Структура спектакля организована Любимовым так, что вся игра — от начала и до конца — ведется тут, в тесноте, на переднем краешке планшета, никогда не уходя назад, в глубину. Движение вперед, в зрительный зал, разрешено и допускается изредка: некоторые эпизоды-воспоминания разыгрываются посредине партера, где стоит, как бы «растет», разлапистая сосна (единственная вертикаль, пересекающая все горизонтальные построения Давида Боровского).

То, что случилось давно или давным-давно, в детстве героя или даже до его рождения, может происходить в партере, среди публики. То, что совершилось недавно или сейчас совершается, будет

происходить на авансцене, на той ее узенькой кро-мочке, которая насупленной стеной мебели вплотную придвинута к нам, притиснута к первому ряду. Кажется, еще сантиметр — и мебель рухнет на головы зрителей, обмен превратится в катастрофический обвал. Предчувствие крушения, которое по ходу спектакля нарастает, организовано режиссерской рукой. Предчувствие «поставлено», запрограммировано и сценографией и мизансценировкой. Мизансцены шатки, трудны, осторожны, как шаги канатоходца.

А весь пустой планшет позади шеренги вещей предназначен для особой цели. Там, за всеми этими шкафами и матрацами, простирается большое и свободное пространство, не подвластное ни быту, ни сюжету. Запретное для актеров. Пространство для метафоры.

Механизмом режиссерской метафоры Любимов пользуется скупой, расчетливо. Метафорические образы возникают в партитуре «Обмена» редко. Они немногочисленны. На протяжении спектакля, в строго и точно предуказанные моменты, поочередно «включаются» всего лишь две метафоры, то одна, то другая, причем одна — прямая антитеза другой. И хотя сама по себе метафора нема, бессловесна, язык ее обжигающе внятен.

После очередного консилиума у тяжело больной матери Виктор Дмитриев произносит: «Худшее подтвердилось...» Едва прозвучали эти слова, тотчас же там, в метафорическом пространстве, в глубине сцены, на столбе, которого мы раньше не замечали, просто не видели, вдруг панически замигал желто-синий свет фонаря и громко взвыла сирена «скорой помощи». Вой — пронзительный, душераздирающий. Приближается смерть, это она опрометью мчится сюда, это ее вой, это ее мигающий свет скользит по лицам актеров...

Обе метафоры — и метафора смерти, летящей по улицам города, и метафора жизни, соскользнувшая в грациозном пируэте спортивного танца с экрана телевизора, — выхвачены режиссером из повседневного контекста будничной жизни. Из нашего с вами быта. Но энергия, сосредоточенная в них, такова, что пыль обыденности улетучивается, исчезает. Метафоры — опознавательные знаки бытия или небытия, полюсы, между которыми содрогается и проза Трифонова, и брэнная актерская плоть спектакля.

«Мир Ю. Трифонова не трагичен, не сострадателен. Он правдоподобно-элегичен, грустнобла-

гополучен», — писал И Золотусский. Театр, однако, иначе чувствует весь этот мир. Элегией тут не веет, благополучия, хотя бы и грустного, театр ни в коем случае не обещает

«Виноват ли я?» — спросил нас Виктор Дмитриев в начале представления. Повесть Юрия Трифонова всю проблему вины героя замыкала в стандартную бытовую ситуацию, мать — сын — его жена. Виноват ли Дмитриев перед матерью в том, что, повинувшись жене, затеял всю канитель обмена? Ведь Лена, как к ней ни относись, как ее ни суди, действовала пусть грубовато, но с точки зрения житейской практики — разумно, и в защиту Лены Трифонов многое мог сказать. «Ребенка любит, вина не пьет, семью свою обожает, работает прекрасно и успешно... Она — человек на своем месте и приносит безусловную пользу обществу. Ну, есть какие-то недостатки в характере, а у кого их нет?» Да, Лена опасалась, что после смерти свекрови занимаемая ею «жилплощадь» пропадет, достанется чужим людям. Да, она торопилась, ибо предвидела возможность смерти Ксении Федоровны, и смерти скорой. А Виктор Дмитриев об этом — о смерти матери — предпочитал не думать, старался не думать. Ему хотелось самого себя уверить, что они с матерью съезжаются. Идея обмена никак не смыкалась в его сознании с неизбежностью похорон. Потому-то он — нехотя, но во всем — повиновался жене.

В конце повести Ксения Федоровна говорит сыну: «Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел. Это было очень давно» Она еще добавляет — Вите в утешение, — что так «бывает всегда, каждый день». То есть все сыновья рано или поздно женятся, все матери рано или поздно умирают, а жены рожают детей — так было, так будет, и каждому предстоит свой «обмен».

Деловитость, напористость и душевная черствость Лены в повести очевидны, но они только обнажают холодный механизм, который в других случаях срабатывает менее заметно, менее откровенно, но все-таки обычно срабатывает. Обычно!

Тут, где прозаик Трифонов ставит горькое много-точие, театр об руку с Трифоновым, которого он превращает в драматурга, только начинает свой путь. Героя спектакля Дмитриева он ввергает в совсем иную ситуацию. В спектакле Дмитриев помещен не между матерью и женой, но — между жизнью и смертью.

Обыденное сознание склонно ставить знак равенства между понятием жизни и понятием реальности. Что же касается смерти, то ее пугающую реальность воображение норовит обойти, вытолкнуть прочь, «отложить» на неопределенно долгий, практически бесконечный срок. Самая антиномия жизни и смерти таким способом превращается в некую условность. Иллюзия собственного бессмертия и бессмертия близких становится как бы обязательным законом существования, которое рассчитано на вечность и тайком подразумевает — для себя — особые права. Вообще-то, конечно, смерть есть. Смерть «бывает», «случается». Но смертны другие, не мы.

Вся клокочущая энергия режиссуры брошена в атаку против этой распространенной и удобной системы иллюзий. Театральная условность яростно нападает на условность житейскую и разрушает ее. Виктор Дмитриев не обменивается, он обманывается. И это куда страшнее. Прячась от смерти, неизбежной не только для матери, но и для него самого, и для его Лены (чья пышущая жаром жизненность так победительно показана артисткой И. Ульяновой), и для его дочки Наташки: трусливо убегая от страшного фантома небытия, он, Дмитриев, мнящий себя человеком вполне порядочным и разумным (ну, не таким практичным, как жена, но все-таки деловитым, сметливым), судорожно отталкивается от действительности. И становится — при всей его «данной нам в ощущении» преждевременной солидности, полноватости, рыхлости, задерганности — нереален и недействителен. Он виноват в собственной мнимости, и эта вина — трагическая. Субъективно честный человек, который искренне хотел бы, чтобы все устроилось по-хорошему, Дмитриев с фатальной закономерностью оказывается участником суетной, мерзкой интриги, как петля затягиваемой на материнском горле. Хуже того, он попутно и себя убивает, все лучшее в своей душе вытаптывает.

Движение режиссерской мысли идет вглубь и добирается до трагедийной подоплеки квартирного обмена. А потому — в согласии с шекспировским пониманием природы трагического — на сцену приглашен шут. Маклер, который в повести упоминался, но не появлялся, то и дело выскакивает на подмостки, и артист С. Фарада с энтузиазмом едва ли не фанатическим мчитя по кромке сцены, громко выпаливая названия московских улиц и районов: Профсоюзная, Новослободская, Беговая, Большая

Филевская, Химки-Ховрино, Аэропорт! Ему одному дано право провозглашать бредовый текст даже тогда, когда воеет сирена, мигает желто-синий фонарь и все остальные молчат. Как всякий шут, он-то действительно бессмертен. Мы все умрем, а он вечно будет выкрикивать новые и новые адреса. Он очень смешон, этот Маклер. Комическое витает вокруг трагического, усугубляя боль.

Полиэтиленовая пленка, печально закрывающая от дождя сразу всю сцену, все вещи, скопившиеся на ней, обозначает и финал спектакля, и смерть матери, и, главное, духовную гибель самого Виктора Дмитриева.

Гибель эта — возмездие за безнравственный, недостойный мужчины страх перед лицом реальности.

Важно подчеркнуть, что в работе над «Обменом» писатель Юрий Трифонов и режиссер Юрий Любимов действовали заодно, сообща. Проза превращалась в текст спектакля и раскрывала свои сокровенные мотивы в результате их совместных усилий. Но вот что еще важнее: в итоге возникал театральный текст, пригодный одному только Театру на Таганке, только этому спектаклю, а для других театров и для других постановок совсем неудобный, невыгодный, более того, — невозможный. «Обмен» в той драматургической версии, какая была в данном случае сотворена, нигде, кроме как на Таганке, не шел.

Это не случай, это — закон. Чтобы найти ему подтверждение, отступим на несколько десятилетий в прошлое и вспомним первые послевоенные годы. Очень многие театры страны ставили тогда «Молодую гвардию» А. Фадеева. Спектакли почти повсеместно пользовались большим успехом. Чаще всего их драматургической основой была инсценировка, вполне профессионально сработанная одним московским литератором для Театра имени Вахтангова. Однако тут-то и выяснилось, что самые интересные постановки «Молодой гвардии» не с этой инсценировкой сопряжены. Наиболее волнующие произведения создали режиссеры, которые обошлись без посредничества инсценировщика и сами сориентировались в движении фадеевской прозы, сами — в соответствии с собственным предощущением сценической формы спектакля — организовали его художественную структуру.

Поставленная Б. Захавой инсценировка Г. Гракова вполне могла бы подойти любому другому режис-

серу. Предназначенная вахтанговцам, она годилась всем. Широкое ее распространение как раз и свидетельствовало об «усредненности», обезличенности. По внешности как будто более или менее соответствующая основным перипетиям романа, пьеса добросовестно демонстрировала, говоря словами Толстого, его «готовые моменты», но ограничивала возможности театра, предписывая сдержанный реализм бытописательства, никак не более того.

Правда, Захава в Театре имени Вахтангова пытался дать спектаклю более возвышенную интонацию. Он хотел, чтобы «спектакль имел героически-приподнятый, поэтический характер», чтобы «каждая деталь спектакля была пронизана одновременно и конкретностью, и романтикой».

«Конкретностью» Театр имени Вахтангова, бесспорно, овладел. «Романтики» же в спектакле не чувствовалось. Разыгрывая эпизод за эпизодом в комнатных интерьерах, под потолками скромно обставленных квартир, режиссер невольно оказывался во власти жанра бытовой драмы. Главную эмоциональную нагрузку принимала на себя Г. Пашкова в роли Любви Шевцовой. Актриса наградила Любку подкупающей жизнерадостностью, бойкой и жеманной говорливостью, но назвать этот характер поэтическим никто бы не решился. Не по летам зрелым и здравомыслящим выглядел Олег Кошевой в исполнении Ю. Любимова. В финале спектакля Захава выводил наконец действие на трагические высоты. В тусклом, предутреннем освещении один за другим, поддерживая друг друга, выходили из сарая полуживые, босые, в рваной одежде, изнуренные пытками молодоговардейцы, чтобы встретить смерть с «Интернационалом» на устах. Финальная сцена была впечатляющей. Но к ней вел слишком долгий и чересчур ровный путь.

В сопоставлении со спектаклем Б. Захавы постановки Н. Охлопкова в Театре имени Маяковского и С. Герасимова в Театре-студии киноактера воспринимались как две крайности, стилистически чрезвычайно далекие друг от друга. Николай Охлопков устремил действие к экспрессивной и картинной патетике. Сергей Герасимов, напротив, пафоса избегал, картинности сторонился, добивался интонации жесткой, сухой.

Охлопковский спектакль, оформленный художником В. Рышдиным, начинался под трубные аккорды в распахнутом снизу доверху пространстве сцены,

на планшете которой в полумгле было распростерто огромное красное полотнище. Знамя сперва как бы лежало ничком на земле, потом медленно поднималось ввысь, в небо. И на протяжении спектакля красный стяг жил и действовал вместе с актерами, витая над их головами, то гордо взмывая кверху, то трепеща на ветру, то скорбно поникая и падая вниз.

Свои мизансцены Охлопков выстраивал, развертывая движение из глубины сцены к рампе энергичными диагоналями и придавая группировкам выразительность скорбных скульптурных изваяний, над которыми нависло черное небо.

Земля и небо, низ и верх, тьма и свет, черное и красное — в таких параметрах суровой поступью шагала спектакль под звуки Первого концерта С. Рахманинова. Вращающийся круг выносил из темноты эскизно означенные фрагменты декораций; лесную лужайку, дома шахтерского поселка, комнатку Любки Шевцовой, гестаповский застеночек... Композиция была дробная, смена мест действия совершалась быстро, но отдельные звенья связывала воедино властная рука режиссера, управлявшая и звуками величавой музыки, и сложной световой партитурой.

В грандиозной раме охлопковского зрелища одно за другим возникали молодые — веснушчатые и вихрастые, чубатые и курносые — мальчишеские и девчоночьи лица. Парнишки в потрепанных пиджачках и ковбойках, девчата в белых блузочках и цветастых платьицах входили в спектакль кто вразвалочку, кто деловито, ничуть не рисуясь, не позируя. Это была простецкая молодежь шахтерского городка. Каждый в отдельности, поврозь, все эти ребята и девчата — Сережа Тюленин — Б. Толмазов, Любка Шевцова — Т. Карпова, Уля Громова — В. Гердрих, Валя Филатова — В. Орлова, Радик Юркин — А. Терехова, Олег Кошевой — Е. Самойлов — героями не казались. Общность подвига — вот что превращало их в героев, как только режиссер компоновал из разрозненных фигур мощные и слитные массовки.

Спектакль завершал торжественный апофеоз: молодогвардейцы стояли на авансцене группой непокоренных, объятые красным полотнищем, сжимая в пальцах его трепещущие края, гордо поднимая юные головы, но — с закрытыми навеки глазами.

Концовка, будто вырубленная из гранита, выдавала сокровенное намерение Охлопкова создать спектакль-мемориал, завершить действие своего рода памятником павшим.

Режиссерская партитура «Молодой гвардии» Сергея Герасимова повиновалась иным правилам: Герасимову важнее всего было показать мрачную правду оккупации в серии максимально точных, фотографически достоверных сценических зарисовок. Отчасти это объяснялось студийным характером спектакля, который был задуман как предварительный эскиз к двухсерийному фильму. (Впоследствии, когда картина «Молодая гвардия» вышла на экран, выяснилось, что в фильме несколько сгладились те трагедийные изломы, которые придавали спектаклю Театра-студии киноактера напряженный и даже устрашающий драматизм.) В бескрасочном и тесном, нарочито блеклом пространстве сгушалось тягостное чувство затравленности совсем еще зеленых, но упорных ребят под гнетом наглой и глумливой немецкой солдатни. Каждый шаг молодогвардейцев был сопряжен со смертельным риском. Тем более дерзкой, отчаянной казалась их самоотверженная борьба, тем больше симпатии привлекали к себе Ульяна Громова — Н. Мордюкова, Любка Шевцова — И. Макарова, Сергей Тюленин — С. Гурзо.

Спектакль Сергея Герасимова шел сравнительно недолго (до тех пор, пока не начались съемки фильма), и видели его немногие. Спектаклю Николая Охлопкова суждена была большая сценическая жизнь. Но в обоих случаях проза Фадеева изливалась на сцену в формах, предугазанных индивидуальностью режиссера, его восприятием трагедийной темы.

Спектакль Театра на Таганке «Дом на набережной», поставленный в 1980 году, т. е. через три года после «Обмена», опять-таки создавался совместными усилиями писателя и режиссера. Трифонов часто бывал на репетициях. После премьеры он с некоторым удивлением говорил мне: «Понимаешь, происходило что-то странное. Моя вещь оставалась моей вещью. По сути в ней ничего не менялось. Но то, что я произносил как бы вполголоса — ты знаешь, я кричать не люблю — почему-то получало шоковую ударность. Мои слова будто набирались курсивом. Одна реплика курсивом — как ожог, другая курсивом — еще ожог! — и, глядишь, уже все иначе звучит. Другой язык, более нервный, более хлесткий. Реплики те самые, люди те самые, положения те самые, но тон... Я думал, должно быть похоже на «Обмен». Нет, совсем непохоже! И та проза моя, и эта моя, а

спектакли разные. У Петровича каждая постановка — особый, замкнутый в себе мир, который он сверху донизу строит по новому чертежу. А почему такой именно чертеж — поди пойми. Как Сезанн: смотрит на пейзаж и находит в нем какую-то силовую геометрию, никому другому не видимую: эта линия выпирает вверх, эта тянет вниз, эта, наоборот, распирает всю картину вширь... Вроде я ничего подобного не писал, а он так видит, и все тут». «Но ты спорил?» — «Спорил только по мелочам. А в целом — нет, в целом я соглашался». — «Но в итоге тебе нравится?» — «Что значит: нравится — не нравится? Я не могу об этом судить со стороны, как зритель. Я же тебе сказал: моя вещь. Неузнаваемая, но моя. Когда Смехов играет — моя целиком и полностью...»

Главную роль Димы Глебова в спектакле «Дом на набережной» в очередь исполняют два актера: Вениамин Смехов и Валерий Золотухин. На мой взгляд, Смехов выглядит интеллигентнее, играет жестче и потому оказывается ближе к авторскому замыслу, так что предпочтение, которое ему отдавал Трифонов, вполне обоснованно. Но есть свои козыри и у более обаятельного Золотухина: я бы сказал, он играет коварнее. У Смехова явственно видны, четко отмечены моменты, когда Дима Глебов кривит душой, идет на маленькие компромиссы, из которых потом получаются большие прегрешения. У Золотухина эти моменты лукаво смазаны, скрыты, роль течет плавно, безвольно, как река, на гладкой поверхности — никакой ряби. Там, где Смехов тоскливо задумывается, предчувствуя то ли беду, то ли вину, Золотухин беспечно улыбается, и ямочки на его щеках девически невинны.

Место действия — хорошо знакомый всем москвичам дом по ул. Серафимовича, № 2, тот самый, к которому прилепился кинотеатр «Ударник». Серое здание, возведенное в 1930 году архитектором А. Иофаном, было тогда одним из самых больших в столице и в просторечии именовалось не иначе как «дом правительства»: тут жили наркомы, члены ЦК, крупные военачальники. В 1937 году почти все население «дома правительства» было истреблено. У подъездов этого здания каждую ночь в тот год останавливались зловещие машины НКВД. В квартирах производились сумбурные обыски, которые неизменно заканчивались арестами. А спустя короткое время забирали жену арестованного, его взрос-

лых детей, вмазывали им трафаретную статью «ЧСИР» («член семьи изменника родины») и отправляли—кого на Колыму, кого в Инту или Воркуту. Все это Юрий Трифонов, который был сыном героя гражданской войны и жил в «доме правительства», намеревался, но не успел рассказать в романе «Исчезновение». Роман остался незаконченным. А в повести «Дом на набережной» события 37-го года отразились лишь бегло, косвенно: внимание сосредоточено не на этих событиях, а на их отдаленных последствиях. Вопрос о том, как повели себя молодые люди, уцелевшие в катастрофах 37-го и вскоре неизбежно угодившие в мутный омут года 49-го — вот что занимает автора.

Дима Глебов — как раз один из тех ребят, которые родились в 1925—1927 годах и которым фантастически повезло: в 1937-м их не забирали, в 1941-м не призывали — они были слишком малы, не доросли ни до тюрьмы, ни до войны. Зато год 1949-й, когда предавали анафеме «антипатриотов», «низкопоклонников», «космополитов», гнали с работы, исключали из партии, а иных и сажали — этот подлейший год обрушился на головы Димы Глебова и его сверстников без пощады. И то, что предыдущие испытания обошли их стороной, задело, но не повергли навзничь, не оросили ни на воркутинский лесоповал, ни в колымские шахты, ни в окопы, теперь, в 49-м, только ухудшило их положение. Небитые, они были неопытны. Необстрелянные, они растерялись, оробели под огнем проработки. Когда их хватили за горло, сохранить достоинство удавалось не всем. Многие, задыхаясь, уступили злу.

Это вот и мучает Глебова поныне. Сюжет «Дома на набережной» соткан из болезненных обрывков его юношеских воспоминаний. Хотя Глебов «старался не помнить», — пишет Трифонов — ибо «то, что не помнилось, переставало существовать», тем не менее вопреки всем усилиям подавить память не удавалось. Прошлое воскресало, возвращалось и терзало его душу.

Дом на набережной предстал перед нами в виде высоченной стеклянной стены, возведенной Давидом Боровским на самой границе сцены и зала и поделенной на большие квадраты окон. В центре — сетчатая клетка лифта. Стена обретает порой непроницаемую черноту зеркала, отражающего лица зрителей, а порой становится прозрачной, и то в одном окне, то в другом плывут вольно перетасованные

режиссерской рукой картинки прошлого, какими они запомнились Глебову. Самому Глебову там, на сцене, за стеклом, места нет. Он — не внутри этого дома и не внутри ушедшего времени, он — вовне, в настоящем, он возникает в партере, между нами, рядом с нами. Таким простейшим способом Любимов нас с Глебовым если не уравнивает и не отождествляет, то, как минимум, призывает взглянуться в минувшие события его, Глебова, глазами. На всем протяжении действия герой постоянно находится у передней кромки планшета либо в проходах партера. Когда-то в сходной позиции находился В. И. Качалов в постановке «Воскресения» на сцене МХАТ. Но Качалов говорил от имени Льва Толстого и вершил высший — авторский — суд над персонажами. Глебову — Смехову такого права не дано. Скорее уж он судит себя, нежели других, хотя и пытается оправдаться, хотя и ищет «смягчающие вину обстоятельства». Внутренний стержень спектакля — «поток сознания» героя, попытка его самоанализа, а потому роль Глебова, по сути, представляет собой огромный, обращенный в публику монолог.

Все прочие, кроме Глебова, персонажи — на подмостках: либо за стеклянной стеной, либо — прямо перед ней. Все они подсвечивают фонариками свои лица, все они говорят с Глебовым — и с нами — в микрофоны, усиливающие их голоса. Мизансцены строятся фронтально, с таким расчетом, чтобы все лица глядели в зрительный зал. Редко когда, редко кого увидишь в профиль: почти всегда сценические портреты, как фотокарточки в паспортах, даны в фас. Но тщетно было бы искать в этих лицах фотографически достоверные образы прошлого (хотя бы такие, какие были нам позднее дарованы в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин»). Нет, в «Доме на набережной» образы прошлого искусственно высвечены, искусственно озвучены и переведены в регистр какого-то не вполне реального бытия. В них ошутимо нечто чрезмерное, до карикатуры утрированное, броское и — прав Трифонов — шаковое.

Да, воспоминания. Но — постыдные («как ожог»), трудно переносимые. Им сопутствует и как бы иронически комментирует их угрюмый поток музыкальная партитура спектакля, едко и язвительно выстроенная Эдисоном Денисовым. Уже в самом начале за темной стеной высвечивается веселая стайка юных пионеров — синие трусы, белые рубаш-

ки, красные галстуки,— и слышится радостный хор: «Легко на сердце от песни веселой». Вслед за этой мелодией вступает еще одна, и тоже, конечно, Дунаевского: «Эх, хорошо в стране советской жить! Эх, хорошо страной любимым быть!» Мало того, Денисов напоминает нам и солнечную увертюру кинофильма «Цирк» (опять Дунаевский!) — она служит саркастическим фоном к воспаленной речи Ганчука — А. Сабинина, который горячо поносит «недобитых формалистов». Потом раздается залихватское: «По долинам и по взгорьям шла дивизия вперед», еще потом пенится танго «Брызги шампанского». Свинцово тяжелое время кокетливо улыбается: «Жить стало лучше, жить стало веселее».

И только отчаянный голос Высоцкого опровергает эту лучезарную ложь: «Спасите наши души, услышьте нас!» Услышать можно, спасти нельзя. Как спасешь душу профессора Ганчука, который всю жизнь искренне, яро разоблачал уклонистов, а теперь вдруг сам попал в опалу, объявлен то ли идеалистом, то ли даже меньшевиком? Вот он, отовсюду исключенный, отовсюду изгнанный, в поношенном длинном пальто с каракулевым воротником, в каракулевой папаче, с жалкой авоськой (в ней бренчат пустые бутылки из-под кефира) плетется на кладбище, на могилу жены. Жалкий старикашка, но ведь ничему не научился, ни в чем не разочаровался и до сих пор, стуча палкой по кирпичной стене, спорит... с Кантом. Чекистско-буденовская закалка геройской юности несокрушима, старая гвардия умирает, но не сдается. И проходы Ганчука сопровождает вкрадчивый, мурлыкающий голос Утесова: «Что сказать вам, москвичи, на прощанье?..»

Судьба Димы Глебова тесно сплетена с участью Ганчука. Ганчук Диме покровительствовал, Ганчук Диму ценил, Ганчук согласился быть руководителем его дипломной работы. Что же Дима? Сошелся с дочерью Ганчука Соней, хотя ее не любил. Когда Ганчука травили, постарался отмежеваться от него, на собрание, где решалась судьба Ганчука, не пришел, благо (да, да, благо!) очень кстати умерла бабушка Нина («Какая удачная смерть...»). Гордиться ему нечем: Дима Глебов не спорил со своим временем, применялся к нему, пригибался, когда оно его гнуло. Это называется конформизмом, и этого нынешний Глебов себе тогдашнему не прощает.

Гораздо более сложный вопрос — наше, зрительское отношение к Глебову. Мы тоже не можем его

простить, и все-таки нам его жаль. Один критик в сердцах обозвал Диму «оборотнем», «холодным карьеристом», «предателем». Возможно, критик все это выпалил с полной искренностью (Ганчук ведь тоже искренне клеймил того, кто отклонялся от «генеральной линии»), возможно... Однако, ни в чем Глебова не оправдывая, зрительный зал испытывает сочувствие и сострадание к нему. Он заслуживает снисхождения, хотя бы потому, что ныне испытывает стыд и боль, оглядываясь в свое прошлое. (Его учитель, профессор Ганчук, как мы уже убедились, ничего не стыдится и ни о чем не жалеет.)

А кроме того, нам предъявлена в спектакле в хамском обличе Шулепникова («Шулепы») одна из самых распространенных альтернатив поведению Глебова. Шулепа — Ф. Антипов несколько раз возникает за мутной стеклянной стеной. Спускаясь по невидимой лестнице, Шулепа, ханыга и пьянь, сгибается под тяжестью круглого стола и, когда встречается взглядом с Глебовым, плюется, грязно ругается, только что не матерится. Глебова, друга детства, Шулепа даже и узнавать не хочет. А почему? Да потому, что Левка Шулепа, чей могущественный отчим долго защищал пасынка от всех превратностей времени и судьбы, теперь опустился, спился, но тем не менее считает, что он — выше Глебова, презирает Глебова. Ибо Глебов — слабак, сломленный интеллигент, а он, Левка, хоть и подонок, но, будто бы, честен перед самим собой.

Самообман Шулепы соотнесен с самоанализом Глебова, пьяная рожа Шулепы — с умным лицом Глебова, и вряд ли мы, если надо будет выбирать, предпочтем Левкин вариант. Конечно, Трифонов знает, что были и другие варианты. Это ведомо и Неизвестному, которого играет Л. Филатов: Неизвестный — в какой-то мере «второе я» Глебова, но в еще большей мере присутствует на подмостках как олицетворение авторской мысли. И Неизвестный, и автор видят, что Шулепа, спекулянт, жулик, быдло, сегодня — хозяин положения. Глебов, наоборот, и сегодня еще — вне игры, слишком погряз в прошлом, кается, мучается, без конца выясняет отношения с самим собой. А ведь те, которые ломали и корезили его молодость, шантажировали, третировали, запугивали — и запугали! — его, они отнюдь не каются и не самоедствуют. Их совесть спокойна. Они наставляют на путь истинный новое поколение молодых людей, кичатся своим державным патриотизмом, протесту-

ют против «некрофильских» публикаций Гумилева, Ходасевича, Набокова, Булгакова, Платонова, Ахматовой, требуют преклонения перед кровавым генералиссимусом, осуждают рок-музыку и славят родимую балалайку.

Проза всегда служила Театру на Таганке предлогом для размышлений об уроках, которые преподает нам история и которые мы, что греха таить, усваиваем плохо. В этом вот смысле, пожалуй, особенно интересны «Деревянные кони» по Федору Абрамову (1974).

Спектакль «Деревянные кони» сложился из трех отдельных повестей—«Деревянные кони», «Пелагея» и «Алька». В центре первой—фигура старухи Милентьевны, и самые важные события повести, рассказанные довольно бегло, происходят до войны. Вторая повесть, «Пелагея», растянута во времени с военных лет до наших дней. Третья повесть, «Алька», тематически связана с предыдущей (Алька—дочь Пелагеи), но тут действие совершается уже только сегодня. Значит, все три эти вещи Федора Абрамова, вместе взятые, охватывают период длиной в добрых четыре десятилетия.

Когда Любимов приступил к этой работе, его замысел у многих вызывал тревогу. Писателя С. Залыгина беспокоила не только участь, которая постигнет прозу Федора Абрамова. «Опасливо было,—говорил он,—и за театр. Я представляю себе темперамент Любимова, стремительный и жесткий... Как могут быть скомпонованы эти два столь различных искусства? Как могут они рифмоваться? Это было непонятно. Вот то состояние, в котором я видел абрамовскую прозу и любимовский театр перед началом их творческого содружества: было бы попросту неестественным заранее предрекать успех этому содружеству».

Столичный театр начинал сельский разговор прямым прикосновением к деревенскому быту. Зрители из фойе попадали не в зал, не в партер, а на сцену. Только через сцену—никак не иначе—они могли пройти на свои места. Сцена же представляла собой неподдельное жилое нутро северной крестьянской избы. Разостланы грубые домотканые половики. На окнах пестренькие занавески. Берестяные корзины, лукошки, коробки, туески, лапти. Деревянные прялки, скалки, вальки. Справа и слева—длинные, крепко сколоченные скамьи. Тут же висели, ошетились

железными зубьями, тяжелые бороны. Весь этот нехитрый домашний скарб и скромный инвентарь, подобранный с музейной дотошностью, можно было, проходя через сцену, и разглядеть, и потрогать. Режиссер как бы заранее предлагал зрителям воочию и на ощупь убедиться, что фактура спектакля — доподлинная. Никакой бутафории. Все предметы крестьянского обихода, которые театр демонстрирует, прежде чем очутиться на подмостках, исправно послужили своим хозяевам. И такая же — не «достоверная», а самая настоящая — жизнь сейчас откроется перед вами. Вглядитесь в нее!

Но едва начинался спектакль, зрители вдруг замечали, что их самих разглядывают, их самих изучают — сосредоточенно, пристально — деревенские мужики, бабы, старики и старухи, малые детишки, тесно сбившиеся в двух узких проемах по краям сцены. Город воззрился на деревню, но и деревня воззрилась на город, уставилась в зал. В долгой паузе молчания, в диалоге встречных вопросительных взглядов возникало осязаемое напряжение. Не однажды по ходу действия со сцены в зал летели каверзные вопросы — то шуточные, с подковырочкой, то укоризненные, серьезные. Не раз и не два из публики, в свою очередь, раздавались реплики, адресованные сцене, — либо сочувственные, либо недодуменные, либо насмешливые. Противостояние города и деревни предлагалось как главный принцип, организующий всю полифонию спектакля.

В глубину вся сцена была открыта, распахнута настежь вплоть до белой кирпичной стены. Но в этом прозаически пустом и холодном пространстве, почти не умолкая, звучали заунывные мотивы северных народных песен, их бесхитростные слова. Каким-то непостижимым образом мелодии, доносившиеся откуда-то из-за сцены, наполняли ее свежим воздухом, и казалось, что над головами актеров — не металлические подвесы с театральными лампами, а голубовато-белесые, хмурые небеса.

На сцене видны были три женские фигуры: в центре старуха Милентьевна, слева Пелагея, справа Алька, три актрисы — А. Демидова, З. Славина, Н. Чуб, — которым предназначались главные сольные партии. Первое соло принадлежало Милентьевне. Линия ее движения из глубины к переднему краю подмостков была прочерчена абсолютно прямая. Не смещаясь ни вправо, ни влево, героиня, хрупкая, тоненькая, как былинка, будто нехотя, начинала

рассказ о своей жизни. А потом, не повышая голос, плавно, тихо, сама на себя дивясь и себе улыбаясь, приближаясь к нам, словно плыла в потоке воспоминаний. Чувство возникало такое, будто это — ничем и никем не управляемый поток. Былое самосильно изливалось в сегодняшний день, чтобы с ним поспорить, ему возразить, а главное — что-то очень важное, не подлежащее забвению, ему воротить.

Но и это впечатление произвольных наплывов, случайных картин, которые по капризу памяти доносились до нас из прошлого, было обманчиво. Большой монолог Милентьевны двигался от одного воспоминания к другому, энергично подталкиваемый ее невесткой, разбитной и бойкой бабенкой Евгенией, которую играла Т. Жукова. Евгения — важное лицо в первой части спектакля, и Жукова затейливо, с огоньком вела свою роль. Доверительно общаясь то с публикой, то с односельчанами, то со свекровью, нередко даже и оттесняя Милентьевну, рассказывая за нее, досказывая то, о чем старуха по скромности или стыдливости умолчала, подхватывая, поясняя, изумленно комментируя или дерзко опровергая ее слова, Евгения — Жукова заставляла Милентьевну — Демидову полностью раскрыться перед нами.

Две эти женщины соотнесены по контрасту. Милентьевна — худенькая, прямая, какая-то неприметная, вся в бледных, выцветших тонах, только синие глаза — молодые, живые. Евгения — полнотелая, широколицая, хватистая, громкая, смешливая. Милентьевна едва ли не бесплотна. Евгения — насквозь земная, крепкая и грубоватая.

Главной темой первой части спектакля становится кризис некогда прочной крестьянской нравственности. То, что Евгения не устает сострадательно, с изумлением и юмором разглядывать, как диковину, родную свекровь, само по себе уже говорит о совсем непростых отношениях дня нынешнего с днем минувшим.

Во второй части эта многосложная проблема неподъемным грузом наваливается на плечи Пелагеи — З. Славиной. Вторая часть начинается, как и первая: все те же три женские лица вопросительно глядят на горожан, все те же три фигуры видны на сцене, но теперь в центре уже не Милентьевна, а Пелагея, и в фокусе внимания — ее двусмысленная судьба, ее раздвоенная жизнь. Как относиться к Пелагее? С самого начала ей выдаются противоречивые рекомендации. «Труженица!» — говорит один го-

лос. «Стяжательница!»—возражает другой. Альтернатива как будто самая простая. Но в этом спектакле все, что выглядит очень простым, на поверку оказывается мучительно сложным. Славина решительно подтверждает обе характеристики: да, ее Пелагея — труженица, каких мало, но тем не менее — и стяжательница, хапуга. Актриса будто выводит героиню на всенародный суд, не требуя для нее ни снисхождения, ни жалости, домогаясь не оправдания, а всего только правды, которую сама Пелагея постичь не в состоянии. Крушение, постигшее эту женщину, ее собственный разум понять и охватить не может.

Славина играет женщину, чья воля не знает преград, чья энергия способна горы своротить (и сворачивает!), но — женщину, под ногами которой зашаталась земля, ибо старые моральные устои — те, которые Милентьевной завещаны, — Пелагея утратила. Ее силы расходуются без остатка, ее жизнь — сплошное самосожжение, но, вглядываясь в это высокое пламя, мы видим, что оно — какое-то жалкое, оно беспомощно и бессмысленно мечется на ветру. Весь свой бабий век Пелагея работала как вол, до изнеможения. Деревенская пекариха, она работать плохо, спустя рукава, не умеет, мастерством рук своих гордится, понимает, что у нее, быть может, «самая заглавная должность на земле». Но «заглавная должность» дает ей и богатство, и почет. Достоинство труженицы поощряется алчностью, инстинкт накопительницы подстегиваем неустойчивостью работы. Тут — порочный круг, из которого Пелагее не вырваться. Хлеб, что она выпекает, — основа жизни. Но, кроме того, хлеб в годы войны — валюта, эквивалент уважения, мерило всех ценностей, и Пелагея, пекариха, само собой ясно, — едва ли не всемогущий человек. Стоит ли удивляться, что вся она — живой сгусток противоречий: перед начальством — угодливая, перед бедной родней — чванливая? Война ее изнурила, но война же высоко ее вознесла.

А время вдруг изменилось. Там, где было царство бересты и дерева, на полках сельпо поблескивают флаконы дешевого одеколona и стройные ряды поллитровок, лежат круглые коробочки пудры и отрезки фабричных синтетических тканей. Военное лихолетье позади. Быстрота перемен, совершающихся на короткой дистанции жизни Пелагеи, — вот что приводит ее в отчаяние. То, что вчера было вождельным, сегодня становится никому не нужным, дорогое — бросовым. А поскольку вся жизнь Пела-

геи, и «труженицы», и «стяжательницы», протекала в одних только координатах ширпотреба и дефицита, в куцых измерениях достатка и нужды, постольку шаткость этих координат она воспринимает как трагедию.

Снова и снова Пелагея раскручивает перед нами запутанную ленту своей жизни, многотрудной и многогрешной. Трагическое исступление ее монологов оттеняется беспечным счастливым движением сквозь спектакль Альки, любимой дочери. Алька — Н. Чуб, наследница Пелагеи, фигуристая, победительная, дерзко разгуливает в купальном костюме по той самой сцене, где Милентьевна зябко куталась в платки и где Пелагея ходила, поджав губы, в белой опрятной косыночке и в длинных юбках. Что Альке великая святость хлеба? Никогда она не разломит буханку тем движением, одновременно и властным, и нежным, каким разламывала ковригу Пелагея. В сознании Альки — совсем иная шкала ценностей. Ее богатство — не хлеб, не работа, а собственная красота, которую она хочет продать поскорее и подороже. Ее манит восхитительная карьера официантки — «мед на устах, музыка в бедрах». И сама Пелагея, и вся деревня, весь деревенский «хор» с нескрываемым ужасом следят за ярким взлетом этой девичьей судьбы, бесшабашной, не ведающей никаких сомнений, не знающей горя, ликующей, хотя для ликования нет причин.

Сергей Залыгин, который до спектакля опасался и за Абрамова, и за Любимова, после премьеры писал: «Итак, этот спектакль твердо держится на всех возможных для него точках опоры, на всех его участках — на литературе, на режиссуре, на мастерстве актеров, художников и композитора. Полноценный комплекс. А возник он из содружества литературы, точнее, — прозы с театром Проникновенность прозы приобретает здесь выразительность и даже яркость сцены».

Другими словами, известный прозаик признал, что сцена способна не только воспользоваться прозой в собственных интересах, но и — прозу обогатить.

Но, скажут нам, все это современность, «злоба дня». А что происходит, когда режиссер обращается к прозе классической? О постановках, опорой которым служили романы Достоевского, мы уже говорили выше. Здесь же обратимся к телевизионному спектаклю Анатолия Эфроса по «Герою нашего

времени» Лермонтова и прежде всего отметим, что с годами восприятие прозы подчас меняется на удивление резко. Если первые читатели, по словам Лермонтова, «ужасно обиделись» и сочли Печорина какой-то злой карикатурой («человек не может быть так дурен»), то следующие поколения выказали, наоборот, полнейшую готовность видеть в Печорине натуру благородную, душу высокую. Такие разные художники, как В. Верещагин и В. Серов, оба любовались Печориным и оба изобразили его романтическим красавцем. Постепенно мысль о том, что Печорин — «второе я» Лермонтова, утвердилась в сознании читателей. Многочисленные театральные и кинематографические версии «Героя нашего времени» были одушевлены этой мыслью. Слова же самого автора о том, что он писал портрет, «составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии», как будто пропускались мимо ушей. Один за другим Печорины, пленительные и решительные, появлялись на сцене и на экране. В них чудилось всегда нечто роковое. Подобно чеховскому Соленому, каждый из них мог бы сказать о себе: «...у меня характер Лермонтова. Я даже немножко похож на Лермонтова».

В телевизионной работе Анатолия Эфроса, названной «Страницы журнала Печорина» (1976) и сделанной по «Княжне Мери», Печорин на Лермонтова ничуть не похож, и режиссер Печориным не любит. Эфрос возвращает «герою нашего времени» ту самую многозначность, которой наделил его автор.

На телевизионном экране ведется настойчивая игра портретами. Спокойными крупными планами надвигаются на нас и поворачиваются перед нами лица княжны Мери, Веры, Грушницкого, Печорина. В этих кадрах сохранены и рокотовская нежность колористической гаммы и привычные ракурсы тропининских погрудных и поясных портретов. Атмосфера безвозвратно ушедшей поры передается умышленной близостью к русской портретной живописи конца XVIII — начала XIX века, а также безупречной точностью костюмировки. Ни режиссер, ни оператор, однако, вовсе не хотят ни достоверности интерьеров, ни поэтичности пейзажей. Декорация в привычном смысле этого слова вообще упразднена. Не то чтобы решено было разыграть «Княжну Мери» в сукнах, например, и тем самым вырвать ее из среды, в которой вещь родилась. Вовсе нет, никакого жела-

ния уйти от исторической конкретности режиссер не испытывает. Тем не менее...

В «Княжне Мери» есть одно примечательное место: «Танцы начались польским; потом заиграли вальс... Я стоял сзади одной толстой дамы, осененной розовыми перьями; пышность ее платья напоминала времена фижм, а пестрота ее негладкой кожи — счастливую эпоху мушек из черной тафты». Значит, сам Печорин мысленно видит себя в бальной толпе на фоне этой толстой дамы, осененной розовыми перьями. Быть может, эта фраза из журнала Печорина подсказала режиссеру простое решение, не осуществимое на сцене, но возможное на экране? Чаще всего он видит и показывает своих персонажей так, что чьи-то спины, плечи, руки, костюмы неожиданно и непринужденно принимают на себя функции декорации. Никаких колонн, камней, беседок, балконов, скамеек, окон. Человеческое лицо возникает на фоне разноцветных мундиров, сверкающих эполет, пышных, тяжелых или воздушно-прозрачных дамских платьев.

Фон этот подвижен, переменчив, и его мобильность полностью избавляет режиссера от заботы о характеристике места действия и от необходимости перемещать персонажей в пространстве. Только что Печорин был на «военной пирушке», стоит ему слегка повернуть голову, и он уже в саду возле дома княжны. Мы ведь читаем журнал Печорина, его дневник?

Следовательно, мы движемся вместе с его мыслью, подхватываем и перенимаем его впечатления. Вот почему Эфросу не нужна даже узенькая площадка на вершине скалы, где происходит дуэль. Ему незачем показывать нам ни эту площадку, ни путь к месту поединка, ни вид на гору Машук. Вполне достаточно и того, что сам Печорин кратко охарактеризует «обстоятельства места действия».

Решение Эфроса выигрышно во многих смыслах. Во-первых, оно полностью передоверяет Лермонтову рассказ о том, где, в какой обстановке происходят события, в которых Печорин участвует и которыми он управляет. Во-вторых, это решение сводит на нет назойливую болтовню вещей, суетную разговорчивость бутафории и реквизита, нередко заглушающую живые человеческие голоса в экранизациях классики. (Вспомним хотя бы, как громко разговаривали, а то и кричали вещи в фильме «Дворянское гнездо».) В-третьих — и это, быть может, самое главное, — оно

позволяет сохранить на экране быстрый ход лермонтовской прозы. События совершаются с той же стремительностью, с какой они заносятся в журнал Печорина, путь одного происшествия к другому так же короток, как и в его дневнике. В результате же и лермонтовским словам не тесно (иные слова Эфрос успевают повторить и дважды и трижды) и мыслям просторно.

И еще один выигрыш побочный, но важный: тут Печорину не приходится ни подслушивать, ни подглядывать. На экране Печорин не подслушивает, а прислушивается, не подглядывает, а вглядывается. Мотив праздного любопытства режиссер отменил. Вперед выступил иной мотив: ожидание собственной гибели, владеющее Печориным, его стремление к ней.

В Печорине, которого сыграл Олег Даль, меньше всего ощущается бретер, завзятый дуэлянт, играющий судьбой. Перед нами — сумрачный мыслитель и наблюдатель, старающийся понять самого себя, разгадать причины бедствия, которое его постигло. Даль ведет свою роль так, что мы все время чувствуем страстную и сильную натуру Печорина, но видим, воочию видим: его сильную волю некуда направить.

И то сказать: Печорин вышел на жизненную сцену тогда, когда трагедия декабристов была уже отыграна. Человек, самой природой, казалось, предназначенный для высоких свершений, он замкнут в бездуховной и пустой светской среде. Рожденный действовать, он вынужденно пассивен. Стремясь разорвать порочный круг суетного светского мелькания, Печорин — в момент, когда он знакомится с княжной Мери, — по мысли А. Эфроса, уже твердо решил воспользоваться первым же случаем, чтобы уйти из жизни.

Эфрос отдал Печорину знаменитые строки: «И скушно, и грустно, и некому руку подать...» Не думаю, что Печорин принял бы такой подарок. Это, пожалуй, не его слова, в них еще жива надежда на человеческую близость. Для Печорина время таких надежд уже позади. Однако победителей не судят: Даль читает эти строки с такой горечью, с такой болью разочарования, что стихи вдруг звучат как проза и впрямь кажутся печоринскими. В них слышится мизантропическая мрачность. Это слова человека, утратившего всякий вкус к своеволию и радостям бытия.

Портреты Печорина, снова и снова возникающие на экране, овеяны печалью безверия: нервные, тонкие черты, умные, холодные глаза, из глубины которых глядит постылая тоска. Речь иронически острая, ледяная, совершенно чуждая пафоса и пыла.

В свой черед, портреты Грушницкого опалены огнем нетерпеливого жизнелюбия: открытое, чуть грубоватое, но энергичное лицо, юношеская мечтательность, наивная устремленность к любви и готовность к подвигам.

Если Печорин — само разочарование, то Грушницкий — весь предвкушение. Фигура, которая прежде воспринималась как жалкая и смешная — своего рода пародия на Печорина или же предвестье Карандышева, — осмыслена здесь по-новому. И режиссер и артист Андрей Миронов отнеслись к Грушницкому благосклонно. И хотя все поступки и все слова Грушницкого комментирует — то снисходительно, то презрительно — сам Печорин (это ведь его «журнал!»), тем не менее Миронов упрямо защищает Грушницкого от иронии и насмешек. Ведь не Грушницкий же повинен в том, что его торопливая молодость столкнулась с этой усталой душой, с ее мертвящей пустынностью.

Конечно, Печорин и умнее и проницательнее. Но у Печорина будущего нет и быть не может, его судьба на излете. А Грушницкому верится, что вся жизнь еще впереди.

В таком противостоянии душевной распахнутости Грушницкого и глухой замкнутости Печорина, мальчишеской бравады одного и непроницаемого спокойствия другого вся история злополучного поединка становится фатально неизбежной. Грушницкий целится неуверенно, его пистолет ходит ходуном — слишком она похожа на убийство, эта дуэль. И промах приносит ему понятное успокоение. Глядя прямо в глаза Печорину, который уж, конечно, не промахнется, Грушницкий на краткий миг возносится вдруг до высоты своего собственного идеала. Он погибает так, как ему хотелось бы жить.

Грушницкого жаль: какая, в сущности, вздорная смерть на рассвете жизни. Но жаль и молоденькую, наивную красавицу княжну, которую сыграла И. Печерникова, жаль печальную, умудренную любовью Веру, которая одна, как успеваешь намекнуть нам О. Яковлева, догадывалась о том, что творится у Печорина на душе. А главное, жаль Печорина, которому не удалось погибнуть и снова надлежит

жить, предстоит и дальше влечить свое бесцельное существование.

Игра портретами, позволившая нам заглянуть в душу каждого из персонажей, в конечном счете приносит с собой не только сожаление об их участи, но и всю горечь того времени, когда будущее самому Лермонтову казалось пустым и темным.

А. Эфросу удалось главное — сблизиться с поэтом, заговорить его языком.

Особая — возникшая сравнительно недавно — система взаимоотношений прозы и сцены в так называемом жанре мюзикла стремится мобилизовать в помощь актерскому искусству средства выразительности, которыми располагает музыка. В этой форме драматического спектакля музыка не довольствуется обычной относительно мало заметной функцией «музыкального сопровождения», напротив, она получает тут большие права и принимает на себя огромную нагрузку. Мюзикл не только играется, но и поется, в нем видное место занимают танцы, в его партитуре вокальные, балетные, пантомимические элементы непринужденно соединяются с драматическими эпизодами. И если сперва такая непринужденность чаще всего выводила мюзикл на комедийные пути, и в мюзиклы легко превращались комедии, например «Пигмалион» Шоу или «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, то затем выяснилось, что мюзиклу подвластны и более серьезные темы, что он в силах подчас освоить и весьма содержательную прозу.

Одним из первых это доказал режиссер Марк Захаров, который в Театре имени Ленинского комсомола положил на музыку Г. Гладкова действие спектакля «Тиль» (1974). Основой ему послужил знаменитый роман Шарля де Костера о Тиле Уленшпигеле. Вместе с драматургом Григорием Гориным режиссер попытался прочесть этот роман как «шутовскую комедию» — в залихватском темпе, в эстрадно-балаганном духе, балансируя между седой стариной и сегодняшним ее восприятием. Он заглядывал в суровую даль кровавой борьбы народа Фландрии против испанского владычества, против засилья инквизиции. Оттуда, из мглы истории, долетала до нас гарь костров, там виднелись тени виселиц, оттуда доносились проклятия инакомыслящим, не желавшим слепо верить ни церкви, ни власти. На подмостках был поставлен грубый деревянный столб,

который исполнял на протяжении спектакля несколько «ролей»—то столба придорожного, то столба позорного, а то и дыбы, а то и виселицы. Атмосфера чаще всего возникала мрачная, события совершались страшные, и о том, что разыгрывается «комедия», да еще и «шутовская», говорила только музыка, в которой бурлила веселая ярость, да актерская игра, которая велась с бравадой.

Тиль артист Н. Караченцов играл вот именно с бравадой, зажигательно, дерзко, с живым энтузиазмом и лихорадочным блеском глаз. Это был одновременно и спортивный юноша наших дней с современной стрижкой, и старинный гистрион, который прекрасно владеет своим телом, умеет выделять акробатические кульбиты и сальто, ходить колесом, кого угодно высмеивать и передразнивать, без умолку петь во все горло, без остановки плясать. Смекалка Иванушки-дурачка, отвага д'Артаньяна и хитрость Ходжи Насреддина сплавлялись воедино ради утверждения непобедимости свободного духа Фландрии. Герой, который, как сказано у де Костера, «и в огне не горит, и в воде не тонет», гневный безбожник и самоотверженный воин, а в то же самое время — потешник, шут, клоун, Тиль — Караченцов — сама подвижность, неостановимая, задиристая и агрессивная. Конечно, режиссерский замысел да и вся партитура спектакля требуют, чтобы динамика эта время от времени приоткрывала бы боль, скопившуюся в душе Тилья — очевидца народных бедствий. Но выполнить это задание Караченцов просто не успевал. Его Тиль-пересмешник сломя голову мчался сквозь спектакль, не оглядываясь и не задумываясь.

Все трагедийное и лирическое оставалось на долю артистки Инны Чуриковой, которая одна играла трех несхожих между собой женщин: невесту Тилья Неле, трактирщицу Веткин, жену испанского генерала Анну. Хрупкая луноликая Неле — воплощенное долготерпение, постоянство, верность, она словно светится изнутри трагическим одиночеством вечного ожидания, и облик Неле, в длинном голубом платье, с белой головной повязкой, стягивающей волосы, напоминает полотна старых фламандских мастеров. Веткин, напротив, вульгарная, грубо кокетливая, растрепанная; Анна — супруга вражеского военачальника — аристократичная, надменная, но вся — порыв, вся риск и пламень безрассудной страсти. Четко обозначая все эти различия и почти неуловимо проскальзывая из одной роли в другую, Чурикова

сквозь весь спектакль вела тему любви к Тиллю, сближавшую женщин, увлекавшую их вслед за темпераментным героем, за огненным духом свободолюбивой Фландрии.

В театральной работе над прозой, если только работа эта не ремесленная, не по шаблону ведется, всегда есть известная доля риска. Довольно часто бывает и так, что режиссерские идеи не подтверждаются, а режиссерские надежды — не сбываются. В частности, например, ни спектакль Любимова «Ревизская сказка», ни спектакль Эфроса «Дорога», при всей их оригинальности, на мой взгляд, не выдерживали сравнения со старым спектаклем МХАТ «Мертвые души». И тем не менее это отнюдь не означает, что искать вообще не следовало. Театр, как и всякое живое искусство, работать под копирку не может.

ГРУЗИНСКИЕ МОИВЫ

Бурный конфликт актерской корпорации «Дуруджи» с режиссером Котэ Марджанишвили, а затем и разрыв группы талантливых учеников с учителем, которого вчера еще они боготворили,— дело давнее, так сказать, достояние истории. Но в истории театра поворотные события такого рода непременно образуют легендами. Легенды же не успокаиваются в тишине библиотек, не обретают достойной корректности ученых трудов, где самая осторожная гипотеза подкреплена солидными аргументами и ограждена колючей проволокой ссылок и примечаний. Легенда пышно цветет в стороне от науки, пренебрегая логикой, свободно тасуя даты и сторонясь достоверных фактов. Ей нужны не факты, а краски — чем ярче, тем лучше. Это не означает, что в легенде нет ни грана правды. В том-то и дело, что легендарные вымыслы произрастают на почве реальности — там, где наука не смогла или не решилась приоткрыть истину во всей ее полноте. Едва наука запнулась, остановилась, чтобы поискать уклончивую, эластичную формулировку, легенда тотчас же находит обилие роскошных подробностей. Когда наука косноязычна, тогда легенда особенно красноречива. Если наука не договаривает, медлит, то легенда, не разбирая дороги, несется во весь опор, беззастенчиво фантазирует и, к великой досаде серьезных ученых, присочиняет к былому небывалое.

В конечном результате, истина затемняется и становится трудно достижимой. Двойное освещение, легендарное и научное, не проясняет, а лишь запутывает суть давнишних событий. В таком вот сбивчивом и неверном освещении пребывает поныне весь драматический узел противоречий между Марджанишвили и «Дуруджи».

Всякий раз, когда я оказываюсь в Тбилиси, до меня доносятся непримиримые голоса «марджановцев» и «ахметелиевцев», полные неугасших страстей и неуголенного гнева. Полемика, которая началась добрых шестьдесят лет назад, все еще ведется с напрасной запальчивостью, мешающей осознать подлинное содержание искусства двух великих грузинских режиссеров, по достоинству оценить значение их противоборства и понять наконец, в каком соотношении между собой находятся ныне, в наши дни, театральные идеи Марджанишвили и Ахметели.

При всем уважении к моим грузинским товарищам по профессии, историкам театра и критикам, я вынужден сказать, что узловые эпизоды ранней истории грузинской советской сцены пока что остаются в потемках. Наивно же предполагать, что буря, результатом которой был раскол Театра имени Руставели надвое, уход из театра Котэ Марджанишвили и его приверженцев, их отъезд в Кутаиси, создание там нового коллектива и, одновременно, сплочение оставшихся руставелиевцев вокруг Сандро Ахметели, возникновение и в Тбилиси тоже по существу нового театра,—невозможно же поверить, что вся эта буря разыгралась только из-за того, что одни, молодые актеры, свято блюли внутритеатральную дисциплину, а другие, актеры, именитые или близкие к Марджанишвили,—ею пренебрегали? В мемуарах современников и участников давней распри проскальзывают глухие, но настойчивые намеки на то, что причиной всему — несходство характеров двух режиссеров: экспансивный, быстро загорающийся, но столь же быстро охлаждающийся и даже беспечный Марджанишвили и крутой, упрямый, волевой, жесткий Ахметели. Но опять-таки ясно же, что не в характерах дело. Дисциплина дисциплиной, характеры характерами; однако совершенно очевидно, что разногласия были вызваны взаимно неприемлемыми эстетическими позициями.

Иначе ведь никак не объяснишь дальнейшие события, не поймешь ситуацию легендарного соревнования театров, долго возбуждавшего всю интелли-

гентную Грузию. В Кутаиси на премьеры Марджанишвили отправлялись из Тбилиси целые поезда зрителей-болельщиков. Гастроли кутаисцев в Тбилиси вызывали небывалый ажиотаж. Каждая новая постановка Ахметели имела резонанс, сопоставимый разве что с резонансом побед тбилисского «Динамо» в кубке европейских чемпионов, породила бурные дебаты на страницах грузинских газет и журналов. Публика, которая так горячо реагировала на спектакли Марджанишвили и Ахметели, закулисной кухни не знала и о характерах двух режиссеров не задумывалась. Публику волновали их произведения. И только их произведения, их постановки могут дать ключ к разгадке давних противоречий.

Кстати сказать, достопамятный и уникальный в своем роде спор двух театров все еще не занял достойного места в летописях грузинской сцены. О нем, конечно, упоминают, но как-то вскользь, то ли стыдливо, то ли с удивлением. Какие же позиции сталкивались в споре? Грузинская театроведческая литература не дает внятного ответа на этот вопрос.

Между тем ответ, по-моему, лежит близко, он напрашивается и многое объясняет. Очень может быть, что грузинские историки театра сочтут мой анализ дилетантским, мою попытку разобраться в перипетиях давнего противоборства Марджанишвили и Ахметели — излишне самонадеянной. Еще вероятнее, что грузинские театроведы выдвинут веские аргументы, которые осветят всю коллизию по-иному. Но тогда мы в конечном счете приблизимся к исторической истине. В такой вот надежде я и рискую высказать свои суждения по этому поводу.

Какова была миссия Марджанишвили, вернувшегося в Грузию после установления Советской власти в республике, а до того работавшего в России, и не где-нибудь, а в Московском Художественном театре, не с кем-нибудь, а со Станиславским, Немировичем-Данченко, Гордоном Крэгом, Сулержицким? Миссия Марджанишвили была, естественно, обусловлена тем, что он усвоил новейшие достижения русской и европейской режиссуры и стремился утвердить эти достижения на грузинской сцене, которая до него вообще не знала режиссуры в современном смысле слова. Обладая огромным режиссерским дарованием, опираясь не только на опыт своих учителей, но и на недавнюю собственную практику, Марджанишвили, понятно, хотел поднять грузинский театр на высоту самого передового мирового сценического искусства

и очень быстро — на удивление быстро! — добился этой цели. Такие шедевры его режиссуры, как «Фуэнте Овехуна», «Затмение солнца в Грузии», «Гамлет», уже в 20-е годы принесли Театру имени Руставели широкое признание. Исповедуя «синтетический театр», используя и развивая навыки, выработанные в Свободном театре в Москве, в Соловцовском театре в Киеве, в музыкальных театрах и театриках Петрограда, Марджанишвили держал курс на сценическое искусство высокого вкуса и большого стиля. Он создавал подлинно ансамблевые спектакли, привлекал к работе над ними талантливейших грузинских композиторов, лучших грузинских художников, прошедших парижскую школу — Давида Какабадзе, Ладю Гудиашвили, Елену Ахвлядиани. Короче говоря, он строил театр в соответствии с высочайшими требованиями сценической культуры XX века.

В этом грандиозном строительстве был тем не менее один просчет, который и привел к острым разногласиям между Марджанишвили и Ахметели. Грузинский быт, грузинский образ жизни, сокровенно грузинская природа чувств — все это входило в искусство Марджанишвили только как местный колорит, как приправа и подсветка. Марджанишвили умел с юмором воссоздавать на подмостках забавные картинки провинциальной отсталости (и едва ли не в этом состояла вся прелесть его постановки «Затмения солнца в Грузии» Зураба Антонова). Но самая мысль о том, что существует грузинская народная эстетическая традиция, способная дать мощный импульс новому сценическому искусству, его не занимала.

Насколько мне известно, об этом заговорили еще в 1923 году: поэт Паоло Яшвили считал, что Марджанишвили вообще зря пользуется красками грузинской палитры; прозаик Лео Киачели, напротив, упрекал режиссера в чересчур поспешной европеизации театра. Марджанишвили уклонился от спора с этими оппонентами, перевел разговор из сферы сценической формы в сферу репертуарной политики: надо, возражал он, ставить и оригинальные грузинские пьесы, и самые лучшие переводные произведения.

Ахметели поначалу кротко следовал за учителем, но впоследствии резко свернул с марджанишвилиевского пути. Он смело, щедро и очень изобретательно вводил в свои режиссерские партитуры народные

грузинские песни, танцы, пытался настроить сценическое действие по национальному ритмическому камертону, выверить интонацию и пластику согласно национальным особенностям походки и речи, решился насытить искусство сцены всеми богатствами грузинского фольклора.

Миссия Ахметели прежде всего в этом и состояла — в сугубо национальной оркестровке современного режиссерского театра. Хочу особо подчеркнуть, что Ахметели отнюдь не разворачивал вспять прекрасно оснащенный усилиями Марджанишвили театральный корабль. Напротив, обладая, как и Марджанишвили, мощным режиссерским талантом, он продолжил движение вперед, вовремя поднял новые паруса и не только сообщил искусству Театра имени Руставели ярчайшую национальную самобытность, но и сблизил это искусство с новаторскими исканиями таких советских мастеров 20 — 30-х годов, как Мейерхольд, Таиров, Курбас. При всей его смелости, изобретательности и находчивости, Марджанишвили был ближе к режиссерам старшего поколения. Ахметели — к тем, чьи дарования задавали тон в послеоктябрьские годы.

Идейная позиция Ахметели оставалась твердой и ясной: это, как дважды два — четыре, доказано спектаклями «Разлом», «Анзор», «Разбойники». Быть может, самый характерный пример — «Анзор». Ахметели взял русскую пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», с помощью драматурга С. Шаншиашвили перенес ее действие на Кавказ, с помощью художника И. Гамрекели создал декорацию-конструкцию, которая имела общий вид горного аула, но на деле представляла собой сложную систему разновысотных игровых площадок, где режиссер организовал лаконичные и экспрессивные массовые сцены. Свободолюбивый дух народной революции овеял всю его лапидарную композицию.

Режиссерское искусство Марджанишвили тяготело к мажорной театральности, упивалось красочностью и подвижностью сценических форм.

Палитра Ахметели была иная: скупые краски, сдержанные цвета, суровая тональность. Меньше колоритных деталей. Более емкие метафоры (например, знаменитое красное знамя, которое «играло» в «Разломе»). Конструктивный каркас ахметелиевского спектакля обладал завидной прочностью. Мизансценическая мускулатура была демонстративно обнажена.

Их обоих роднило между собой романтическое мироощущение. Кроме того, оба они, при всем внешнем различии их постановок, умели раскрепощать инициативу актеров и выводить актеров в самый центр своих режиссерских построений.

В напряженной и опасной ситуации 30-х годов идеи и намерения Ахметели были истолкованы ложно. Самый его интерес к национальной форме, к грузинской пластике, к мелодике грузинской речи, к грузинскому фольклору был взят на подозрение. В громоздких тенденциозных статьях Серго Амаглобели приписывал создателю пламенных революционных спектаклей, интернациональных по самой своей сути,— ни много, ни мало— «буржуазный национализм». Сейчас эти статьи перечитывать стыдно. Но еще досаднее убеждаться, что некоторые демагогические тезисы проработочных статей 30-х годов до сих пор оказывают воздействие на умы историков театра. Одни предпочитают вовсе не упоминать о вполне сознательных усилиях Ахметели раскрыть и мобилизовать самобытные грузинские средства сценической выразительности, все еще опасаясь тем самым скомпрометировать режиссера. Другие же повторяют, пусть в приглаженном виде и в эпически умиротворенном тоне, ложные наветы полувековой давности: был, дескать, такой грех, были некоторые извинительные националистические крайности, теперь, мол, пора уже простить эти ошибки.

Но Ахметели не нуждается ни в замалчивании мнимых грехов, ни в прощении мнимых его ошибок. Ошибался ли Демьян Бедный, когда в годы гражданской войны использовал во имя доходчивости большевистской агитации формы простонародной русской частушки? Ошибались ли Маяковский и Мейерхольд, воскрешая в новых идейных целях забытый опыт площадного русского балагана? Ошибался ли Петров-Водкин, когда обращался к старинным мотивам русской иконописи? Ошибался ли Шостакович, вводя в сложнейшие оркестровые партитуры разбитные интонации и «низкий пошиб» жестокого романса или модного танго? Примеры смелой мобилизации наивной эстетики примитива ради утверждения в новой художественной форме новых социальных идей дают нам и Александр Довженко, и Соломон Михоэлс, и Бертольт Брехт, и Гарсиа Лорка, и Пабло Пикассо, и Диего Ривера, и Гарсиа Маркес.

Нет, не извинительная ошибка, а величайшая заслуга Ахметели состоит в том, что он поистине

виртуозно сумел обновить самобытные национальные традиции, эстетические формы, выработанные многовековым художественным и бытовым опытом грузинского народа и уверенно воспринял эти традиции как опорную базу сложной структуры новаторского спектакля.

Роберт Стурау недавно досадовал: «Существуют нелепые мнения, что Марджанишвили не грузин и, наоборот, что Ахметели — не более как этнограф, отражавший в спектаклях внешние приметы нации в ущерб духовным». Стурау прав: и то, и другое мнения нелепы, ибо доводят реальные противоречия до полнейшего абсурда. Стурау прав и тогда, когда утверждает: «Наши непосредственные традиции — это творчество К. Марджанишвили и А. Ахметели». Но из этих слов не следует делать вывод, будто театральные идеи Марджанишвили и Ахметели — идентичны, во всем совпадают. К счастью, дело обстоит не так. Грузинская природа режиссерского темперамента Константина Марджанишвили ориентировалась на синтетический театр европейского класса и чуралась крайностей «левого» искусства. Европейский масштаб дарования Ахметели выразил себя в утверждении национальной самобытности грузинской сцены, но — в экспериментальных новаторских формах.

Нынешнее взаимопроникновение двух этих концепций — процесс естественный, неизбежный. Но есть силы, которые его тормозят, и есть силы, которые его формируют.

Торможение возникает, я думаю, из-за того, что и марджановские, и ахметелиевские идеи в 40 — 50-е годы были одинаково забыты, одинаково заброшены, хотя именем Марджанишвили клялись все кому не лень, а имя Ахметели не упоминалось.

Мне хорошо памятен грузинский театр послевоенных лет. Как все, я восторгался тогда актерскими талантами Верико Анджапаридзе, Акакия Хоравы, Серго Закариадзе и благодарен судьбе за душевные потрясения, которые вызывала их вдохновенная игра.

На общем фоне тогдашнего театра актерские дарования грузинских мастеров выглядели особенно сильными, а масштабы их героинь и героев — особенно крупными. Но чувствовался, и с каждым годом все острее, разлад между одухотворенностью героев и массивной внешностью сценических построений, которые они собою венчали. Грубо говоря, фи-

гуры были живые, постройки — мертвые. Актеры, выпестованные режиссурой Марджанишвили и Ахметели, выступали в старомодно-пышных, тяжело-весных спектаклях. Когда я слышу сейчас экспансивные голоса, призывающие защитить актеров от деспотической режиссерской власти, мне тотчас вспоминаются оба главных грузинских театра той поры, когда они были надежно ограждены от режиссерских талантов и — дряхлели на глазах. Как только в русском театре в середине 50-х годов многое изменилось к лучшему, плачевное состояние грузинской сцены стало секретом Полишинеля. По инерции все еще писались фанфарно-хвалебные статьи, но слышны были и трезвые, сухие возражения. Стиль Театра имени Руставели, констатировал «режиссер со стороны» Павел Васильев, — «чрезмерно академичен, чрезмерно медлителен». А режиссер Михаил Туманишвили, придя в этот театр, встревоженно озирался: «Все вокруг нас казалось мощным, незыблемым и одновременно уже каким-то неустойчивым. Никто не мог ответить на вопрос, куда должно развиваться искусство театра, если оно и без того в высшей степени прекрасно».

Много раньше, чем Туманишвили, в Театр имени Руставели пришел Дмитрий Алексидзе. В 50-е годы оба взялись за дело, что называется, засучив рукава, но двинулись в диаметрально противоположных направлениях. Алексидзе влекло к «Царю Эдипу», к «Гамлету», он пытался вдохнуть новую жизнь в монументальные формы, вернуть актерской патетике открытую страсть. Туманишвили выбирал пьесы попроще — «Испанский священник», «Доктор философии», «Иркутская история», «Такая любовь» — и добивался будничной манеры, естественной, земной игры, без романтического пафоса.

Из-за того что Алексидзе и Туманишвили изо всех сил тянули Театр имени Руставели в разные стороны, труппа, как мне кажется, несколько растерялась. Тем не менее они разбудили артистов, сбили с них спесь, и даже растерянность труппы была в конечном счете благотворна, ибо «вопрос, куда должно развиваться искусство», теперь волновал всех.

А сонное царство Театра имени Марджанишвили оставалось невозмутимо спокойным. Актеры этого театра со странным равнодушием следили за событиями, происходившими совсем рядом, по соседству. Между тем за очень короткий срок два молодых ре-

жиссера, Роберт Стураа и Темур Чхеидзе, совершили чудо: сумели привлечь к Театру имени Руставели сперва общесоюзный, а затем и всемирный интерес

И все-таки даже после этого феноменального успеха попытки затормозить движение не прекратились. Оглядка на недавние времена, когда единственным владыкой грузинской сцены был актер, хотя бы такой, как Акакий Хорава, снова и снова побуждает иных мастеров театра, историков, критиков с подозрительным недоверием относиться к инициативе новоявленных экспериментаторов. Возражения, сомнения, оговорки, которыми были встречены шекспировские спектакли Стураа и Чхеидзе, весьма симптоматичны. Точно так же, как и упорные попытки «привязать» одного из них к марджановской традиции, а другого — к ахметелиевской.

Сегодня, когда Роберт Стураа возглавляет Театр имени Руставели, а Темур Чхеидзе руководит Театром имени Марджанишвили, некоторым кажется, будто заново повторилась модель, впервые возникшая в 20-е годы. Что Чхеидзе, занимая пост, который некогда занимал Марджанишвили, отстаивает якобы марджановскую позицию в искусстве сцены, а Стураа продолжает ахметелиевские искания.

Ко истории повторений не знает, а история театра, если бы и захотела, повториться не может. Ни Стураа, ни Чхеидзе ни в коем случае не желали довольствоваться воспроизведением форм и приемов, свойственных их великим, но отдаленным предшественникам. Конечно, все, что им удалось узнать о Марджанишвили и Ахметели, оба узнали, все, что сумели у них почерпнуть, — почерпнули. И тем не менее Стураа и Чхеидзе были вооружены отнюдь не одним только опытом грузинской режиссуры. В их распоряжении была огромная, полновзвучная клавиатура современного сценического языка, выработанная усилиями Станиславского и Крэга, Мейерхольда и Брехта, Вахтангова и Таирова, они могли опираться — и, конечно, опирались — на опыт «Современника» и Театра на Таганке, на режиссерские открытия Г Товстоногова, Питера Брука, Джорджо Стрелера, на успешные эксперименты грузинских кинематографистов — в первую очередь, конечно, Тенгиза Абуладзе, Георгия Данелия, Отара Иоселиани. А кроме того, никто не мешал им учиться и у таких мастеров, как Федерико Феллини или Ингмар Бергман. В учителях недостатка не было. Проблема, и очень

сложная, состояла в том, чтобы не растеряться в этом изобилии, не поддаваться соблазну подражания.

Думаю, они начинали вдвоем как раз потому, что каждому был необходим бескомпромиссный, корректирующий и контролирующий взгляд другого. Они работали вместе, пока оба не уверились, что нашли себя. После этого они разошлись, закаленные обоюдной требовательностью и готовые продолжать работу уже порознь, не только по-прежнему друг друга стимулируя, но и друг с другом соревнуясь.

Нет, я не воображаю, что нынешняя ситуация идиллична, мне хорошо известны закулисные нравы и околотеатральные страсти. Понимаю, что в таких случаях с фатальной неизбежностью возникают обоюдно враждебные партии, которым чужды интересы искусства, но зато родственна стихия склоки. Однако если возвыситься над склокой, не обращать внимания на льстивую хвалу и завистливую хулу, то можно с уверенностью сказать, что само по себе соперничество талантов — плодотворно. Вспомним Станиславского и Мейерхольда, более того, вспомним Станиславского и Немировича-Данченко, и мы убедимся: сильные оппоненты, идущие рядом или следом, возбуждают мысль художника, подстегивают его фантазию.

Режиссерский дуэт Стуруа и Чхеидзе, пока они об руку работали в Театре имени Руставели, производил впечатление редкого взаимного согласия. Примечательно, однако, что спектакли, которые они сработали вдвоем, были (по крайней мере, на мой взгляд) менее значительны, нежели спектакли, сделанные каждым из них по отдельности.

«Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили (1969) была их совместной и в каком-то смысле, несомненно, программной работой. Смелый замысел начать спектакль как бы с экспозиции этнографического музея, с помощью скромного гида, чья указка, переходя от предмета к предмету, знакомит нас с бедной утварью грузинской семьи сравнительно недавних времен, предопределил всю необычную форму зрелища. Выгородка, напоминавшая обычные музейные стенды, была придвинута поближе к линии рампы, так что мы легко могли разглядеть весь бытовой антураж: и черную черкеску с газырями, и свадебный наряд невесты, и стальные клинки, и рога для винопития, и старые книги в переплетах свиной кожи. Одну из этих книг гид брал в руки, раскрывал и начинал читать небольшой группке посетителей. В

эту минуту в зрительном зале угасал свет, чтение вслух как-то неуловимо превращалось в игру, а посетители музея — в исполнителей спектакля, и проза Клдиашвили переносила нас в трагикомическое прошлое, где люди, да нет — кичливые людишки, целиком поглощенные гложущими заботами о хлебе насущном, о недостижимом благополучии, тем не менее почитают своим долгом казаться богатыми, беспечными, удачливыми...

Рассказ Клдиашвили, разжигая режиссерский интерес к этнографии, позволял Стуруа и Чхеидзе продемонстрировать народные обычаи и обряды, праздничное застолье, свадьбу, крестины, поминки и даже ритуально оформленное похищение невесты. Режиссеры позаботились о том, чтобы ритуал во всех случаях был воспроизведен с примерной точностью. Магнитофонная запись старинных песнопений в исполнении знаменитых сестер Ишхнели, чьи нежные голоса давным-давно сопровождают грузинские домашние праздники, придавала всему этому путешествию в прошлое особую интимность.

Однако же в поэтическую погоню за ушедшими временами отправлялись люди, одетые по нынешней прозаической моде. Мужчины — кто в пиджаке и при галстуке, кто в свитере, а то — и в ковбойке, женщины — в блузках, юбках, платочках, иные — в туфлях на высоких каблуках. Персонажей спектакля занятно было разглядывать, одни вызывали сочувствие, другие — сострадание, третьи, — скорее, даже изумление. Но все они, хоть и носили нынешнюю одежду, воспринимались словно издавека, как старинные диковинки.

Рамаз Чхиквадзе в роли сельского хвастуна, смутьяна и буяна Кириле Миминошвили поднимался на гоголевские высоты: грузинский Ноздрев, он удержу не знал, во хмелю был и смешон, и страшен. С какой-то хищной остервенелостью пьяный Кириле хватал окружающих за волосы, щипал за щеки, кому пытался вывернуть руку, кому открутить нос, кому оторвать ухо. Он упивался своей безнаказанностью, куражился, бесновался... Комедийная энергия, казалось, распирает актера и рвется наружу, сокрушая все преграды.

Мне запомнился еще Георгий Гегечкори в роли Платона Саманишвили, несчастный, невезучий, с робкой улыбкой, потерянно блуждавшей по доброму лицу, запомнилась Елена Сакварелидзе — хлопотливая Мелано с ее угодливо семенящей поход-

кой, с глазами полными надежды и страха. Но эти симпатичные актерские акварели, конечно, меркли рядом с отталкивающе-смачным, пышущим жаром сценическим портретом Кириле.

Спектакль завершался на спокойной ноте: актеры вновь превращались в группку посетителей музея, Г. Гегечкори, читая по книге эпилог рассказа, незаметно покидал драматическую роль Платона и возвращался к скромным обязанностям музейного экскурсовода. Однако результаты только что проведенной экскурсии в прошлое были совершенно непредвиденные. Она не принесла с собой грусть о безвозвратно ушедшей красоте былого, не вызвала в душах зрителей тоску по патриархальной красоте обычаев дедов и прадедов. Напротив, в прошлом открылись корни некоторых нынешних пороков — чванства, лицемерия, корыстолюбия и т. п.

Дух смелой самокритики оведал «Мачеху Саманишвили». Но сказать, что этот спектакль стал волнующим событием в истории грузинской сцены, я бы все-таки не решился. Он имел иное значение: значение манифеста, декларации. Он только предвещал поворот, который произошел чуть позже.

Поворотными, событийными стали «Вчерашние» Шалвы Дадиани в постановке Темура Чхеидзе (1971) и «Кваркваре» Поликарпа Какабадзе в постановке Роберта Стурúa (1974). Два полузабытые грузинские пьесы, совершенно неожиданно и, казалось, некстати заново вызванные к сценической жизни, позволили режиссерам впервые по-настоящему показать, на что оба они способны.

Художник Михаил Чавчавадзе во «Вчерашних» широко распахнул пространство, отказался от задников, кулис и падуг и поставил поперек всей сцены огромный, длинный пиршественный стол. Спектакль начинался без актеров: в пустоте торжественно совершалось медленное вращательное движение сцены, и вместе с нею перед нами кружился стол. Прямая линия стола была намертво вписана в круг. Будто по линейке прочерченная, эта линия с геометрической сухостью перерезала планшет. Метаморфозы, происходившие по ходу драмы, зрительно обозначались поворотами круга и, значит, переменами позиции этого самого стола. Он то спокойно протягивался параллельно линии рампы, то располагался перпендикулярно рампе, тоскливо уходя от переднего края сцены в бесконечно далекую ее глубину, то мощным взмахом кроил сцены по диагонали. Эти

эволюции сопровождалась экономной, сухой графикой режиссерских мизансцен.

Застолье, которое в «Мачехе Саманишвили» подавалось с нескрываемо однозначной иронией, во «Вчерашних» обрело значение всеохватной метафоры грузинского прошлого. Застолье вбирало в себя буквально всю «вчерашнюю» захолустную жизнь, с ее пирами, барашками, кувшинами, князьями, газырями, уездными начальниками, их амурами, взятками, арестами.

Люди пристраивались к столу, стол командовал людьми.

Одно из интереснейших свойств композиции Темура Чхеидзе состояло в том, что она никому не позволяла ни уединиться, ни спрятаться. Все были всегда на виду. Иной раз Чхеидзе группировал персонажей поодаль от стола: там, в сторонке, они потихоньку беседовали, что-то замышляли, сговаривались. Но какая-то необоримая сила вновь притягивала их к столешнице, рассаживала то с одного края стола, то с другого, голоса становились громче, и реплики, нежные, как поцелуи, или грубые, как пощечины, летели через стол с беззастенчивой откровенностью.

Тут, конечно, были свои секреты, тут плутовали, торговались, мошенничали и лгали, как везде, но тайное очень быстро становилось явным. Дольше всех удавалось соблюсти внешнее достоинство, сохранить апломб и осанку, приличествующую власти, приставу Гренгольму, которого играл Жанри Лолашвили. Белоснежный китель с тугим стоячим воротником, блистающий орден на груди, аккуратный пробор, умеренно пышные бакенбарды, холеное лицо — все дышало невозмутимой уверенностью, что дистанция между важной персоной заезжего властелина и местными князьками, попадьями, княгинями, сомнительными генералами и несомненными плебеями — дистанция эта велика и нерушима.

Но вот пристав заметил, что маленькая девочка лет восьми, этакий проказливый мышонок, залезла под стол и подслушивает разговоры взрослых. Он попытался ее поймать, вытащить, она ускользнула. Начиналась форменная охота. Свирепея и стервенея, Гренгольм бегал вокруг стола, становился на четвереньки, кричал, хрипел, рычал, едва ли не лаял — все тщетно. Ловкий бесенок не давался в руки. В конце концов, запыхавшись, чиновник решил взять ребенка хитростью и протягивал девочке конфету.

Эта мизансцена до сих пор стоит у меня перед глазами. Посредине стола, навалившись на него всем телом, тяжело дыша, полулежит пристав и смотрит вниз, туда, откуда, хитро улыбаясь, выглядывает озорная девчушка. Ее косички перевязаны белыми ленточками, глаза лукаво поблескивают. Ясно, что ее раззадорила веселая игра в прятки, что конфета, которую она сейчас получит,— выигрыш, приз. Но злая рука внезапно будто клещами сжимает и больно тянет вверх ее ручонку. Лицо Гренгольма расплывается в мерзкой улыбке, а за его спиной уже вырастает грузная фигура жандарма.

Таковыми же короткими, но меткими мизансценическими ударами режиссер, будто скальпелем, вскрывал нутро, изнанку, душевную подоплеку каждого — князя Коциа (Кахи Кавсадзе), сельского старосты (Джемал Гаганидзе), Папуны (Автандил Махарадзе), генерала (Гиви Чичинадзе), Пации (Нана Пачуашвили). И хотя некоторые эпизоды омывала щемящетономная поэзия (она завладевала сценой в тот, например, прекрасный момент, когда княгиня Читуниа — Медея Чахава — пела жестокий романс, а остальные, покоряясь власти мелодии, забывшись, подхватывали ее), тем не менее во всем движении спектакля главным, если не единственно важным для Чхеидзе был дотошный, последовательный анализ душевных побуждений персонажей.

Пьеса, написанная Шалвой Дадиани в 1917 году и наэлектризованная приближением революционной грозы, раскрывалась режиссеру как драма людей, которым не дано предугадать будущее. История уже накрыла тяжелой лапой убогое селение, и тут-то, в этот переломный момент, мелкие интрижки и страстишки сразу обрели совсем иной масштаб, иное значение. Вот почему таким упорным, пытливым и сосредоточенным взглядом Чхеидзе рассматривал каждого...

В пристрастии к точности психологического исследования властно заявила о себе природа режиссерского таланта Чхеидзе. Психологический анализ — его сила, его страсть, жадная и алчная потребность художнической души. Конечно, такие методы вовсе не чужды были Котэ Марджанишвили. Но Чхеидзе наследует не только ему. Генеалогическое древо этого дарования произрастает из могучего корня исканий Станиславского, оно родственно московскому «Современнику» и, конечно же, заботливо выхожено непосредственным учителем Темура Чхеидзе

— Михаилом Туманишвили. Во «Вчерашних» со всей отчетливостью проступила та манера режиссерского письма, которой впоследствии были отмечены телевизионная и театральная версии «Обвала» М. Джавахишвили, а еще позднее — «Отелло».

Художественная индивидуальность Стуруа диктовала другие приемы, и это стало очевидно, как только он показал «Кваркваре» по пьесе Поликарпа Какабадзе.

«Кваркваре» — визитная карточка Стуруа. В его предыдущих работах — «Сейлемском процессе» Артура Миллера, «Хануме» Авксентия Цагарели, «Обвинительном заключении» по Нодару Думбадзе — угадывались, конечно, и сдерживаемый темперамент и обуздываемая фантазия. Но до поры до времени Стуруа двигался по укатанной колее, преподнося зрителям более или менее вольные вариации на знакомые темы. В «Кваркваре» он перестал оглядываться на учителей, отбросил прочь опробованные приемы и впервые заявил о себе громко, с удалью и отвагой.

Давнишняя пьеса, чьим сомнительным героем был жалкий пройдоха уездного калибра, раздалась вширь под сильным нажимом режиссерской руки. Из провинциального мелководья действие вырвалось на просторы всемирной истории. Соответственно, и счет времени пошел уже другой — не на недели или месяцы, а на годы, десятилетия. Стуруа пренебрег колористическими соблазнами домашнего жанра во имя широчайших обобщений и недаром поместил на подмостках глобус — многозначительный намек на универсальность сюжета.

Пестрое население пьесы в спектакле обезличилось. Обрывая фабульные связи между ролями, стирая с лиц персонажей характерные гримы, Стуруа согнал их в понурое многоголовое стадо. Это расхристанное людское месиво толклось на подмостках как бы в ожидании упорядочивающей силы и умиряющей воли. Действие начиналось в один из тех роковых моментов истории, когда сотворение кумира неотвратимо. Нищей, голодной и холодной толпе срочно требовался спаситель, вожак. Стаду нужен был пастырь. Остервенелая голытьба готова была ответить воплем восторга на первый же угрожающий взмах кнута, — лишь бы нашелся кнут.

Головокружительный взлет Кваркваре на вершину власти совершался вовсе не потому, что проходимец знал, куда поведет за собой изнуренное население.

Ни программы, хотя бы утопической, ни цели, хотя бы ближайшей, он предложить не мог. Сам по себе он был ничем: пустое место, пустая душа, случайная пешка на шахматной доске политики. Его увеличивала, превращала в полубога, в Гулливера среди лилипутов одна только лилипутская потребность сомкнуться вокруг колосса. Говоря словами критика Владислава Иванова, Кваркваре — «проекция темных, слепых инстинктов толпы».

Но эти слова не дают ответа на вопрос, почему инстинкты толпы устремились к персоне Кваркваре? Чем он, несколько не замечательный, все-таки замечателен? Отчего именно он оказался избранныком, кумиром, а потому и тираном?

У Стуруа был ответ на этот вопрос, и режиссер раскрыл свои карты сразу, как только Кваркваре вышел на подмости.

Рамаз Чхиквадзе играл Кваркваре с густо набеленным лицом. Широкие, жирными полукружиями означенные брови, брезгливо опущенные книзу уголки губ, холодные стальные глаза превращали его лицо в надменную маску. Нечто древнеримское, что-то вроде хитона или тоги, белым балахоном вздувалось вокруг мощной осанистой фигуры.

Но всю роль Чхиквадзе вел босиком.

Это — одна из иррациональных догадок, которые поражают азбучной простотой и бьют без промаха, точно в яблочко. Только внезапная вспышка фантазии режиссера способна подсказать возбуждающий контраст между гипсовым окоченением мертвенно-белого лица и бесстыдной голизной ног, дерзко (но и осторожно!), хамски (ко и опасно!) попирающих шершавый планшет сцены.

Босые ноги плебея — бесспорное доказательство, что Кваркваре — плоть от плоти той самой голытьбы, которая его вознесет и ему покорится. В образе Кваркваре низы выпирают вверх и самообожествляются. Толпа безошибочно чует в нем своего. Она ошибается только в глупой надежде, что «свой» сумеет и пожелает защищать интересы толпы. Власть прибирает к рукам не представитель той или иной привилегированной касты, а выходец из низов, «простой человек».

Узурпатором становится босяк. Кратчайшая дорога ведет «из грязи в князи».

Потому-то Мириан Швелидзе и Ушанги Имеришвили устроили на подмостках парадоксальную комбинацию помойки с поднебесьем. Над грязным ларем

для отбросов художники водрузили большой деревянный крест. Фоном ему служил бледно-голубой задник, где в линиях облаках рядом со смутными ликами бесплотных ангелов и богоматери с младенцем плавали чопорные портреты усатых красавчиков, будто вырезанные из мещанского семейного альбома. А возле креста — и даже еще выше креста — к небу прилепился странный гибрид балкончика и трибуны. С этой заоблачной кафедры будет витийствовать Кваркваре...

Текст пьесы, исполняемой Театром имени Руставели, в чтении занимал один час десять минут. Спектакль Стуруа тянулся без малого три часа. Следовательно, почти два часа режиссерская партитура отдавала пантомимической игре. Все колдовращения судьбы героя обыгрывались пантомимически, и часто пластический рисунок оказывался содержательнее слов. Домогаясь грубой наглядности пластического конферанса, пантомима привносила в текст новые обертоны и новые смыслы.

Начало спектакля и начало карьеры Кваркваре сопровождали тяжелые удары грома. Синеватые вспышки молний повергали в трепет многоголовую толпу. Людишки падали навзничь, становились на колени. Один только босоногий Кваркваре в белой хламиде оставался стоять во весь рост, содрогаясь при каждом раскате грома. Конечно, гроза была мощной метафорой народного бедствия, символом жуткой катастрофы — войны или чумы. А что же Кваркваре? Нет, он не был смелее других, поджилки тряслись и у него. Он просто не догадывался грохнуться наземь и потому панически вскидывал вверх дрожащие руки, визгливо выкрикивая какие-то бессвязные фразы. В этот роковой момент он вел себя как придурок. Но тем, которые прижались к земле, его юродство внушало мысль о причастности Кваркваре к высшей, неземной силе. Им казалось, что это он, Кваркваре, укрощает разгневанные небеса и спасает народ. Когда гроза стихала, все подползали к его стопам. С этой минуты Кваркваре был уже бог и царь. Его венчали золотой короной, перед ним расступались, на него взирали с благоговением, каждое слово воспринимали как пророческое.

Речь Кваркваре обладала поистине гипнотизирующей силой, ибо его площадной, базарный, визгливый голос был голосом тех самых толп, к которым он обращался. Это их бесстыжие, пронзительные и хриплые интонации исторгались из его глотки. Это

их вождество выражал сумбурный подстрекательский монолог, который сулил богатство голытьбе и смерть богачам. Кваркваре легко овладевал массой, поскольку масса узнавала в нем свою алчность, свою жажду крови и разрушения.

Избегая полутонов, торопясь из крайности в крайность, от грубого фарса к патетической экзальтации, Рамаз Чхиквадзе мастерски вел двойную игру. Перед нами был вдохновенный мессия и циничный шут, темный дурень и умелый демагог, пророк и мистификатор. Его распирало хвастливое самодовольство, но в глубине подлой душонки все еще таился блудливый страх. Оракул в любой момент готов был пуститься наутек, мышонком юркнуть в толпу. Актер одновременно демонстрировал нам и парадный портрет и злую карикатуру, и «верх» и «низ», и важный фасад и грязный тыл только что утвердившейся власти.

По пятам за Кваркваре неотступно следовали два телохранителя (Руслан Микаберидзе и Лери Гаприндашвили), здоровенные громилы с простецкими лицами, готовые пристрелить всякого, кто вызовет недовольство или, не дай бог, раздражение повелителя. Расторопный писарь (Жанри Лолашвили) поспешно хватался за перо, как только Кваркваре раскрывал рот. В группке верных приспешников, сопровождавших движение Кваркваре сквозь спектакль, была и одна женщина, Лирса (Елена Чавчавадзе).

Однако сам Кваркваре едва замечал всех этих стражников и спутников. В первом же акте он случайно, по рассеянности, как на живую скамейку, усаживался на Лирсу. Почти переламываясь под его тяжестью, женщина изо всех сил упиралась руками в планшет. Ее напряженная поза выражала трагикомическую смесь восторга и ужаса. Такое смятение чувств почти всегда сопутствовало Кваркваре. Весь фокус в том и состоял, что, выходец из плебса, он становился непонятен и непостижим простонародью, как только дорывался до власти. Близкий, простецкий, он мгновенно отчуждался от обоготворившей его массы, едва эта самая масса выталкивала его наверх. Минуту назад был порождением толпы, сейчас — какое-то исчадие ада, все еще свой, все еще свойский, но уже страшноватый, пугающий.

Восседая на женщине, Кваркваре меланхолично смотрел вдаль, поглощенный некой великой и туманной думой. А женщина глядела прямо в публику,

будто вопрошая, что же происходит, доколе терпеть? Но — все терпели, не одна Лирса. Фарсовая мизансцена являла собой универсальную модель отношений между кумиром и теми, кто его сотворил.

Во втором акте в пределы сцены врывались аляповато-яркие краски и бравурно-ликующие звуки. Под фанфарные всплески марша Кваркваре, стоя во весь рост в красном автомобиле, торжественно выезжал к народу. Вооруженные до зубов солдаты охраняли его персону. Триумфатор был в белом колониальном шлеме, в новехоньком, с иголки, мундире цвета хаки. Только ноги по-прежнему босые. Власть меняла внешнюю форму: вчерашний коронованный идол, которому поклонялись невежественные толпы, представал в сегодняшнем милитаристском облачении. Угрожающе лязгали затворы, холодно поблескивали металлом стволы автоматов.

Однако и эта новая метаморфоза опиралась на уже испытанное сочетание подкупающей простоты с надменной отчужденностью. Диктатор был и близок и далек, фамильярен и недоступен, радушен и беспощаден. Он отечески похлопывал по плечу телохранителей, он словно бы не замечал, что каждый его шаг, каждый жест вызывали легкую сумятицу стражи, проворно и поспешно ограждавшей Кваркваре от соприкосновения с глупым и восторженным быдлом, то бишь с народом.

Сарказмы Стуруа тяготели к язвительности брехтовской сатиры, а потому он без лишних церемоний призвал Брехта на подмогу Какабадзе. «Друг с другом встречаются два известных драматурга!» — провозглашалось со сцены. Карьера Кваркваре смыкалась с карьерой Артуро Уи.

Рамаз Чхиквадзе мигом приклеил усики щеточкой, напялил коричневый мундир, нацепил на грудь железный крест, выкинул руку вперед и визгливо завопил: «Зиг хайль!» Фашистский фюрер был преподнесен как зловещая версия Кваркваре, чьи метаморфозы подобны метастазам: возникают везде и разрастаются быстро.

Тут нужен, конечно, опытный врач. Но Стуруа предпочел утонченному искусству столичного хирурга деревенские навыки старинного лекаря и вскрыл опухоль лезвием балаганной потехи. Знаменитая сценка обучения деспота «величественному стилю» исполнялась озорно и охально. Кваркваре выполнял уроки приставленного к нему Актера с пародийной бездарностью. Актер учил парадной поступи, Квар-

кваре вышагивал, нелепо вскидывая ноги и еще нелепее размахивая руками. Актер требовал: «Откиньте голову!»—Кваркваре выпячивал живот и отбрасывал голову назад так, что, казалось, она отвалится. Актер советовал: «Сложите руки перед детородным органом»—Кваркваре, уперев подбородок в грудь, вытягивал руки много ниже колен.

Когда же дело доходило до «искусства сидеть», Чхиквадзе крепко ухватывался за подлокотники кресла, внезапно приподымал свое тело вверх, вытягивал прямые ноги вперед, босыми ступнями в публику и, кощунственно игнорируя закон всемирного тяготения, как бы зависал в воздухе, подобно гимнасту на брусьях. Этот фантастический момент невесомости актер умудрялся еще и продлить, растянуть. Огромная пауза фиксировала неподдельное чудо: от щедрот прекрасно натренированной актерской мускулатуры Чхиквадзе дарил Кваркваре нечто превышающее обычные людские возможности.

Тут уж даже Актер с нескрываемым страхом пялился на Кваркваре. А вытаращенные глаза Кваркваре полыхали злорадным огнем.

Кваркваре если и не сознавал, то чувствовал, безошибочным плебейским инстинктом угадывал, что дешевый фокус, который он сумел показать, гораздо внушительнее, нежели рекомендуемые Актером правила «величественного стиля». Да, он вульгарно утрировал позы и жесты, каким его обучали. Но в этой вульгарности и заключалась его истинная сила. Превращая позерство в форменный китч, снижая надменную жестикуляцию на уровень непристойно-шутовских телодвижений, Кваркваре тем самым как бы возвращал себя плебсу, толпе. И два тупых телохранителя в эсесовских мундирах, глядя, как изгаляется Кваркваре, только одобрительно pokrивали. Опять-таки: в нем они узнавали себя, себе дивились, собой восторгались. Карикатура становилась иконой. Они готовы были молиться на Кваркваре. Что, собственно, и требовалось доказать.

В следующем эпизоде игра сразу переключалась в другой регистр. Куда подевалась развязная эксцентрика, куда исчезла резвая шалость карикатур! Все замерло, стихло, заволкло мраком и страхом. Костюм Кваркваре тут являл собой самое категорическое разногласие между «верхом» и «низом»: суровый китель солдатского сукна будто опровергали белые кальсоны. Но эта несуразность несколько не помешала актеру взять намеренно тусклый, угрюмо-

сумрачный тон. Теперь Кваркваре говорил неторопливо, цедил слова значительно и веско. Теперь босой Кваркваре задумчиво, с ленцой, прохаживался вдоль рампы. Легкая, чуть брезгливая гримаска скользила по надменному лицу. Время от времени его лицо внезапно темнело, наливалось гневом, и Кваркваре, втянув голову в плечи, окидывал свиту испытующим взором.

Свита разрослась. Советники, клерки, помощники теснились возле Кваркваре, образуя почтительный фон его обаятельно-неприметному величию. Даже тогда, когда Кваркваре делал вид, будто совещается с ними, и скромно занимал местечко где-нибудь с краю, мизансцена заседания тотчас давала угрожающий крен. Фронтально развернутая, намеренно ординарная, не выпячивающая Кваркваре ни в центр, ни вперед, эта вполне уравновешенная мизансцена все-таки заваливалась набок. Ибо там, сбоку, в углу, в одном ряду со всеми, нисколечко над ними не возвышаясь, тихохонько сидел босой маньяк в обыденном кителе и подозрительно, исподлобья поглядывал на своих сатрапов. От его леденящего взгляда кровь застывала в жилах. Покосившаяся мизансцена останавливалась во внезапной немоте стоп-кадра.

Томительную паузу прерывал хриплый, лающий смех Кваркваре. Чья-то жизнь с маху перечеркивалась этим коротким смешком. Кто-то, на ком остановился взгляд тирана, вставал, не пытаясь ни оправдываться, ни защищаться. Стражники как тени возникали за спиной обреченного и хмуро сопровождали его за кулисы.

Такова была оборотная сторона фиглярства Артуро Уи. Шут превращался в деспота, деспот в палача, и если Стуруа демонстрировал его сперва в некоем подобии римской тоги, потом в военном мундире, потом в желтом восточном халате, испещренном иероглифами, но всегда с набеленным лицом и всегда босиком, то эти превращения содержали в себе и напоминание о прошлом, и предостережение на будущее. Некоторые критики упрекали Стуруа в излишестве «вариаций на главную тему» — вариации-де «ничего к ней не прибавляют», напротив, «многочисленность иллюстраций» будто бы порождает «недоверие к универсальности и значимости притчевого итога».

Какой же, однако, мыслится итог? Нам говорят, что власть, народная по видимости, бывает антинародной по сути? Конечно. Но содержание притчи о

Кваркваре этим тезисом не исчерпывается. Притча показывает опасную механику массового психоза, который игнорирует уроки истории и снова превращает гниющие социальные отбросы в сияющие святые. Рецидивы, повторные приступы, опять и опять повергающие людские толпы к стопам ими же сотворенных кумиров — вот что в центре внимания. А потому вот вам одна вариация, другая, третья!.. И, когда спектакль будет отыгран, можете не сомневаться, действительность эти вариации продолжит. Много позже премьеры «Кваркваре» у нас на глазах она разыграла — все по тем же нотам — кровавые фарсы Иди Амина, Пол Пота...

Рано или поздно титулованные чудовища с фатальной неизбежностью попадают на мусорную свалку истории. Монументы низвергаются с постаментов. Бюсты и статуи, торчавшие посреди площадей, превращаются в мраморную труху. Спустя недолгие годы разве только на ветровом стекле у какого-нибудь полуграмотного бедолаги шофера еще увидишь словно бы вынырнувшее из небытия, заретушированное, без морщин и рябин, гладкое, пустое чело вчерашнего божества. Оно до сих пор хранит печать важного достоинства, ибо запечатлено в самодовольной уверенности, будто генералиссимусу твердо — и навеки! — гарантирована благодарная память неосведомленных потомков.

Но потомкам все ведомо. Ни грязи, ни крови от них не скроешь. Они освободились от ложных верований, оплакали павших, разогнули спины. Злорадный, мстительный смех раздается в финале спектакля Стуруа: Кваркваре выбрасывают на помойку, заживо заталкивают в мусорный ящик...

После того как Стуруа перетряхнул и преобразил пьесу П. Какабадзе, легко было предположить, что и с Брехтом он церемониться не станет. А коль скоро выбор его пал на «Кавказский меловой круг» (1975), полемика с драматургом становилась неизбежной. Уклониться от спора с автором и педантично следовать его указаниям Стуруа не мог, даже если бы захотел.

Дело в том, что действие пьесы происходит в Грузии. Но брехтовская Грузия — вроде шекспировской Иллирии: вымышленная страна, где все возможно и все условно. «Грузия» — всего лишь восточная вариация на западные темы, экзотический псевдоним европейской реальности. Режиссер, который

ставил эту пьесу в Тбилиси, должен был снять с «Грузии» брехтовские кавычки и прикрепить вымысел к родной земле. Ему не годились Восток вообще или Кавказ вообще. Нужна была не экзотическая, а обыкновенная — узнаваемая, своя Грузия.

Стуруа соглашался с Брехтом и в социальном диагнозе, и в политическом прогнозе, но весь ход брехтовской мысли ему надлежало изложить другим театральным языком.

Гиви Орджоникидзе, проницательный критик, близкий друг Роберта Стуруа и композитора Гии Канчели, писал, что главные усилия режиссера поглощала одна забота: «огрузинить» пьесу. Что с этой целью постановщик обстоятельно «национализировал действие», где только мог, насытил его характерными грузинскими красками. Примерно то же самое говорил и Стуруа: «Я сделал усредненный вариант между Европой и Грузией».

«Усредненный вариант»? Ох, боюсь, что это небрежное выражение ни в коем случае не соответствует характеру и стилю спектакля. Да, Стуруа отказался от написанной для Брехта музыки немецкого композитора Пауля Дессау и насытил постановку музыкой Гии Канчели. Да, Канчели часто пользовался грузинскими мелодиями, в том числе и фольклорными, не чураясь, однако, и сугубо западных звучаний. Да, в декорациях и костюмах Георгия Месхишвили патриархально-местные колористические мотивы соприкасались с геометрически сухими очертаниями и жесткими металлическими конструкциями. Да, откровенно грузинское, сокровенно грузинское и даже пародийно грузинское в спектакле сплошь и рядом шло об руку с цивилизованно европейским и пародийно европейским. Все так. Но никакой промежуточности, ни малейшей «усредненности» во всех этих сочетаниях не было и в помине. Крайности скрещивались как булатные клинки — с опасным блеском и воинственным лязгом.

И что-то волнующе знакомое чудилось в этой игре.

Памятно ли вам особое обаяние проспекта Руставели в теплые осенние или весенние вечера? Я кое-где побывал на своем веку, был в Лондоне и Париже, в Берлине и Будапеште, Нью-Йорке и Праге, и смею вас уверить: проспект Руставели — одна из прекраснейших улиц мира. Ни Елисейские поля, ни Пятая авеню, ни Невский проспект не затмят красоту этих вековых платанов, этой наряд-

ной толпы. Вот навстречу седоусому патриарху, чье обветренное, морщинистое чело увенчано пышной папашой, летит — щебечущей стайкой, напевая и пританцовывая, — длинноногая, раскрепощенная дискотеками юность. Вот, чудом сохраняя музейную вальжность полувековой давности, с ленцой и томной поволокой в глазах, гордо демонстрируя молочно-белые пиджаки и брюки в узенькую полоску, фланируют роскошные южные франты, а мимо них спортивным шагом спешат мускулистые парни в ярких майках, потертых джинсах и упругих кроссовках. Как будто бы никого, кроме друг друга, не замечая, целиком поглощенные секретной беседой, но одаряя проспект ароматом парижских духов и милостиво позволяя встречным лицезреть туалеты от Диора или Кардена, проходят две писанные красавицы, а консерваторские девочки со скрипками в дерматиновых футлярах, скромные, как мышки, благоговейно глядят им вслед. Тут, на проспекте Руставели, ежевечерне сходятся Восток и Запад, давний ритуал и последний крик моды, целомудренный обычай страны горцев и нынешняя свобода нравов. Чувствуете ли вы, как молодят, как тонизируют провинциальную традицию этот столичный шик и урбанистический дух?

Примерно то же самое творится и на сцене у Стурау, где с канонической лезгинкой соседствуют то джазовый свинг, то католический хорал, где простонародная потеха аранжирована с кабарежным шегольством.

Говоря о простонародной потехе, я, конечно, имею в виду площадную игру — озорство и шутовство, все то, что с легкой руки М. М. Бахтина принято называть «карнавализацией». Изданные в 60-е годы книги Бахтина о Достоевском и Рабле произвели в умах гуманитариев форменную революцию. Бахтинские термины «амбивалентность», «хронотоп», «карнавализация» с тех пор уже не сходят со страниц ученых трудов и критических статей. Особенно бойко манипулируют ими театроведы: амбивалентность ищут у Островского, карнавал находят у Чехова... Происходит девальвация терминологической валюты. Точные слова, применяемые то кстати, то некстати, теряют определенность, лишаются конкретных значений и потому, честно говоря, пользоваться ими не хочется. Но когда речь идет о брехтовском спектакле Стурау, без Бахтина не обойтись. Ибо на этот раз Бахтин, филолог и эстетик, не

только вручает нам терминологический ключ к пониманию режиссерской работы. Он выступает еще и в необычном амплуа ее невольного соучастника. «Огромную роль в моем режиссерском самоопределении сыграл Бахтин, особенно его книга о Рабле», — говорит Стуруа. Свое тяготение к идеям Бахтина Стуруа мотивирует тем, что, мол, «грузинам удалось сохранить ритуальность, культовость жизни, которые во многом определили специфику грузинского театра» Грузинскую публику, уверяет он, до сих пор влекут «карнавальные праздничные представления» Значит, слово найдено: «карнавализация»?

Так-то оно так, однако ведь карнавал остановки не знает Карнавальное пиршество безудержно, безбрежно. И брехтовская манера прерывать действие пояснительными комментариями в форме зонгов или монологов никак не вяжется с карнавальной «игрой без правил». Тут есть противоречие, которое ничуть не смутило Стуруа, скорее, обрадовало его. Из этого противоречия он извлек немалую выгоду. В партитуре спектакля остановки, разрывы действия происходят даже чаще, чем у Брехта, — всякий раз, когда слово берет Рассказчик, ведущий. Но его сентенции, адресованные зрителям, не тормозят движение карнавальной кавалькады, а еще и подгоняют, поторапливают ее бег.

В пьесе Брехта эпизоды скрепляет железная логика причинно-следственной связи. То, что происходит сейчас, — неизбежный результат того, что произошло раньше. Случай, оплошность или каприз нарушить эту логику не могут: личное подчинено общему, индивидуальное детерминировано социальным, человек, будь он хоть семи пядей во лбу, — всего лишь щепка, влекомая потоком истории.

В спектакле же одно вовсе не обязательно вытекает из другого. Одно с другим смыкается когда по контрасту, когда по сходству, а когда и по воле человека, не пожелавшего быть ни щепкой, ни пешкой, ни винтиком. Отдельные сценки показываются как самостоятельные «номера», эстрадные, цирковые, разговорные, пантомимические, то изнеженно-грациозные, то — грубые, самого вульгарного пошиба.

Да, это монтаж. «Карнавализация» по Бахтину обуздана способом «монтажа аттракционов» по Эйзенштейну и Мейерхольду «Мне близки идеи Мейерхольда...» — мимоходом проронил Стуруа. Этой подсказки достаточно, чтобы постичь весь механизм

постановки. Ибо единственный спектакль, какой приходит на память, когда смотришь Брехта у Стуруа,— «Лес» Мейерхольда. Конечно, Стуруа действует иначе, чем Мейерхольд, почерк грузинского режиссера изящнее, тоньше. Но принцип тот же, мейерхольдовский: грубое, примитивное отшлифовано до блеска, ребячески-наивное подано в изощренной форме.

Всякую сюжетную перипетию режиссер воспринимает как повод и предлог для вольной импровизации на заданную Брехтом тему. Кажется, что под напором его фантазии пьеса трещит по всем швам. Трещит, однако же не рвется. Ибо, легкомысленно убегая от Брехта, импровизация в конечном счете все-таки возвращается к нему. И тем не менее кое-что в пьесе ощутимо меняется и отменяется, а кое-что — и это куда важнее! — привносится режиссурой.

Стуруа, который аферу Кваркваре превратил в поучительную притчу, теперь преподносит брехтовскую притчу как сценическую поэму. Идеальное он возвышает в цене и бережно ограждает от брехтовской иронии. Пусть комедия то и дело оборачивается пародией, пусть шутка граничит с издевкой, а улыбка похожа на ухмылку, пусть!.. Поэзия от этих гаерских гримас и ужимок весьма надежно защищена.

Название пьесы предопределило структуру спектакля: действие шло по кругу. Прямые линии Стуруа прочерчивал редко, они были коротки, отрывисты и всегда норовили закруглиться, изогнуться дугой. Доминировало кружение. Слева выплывали и уплывали направо сценки самого разного свойства: аляповато-красочные, как лубочные картинки, короткометражно-ударные, наподобие американского комикса, элегантные и примитивные, забавные и трогательные. Их смена сопровождалась бесшумными эволюциями дымно-серых завес. Кое-как залатанные, линялые холстины то взмывали вверх, распахивая сцену во всю глубину, то опускались, наглухо закрывая перспективу и оставляя на виду одну только кромку круга, где продолжалась игра.

Гонимые войной, развязно или робко, строевым шагом или вразвалку, вступали в пределы сцены жирные князья и тощие бедняки, чудаки и сутяги, плуты и простаки, вооруженные латники и безоружные крестьяне. Те, которые приходили, и те, которые уходили, вбегали или въезжали, убегали или уезжа-

ли — все двигались по кругу, все — против часовой стрелки, огибая центр сценического пространства.

Исключения из этого правила делались только в пользу главных героев — Груше, Симона, Аздака. Они, и только они, чаще всего занимали центральное место. А справа и слева, как бы вне времени, на обочине игры Стуруа выгородил нейтральные островки для двоих ведущих — Рассказчика и Музыканта.

Итак, герои в центре, остальные — в неостановимом круговом движении, а ведущие — по краям. И они-то, ведущие, пускали в ход, раскручивали во всю мочь ярмарочную карусель спектакля. Это они, как хотели, управляли стародавним сюжетом. Режиссер возвысил их и над персонажами, и над зрителями. Эти двое пребывали на подмостках как представители вечного искусства, которое одно обладает властью соединять прошлое с настоящим. Они были не нам чета. Они были — Артисты.

А потому маленький уголок, отведенный режиссером Рассказчику, напоминал артистическое ателье. Там стоял тренажер живописца, там приткнулись друг к другу языческий жертвенный барашек и христианская мадонна Леонардовой кисти, там, на столике, горела толстая свеча, и отблески ее огня скользили по карте Грузии. Рассказчик — Жанри Лолашвили был в потертом камзоле малинового бархата, из-под которого выглядывали белоснежные манжеты. Круглую черную шляпу он сдвинул чуть набекрень. И когда начинался спектакль, какое-то короткое время он сидел в своем кресле, заложив ногу на ногу, — сидел в позе надменной и отрешенной. Потом глаза его вспыхивали сатанинским огнем, Рассказчик вскакивал с места, быстро шагал в глубину сцены и резким толчком руки распахивал деревянные ворота. Оттуда — навстречу ему — ликующей толпой выбегала и неслась к рампе, вырвавшись на волю, вся труппа. Но Рассказчик ее опережал. Вприпрыжку мчался он к передней кромке планшета, хватал микрофон и радостно запевал первые слова зонга. За его спиной вращался ярко освещенный круг, который снова уносил от нас вдаль приплясывающую вереницу персонажей.

Присутствие Рассказчика сообщало действию бравурный дух. Пружинистой походкой, с микрофоном в руке, он по-хозяйски разгуливал вдоль и поперек сцены. Подводя итоги только что отыгранному эпизоду, откровенно делился с публикой опасе-

ниями или упованиями. И даже когда прогноз ничего хорошего не сулил, все-таки в глазах Жанри Лолашвили искрилось любопытство. Микрофонным шнуром, как кнутом, он подхлестывал замешкавшихся персонажей: вперед, смелее вперед!

Но режиссеру требовались еще и обертоны, которые летели бы поверх брехтовского текста, сообщали бы тексту дополнительный смысл. Словесная упаковка тесна для своевольных фантазий Стуруа. Потому-то в другом углу сцены, визави Рассказчику, режиссер возле новехонького пианино дыбом поставил рояль с вывороченным наизнанку нутром. Там виднелась грациозная фигурка Музыканта: Лейла Сикмашвили в чаплиновском котелке, в синем фраке с длинными фалдами, в блестящих лаковых сапожках распорядилась звуковой партитурой спектакля. Она могла скромным тапером присесть за пианино, но могла вдруг сделать крохотный шагок в прошлое и прикоснуться к рояльным струнам, перебирая их, словно струны грузинской домры-чанги. Из-под ее пальчиков, звеня, выпархивали нежные, чистые ноты. Их мигом, на лету подхватывал оркестр. Диктуя актерской пластике балетный «апломб» или шутовскую развалку, магнитофонная запись смаковала ритмы лезгинки, раскачивалась в сладостном танго, кружилась в вихре вальса, чеканила шаг военного марша, чуть шаржировала чопорный менуэт, изнывала в минорном томлении свинга. Музыка Гии Канчели резвилась, манерничала и кокетничала, чтобы потом взлететь под колосники ликующим пасхальным хоралом.

Лирические интонации сопутствовали Груше Вачнадзе во всех ее злоключениях. Брехтовский рисунок роли, намеченный сухими штрихами угольного карандаша, Иза Гигошвили растущевывала, смягчала. Брехт завязывал драму в момент, когда самую обыкновенную, крепко сбитую, сметливую бабенку застиг врасплох «соблазн доброты». Для брехтовской судомойки поддаться искушению добра — значит совершить промашку, оплошность, хуже того, роковую ошибку. Этот ключевой момент режиссер переосмыслил. Стуруа увидел в Груше воплощенный идеал грузинской женщины, нежной и стойкой, чистой и скромной. Доброта входила в состав ее природы как первоэлемент, как сердцевина. Брехтовская альтернатива — поддаться импульсу добра или его подавить — была для нее противоестественна, невозможна. Хрупкая, тоненькая, как тростинка, усталая и

бледная, Груше шла сквозь спектакль характерной крестьянской походкой — широкий шаг, манера прочно ставить ногу на всю ступню. Рукой она быстро смахивала выбившуюся на глаза прядь черных волос, быстро вытирала капли пота со лба. И речь ее тоже была быстра, тороплива. Груше некогда плакать, некогда смеяться, жизнь бьет ее слишком часто и слишком больно.

И, конечно, героиня Изы Гигошвили не замечала комическую изнанку коллизий, в которые она то и дело попадала — как в ямы проваливалась. Мы-то смеялись. Со стороны некоторые превратности ее судьбы выглядели уморительно смешными. Но Груше даже не улыбалась. Она всякий раз чудом — второпях, импульсивно — выбиралась из этих ям. И только в самом конце спектакля робкая улыбка освещала ее лицо.

Ресурсы поэзии нашлись и в роли Симона Чачавы. По Брехту, Симон — солдат как солдат. Здравый смысл, рассудительность, практичность — вот заурядные краски, ему предназначенные. Стура им воспользовался, однако заметно приподнял Симона над прочими латниками и стражниками. Высокая, статная фигура Кахи Кавсадзе, его суровая красота и теплая улыбка приблизили героя к идеалу мужской надежности.

Сильный, рослый мужчина и маленькая слабая женщина, Симон и Груше олицетворяли собой духовную стойкость народа. Неразрывная нить взаимной любви солдата и судомойки прошивала пеструю комедийную ткань короткими лирическими стежками. Изредка, но внятно подавала голос фантастическая, казалось бы, надежда, что идеальное восторжествоует над реальным, доброе — над злым, разумное — над абсурдным.

Абсурд войны изливался в образах одновременно и архаичных, и самоновейших. Белый муляжный конь, совершенно «взаправдашный», совсем «как живой», но наполовину ободранный (так что виден его проволочный каркас), да еще и поставленный на ролики, вывозил в центр сцены Герольда. Традиционный театральный вестник, облаченный, однако, в черную кожанку и ярко-красный шлем, — ни дать ни взять, сегодняшний мотоциклист с мегафоном в руке — зычно объявлял, что враг у ворот, пора уносить ноги. Паника охватывала дворец. Метались князья в золотых масках, латники в старинных колетах, врачи в белых халатах, заполошные няньки

и прочая челядь. В этот-то, мягко выражаясь, неподходящий момент Симон Чачава просил руки Груше Вачнадзе.

Стураа продемонстрировал тут виртуозную смену ритмов. Челядь жила в одном ритме, Симон — в другом, Груше — сразу и в том и в другом. Солдат говорил размеренно, обстоятельно, а судомойка слушала его вполуха, понимала с полуслова, соглашалась мгновенно. Она раздваивалась: была и тут, с Симоном, и во дворце, где ее искали, куда ее звали. Она спешила, режиссер медлил. Порывистые реплики Груше режиссер разделил многоточиями пауз, чтобы мы не упустили смущение в ее глазах, услышали теплую нотку признательности в ее голосе. Чтобы мы поняли: скоропалительное согласие на самом-то деле давно взвешено. Груше решается на этот шаг не менее ответственно, чем Симон.

Нет, это не безоглядная страсть Ромео и Джульетты, это — осмотрительная крестьянская любовь, не забывающая осведомиться «насчет здоровья», выносливости, достатка. С оглядкой, но без обмана. С расчетом, но до гроба. О подлинности и чистоте любви поют застенчивые скрипочки Канчели, их голоса подхватывают гобой и труба.

Завершив лирическую интермедию, Стураа пускает в ход веселую карнавальную карусель. Ее вращение выхватывает из общей сумятицы и выносит на передний план дородную губернаторшу Нателу. Актриса Маринэ Тбилели курьезно соединила в этой роли холодную надменность с опаляющей чувственностью, звериную алчность — с дотошной методичностью. Все носились как угорелые, Натела шествовала. Все ташили к повозкам тяжелые сундуки с добром, Натела сосредоточенно перебирала наряды. Служанки мельтешатся? Пощечина одной, пощечина другой. Адъютант Гоги, ее любовник, нервничает? Жадно и жарко прижаться к нему, обнять, утопить голову Гоги в пышной груди, выпирающей из декольте. Но все это — и оплеухи, и объятия — накоротке, мимоходом. Надо спастись? Да-да, конечно, но не забыть бы зеленое платье и то темно-красное, и то серебристое, и вон то, с жемчужными пуговками, а где же парчовый жакет?.. Да-да, только самое необходимое, да-да, времени нет, она понимает... На самом же деле, она ровно ничего не понимает и находится как бы по ту сторону реальности. Багровые сполохи пожара скользят по ее лицу, а Натела все еще поглощена гардеробом. Когда наконец

и ее уволокивают за кулисы, на сцене остается позабытый ребенок, наследник. Служанки к этой кукле не прикасаются, а хитрая нянька сует младенца Груше и, приплясывая, убегает прочь.

Злой ветер войны пронизывает зыбкую фигурку девушки, еще не ведающей, какую ношу она взвалила на плечи.

Путь Груше извилист и труден — сюжетные капканы и стилистические сюрпризы подстерегают ее на каждом шагу.

Вот нежнейшее грузинское рококо: две знатные дамы в шикарном ландо движутся навстречу Груше. Пасторальная музыка, ласковая акварель, светонесные краски. Обе дамы, и голубая, и розовая (Тамара Тархнишвили и Тамара Долидзе), покачивая зонтиками, дуэтом, в унисон выводят безмятежные рулады — «*ля-ля-ля, ля-ля-ля*» — воркуют и щебечут. Эти пташки залетели из комической оперы, но с нищей бродяжкой они обойдутся жестоко.

Вот грубое — в плакатной манере Георга Гросса — и удивительное антре: громоздкий верзила Ефрейтор (Гурам Сагарадзе) выезжает из кулисы верхом на одуревшем, пошатывающемся под его тяжестью Дубине (Вано Гогитидзе). Оба латника — при автоматах, в гитлеровской военной форме, в перчатках с раструбами, в касках, но локти голые, и видно, как играют напряженные мускулы. Цирк!

Вот скорбный натурализм: измученная Груше решается подкинуть голодного ребенка к дверям богатого крестьянского дома. Она кладет свою куклу у порога и убегает. Но Стуруа тотчас меняет стилистический ракурс — бег превращается в танец. В танце — и радость избавления, и вера, что ребенку будет хорошо, и страх за него, и болезненный укол совести. Миниатюрный балет.

Разлетевшись в танце, Груше попадает прямохонько в широко расставленные лапы Ефрейтора. Ее тело парализует ужас. Огромный латник прижимает к себе оцепеневшую девушку, кружит в вальсе безжизненную фигурку — руки безвольно мотаются, голова запрокинута назад... Шикарный эстрадный номер.

Дальше, по Брехту, следовал диалог ускользнувшей от латников Груше с крестьянкой, которая подобрала младенца. Но героиня выбилась из сил, она и слова вымолвить не может. Поэтому за обеих — и за Груше, и за крестьянку, — комкая слова, скороговоркой весь текст произносит Рассказчик, а

женщины изъясняются лишь экспрессивными жестами. Что это? Пантомима.

Положение, однако, отчаянное: латники рыщут поблизости, от них пощады не жди. Груше может спасти себя и ребенка, только если отважится перебраться на другой берег ущелья по сломанному мостику. На помощь героине приходит Рассказчик. Он перебрасывает через воображаемую бездну микрофонный шнур и перетягивает Груше к себе.

Как только Груше, очутившись в безопасности, осеняла ребенка крестным знаменем, раздавались торжественные звуки хора. Рассказчик, повесив себе на грудь Леонардову «Мону Лизу», выводил притихшую героиню из таинственной темноты сцены к рампе, где стоял игрушечный, на колесиках, жертвенный агнец. В руках у Жанри Лолашвили и Изы Гигошвили теплились свечи. Мизансцена фиксировала событие, небрежно пропущенное Брехтом, но важнейшее для Стура, — усыновление ребенка. До сих пор Груше действовала безотчетно. Отныне она сознательно принимает на себя всю ответственность за жизнь маленького Мишико. В благоговейной паузе грузинская мадонна долго, серьезно и грустно глядела в зрительный зал.

После антракта Стура сбавлял скорость. Признавшись публике в солидарности с героиней и в готовности прикрыть ее от беды, режиссер мог наконец перевести дух и окинуть насмешливым взором горные селенья, где Груше искала прибежище для себя и ребенка. Патриархальная грузинская буколика — вот что его теперь занимало. Темп замедлился, в музыке засквозили легкомысленные интонации, краски заговорили громче.

Эпизод, где чуть живая Груше неожиданно-негаданно заявила к брату Лаврентию, был разыгран с коварным юмором и обманчивой умиротворенностью.

В глубине сцены Стура водрузил затейливую раму, увитую виноградной лозой. В этой раме, как на картине, подобно двум голубкам, восседали Лаврентий и его жена Анико. Оба глядели прямо перед собой — позировали художнику. А какой-то сельский Пиросмани, стоя у самой кромки сцены спиной к нам, старательно малевал семейный портрет. Мы смотрели на счастливую чету глазами художника. Он же видел их такими, какими сами они себя воображали — благополучными, довольными, достигшими вершины блаженства. Над супруже-

ской идиллией, благословляя ее и потешаясь над нею, восторженно звенел все тот же пасхальный хорал.

Груше тихо возникала позади аляповатого полотна и не сразу осмеливалась — как нищий в окошко — заглянуть внутрь этой роскошной картины. Выпивший грудь Лаврентий — Джемал Гаганидзе и подбоченившаяся Анико — Манана Гамцемлидзе не сразу замечали незваную гостью. Но вот Лаврентий увидел и узнал сестру. Удачным прыжком он выскочил из рамы и, лихо заломив папаху, понесся вокруг Груше в приветственной пляске. Пламенела алая шелковая рубаха, новенькие сапоги на мягких подошвах едва касались земли. Хвастливым языком танца брат уверял Груше — асса! асса! — что ей ни в чем отказа не будет. Мой дом — твой дом! Асса!

Первая же отрезвляюще-сухая реплика жены обрывала — как обрубала — горделивую лезгинку. Сбившись с танцевального ритма, Лаврентий поджимал хвост, смиренным подкаблучником возвращался на место, в раму, и дальше уж только поддакивал своей Анико. Буколические голубки мирно ворковали о том, как бы поскорее сбыть с рук эту бродяжку вместе с ее ребенком.

А Стура знай подсыпал в благодушно-юмористическое варево злой перец сатиры. Он оставлял Лаврентия наедине с сестрой и насмешливо наблюдал, как тот, развалясь в кресле, корчит из себя благодетеля, излагает Груше будто бы спасительный для нее план фиктивного брака. Но взглянуть на нее не смеет, уводит глаза, отворачивает в сторону лоснящееся сытостью лицо. А Груше сломанной куклой сидит на полу — ноги нелепо расставлены, руки упали — и тоже не в силах поднять глаза. Ей стыдно за Лаврентия. «Я согласна», — говорит Груше ровным голосом.

Тотчас грянул карнавальный ритуфель, холщовые полотнища сдвинулись, раздвинулись, а вращение круга преподнесло зрителям новый сюрприз. На подмостки выплыла кровать, где под грудой одеял покоилось бездыханное тело. Оно звалось Иосифом. Предполагалось, что Иосиф пока еще жив, но долго не протянет. Хитроумный план выдать Груше за Иосифа как раз на это и был рассчитан. Задуманная комбинация устраивала всех: Лаврентий с Анико избавлялись от нахлебницы, мать умирающего кроме денег приобретала даровую работницу, а Груше — пристанище и возможность узаконить Мишико.

Но, конечно, Свекровь хотела получить побольше, а Лаврентий — заплатить поменьше.

Радостные волны свадебного марша Мендельсона подхватывал и пожирал мрачный рокот похоронного марша Шопена. Подвыпивший Монах — Гурам Сагардзе (тот самый, который раньше играл Ефрейтора) никак не мог взять в толк, что же он творит, венчает или отпевает, а потому неловко лавируя между наигранной скорбью и фальшивым умилением, вконец запутывал церемониальную канитель. Неостановимое словоизвержение Монаха пугало и злило алчную Свекровь. Старуху играла Лейла Дзиграшвили. Угловатые жесты, быстрая, семенящая походка, телеграфно-короткие реплики — все выдавало одну заботу: сын, того и гляди, отдаст богу душу тогда плакали ее денежки.

Брутальный Монах и химерическая Свекровь вели свои сольные партии на нервном фоне крестьянской массовки, топтавшейся в глубине сцены. Этот кордебалет начинал уже нервно приплясывать. Деревенской гольтыбе было без разницы, какой совершается обряд. Каждый мечтал хлебнуть хоть глоток чачи — все равно, за упокой или за здравие, — урвать хоть кусок пирога. Крестьяне во все глаза следили за Монахом, боясь проворонить момент когда можно будет ринуться к столу.

Но вот Монах через пень-колоду все-таки округил Груше с Иосифом, вот крестьяне дорвались до пирога. Тут-то и появлялся Герольд. Зычным голосом он провозглашал: война окончена. В ту же секунду мнимый мертвец резко вскакивал со своего одра. Капкан захлопнулся, и Стуруа спешил показать нам, «какие розы» приготовил для Груше Гименей.

Гениально придуманная Брехтом сценка купания Иосифа тут, в грузинском контексте многоцветного зрелища, производила взрывной комический эффект. Уморительно смешна была уже сама по себе голая мужская фигура, которая высывалась из бочки. Нагая плоть, разом и стыдливая и нахальная. Волосатая грудь, вихляющиеся руки, мокрая голова... Актер Гия Перадзе еще и усугублял комизм сценки резкими интонационными скачками — от повелительных окриков к плаксивым стенаниям. Иосиф жаловался матери, Иосиф бранил жену, рычал и хныкал, брюзжал и визжал. Груше никак не реагировала на эти фиоритуры. Безучастная, она сидела на полу, возле бочки, сложив на коленях

руки. Да, она сознает, что невольно оказалась обманщицей. Да, готова повиноваться. И потому покорно встает, берет зеленую веточку и принимается мерно ею помахивать. Двигается одна только кисть руки — машинально, формально: вверх-вниз, вверх-вниз. Потом столь же машинально Груше начинает совершать рукой плавные круговые движения за спиной Иосифа, — не глядя на него. Если хочет, он может считать, что жена трет ему спину. Но Иосифу другое нужно, длинные пальцы мужа нервно и обиженно барабанят по стенке бочки, он возбужденно тянется к Груше, норовит дотронуться до нее и, конечно, вылез бы на планшет — только театральная условность мешает ему это сделать. Если уж ты голый, смеется Стура, сиди в своей кадке! Высовываться можешь, выскакивать не можешь!

Груше, напротив, свободна и вправе перемещаться в пространстве, как ей вздумается. Однако она остается совсем рядом с Иосифом — близкая и недоступная, внешне послушная, внутренне абсолютно ему неподвластная.

А между тем Симон Чачава возвращается с войны. Из-за кулис доносится его бравая песня. Но едва солдат выходит на сцену, тюлевая завеса опускается между ним и Груше, простодушно символизируя все, что их разделяет. Порция новостей, обрушившихся на солдата, чересчур велика, и все же Стура верит: Симон совладеет с собой. Режиссерские указания диктуют сдержанность. Груше замужем? Никакой ярости. У нее ребенок? Никаких вспышек ревности. Одна только боль — она обесцвечивает голос Кахи Кавсадзе. Голос тускнеет. Симон сызнава через силу затягивает песню и уходит прочь. Груше рванулась было вслед — догнать, объяснить! Но очередной удар судьбы ее добивает: латники хватают и уводят Мишико. Героине больше нечем и незачем жить. Остановившимися, потухшими глазами смотрит она в зал.

И как бы в противовес ее гаснущему облику, отлетающей душе Стура предъявляет нам плотоядную физиономию Аздака. Немыслимо предположить, что в конечном счете эти двое окажутся заодно. Они соотнесены контрастно, даже враждебно: поруганная нежность и распоясавшаяся грубость, смолкшая юность и болтливая старость. Рамаз Чхиквадзе начинает роль размашистыми мазками, будто пишет портрет Аздака не маслом, а грязью. Посреди сцены, вальяжно и запросто, как дома, располагается неоп-

рятный тип в бесформенной бурой хламиде. Сутана — не сутана, халат — не халат, какая-то измызганная ветошь свисает с рук. Шея обмотана то ли изъеденным молью платком, то ли тряпкой. Похоже, Аздак вылез на подмостки прямо из помойки. У него дряблые щеки, пыльные морщины, измятые губы, плутовские глаза. Бутыль у Аздака всегда либо под рукой, либо под полой, он то и дело жадно прикладывается к горлышку. Низменность натуры явлена с презрением ко всякой благопристойности. Стуруа дает нам время вдоволь наглядеться на этого раблезиански бесстыжего гаера. Тот балагурит долго и смачно, ведет себя так, будто у него в запасе вечность. Дважды его волокут на виселицу, а он как ни в чем не бывало продолжает нести околесицу. Мгновения испуга, обозначенные Брехтом, Чхиквадзе беспечно игнорирует, пропускает. Этот шут, подобно шекспировским могильщикам, со смертью запанибрата. Иной раз его болтовня ложится на музыку, и тогда Аздак, имитируя повадки пресыщенного тенора, подходит к микрофону и превращает брехтовский зонг в оперную арию. Чхиквадзе равно доступны и речитатив, и вокал, поэтому солист Аздак срывает аплодисменты латников, благосклонно их переживает, величественно кланяется и отчетливо выводит следующий куплет.

Однако латники больше не рукоплещут. Они насторожились, услышав возмутительные слова. Подумать только: нищий оборванец высмеивает войну, воинов, полководцев! Это уж слишком, это уж чересчур, а как поступать с подстрекателями — известно. Веревка — вот она. Кажется, сейчас Аздаку придет конец. Но он и с петлей на шее все же солирует в позе оперного премьера, отмачивает остроту за остротой. И те, кто только что порывался вздернуть певца, восторженно хохочут, кидаются его обнимать.

Игра Чхиквадзе лукаво двойственна. Обаяние малыми дозами, по капельке, подливается в крепкий настой буффонады. Такая манера интригует: Чхиквадзе завоевывает симпатии, однако до поры до времени припрятывает самую суть роли. Не поймешь, что за птица этот Аздак.

Рядом с Аздаком мельтешится глуповатый Шалва, полицейский, которого он сделал своим наперсником. Давид Папуашвили в роли Шалвы присутствует на подмостках от лица ординарной нормы (Аздаком третируемой) и узаконенной формы (безбожно Аздаком

попираемой). Карнавальная свобода, с которой шут меняет местами черное и белое, верх и низ, перед и зад, игнорируя иерархию и опрокидывая регламент, полицейскому разуму непостижима.

Когда латники усаживают отпетого висельника в судейское кресло, Аздак тотчас принимается петлять и кружить. Подложив себе под зад толстенный свод законов, новоявленный судья выпрастывает длинную руку из складок балахона, протягивает вперед согнутую горстью ладонь и внятно объявляет: «Я беру!» Судопроизводство ставится в зависимость от суммы предлагаемой взятки. Только зависимость не прямая, а обратная: кто больше даст, тот и проиграет дело. Но ни истцы, ни ответчики уразуметь это простое правило абсолютно не в состоянии, их сбивает с толку шутовская диалектика Аздака. Их озадачивает произвольная мешанина разных тяжб, которые судья поочередно начинает, неведь почему откладывает, забывает и, кажется, совсем нехстати вспоминает, спутывая одну тяжбу с другой. Судоговорение выглядит пустейшим словоблудием до тех пор, пока прихотливые капризы логики не выводят Аздака к ошеломляющим сюрпризам приговоров.

Вот перед Аздаком предстает пикантная и сдобная Жужуна. Манана Гамцемлидзе, уже знакомая нам в облике сварливой Анико, теперь купается в роли знойной красавицы, чей сладкий, как халва, голос прерывается от возбуждения. Жужуна жалуется на конюха, обстоятельно рассказывая, как тот ее изнасиловал. Тем временем Аздак жадно разглядывает истицу, встает с кресла и обходит вокруг нее, причмокивая от удовольствия. «Ты думаешь,— вопрошает он аппетитно,— что, расхаживая с таким задом, можно увернуться от правосудия?» Приговор короток и внезапен: конюх, соблазненный колышущимися телесами Жужуны, оправдан, а потерпевшая проследует вместе с Аздаком на конюшню, «чтобы суд ознакомился с местом преступления». Аздак жестом показывает, какое место он намерен основательно изучить, Жужуна, радостно взвизгнув, бежит за кулисы, а судья, приподымая полы хламиды, шагает вслед за ней.

Бесцеремонная комедия суда вершится вопреки всем правилам, однако же, обескураживая богачей, повергая в оторопь адвокатов и выручая бедняков, Аздак судит по совести. Если бы это знала Груше! Процесс, где против простой судомойки выступает всесильная губернаторша, начинается с помпой. На

сцену по этому случаю вновь выезжает конный Герольд в красном шлеме и объявляет, какое будет слушаться дело. Рассказчик хотел бы ободрить героиню. «Тебе страшно?»—сочувственно спрашивает он. «Да, страшно!»—отвечает Груше в протянутый ей микрофон. И тотчас рядом с нею, как защита и опора, вырастает высокая фигура Симона. Но Груше понимает, что ее шансы равны нулю. Она слышала, как Аздак произнес: «Я беру», видела, как проворно подхватывал судья тугие кошельки, которые швыряли ему адвокаты Нателы. Ясно, как дважды два, что у этого хапуги и пьяницы правды не найдешь. Исподлобья она зло и недоверчиво посматривает на судью.

Что же касается Аздака, то ему положительно нравится эта простолюдинка, дерзнувшая потягаться со знатью и властью. Хамски ее одергивая, ерническим тоном отвергая ее доводы и резоны, он украдкой любит Груше. А мы замечаем, как изменилась героиня. Кроткая, покорная судьбе в начале спектакля, теперь она ожесточилась, изготовилась к последнему бою. Отступать некуда. Аздак на все корки честит голодранцев вроде Симона и Груше, не желающих платить за справедливость, а она все пуше распаляется, обличая несправедливый суд. Чем яростнее она бранит Аздака, тем веселее он ее провоцирует. Она бросает ему оскорбительную реплику— он налагает на нее штраф. Чем смелее фраза, тем выше цена: десять пиастров, двадцать, тридцать. Аздак выкрикивает эти цифры, как на аукционе. Он похихатывает, потирает руки, подмигивает адвокатам Нателы— вот, мол, полюбуйте моим мастерством: сейчас эта зарвавшаяся особа сама себя погубит.

И действительно, Груше, словно фурия, подскакивает к нему, с грохотом опрокидывает судейское кресло и в беспамятстве гнева кричит: «Продажная тварь!»

Стура тут выдерживает длинную паузу и стоп-кадром показывает нам Груше, испуганную собственной дерзостью, Симона, который понял, что все пропало, торжествующую Нателу, злорадно хихикающих адвокатов, рассерженного бесчинством Шалву, наконец— странную улыбку ничуть не рассерженного судьи. Аздак блаженно сияет, и это сияние, как сказал бы Бахтин, амбивалентно.

Поди пойми, кому в данном случае улыбается беспутная Фемида— Нателе или Груше?

Меж тем, воспользовавшись паузой, из глубины сцены мелкими шажками выбегают чистенькие, аккуратненькие старичок и старушонка. Они проскакивают мимо Аздака и с трудом, едва не свалившись в зал, удерживаются на передней кромке планшета. Слабенькими дрожащими голосами они выпевают свою просьбу: пусть судья немедленно их разведет. Аздак, позабыв тяжбу губернаторши с судомойкой, с видимым интересом слушает разведенцев. Его вопросы и их ответы — вокальный номер, шаловливое трио, вызывающее хохот публики. Потом Аздак встает, подходит к старенькой чете, одной рукой обнимает обоих и сильным толчком, как кукол, швыряет их Шалве. С ними он разберется попозже. А теперь пусть Шалва приведет Мишико, пусть мелом начертит круг, пусть поставит мальчика в центр круга!

Тут-то и начинается главное испытание, тяжкое для Груше, легкое для Нателы. По команде судьи они за руки тянут ребенка — каждая к себе. Груше проигрывает сразу. Она отпускает Мишико. Ее рука, скорбно застывшая в воздухе, замершая в просительном и прошальном жесте — пластический знак беды. Знак горя и мольбы. Аздак велит повторить испытание. На этот раз у Груше достает силы какое-то короткое время, закусив губу и закрыв глаза, тянуть Мишико к себе. И все же, как только мальчик вскрикивает от боли, она его отпускает. «Что же мне его разорвать, что ли?» — стонет она уже без всякой надежды.

Зато Аздак откровенно ликует. Решительно и быстро шут изрекает свой приговор: настоящая мать — Груше, ребенок принадлежит ей. Еще быстрее он подмахивает бракоразводную бумагу — случайно не ту. Случайно, совершенно случайно он разводит не дряхленьких старичков, а Иосифа и Груше.

Все узлы, которые душили героиню, разрублены. У нас на глазах по воле шута торжествует любовь, и в одно мгновение чудом возникает семья: Симон, Груше, Мишико.

Буффонада и лирика, которые до сих пор текли двумя параллельными потоками, сливаются воедино. Только теперь, под величественные звуки хорала, Стуруа завершает игру символической мизансценой: Груше подходит к Аздаку и благодарно целует его. Он ей как отец, она ему как дочь: в конечном счете простонародно-развязный смех спас поэзию.

Работы Стуруа и Чхеидзе вернули Театру имени Руставели зрительскую любовь, а труппе — уверенность в себе. Критики ворковали о том, какие перспективы открывает содружество двух бесспорных и разных режиссерских талантов. Но не надо было быть ясновидцем, чтобы понять: дальше им не по пути. Темур Чхеидзе возглавил Театр имени Марджанишвили, Роберт Стуруа остался единственным руководителем Театра имени Руставели. Содружество естественно превращалось в соперничество, а это значило, что театральная жизнь Тбилиси станет еще более интересной.

Так оно и произошло, причем самый большой и даже бурный интерес привлекли шекспировские спектакли обоих режиссеров. Чего, впрочем, и следовало ожидать, ибо Шекспир — великий провокатор. Энергия, сконцентрированная в его тексте, меры не знает. Шекспировский театр — театр необузданных страстей, деформированных душ и губительных поступков. Профессиональные навыки, даже самые крепкие, тут — где кончается искусство и дышат почва и судьба — недостаточны. Мастер может совладать с Корнелем или Лопе де Вега, с Шиллером или Гюго. Но не с Шекспиром: Шекспир презирает всеведение мастера. Тот, кто встречается с ним, должен без остатка отдать роли все ресурсы фантазии, весь запас душевных сил, всю силу темперамента. Если темперамент немощен, фантазия бедна, духовные ресурсы скудны, Шекспир — такое на моей памяти бывало не раз — перешагнет через исполнителя и, не оглядываясь, покинет сцену, равнодушно оставив позади себя зрителей, аплодирующих из вежливости, и актеров, прытко выбегающих на жиденькие аплодисменты.

Шекспировский турнир, где скрестили мечи Стуруа и Чхеидзе, произвел сильное впечатление именно потому, что оба они приближались к Шекспиру не с почтенной целью вписать в летописи грузинской сцены еще несколько громких названий, но в дерзкой надежде воспользоваться шекспировским текстом, дабы выразить себя, свою нынешнюю боль, тревогу, ярость. Их спектакли, вокруг которых сразу же закипели споры, были, грубо говоря, ни на что не похожи. В этом-то и была первооснова удачи. Шекспир, похожий на предыдущего Шекспира, уже не Шекспир. Подлинный Шекспир вчерашним не бывает, он всегда провоцирует сегодняшние крайности и сегодняшние чрезмерности. Вы могли согла-

шаться или не соглашаться с режиссерами, роптать или одобрять, но все это — потом, потом. Пока действие шло, вы были полностью в его власти. А шло оно, конечно, по-разному: у Стуруа так, у Чхеидзе — иначе.

Стуруа выбрал «Ричарда III» (1978), пьесу, которую ставят сравнительно редко и в которой на первый план обычно выступает одна только главная — злодейская — роль. Спустя некоторое время после премьеры в одной из статей было высказано мнение, будто режиссер «перевел жанр трагедии в фарсовую плоскость». Он-де «сместил Ричарда с переднего плана и снял ореол трагичности. Его Ричард — лишь звено в бесконечной цепи нравственных уродов и убийц». Иные критики называли спектакль «комедией властолюбия» — пусть гиньольной, пусть жуткой, но все-таки комедией. К этому вопросу — трагедия или комедия? — мы вернемся чуть погодя. Сейчас нужно сразу же исправить элементарную ошибку: нет, Ричард в этом спектакле не смещен с переднего плана. Он постоянно в центре, всегда на виду. И никакое он не «звено» — хотя бы потому, что Ричард у Стуруа вызываете уникален. Второго такого нет и не может быть, все прочие «нравственные уроды и убийцы» Ричарду не чета, в подметки ему не годятся.

Кровавую историю узурпатора Стуруа читает брехтовским саркастическим тоном, равнодушно отказываясь от непременных аксессуаров дворцового спектакля. Ему не надобны ни замшелые каменные своды, ни сверкающие клинки. Герои не закованы в латы, не носят ни кольчуги, ни колеты. Королевы не влачат за собою шуршащие шлейфы. Художнику Мириану Швелидзе годятся грубая холстина и пошлая жесть, болотные сапоги, мятые фетровые шляпы, черные зонтики. Действие ведется в почти пустом пространстве, холсты, его обрамляющие, обгарены застиранной кровью. Британский флаг обтрепан, полинял, мы сразу догадываемся, что речь пойдет о делах давно прошедших дней. Зияющие тут и там рваные дыры означают, что в эти пределы злу просочиться легко. В одной из таких черных дыр, в самой глубине сцены, и появляется, глумливо улыбаясь, Ричард — Рамаз Чхиквадзе.

Стуруа фиксирует этот момент. Длительная пауза дает нам время осознать, как точно и ловко вписалась в прорезь холстины грациозно пригнувшаяся фигура актера. На Ричарде — расстегнутая шинель с

серебряными пуговицами, длинные черные перчатки с раструбами, в руке — тяжелая железная трость. Из-под седого ежика волос смотрят скучливые глаза. Цепким, всевидящим взором герой изучает приготовленную для него сцену. Видит блестящий металлический бак в глубине, торчащую справа высокую жердь, на которой пристроено деревянное колесо и мрачно восседает старый ворон. Окидывает взглядом дырявый брезентовый потолок. Все это разглядев и опершись рукой о металлический чан, Ричард сухо произносит хрестоматийно известный монолог о том, что он-де обделен природой, недоделан, мал ростом, уродлив, горбат, убог и хром, не ходит, а ковыляет. И, словно опровергая собственные слова, легко, быстро и бесшумно, вовсе не ковыляя, а чуть пританцовывая, едва припадая на правую ногу, отнюдь не горбясь, а лишь слегка наклонив голову, отнюдь не низкорослый, а напротив, стройный, жилистый, худой, Ричард—Чхиквадзе устремляется вперед, на авансцену. Ричмонд—Акакий Хидашели услужливо выносит туда стул с высокой спинкой, и Ричард, усаживаясь, доверительно сообщает нам: «Избрал я роль злодея...»

Вот так. Ключевое слово тут—«роль». Мы либо знаем, либо догадываемся, что основной мотив шекспировской хроники—борьба за власть, за трон и корону. Но Стура спешит предупредить нас: для Ричарда конечная цель менее привлекательна, нежели самый процесс предстоящей борьбы. Избрана роль, избрана ради игры, и мироощущение Ричарда—Чхиквадзе—лицедейское, фиглярское. Говорят, есть «упоеание в бою и бездны мрачной на краю»? Возможно, возможно, ведь и Ричард любит прохаживаться по краю бездны. Сладость риска знакома и ему. Но еще более возбуждает и вдохновляет его игра без ошибки, без риска. Упоение точным расчетом, сознание собственной неуязвимости, восторг вседозволенности—вот что кружит голову, вот что пьянит. Линия роли проста и бесконечно причудлива. Ричард сеет смерть мастерски, изобретательно, виртуозно, и в музыке Ги Канчели, сопровождающей упругую походку актера, постоянно слышится предвкушение очередного триумфа.

Знаменитая «концертная» сцена оболъщения леди Анны (не однажды мне случалось видеть ее именно в концертном исполнении: Ричард—В. И. Качалов, Анна—А. К. Тарасова, Ричард—М. Ф. Астангов, кто Анна—уже не помню) в композиции Стура обретает

характер прелюдии, пролога к спектаклю и получает, мягко говоря, совсем непредвиденный смысл. Режиссер умышленно низводит шекспировский словесный поединок с достойной высоты столкновения идей и страстей на тот уровень, где решающий голос принадлежит уже не страсти и не чувству, но чувственности. Под гулкий погребальный звон понурые люди в мятых фетровых шляпах выносят на подмостки черный закрытый гроб с телом короля Генриха VI. За гробом, с головы до пят закутанная в черную шаль, будто замурованная в траур, влачится безутешная вдова, леди Анна — Нана Пачуашвили. Она громко изрыгает проклятия Ричарду, исчадию ада, убийце венценосного супруга. Ричард — весь внимание. Выжидательно протянув вперед руку и со значением подняв палец, он приглашает нас убедиться, до какой степени разъярена эта особа, какое омерзение к нему она испытывает. Потом, крадучись, проскальзывает за спину Анны, плавно и легко проводит ласкающей рукой сверху вниз по ее спине и тотчас делает шаг в сторону. Анну будто током ударило. Вздогнув, оглянувшись и увидев Ричарда, вдова издает негодующий вопль. Но Ричард, нимало не смутясь, опять оказывается за ее спиной и нагло обнимает Анну. Та вырывается, траурная шаль остается в руке злодея. Анна падает на колени, молит небеса жестоко покарать дьявола, уничтожить, стереть его с лица земли. Ричард, стоя в самом центре сцены, чуть поодаль от Анны, с шутовской галантностью низким поклоном отвечает на ее брань.

В этот миг из кулисы выходит скрипач, еще один неприметный человек в мятой шляпчонке, приближается к гробу и, опустив скрипку, замирает в ожидании. А Ричард хрипло начинает свой монолог. Голос его подобен вою. Да, из уст Ричарда исторгаются какие-то слова о губительной красоте Анны, о ее губах, созданных для поцелуев, о безумной страсти, которую она внушает. Но что слова? До Анны доносятся не слова. Дикий первобытный зов обращен — мимо сознания — прямо к испуганной и встревоженной плоти. Вопреки воле Анны, вопреки оскорбленному рассудку и гневному сердцу, ее тайное женское естество с пугающей покорностью отзывается на хриплый мужской вопль. Глаза тускнеют, хмелеют, и Анна тщетно силится превозмочь наваждение.

Тем временем Ричард опускается на колени, протягивает ей кинжал. Она может убить злодея, он и

сам готов сию же минуту заколоться у ее ног! И вот занес руку, намереваясь поразить себя в грудь. Анна в ужасе вскрикивает. Заслоня Ричарда от смертельного удара, порывисто обнимает его, прижимается к нему всем ослабевшим телом. Вот она, капитуляция! Сейчас, здесь, возле гроба, женщина, которая только что его проклинала, сдается на милость победителя и отдается ему.

Но Ричарду этого мало. Ричард жаждет полного торжества, а потому уступает инициативу Анне. Глумливо улыбнувшись, он ложится на спину. Музыкант прижимает скрипку к подбородку. Томная мелодия рэгтайма льется из-под его смычка, пока Анна сладостно-бесстыжим движением высоко задирает юбку, пока она переносит через Ричарда длинную ногу в блестящем черном чулке, пока, жадно оскалив рот, опускается на него — так, что мы видим из-за гроба только ее заломленные руки. Скрипка ликует. Женщина, изнемогая и шалея, толкает ногой гроб — и гроб начинает ерзать по планшету. Потом Анна встает. Она едва живая: опустошенное лицо, расплывшиеся губы, растерзанные одежды. Встает и Ричард. Он весел, он грубо, по-мужицки, сзади обхватывает Анну и хамски мнет ее грудь. Шатаясь, Анна уходит прочь со сцены. Скрипач провожает ее, и, кажется, скрипка хохочет вместе с Ричардом, который сжимает в руке траурную шаль.

Пятеро мужчин в шляпах, спохватившись, поднимают гроб и торопливо уносят его вслед за Анной. Ричард, приплясывая, провожает ее, через мгновение возвращается, уже без шали, но с красным цветком в руке, выходит на авансцену и хвастливо спрашивает публику: «Когда и кто так добывал жену?!»

После такого зачина становится понятна вся дальнейшая игра Ричарда. Сворачивание Анны — метафора, в которой сквозная тема роли сгущена до примитивной наглядности. Ричард показан в своем главном амплуа: подобно магу, он мигом выворачивает наизнанку любую ситуацию, побуждая жертву как бы по ее собственной воле и по собственной инициативе сделать гибельный шаг. Каждое новое убийство замышляется и совершается напоказ — как творческий акт, как удивительный фокус. В этой сфере черной и белой магии Ричард — виртуоз. Легко меняя голоса и обличья, он во всех случаях остается верен хищной повадке, агрессивно-атакующей манере, умению внезапно — всегда внезапно! — нападать на очередную жертву. Он действует быстро,

стремглав переходит из эпизода в эпизод, и ясно, что притормозить бег, погасить скорость ни в коем случае не может. Торопливость изначально задана Ричарду в этом спектакле. Даже тогда, когда он внешне бесстрастен, внутренне он рвется вперед, остервенело нахлестывая и загоняя взнузданное время. Остановка, хотя бы коротенькая, была бы катастрофой для него. В его неудержимой поспешности есть что-то маниакальное, в его изощренной жестокости ощутима некая смесь артистизма с садизмом. И всякий раз, когда он сбрасывает в преисподнюю безгласный труп, Ричард — Чхиквадзе испытывает удовлетворение кудесника, сотворившего — все видели? — очередное рукотворное чудо.

Эти чудеса чаще всего совершаются способом вовлечения в свиту. Ричард окружен тесным кольцом приближенных — попасть к нему в фавор лестно и выгодно. Быть в свите — заманчивая привилегия, она обещает и деньги, и земли. А кроме того, свита, подобная шайке, открывает доступ к самому средоточию власти, ибо люди свиты повязаны с Ричардом короткими, фамильярными отношениями. Никаких церемоний, все запросто, по-свойски. Очутившись внутри этой мафии, чувствуешь себя с Ричардом заодно. И никто не догадывается, что, приблизившись к Ричарду, приближается к смерти, что кого Ричард обнимет, того и убьет. А ну, — словно бы вопрошает Ричард, — кто следующий за гробами?

Сквозь всю пьесу за быстрым, гибким Ричардом — Чхиквадзе медлительно шествует королева Маргарита — Медея Чахава, красавица с пепельно-серыми губами в широкополой черной шляпе, в черном плаще, подбитом тканью цвета застиранной крови. Стуруа назначил ей мрачную роль посланницы рока, герольда смерти. Едва коснувшись кончиками пальцев лица очередной жертвы, Маргарита тем самым констатирует смерть, после чего бережно и равнодушно закрывает глаза убитым. Шурша черными шелками, она то возникает из-за кулис, то подымается на подмости из оркестровой ямы — будто из-под земли, и каждое ее появление знаменует неотвратимый удар судьбы. А если кто не понял, что означает ее приход, королева Маргарита любезно протянет недогадливому раскрытую старинную книгу — шекспировскую хронику «Ричард III». И тот с изумлением узнает, что его-то, оказывается, уже нет в живых. Ни испугаться, ни возмутиться жертва не успеет: королева дотронется до его лица, закроет ему

глаза, люди в фетровых шляпах унесут очередной труп.

Нынешние людишки в пиджачках швейной фабрики «Большевичка» и в прорезиненных плащах, почти все — с непременными зонтиками — сопровождают кровавый ход стародавней хроники. Эти маленькие серые клерки что им велят, то и делают: кого надо — прикончат, когда надо — уберут бездыханный труп, если надо — изобразят народное ликование. Статисты политического спектакля, пешки шахматной партии, они ведь одинаковы во все времена, и потому без разницы, как выглядят, во что одеты. Дать им вместо зонтиков, допустим, алебарды — значило бы повысить их в ранге. Нет уж, решает Стура, пусть остаются в мятых шляпчонках, пусть держатся за свои зонтики. Исторические костюмы им не по плечу. Историю творят не они, история их не знает, а хроника не о них повествует.

Впрочем, историзм более значительных фигур спектакля тоже весьма относителен. В шекспировской пьесе все эти Кларенсы и Хестингсы, Стенли и Кетсби, Тиррелы и Брекенбери, надо признаться, довольно безлики. Трудно сказать, кто есть кто, и Стура пишет свои портреты, не столько опираясь на шекспировский текст, сколько свободно фантазируя поверх текста. Один за другим проходят перед нами трусоватый и глуповатый Кларенс — Гоги Харабадзе, самовлюбленный и самонадеянный Хестингс — Кахи Кавсадзе, вкрадчивый устроитель казней, бесцветный, подобный автомату Брекенбери — Руслан Микаберидзе, тускло-невозмутимый палач Тиррел — Джемал Гаганидзе, горделивая и властная Елизавета — Саломея Канчели, химеричная мать Ричарда — Маринэ Тбилели, умный, лощеный политик Бекингам — Георгий Гегечкори. Все это — живые лица. Живые, покуда Ричард их не умертвил. Вся режиссерская композиция стянута к смертоносному центру. Но в центре — не один Ричард. Рядом с ним, возле него — Ричмонд.

В шекспировской хронике с фигурой Ричмонда связана идея возмездия, и Ричмонд, подобно Фортинбрасу, является лишь в пятом акте. В спектакле Стура лучезарно-молодой, статный, весь в белом, Ричмонд — Акакий Хидашели выходит на подмостки в первом же действии. По замыслу режиссера, Ричмонд — ученик Ричарда, его духовный сын, возможно, даже двойник, его «второе я». И если Ричард — Чхиквадзе почти все время на сцене, ибо он

видит и слышит все, что хотели бы от него утаить, то Ричмонд—Хидашли неотступно следует за Ричардом, в свою очередь стараясь не упустить ни одного его слова, ни одного его жеста. Но—это важно!—в Ричардовой свите (она же шайка) светлый Ричмонд благоразумно держится на втором плане, в отдалении, не слишком приближаясь к своему кумиру. Ему ведь нужно, и он это знает, дотянуть до пятого акта. Конечно, доказывать преданность Ричарду приходится и ему, и в такие моменты он усердствует, как все. Чаще всего, однако, Ричмонд осторожно наблюдает. Его час—далеко впереди.

Он услужливо подставил Ричарду стул с высокой спинкой, как только Ричард вышел на подмости из рваной дыры. Но тотчас же отошел в темную глубину, остановился на почтительном расстоянии и с холодным любопытством лицезрел весь длинный эпизод укрощения и совращения Анны.

Вскоре Стурау вдруг раскалывает натрое опустевшее пространство. Будто в средневековой мистерии некоторое время он ведет действие параллельными потоками, симультанно. Слева заточенный в подземелье Тауэра Кларенс взволнованно рассказывает невозмутимому Брекенбери, какой жуткий ему привиделся сон. В центре Ричард, который формально вроде бы никак слышать Кларенса не может (он в этот момент от Тауэра далеко), но тем не менее злорадно усмехаясь, слушает его сбивчивую речь. Справа в углу нанятые Ричардом убийцы, тихие, мелкотравчатые клерки, двое под одним зонтиком, деловито готовятся Кларенса порешить. А что же Ричмонд? Мы забыли о Ричмонде, который застыл в дальнем левом углу сцены, приподнявшись на цыпочки, вытянув шею. Он тут как тут: учится.

Такой параллельный монтаж позволяет Стурау свести на нет расстояние между мыслью Ричарда и ударом кинжала. Убийство совершается в тот самый миг, когда оно замышляется. И вообще вовсе не обязательно обнажать кинжал или подносить жертве кубок с отравленным питьем. Достаточно захотеть...

В этом смысле примечателен трагифарс короля Эдуарда. Король, которого играет Автандил Махарадзе, впал в детство. Стурау поместил его трон, покрытый выцветшим британским флагом, посреди младенческого манежика. На плечи босого, голопузого, распухшего короля накинута ветхая горностаевая мантия, на голове у него—золотая корона. У жалкого толстяка—одутловатое, плаксивое, косоротое ли-

цо. Он не говорит, а мычит, он по-коровьи тупо жует какие-то цветочки и травинки. Ричард из глубины сцены, то ли прихрамывая, то ли вприпрыжку, кругами приближается к трону Эдуарда. Когда он уведомляет короля, что Кларенс погиб, тот сперва ровно ничего не понимает. Страшная весть проникает в помраченное сознание не сразу. Но вот он понял наконец, понял — и испугался. Испугался — и, глупый ребенок — обнял Ричарда. Этого довольно: это смерть. Королева Маргарита закрывает глаза Эдуарда. Траурный вальс льется в пределы сцены. Ричард пристально смотрит на мертвеца, потом протягивает руку и срывает корону с его головы. Едва он прикоснулся к короне, музыка смолкла, будто подавилась. Нет, он еще не вправе надеть золотой венец на собственное чело. Но уже предвкушает этот вожделенный миг, уже нетерпеливо приплясывает с короной в руках. Гремят барабаны. Ричмонд провожает глазами Ричарда, быстро уходящего в глубину сцены. Чувствует ли он, ученик, наблюдатель, странное и зловещее очарование Ричарда? Кто знает? Мы — чувствуем, вот что удивительно.

Сопровождающие Ричарда — Чхиквадзе звуки рэгтайма таинственно легки. Беспечные, полные юмора созвучия Канчели будто вьются вокруг гибкой фигуры актера, то воинственно взмывая ввысь, то стихая нежно и вкрадчиво, иной раз холодно отстраняясь от героя, иной раз иронизируя над ним, но все-таки, все-таки повинуюсь актеру — его ритму и его нерву. В рэгтайме есть некий вызов судьбе, в нем чудится дьявольская ухмылка. А в противовес ухмыляющейся теме рэгтайма в музыкальную партитуру время от времени вступает меланхолически траурная мелодия вальса.

Легко указать, где Стуруа спрессовывает шекспировский текст, где два или три эпизода сводит воедино, где вычеркивает целые монологи, где передает реплики одних персонажей — другим. Легко указать, еще легче строго осудить. Гораздо труднее, однако, было бы, положа руку на сердце, потребовать, чтобы режиссер послушно шел за текстом, нигде не уклоняясь от него. Театральная практика не знает случая, когда «Ричард III» был бы сыгран «как написано», без перестановок и купюр, а в тех случаях, когда купюры были минимальные и перестановки осторожные, пьеса эта успеха не имела. Критик Гиви Орджоникидзе (произнеся, как заклятье, слова «да минуют меня громы небесные!»)

справедливо заметил, что тема неизбежной гибели тирании не доведена у Шекспира до логического финала: приход Ричмонда на место Ричарда никакой гарантии торжества «законов человечности» не дает. И если Стуруа на свой лад распоряжается шекспировским текстом, то судить его должно только по общему эмоциональному итогу спектакля.

Когда Ричард расправился с принцами, дорога к трону открыта для него. Но Ричарду нужно, чтобы его законно возвели на престол. Законно — то есть волею народа. Эту волю народа должен организовать и привести в действие Бекингем — Георгий Гегечкори, самый изворотливый из всех приспешников Ричарда. Любезного, учтывого, дальновидного Бекингема на мякине не проведешь, Бекингем прекрасно понимает, что коль скоро он сейчас Ричарду необходим, значит, завтра, как только он сделает свое дело, Ричард без промедления его уничтожит. Но Бекингем — реалист, трезвый политик и потому надеется Ричарда переиграть. Заранее предъявив Ричарду свои требования — а требует он богатые уголья, целое графство Хэрифорд, — Бекингем тем самым дает Ричарду знать, что ни в коем случае не претендует на большее. "Условие, которое он выставляет, исключает Бекингема из числа возможных претендентов на корону. А коль скоро Ричарду ведомо, что ему, Бекингему, корона не нужна, значит, Ричарду просто незачем — нет причины — его убивать. Логично? Логично. Успокоенный этой логикой реалист Бекингем старательно проводит процедуру возведения Ричарда на престол согласно воле народа.

Где же народ? Да вот он, вот две жалкие кучки людишек с зонтиками жмутся справа и слева от центра сцены под проливным дождем. Гремит гром, сверкают молнии. Ричард, опустив очи долу, появляется во власянице, с требником в руке и самозабвенно имитирует полнейшее равнодушие ко всем мирским радостям и заботам. Он чужд земным помыслам, он коленопреклоненно просит Бекингема (тот прикрывает Ричарда от дождя широкой полрой своей богатой шинели) не отрывать его от святых молитв. Людишки, согнанные Бекингемом, взирают на святошу, которого им прочат в монархи, равнодушно, даже без любопытства. Это не сурово безмолвствующий народ, это пассивная и тупая толпа. Бекингем протягивает Ричарду корону. Ричард ее отталкивает и надевает на голову Бекингему. Тот возвращает корону Ричарду, Ричард — снова ему, и

тут-то корона, как пустая консервная банка, с жестяным дребезгом падает на пол. Ричард пинает ее к Бекингему, Бекингем — к Ричарду. Удар, еще удар! Лицо Чхиквадзе кривит злая и радостная усмешка. Вот когда пошла настоящая игра! Она увлекает и промокших статистов — все они вытаскивают из-под полы такие же короны, все поднимают их вверх, все напяливают на свои головы. Коронованный Ричард — посреди коронованной толпы. Он, однако, опасен, и королева Маргарита недаром предупреждает лучезарного Ричмонда: «Торопись, а то он доберется и до тебя».

В начале третьего акта из черной рваной дыры слева появляется новый персонаж, Шут. Это — третья роль Автандила Махарадзе, который успел уже сыграть короля Эдуарда и архиепископа Кентерберийского. Шут в красном жилете и в белых перчатках подобно цирковому шпрыхстальмейстеру громко возвещает, что сейчас исполнена будет «Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего». Затем он нахлобучивает наполеоновскую треуголку и указывает в глубину сцены. Оттуда идет и подымается на помост Ричард в сверкающей короне. Торжественно плывут ввысь звуки баховского хора. И мизансцена тоже торжественна. Ричард величественно стоит на помосте, а внизу, вдоль ramпы, затылками к нам, лицами — к повелителю расположились придворные. В этот самый момент, когда Ричард мог бы, казалось, насладиться безграничной властью, Ричмонд вдруг, пригнувшись уходит в дыру, исчезает. Его бегство приводит Ричарда в ярость. «Я так любил его! Я даже плачу!» — отчаянно вопит король. А щеголь Бекингем, реалист Бекингем, уверенный, что он-то ничем не рискует, помогает Ричарду спуститься с помоста на планшет. И Ричард благодарно гладит его рукой по лицу.

О, как недогадливы бывают реалисты, когда имеют дело с тиранами! Через несколько минут королева Маргарита закроет тело Бекингема черным плащом.

Но тут-то Стура и превращает хронику в трагедию. Отнюдь не предусмотренные регламентом хроники, в действие вступают призраки. Два мертвых принца в белых рубашонках со свечами в руках идут вдоль авансцены. Откуда эти потусторонние видения? Почему Ричард, шатаясь, бежит в глубину, стонет, хрипит? Почему у него теперь несчастное лицо? Да потому, что Ричард понимает: механика,

которой он орудовал, пока рвался к власти, теперь автоматически сработает против него. Корона обрекает венценосца на скорую смерть. Ричард цепенеет в безошибочном предчувствии гибели. Раньше он всем внушал ужас, теперь ужас охватывает его самого. Белыми призраками теснятся в его душе и движутся по сцене те, кого он приказал казнить, и это — вовсе не угрызения больной совести, это — ступки страха, ледящего кровь.

Встречая нового претендента на престол, внезапно — и во всеоружии — вернувшегося Ричмонда, обреченный король раздевается до пояса и бросается в неравный бой, в последнюю схватку. Она происходит как бы в колышашейся пучине океана, совершается посреди огромной рваной географической карты колеблемого мира, над которым скрещиваются непомерно длинные мечи. В аллегорической битве титанов молодое, бравое, дебютирующее зло одерживает верх над злом многоопытным, одряхлевшим, теперь даже смешным.

Да, в финале Рамаз Чхиквадзе приоткрывает комическую изнанку и грязную подкладку трагической роли. Куда подевалась торжествующая улыбка Ричарда, где его демоническая сила, упругая динамика, атакующий натиск? Перед нами — дряблая душа, трясущаяся плоть, раздавленная жаба...

Успех спектакля Стуруа был мировой, его «Ричарда III» восторженно приняли даже в Англии, отчасти, может быть, потому, что дурная сценическая репутация этой пьесы впервые была убедительно опровергнута.

Темур Чхеидзе избрал в шекспировском репертуаре вещь бесспорную. Однако и перед ним тоже стояли трудно преодолимые препятствия.

Когда режиссер ставит классическую пьесу, особенно такую популярную, такую заигранную, как «Отелло», он в какой-то мере уподобляется художнику-реставратору. Ему предстоит снять с поверхности полотна толстый слой красок, нанесенный предшественниками. Но едва из-под этих поздних записей взору открывается первозданная красота подлинника, он тотчас же слышит недоверчивые голоса многоопытных театралов. Реставратору верят почти всегда, его кропотливая работа сомнений не вызывает. Режиссер в ином положении: те, кто хорошо знает вчерашнего Шекспира, не согласны принять Шекспира сегодняшнего. На самом деле, должно бы

быть наоборот: ведь ошибка реставратора непоправима, неверное движение руки может исказить бессмертный шедевр, а любую ошибку режиссера завтра без труда исправит другой режиссер. И тем не менее каждая действительно новая интерпретация классической пьесы сталкивается со стереотипом, уже устоявшимся в зрительском сознании.

Применительно к «Отелло», и в особенности в Грузии, это привычное восприятие чрезвычайно неподатливо. В Тбилиси слишком многие хорошо помнят спектакль Театра имени Руставели и Акакия Хораву в роли Отелло. В мою память тоже прочно впечатался этот мощный, суровый образ. Хорава играл прекрасно. Его Отелло был государственным деятелем крупного масштаба, дальновидным политиком, человеком большого ума и безграничной храбрости, прирожденным полководцем. Верилось, что за спиной Отелло «и пламя битв, и торжество побед». Отелло — Хорава шагал сквозь трагедию в ореоле славы, и чувство собственного достоинства не изменяло ему даже в те минуты, когда героя охватывала ярость. Бурный темперамент клокотал и рокотал в баритональных интонациях актера, но речь звучала твердо и повелительно, жесты оставались величавыми, движения — твердыми. Он не действовал, он вершил деяния.

Вопрос, грешна или безгрешна Дездемона, в контексте того незабываемого спектакля значения не имел. Любовь Дездемоны была для Отелло — Хоравы заслуженной наградой за ратные подвиги и государственные труды. Любил ли он сам Дездемону? Да, но царственно, чуть свысока, лишь настолько, насколько ответственное положение героя позволяло ему отвлечься для любви. В духовном мире Отелло Дездемона занимала приятное, но скромное место — как и подобает жене воина, усладе коротких отходивших минут. В центре его внимания и сознания она поместилась только тогда, когда Отелло заподозрил Дездемону. Мысль о неверности жены бросала тень на гордое имя генерала, и в праведном гневе Отелло — Хорава был страшен. Убийство совершалось подобно казни — неотвратимо: в справедливости вынесенного им приговора Отелло усомниться не мог.

Рядом с таким Отелло — воплощением торжествующей силы — понятен и даже неизбежен был Яго — воплощение силы униженной и уязвленной. Акакий Васадзе вел свою роль с нарастающим пафосом

завистливой ненависти. Насколько велик и значителен был Отелло, настолько же духовно мелок, ничтожен был Яго — пигмей, он с циничной улыбкой предвкушал падение колосса.

Картинное противопоставление геройства и злодеяния обладало волнующей простотой. Апартаменты Отелло выглядели как тронный зал, где высились массивные колонны. Брачному ложу Дездемоны под пышным балдахином позавидовала бы и Клеопатра. Актеры носили плащи, подобные римским тогам, хватались за рукоятки тяжелых мечей, становились в горделивые статуарные позы. Спектакль двигался размеренно, важно. Внушительный декор и статичность мизансцен были эстетически выгодны Отелло — Хораве, они усугубляли впечатление импозантности, создавали своего рода пьедестал высокой и гибкой фигуре героя.

Темур Чхеидзе, который поставил «Отелло» (1982) в Театре имени Марджанишвили, ни Хораву, ни Васадзе на сцене видеть не мог: режиссер молод. Но, конечно, легенда, сопровождавшая тот спектакль, дошла до наших дней и настигла Чхеидзе. Надо думать, он хорошо представлял себе пышную зрелищность руставелиевской постановки и понимал, что сегодня, после Владимира Высоцкого в роли Гамлета и Рамаза Чхиквадзе в роли Ричарда, немислимы ни такой громоздкий Шекспир, ни такой величественный герой.

Однако пути, проложенные другими режиссерами, не привлекали Чхеидзе. Шекспировский мир виделся ему иным.

Индивидуальность режиссера предопределяет его манеру, диктует форму его композиций. Чхеидзе — психолог, и психолог утонченный. Прежде чем войти в грозу и бурю, под черные небеса трагедии, прорезанные молниями и сотрясаемые раскатами грома, он должен увидеть, как постепенно сгущаются тучи, как в духоте и сухости солнечного дня накапливается гроза.

Вот почему композиция «Отелло», предложенная Чхеидзе, принципиально аскетична. Режиссер отказался от многословного антуража, от многозначительной декоративности, от многоцветных нарядов — вообще от всего, чего может быть «много». Он урезал размеры зеркала сцены. Он придирчиво проверил список действующих лиц трагедии и одного за другим твердой рукой вычеркнул из этого списка Дожа Венеции, Брабанцио, Грациано, Шута (этого Шута,

заметим в скобках, в свое время вычеркнул и Станиславский). Всех «моряков, гонцов, глашатаев-военных, чиновников, частных лиц, музыкантов и слуг» в спектакле Чхеидзе заменил единственный офицер. Конечно, производя такое сокращение штата, Чхеидзе догадывался, что все-непременно найдутся блюстители текста и ревнители буквы, которые, не вникая в его замыслы, возопят: «А где же Дож? А где же сенат? Где Бранцио?!» Они нашлись, и они возопили. Однако режиссер надеялся, и не напрасно, что свободному, непредвзятому восприятию трагедии несколько не помешают купюры, вообще-то практикуемые всегда, в любой шекспировской постановке.

Отсекая многое, он укрупнял главное. Он с силой выдвигал вперед центральные фигуры трагедии — Отелло, Яго, Дездемону. Законом спектакля стала предельная сосредоточенность. Все центробежные силы шекспировской трагедии Чхеидзе приостановил, выключил, всем ее центростремительным силам предоставил максимальную свободу. В некоторых особо важных случаях он сознательно притормаживает скорость шекспировского действия, долго оценивая и взвешивая каждую реплику, отделяя одну реплику от другой провалом паузы. Герои обдумывают только что произнесенные слова, а мы, кажется, видим и слышим, как угрюмо колышется их возбужденное подсознание.

В поле зрения Чхеидзе попадают не только мощные и крутые повороты интриги, но и едва уловимые побуждения к действию. Это меняет дело. Невероятное, чудовищное, гиперболическое приближается к нам вплотную, ничуть не умаляясь в масштабах, но отзываясь в зрительских душах ужасом непредвиденных соответствий и мгновенных узнаваний.

И хотя некоторые конкретные решения режиссера можно оспорить, по-моему, неоспоримо одно: высвободившись из-под гнета избыточной театральности, трагедия вздохнула полной грудью.

В умышленно бедной форме спектакля слово Шекспира напряглось под напором тревожных размышлений и дурных предчувствий. Тревога охватывает нас в первые же мгновения. Дурные предчувствия возникают и накапливаются уже в самом сценическом пространстве: в его глухой замкнутости и холодной бескрасочности. Портал сцены сильно занижен, зато раскрыта вся ее глубина. Перед нами

— как бы придавленное сверху и сжатое по бокам, уходящее вдаль помещение, больше всего напоминающее, пожалуй, корабельный трюм. Впрочем, на этой ассоциации художники Самеули (О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе) отнюдь не настаивают, они ее то подтверждают, то опровергают. Слева и справа видны орудийные стволы. Пушки в трюме? Сомнительно. Кое-где лежат большие, туго набитые мешки, но тут же виднеются и три старых стула с очень высокими спинками, и как они в трюме очутились — непонятно. А кроме того, в дощатых стенах зияют щели, в дощатом потолке разверзлось большое отверстие. Может быть, не трюм, а сарай? Может быть, солдатская казарма? Все может быть, и все догадки напрасны. Сама по себе обстановка, как и в театре шекспировских времен, ровно ничего не обозначает. Не трюм, не сарай, не казарма, не зал, не Венеция и не Кипр. Только пространство трагедии, обладающее скрытой, но ощутимой формообразующей силой и странной изменчивостью.

Очертания означены сразу на весь спектакль, они стабильны. Но их перестраивает, то сжимает, то раздвигает, их кроит, мнет и колеблет игра света. Холодные световые массы движутся в этом пространстве, меняя место действия, сопровождая персонажей, им сочувствуя, с ними разлучаясь, их встречая и провожая.

Свет холоден, вся колористическая гамма холодна: костюмы и платья снежно-белы, пепельно-серы, оливково-зелены. Отелло в карминно-красном плаще, Яго — в ультрамариново-синем камзоле и в таком же плаще — нет красок горячих, нет красок теплых. Венецианка Дездемона не носит никаких дорогих украшений: ни браслетов, ни ожерелий. Мужчины избавлены от длинных мечей и довольствуются короткими кинжалами. Палитра Самеули скромно помалкивает. Зато пластика грузинских артистов на удивление красноречива.

Противостояние Отелло и Яго обозначено и указано прежде всего пластически. В плавных движениях Отелло — Отара Мегвинетухуцеси чувствуются покой и воля. Его Отелло — зрелый мужчина, впервые в жизни познавший упоение любви. Седой Ромео? Теплые, сияющие глаза, неторопливый шаг, широкий жест, мягкая походка, веселая готовность упасть перед Дездемоной на колени и тотчас же властным движением поднять ее на руки, чтобы медленно унести в глубину сцены, — все это подтверждает ли-

кующую реплику Отелло: «Счастливей я никогда не буду!»

Опытные актеры знают: счастье сыграть трудно, почти невозможно. Восторженные интонации звучат слащаво, сияющие улыбки подозрительно фальшивы. Мегвинетухуцеси играет счастье с неслыханной простотой. Счастье Отелло выражено мускульной раскрепощенностью и музыкальной замедленностью пластического рисунка роли: каждое мгновение бытия он хотел бы если не остановить, то притормозить, растянуть, продлить. Жест широк, но плавен, шаг пружинист, но мягок, а глаза неотрывно следят за Дездемоной, зовут и ласкают ее. Когда Дездемона тут, рядом, Отелло пребывает в состоянии блаженной неги и блаженной лени. Позы спокойны и артистичны. Он пьет свое счастье неспешно и сладостно, остро ощущая вкус каждого глотка.

В потоке взаимной любви он хотел бы плыть вечно.

В одной из рецензий сказано, будто «обаяние его Отелло есть обаяние интеллекта». Вот уж чего нет, того нет. Обаяние интеллекта, вероятно, пытался в роли Отелло выразить Н. Волков, который в спектакле А. Эфроса играл венецианского мавра кабинетным ученым в круглых очках с простой стальной оправой, таким пожилым профессором, опрометчиво женившимся на балованной и молоденькой резвушке. Грузинский актер играет иначе, и его обаяние иного свойства. У его Отелло редкий талант: он умеет быть счастливым.

Вероятно, ради контраста, желая как можно резче оттенить нынешнее счастье героя, режиссер начинает спектакль коротким экспрессивным прологом. На язык жестокой пантомимы (какие-то озлобленные люди длинными бичами хлещут связанного Отелло) переведены слова из знаменитого монолога в сенате — слова о том, как герой попал в плен и был продан в рабство. Тут, в прологе, истязаемый Отелло — черен, когда же люди с кнутами уходят и он, валяясь на полу, досказывает монолог, тогда актер стирает черный грим со своего лица. Дальше, сквозь весь спектакль до финала, Отелло пройдет не чернокожим, а белым, таким же белым, как Яго, Кассио или Дездемона. Расовые различия на ход трагедии влиять не станут. По замыслу Чхеидзе, судьба Отелло не зависит от цвета его кожи. Такое решение мне лично кажется наиболее простым ответом на вечные вопросы, кто же он, Отелло — мавр или негр? Учи-

ненную Шекспиром путаницу Чхеидзе просто-напросто отменяет и, думаю, правильно делает.

Но пролог для меня сомнителен, и вот почему: нервная скоропись этой иллюстрации не смыкается с обдуманной отчетливостью и каллиграфической чистотой, которой обладает в дальнейшем весь мизансценический почерк. Взвинченная, но смазанная, пластически приблизительная пантомима воспринимается как эпизод вставной и посторонний. В конце спектакля этот эпизод повторяется снова и опять выпадает из движения пьесы и движения мысли. Коль скоро в данной постановке оказалось возможно обойтись и без сената, и без кордегардии, и без многих других живописных подробностей шекспировского полотна, то тем менее обязательны здесь невнятные пантомимы-иллюстрации. По счастью, они коротки и почти не мешают нам следить за противоборством Отелло и Яго, к которому, минуя побочные перипетии пьесы, спешит приблизиться режиссер.

Высокий, как и Отелло, Яго — Нодар Мгалоблишвили худошав, неутомимо подвижен, умен и серьезен. Вопреки театральной традиции, согласно которой рослому Отелло обычно сопутствует низенький Яго (так соотносились друг с другом Остужев и Мейер, Волков и Дуров), Чхеидзе выводит на подмостки Яго, равного Отелло и ростом и умом. Шаги Яго уверенны, быстры, он мгновенно ориентируется и легко перемещается в пространстве сцены. Его сухопарая, угловатая фигура в синем плаще или синем же камзоле кажется вездесущей. Сразу бросается в глаза, однако, чрезвычайная — сверх всякой меры — и несколько интригующая озабоченность Яго. Насколько безмятежен Отелло, настолько беспокоен Яго. Ничего похожего на плавность жестов Отелло и на артистизм его поз нет в жестах и позах постоянно напряженного Яго.

Расстояние между генералом Отелло и поручиком Яго в постановке Чхеидзе сокращено до минимального предела. Тонкости субординации не занимают режиссера. Не черный генерал и белый адъютант противопоставлены тут, но — давние и близкие приятели. Все разговоры между ними идут на равных, и если интонации Яго иногда — редко — бывают почтительны, то Отелло всегда обращается к нему доверительно и попросту, не как начальник, как друг.

Безграничное доверие Отелло к Яго мы замечаем сразу же. И сразу же, конечно, приходит на ум

чеканная пушкинская формула: «Отелло от природы не ревнив — напротив, он доверчив». Формула, которой руководствовались многие режиссеры и актеры, на которую неизменно ссылались русские критики. В спектакле Чхеидзе эта крылатая фраза поставлена под сомнение. Пушкинские слова — нескрываемый парадокс. Парадокс есть улыбка мысли, в данном случае улыбка гения. Да, по отношению к Яго Отелло доверчив. А по отношению к Дездемоне?

Как ни крутись, тему ревности в трагедии не обойдешь. И Чхеидзе этой теме не избегает.

Но для начала режиссеру другое важно. Прежде всего он хотел бы понять истинные побуждения Яго. Ему неинтересен Яго-циник, хам или карьерист. Он отказывается принять всерьез слова Яго: его, мол, обошли очередным назначением, и поэтому... Точно так же режиссер не верит, будто Яго подозревает, что Отелло когда-то переспал с Эмилией, и поэтому... В обоих случаях мотивы несоразмерны деяниям. А кроме того, кто-то из древних прекрасно высказался: два аргумента — не аргумент, аргумент — это один аргумент. Где же он, этот единственный аргумент, основной мотив, который сдвигает с места всю махину трагедии?

В те минуты — а их немало! — когда Отелло обнимает Дездемону, в глазах Яго — Мгалоблишвили вспыхивает ненависть.

Он с омерзением содрогается, мгновенная конвульсия искажает его черты.

Влюблен ли Яго в Дездемону? Не исключено. Ревнует ли? Возможно. И все-таки не в этом дело, не тут объяснение дерзкой интриги, которую Яго взваливает на свои плечи и через силу, ежечасно рискуя головой, изнемогая от усталости, доводит — дотаскивает — до конца.

Яго, каким его играет Нодар Мгалоблишвили, — против греха, против соблазна, против искушения. Отелло ему друг, но истина дороже.

Истина же состоит в том, что, с точки зрения Яго...

Тут надо остановиться. Надо еще раз пристально взглянуть на этого Яго, гибкого, как хлыст, и быстрого, как рысь, чтобы понять, какова его жизненная позиция, а главное, каков его нравственный кодекс. Чаще всего Яго увлекает актеров и волнует зрителей тем, что цинично плюет на всякую нравственность и упивается вседозволенностью злодейства. Но перед нами скорее страдалец, чем злодей.

У него бледное лицо аскета. Редкие, слипшиеся волосы прямыми прядями падают на высокий лоб. Порой кажется даже, что Яго — болен. Нет, он не болен, и тем не менее он действительно страдает — не физически, а морально. Ибо то, что происходит, то, что он воочию видит, стерпеть нельзя. Любовь Отелло опрокидывает и опровергает всю многотрудную жизнь Яго — целую жизнь! — кощунственно перечеркивает весь его разум и опыт. Ведь Яго, как никто, «знает толк в вещах и людях», особенно — в женщинах. В этих второсортных существах, полуживотных, чьи повадки он давно изучил и систематизировал, чьи намерения ему наперед известны. В житейских передрыгах скромный армейский поручик утрет нос любому генералу, ибо знает: «Быть такими или другими зависит от нас», — то есть от его ума и воли. «Мы действуем умом, а не колдуем» — вот жизненный девиз Яго. Ум и воля приводят к успехам и к победам. Но не к счастью.

Счастье в лексиконе Яго не значит. У него нет такого дара: быть счастливым. Ему некогда быть счастливым. Он идет от цели к цели — достигнута одна цель, тотчас впереди возникает другая, и так всю дорогу.

Да разве он один? Поручик хочет стать лейтенантом, подчиненный — начальником, бедняк — богачом. Все так живут. Все, кроме Отелло.

Все, кроме Отелло, случайного баловня судьбы, по какому-то вздорному капризу провидения вдруг вознесенному на недосыгаемую высоту блаженства и покоя. Медлительные, сильные руки Отелло, нежно обнимающие стан Дездемоны, глупая улыбка, которая долго блуждает по лицу Отелло и после того, как Дездемона ушла, — все это проклятое «колдовство» противно трезвому разуму Яго, мерзостно хлопотливой, практической душе.

Итак, с точки зрения Яго, счастье Отелло безнравственно, аморально.

Ибо счастье — не куплено, не заработано, не достигнуто целенаправленным действием ума, а просто так, ни с того ни с сего привалило.

Столкнувшись с этим возмутительным фактом, Яго, умник и практик, испытывает, как ни странно, негодование чисто этического свойства. Отелло продемонстрировал ему, знающему толк в вещах и людях, нечто такое, в чем ни проку, ни толку заведомо нет, но есть зато что-то тысячекратно превосходящее и толк и прок. Нечто кощунственное,

еретическое. Давно опознанный, вдоль и поперек исхоженный, на зубок изученный мир в этот миг предательски вышел из повиновения. Все ориентиры сдвинуты с места, вся иерархия реальных стоимостей сбилась и смешалась, все обесценено.

Яго смотрит на Отелло, как честный и нищий труженик на чудом разбогатевшего бездельника, как монах, чье религиозное чувство задето, хуже — оскорблено! В его ненависти к Отелло сквозит поистине пуританское презрение к сладкой жизни. Тень Савонаролы выглядывает из-за плеча этого Яго. Мучительный, изнуряющий душу фанатизм то медленно тлеет, то разгорается в его взоре. Либо он сумеет обуздать и упорядочить этот хаос, либо должен признать, что вся его жизнь пошла прахом. Такая вот безоговорочная капитуляция — или война, третьего не дано. Война предстоит тяжкая, кровопролитная — все это Яго ведомо, но выхода у него нет.

Красота Дездемоны для него и притягательна и отвратительна. М. Джанашиа легко забывает аристократическое происхождение и социальное положение героини: Дездемона ничуть не похожа ни на дочь сенатора, ни на жену прославленного генерала. Коль скоро она со всеми, в том числе и с Яго, держится наравне и накоротке, значит, Яго может иметь какие-то виды на эту простушку. О, если бы Дездемона и вправду была как все, если бы она хоть сколько-нибудь соответствовала представлению Яго о женщине вообще — тогда умный и дерзкий поручик мог бы навести должный порядок в своем пошатнувшемся мире без всякой войны, способом обычным и привычным. Одна ночь с Дездемоной — и нет проблем, все расставлено по местам. Такую вероятность Яго, по-видимому, сперва держит в уме. Но очень скоро убеждается, что Дездемона — при всей ее обманчивой простоте — находится на такой головокружительной высоте счастья, откуда он, Яго, неразличим.

Когда мысленно сравниваешь Дездемону — Джанашиа с Дездемоной — О. Яковлевой, гольдониевски-лукавой капризницей, грациозной женщиной-безделушкой, поэтичной, но себе на уме, то видишь, насколько грузинская Дездемона, в отличие от московской, неопытна в науке любви, насколько она беззащитна в своей непосредственности. Но это — непосредственность такой любви, которой наука не нужна, для которой все ухищрения кокетства или жеманства излишни.

Если любовь Отелло — поздняя, последняя, и потому она бережна, деликатна, полна поэзии, то любовь Дездемоны — ранняя, первая, эта любовь смела, легка, как дыхание, свободна и весела. Пластический рисунок роли у Джанашиа весь соткан из текучих, льющихся движений: напевные жесты хрупких рук, их поющие кисти, скользящая, едва ли не летящая походка. Тонкое платье трепещет в ногах. Мир этой юной женщины гармоничен, взгляд прям и открыт, речь беззастенчиво откровенна. Без тени смущения и без всякой бравады она обещает Кассио: «Я в школу превращу его постель». С чего бы ей краснеть и чем бравировать? Она ведь знает, что Кассио — верный друг и ей и Отелло, а защитить друга так же естественно, как лечь в постель с возлюбленным. Все просто для нее: говорит — что думает, что думает — то и говорит.

Магнетическая сила любви Дездемоны к Отелло, угнетая и терзая душу Яго, облагораживает всех остальных персонажей спектакля. Г. Габуня играет Эмилию без обычного нажима на плебейскую грубоватость. Никакой вульгарности. Супруга Яго — обаятельная, скромная, хотя и недалекая женщина, честная и верная наперсница Дездемоны. Контуры роли мягки, элегичны. Чаще всего режиссер отводит Эмили место чуть поодаль от рамп — она грустно стоит как бы в сторонке от главных событий, предотвратить их не может, но гибельность их предчувствует. Очень долго Эмилия играет, в сущности, роль встревоженной зрительницы: мы следим за ходом трагедии с одной стороны, из зала, она — с другой стороны, из глубины сцены, вот и вся разница. Она разделяет наши симпатии и наши антипатии, более того, ей незримо передается наше волнение. Невольная пособница Яго и неумелая союзница Отелло, Эмилия, как и мы, вынужденно пассивна. Когда же в конце пьесы тихий голос Эмили вдруг срывается в крик и становится решающим голосом разгневанной истины, то это ведь наш голос. Это мы с вами не вытерпели, вырвались на подмостки и ее устами яростно выложили все, что знаем. Поздно? Конечно, поздно. Если бы истина не опаздывала, не было бы никаких трагедий — ни на сцене, ни в жизни.

Благородная Эмилия печальна, а благородный Кассио — весел. Р. Чхиквишвили в роли Кассио хорош собой, грациозен, как и подобает юному флорентийцу, и настолько душевно опрятен, настолько

чист, что его связь с разбитной Бьянкой кажется каким-то недоразумением. Когда на сцену, профессионально покачивая бедрами и демонстрируя, подобно кабаретной диве, сперва глубокое декольте, а затем обнаженную спину, выходит розовая Бьянка — К. Гегешидзе и направляется прямехонько к Кассио, думаешь, не ошиблась ли адресом эта особа. Впечатление такое, что вообще-то режиссер предпочел бы обойтись и без Бьянки, но поскольку ее эпизод нельзя исключить, он подает этот выход как своего рода условность: хотите верьте, хотите нет. Верить, по совести говоря, не хочется.

Зато как легко и как охотно мы верим дружелюбию и теплоте режиссерского взгляда на Родриго, на этого славного, вовсе не глупого, а просто ошалевшего от любви горячего и храброго паренька! Т. Киладзе наделяет Родриго неподдельной экспансивностью, жадой действовать стремглав, немедля, очертя голову. Согласно сценической традиции, Родриго спесив, ибо у него — тугой кошелек, надменен, ибо — дворянин. Согласно той же традиции, Родриго — пустоголовый шеголь, и движет им вовсе не любовь, а одно тщеславие. Комическая фигура? Ну нет, возражает Чхеидзе, такой вздорный Родриго надоел и неинтересен. Пусть он мальчишка, но и он одержим благородным высоким чувством — вот что важно.

А важно это потому, что, как говорит Отелло, «высокое неприложимо к жизни, все благородное обречено». Согласно этому закону, глупый шеголь Родриго, конечно, должен был бы уцелеть. Пересматривая традицию, по-новому читая старую роль, Чхеидзе направляет в лицо Родриго луч трагедии — и его лицо неузнаваемо меняется, а гибель Родриго подтверждает ужасную гипотезу Отелло.

Старые роли, новые лица: такой результат метод Чхеидзе дает во всех случаях. Режиссер не оглядывается на театральный канон. Пристальный аналитик, он погружается в пьесу как бы впервые, словно не знает, чем пьеса кончится. И, странное дело, такое же волнующее чувство полнейшего неведения вдруг охватывает и нас. Мы-то ведь знаем, чем кончается пьеса. Тем не менее мы понятия не имеем, как она закончится сегодня.

Во втором, самом медлительном акте спектакля Чхеидзе ведет свое расследование особенно осторожно, ибо приближается к огнедышащей тайне трагедии. На протяжении тягостного разговора Отелло и

Яго время как бы замерло и остановилось. Отелло долго, невероятно долго сохраняет спокойное благодушие. Чуть понутив красивую седеющую голову, он слушает Яго. Лишь изредка его темные, горячие глаза, спрятанные в опущенных веках, вопросительно поглядывают на собеседника. Тревоги в глазах Отелло нет. Вернее всего, ему хочется успокоить Яго, избавить верного Яго от напрасных подозрений. В белоснежной рубашке с отложным воротником Отелло, крупный, массивный, невозмутимый, терпелив, даже чуть снисходителен. Из глубины сцены бездумно, некстати, даже не вслушиваясь в мужской разговор, появляется Дездемона, легко садится на колени Отелло, а потом так же легко и мягко, словно котенок, ложится на пол у ног возлюбленного. Завидев Дездемону, Отелло просиял. Он все еще слушает Яго, он честно старается слушать Яго, но внимание его отвлечено, рука Отелло нежно прикоснулась к руке Дездемоны, и он вновь просиял. И вежливо, ласково, извиняющимся голосом попросил Яго: «Говори яснее».

Он стесняется полноты собственного счастья. Он, счастливец, чувствует себя виноватым перед Яго, беднягой и работягой. Тот, кажется, о деле говорит, а Отелло, к стыду своему, вовсе не о делах думает...

Яго, стараясь не замечать Дездемону, видеть не желая все эти вздорные нежности, тяжело и упрямо катит свою бочку. Он то садится, то снова встает, то прохаживается возле Отелло, кружит подле него и — говорит: небрежно или значительно, заботливо или нервно. Между фраз он мимоходом расставляет капканы пауз. Но Отелло эти паузы игнорирует, и направить его мысли в нужное Яго русло не просто.

Весь их словесный и пластический диалог Чхеидзе подчиняет точному и строго размеренному ритму неспешных и выразительных мизансцен. Сменяя одна другую, мизансцены все более отчетливо фиксируют и тщетность усилий Яго, и его неутомимую наступательную энергию, и, главное, его изобретательность. Один подход не удался, попробуем другой. Только не унывать, не останавливаться. Справа не вышло, попробуем слева. Рано или поздно, так или иначе, любой ценой пробить броню блаженной невозмутимости Отелло! Реплики Отелло коротки, однообразно беспечны, реплики Яго витиеваты и осмотрительны. Каждое слово взвешено. Слово за слово, постепенно Яго подбирается к цели. В момент, когда Дездемона встала и безмятежно уплыла в

глубину сцены, Яго, который только что распространился о ветрености и лживости венецианок, будто вдогонку ей бросает: «Стыда в них нет...»

Все Отелло, каких я видывал, тут выдерживали гастрольную паузу и после тягостного раздумья гневно или подавленно восклицали: «Ты вот о чем?»

Отелло — Мегвинетухуцеси задает этот вопрос без всякой паузы, не ужасаясь и не сердясь. Ему смешно. Счастливо щурясь, он не спрашивает, он только деликатно переспрашивает: «Ты вот о чем?» И Яго — Мгалоблишвили нехотя, сурово, трезво (Отелло ему друг, но истина дороже!..) произносит: «А что ж супруга ваша — другая, полагаете?» Отца обманывала? До брака хитрила? «Да, это так», — соглашается Отелло. Но интонация — не соглашается. Интонация говорит: какое это имеет значение? И тем не менее Яго — у цели, ибо Отелло — задумался, задумался тяжело. Его лицо потемнело. Яго быстро принимается подбрасывать шепки в костер, бегло упоминает, что Кассио — юноша, а Отелло — далеко не юноша, мельком говорит о пороках, об «извращениях чувств...».

Чем больше задевают Отелло его слова, тем труднее они даются Яго. Он видит, что в душе Отелло зреет сдерживаемая ярость, и понимает, что с каждым словом его собственное положение становится все опаснее. Отелло может его убить? Может. Капельки пота выступают на лице Яго. Нет, Яго не трус. Напротив, он отважен. Но длительность риска способна измочалить и храбреца. Когда Отелло разрешает ему следить за Дездемоной, только тогда Яго наконец вздыхает с облегчением: дело сделано, и он уцелел.

А Отелло? С этой минуты он сам будет неотрывно следить за Дездемоной — вот в чем несчастье, вот беда. Настало страшное время, «когда догадываешься и любишь, подозреваешь и боготворишь». До сих пор инициатива была в руках Яго. Теперь вырвалась наружу главная сила трагедии. «Зеленоглазая ведьма» завладела душой Отелло, он вздернут на дыбу ревности. Яго может посторониться: то, что он начал, Отелло сам доведет до конца. Ибо «Отелло» — трагедия ревности, и Отелло ревнив. Мегвинетухуцеси в конце второго и в начале третьего акта играет человека одержимого жадой узнать правду, но потому-то и не способного ее узнать, что он одержим. Он боготворит, но он же и подозревает, он любит, но он же и «догадывается», то есть дает волю самой

необузданной, дикой и святотатственной фантазии. Губительная игра воображения — сильнее реальности, она попирает реальность, сокрушает ее.

Вспомнил ли Пушкин свой парадокс об Отелло, когда его самого обуяла ревность? Задумался ли он, «африканец», об участии доверчивого негра, когда писал свой картель? Этого нам знать не дано. Однако мысль о последних днях жизни поэта невольно приходит в голову, когда видишь безмерные, сверхчеловеческие страдания благородного Отелло в спектакле Чхеидзе. Только что счастливо парил в поднебесье любви. Теперь? Теперь мысленно прощается с войсками.

Чаще всего в этом знаменитом монологе исполнители роли Отелло прощались со своей боевой славой или же с самой жизнью. Мегвинетухусеси прощается с красотой и поэзией бытия. Его печаль светла, он видит стройные ряды воинов, покидающие под свист флейт, под барабанный бой пустеющее, утратившее смысл пространство судьбы. Монолог подобен горестной паузе, коротенькому промежутку, мгновению, когда осознана горчайшая из утрат. Итак, все кончено...

Все кончено, потому что образ Дездемоны теперь двойся в глазах Отелло. Любое ее слово звучит двусмысленно, каждое движение кажется предательским. А у Дездемоны на устах одно только имя — Кассио, одна забота — Кассио, и ясно ведь, что Дездемона — мразь. Но весь ужас в том, что ничего не ясно. После того как Яго, подобно великому иллюзионисту, с помощью обыкновенного платочка доказал Отелло все, что и требовалось доказать, Отелло сладостно, с неизбывной нежностью произносит: «Обольстительная! Божественная!»

Несколько оторопевший Яго хмуро возражает: «Вам пора было бы забыть об этом». Если бы он мог забыть!

Уж сколько раз твердили миру: Отелло-де страдает не оттого, что обманута его любовь к женщине, а оттого, что поколеблена вера в человека, в добро, в идеал и во все прочие столь же абстрактные понятия. Ну, а если все-таки конкретно? Если не о добре и зле, не о человечестве и человечности, не об идеалах, а о нем самом, об Отелло?

Вопрос Эмилии «И это не ревнивец?» в спектакле Чхеидзе раздается как ответ. Разбередив ревность, Яго высвободил из-под сознания Отелло темные, глухие, неуправляемые инстинкты.

Любовь еще жива, она упорно подает свой голос из хаоса, ее луч пробивается сквозь мрак, сквозь ярость. Но механизм ревности — машина подлая. Чем более внятен голос любви, тем круче взмывает злоба.

Это и есть победа Яго. Как только мир Отелло искажился до неузнаваемости, тотчас же в мироздании Яго установилось равновесие, утвердился былой порядок. Ведь он, Яго, всегда знал: высокое неприможимо к жизни, все благородное обречено. Теперь, когда Отелло, грешник и еретик, сброшен с небес счастья в огненную геену ревности, теперь «жизнь» восстановлена в своих незыблемых правах. А «высокое» и «благородное» посрамлено. Счастье — фикция, колдовство, ложь, и это доказал не кто-нибудь. Он, Яго, доказал.

Момент, когда грешник Отелло в ярости теряет сознание, падает и бьется в конвульсиях у ног «праведника», — пластическая метафора торжества Яго. Запрокинув голову, Отелло лежит у края рамп. Пригнувшись, Яго лезвием кинжала раздвигает ему зубы. Эта мизансцена при всей ее картинности внезапна, ошеломляюще проста и неопровержима. Как, впрочем, и все главные мизансцены Чхеидзе — не придуманные ради эффекта, а найденные ради внятности мысли. Фантазия режиссера смела, но его решения чаще всего выглядят единственно возможными.

Посоветовавши Отелло задушить Дездемону в оскверненной ею постели и убедившись, что эта мстительная идея подхвачена, Яго широкими, быстрыми шагами уходит в глубину сценического пространства и там, далеко, у черного проема двери, останавливается, скрестив руки на груди, в удовлетворенной позе человека, сделавшего свое дело. Световая волна послушно катится за Яго. Свет сопровождает Яго, сопутствует ему, покидая на авансцене во тьме скрючившегося Отелло.

В начале третьего акта является Лодовико с приказом, присланным из Венеции. Он обращается к Отелло, но тот не слышит его, смотрит мимо него, на Дездемону. Какая Венеция, какой Кипр, какие сенаторы, какой Дожд? Ничего этого он знать не знает. Он видит только Дездемону, одну Дездемону и, проходя мимо нее, коротким, быстрым, злобным движением бьет ее по лицу: «Дьявол!» Эта реплика брошена, и эта пощечина нанесена как бы и не Отелло, а неожиданно для него самого кем-то другим, угнез-

дившимся в его теле. Он себе уже не равен, собой не владеет, себе не хозяин. Верит ли он в измену Дездемоны? Конечно, нет. Верит ли он в ее невинность! Конечно, нет, тысячу раз нет. Перед замутненным взором Отелло плывут «носы, уши, губы», его безудержные фантазии мнут и комкают реальность, и их гротескная фантазмагория такова, что он на все готов, только бы установить правду — любую правду. Механизм ревности срабатывает без ошибки: он выбирает из двух возможностей худшую, поскольку худшая — хуже.

Решающий диалог с Дездемоной Мегвинетухуцеси жаждет превратиться в монолог. Ему не нужны ее ответы, он не слышит ее возражений. Темперамент актера, дотоле сдерживаемый, тут прорывается с вулканической мощью. Отелло вслушивается в себя, в собственный голос, впервые — и в последний раз, единожды за весь спектакль — взмывающий до крика, до вопля, прерываемого спазмами бешенства. Вопль погибающей души. В этом вопле, подобно удару хлыста, коротко и резко раздается слово «шлюха!». Оно невесть откуда вырвалось. Оно хлестнуло обоих: Дездемона пошатнулась, Отелло вздрогнул. Но боль, которая его обожгла, доставила Отелло какое-то странное удовлетворение. Она была реальной, эта боль. Она стала единственной реальностью — другой реальности нет. И он, добывая себя, себя затаптывая, повторяет: «Шлюха без стыда!»

До этой секунды Дездемона — Джанашиа воительницей не была и защищать свое достоинство ей не приходилось. Неопытная — она не ведала осторожности, любящая беспредельно — во взаимности не сомневалась и ревность Отелло воспринимала как горестное затмение ума, которое скоро развеется. Но есть необратимые слова, и Дездемона такое слово услышала. Нас охватывает ужас. Мы понимаем, что выхода у Дездемоны нет, спастись невозможно. Она возражает, зная, что возражения напрасны. Она клянется, понимая, что клятвы ничего не изменят. Да, она произносит: «Я не шлюха». Но в том-то все и дело, что повторить, только повторить это слово — для нее значит погибнуть. В их диалоге самое главное совсем просто. Оба словесно осквернили свое счастье, свою любовь, и оба погибли, хотя физически все еще, пока еще живы.

Убийство совершается мрачно и тихо. Отелло (он тут, в финале, в какой-то хламиде цвета побуревшей бычьей крови) душит Дездемону мешком, одним из

тех тяжелых мешков, которые с самого начала спектакля валялись на подмостках. Долго смотрит на ее раскинувшиеся руки: шевелятся ли еще? Кажется, не шевелятся. Кажется, руки успокоились, тишина снизошла на возлюбленную, тишина смерти близится и к нему. Отелло поднимает тело Дездемоны и на руках уносит в глубину застывшего пространства. Все дальнейшее нисколько не затрагивает его мертвую душу: ни обличения разгневанной Эмилии, ни удар кинжала, которым Яго закалывает Эмилию, ни речи Монтано и Лодовико. Мысленно он не разлучается с Дездемоной. Он с ней, она с ним. И режиссер согласен с Отелло, он позволяет Отелло неотрывно следить за движениями призрачной и безгласной Дездемоны, которая — уже за гранью бытия — встает и с горячей свечой в руках подходит к Отелло, кротко присаживается рядом с ним, прикасается к его плечу, прижимается к нему. Более того, после, когда Отелло произносит последний монолог, она снова встает, приближается к нему, обнимает и целует в губы. Они вместе. Они уносят свое нездешнее счастье в нездешний мир.

В финале шекспировская трагедия, как обычно, разит и правых и виноватых. Давно убит Родриго, погибла Дездемона, погибла Эмилия, погиб Отелло. Что же Яго? В каноническом тексте пьесы Отелло «ранит Яго». Согласно партитуре Чхеидзе, после того как Яго убил Эмилию, он все в том же синем плаще спокойно сидит в кресле в самой глубине сцены и холодным, ледяным взглядом досматривает финал трагедии, будто не Чхеидзе, а он сам ее поставил. Лишь в самую последнюю секунду, перед тем как погаснет свет и подмостки зальет ночь, Яго мягким рывком ускользнет в свою черную дверь.

Это похоже на бегство. Яго бежит с поля боя, где расprostерты бездыханные тела его противников. Бежит потому, что они повержены, но не побеждены.

Вскоре после того как Темур Чхеидзе показал «Отелло», стало известно, что Стуруа готовит «Короля Лира». Репетиции «Лира» начинались, прерывались, возобновлялись и тянулись долго, почти восемь лет. Внешние причины тому были достаточно веские: в здании Театра имени Руставели шел капитальный ремонт, труппа много странствовала по белу свету, с успехом гастролируя везде, от Мексики до Сибири, а когда возвращалась в Тбилиси, работала в большом, но плохо оборудованном помещении Дворца профсоюзов.

Стура не хотел выпускать «Лиру» в чужих стенах. Но, думаю, помимо соображений технического порядка, репетиции тормозились и совсем другими обстоятельствами. Надо было найти новый, сегодня актуальный подход к «Лиру», соотнести режиссерское прочтение трагедии с жизнью общества, найти в ней нечто созвучное умонастроениям нынешней аудитории. Во многих частностях созвучия обнаруживались сами собой, без труда. Но вещь в целом и грандиозная роль Лира — вся эта роль! — как бы сохраняла некий нейтралитет по отношению к современному духовному климату. «Король Лир» — это пьеса о...» — говорил Стура и задумывался. В тексте интервью возникало выразительное многоточие. Режиссер, который не однажды заявлял о своем пристрастии к «политическому театру», такой неопределенностью довольствоваться не мог. Он думал, искал, ломал голову. А время шло.

В большом интервале между «Ричардом» и «Лиром» (1987) Стура поставил несколько новых пьес. Одна из них, «Вариации на современную тему» (1981), была написана им самим. Рамаз Чхиквадзе сыграл в ней роль Режиссера. И хотя Режиссер на Стура вовсе не был похож, все же его творческие муки, пусть поданные утрированно, даже шаржированно, вероятно, в какой-то мере отражали состояние духа автора и зачинщика всех этих «вариаций». Ибо содержанием представления были репетиции еще не написанной пьесы. Действие происходило в театре, и Режиссер — Чхиквадзе, располагая одной только едва намеченной сценарной канвой, должен был решить, какой смысл надо придать незавершенной схеме, выбрать из всех возможных вариантов лучший и довести его до ума. Другими словами, основной задачей Режиссера — Чхиквадзе становились импровизации на заданную тему. А тема предлагалась достаточно банальная: некто Мириан, редактор газеты, написал статью, изобличающую крупного начальника, его близкого друга. Статья готова, вопрос лишь в том, печатать ее или не печатать, и этот вопрос — открыт. Как говорится, «возможны варианты». Режиссер — Чхиквадзе вправе принять любое решение, но в известной мере оно, конечно, будет зависеть от того, какого актера он назначит на роль Мириана. Методом импровизированных проб и неизбежных ошибок Режиссер то приближается к цели, то удаляется от нее...

Что же он, однако, представляет собой, этот

самый Режиссер? Чхиквадзе изобразил его седовласым старичком, суетливо манипулирующим двумя парами очков (одни для чтения, другие — для дали), старомодным чудаком в профессорской ермолке, в артистической бархатной куртке, под которой — черный жилет и белая рубашка с пышным бантом, короче говоря — смешным человеком, не от мира сего, заведомо неспособным понять актуальную современную пьесу. А ведь ему предстоит репетировать именно современную, да еще и незаконченную драму, где древний конфликт между чувством и долгом перенесен в наши дни, где речь идет о советской печати, советской морали, о принципах и компромиссах, должностях и чинах! Кажется, что у него ничего путного не получится. Он же, этот чудака, и сам говорит, что жизни не знает.

В репетиционном зале, где как попало расставлены столы, стулья и парты, где художником Георгием Месхишвили в точности воспроизведены на стенах целые страницы старого букваря Якоба Гогешашвили, по которому и сейчас учатся грузинские дети, — в этом репетиционном зале, похожем на школьный класс, Режиссер — Чхиквадзе ведет себя как раскапризничавшийся ребенок. Похоже, старик впал в детство и силится воскресить театр тех лет, когда он был ребенком. Режиссер высокопарно витийствует в убогой манере провинциального трагика, потом валится в обморок, будто в душераздирающей мелодраме, потом грубо комикует, как в пошлейшем водевиле. Озадачены все: и актеры, с которыми он репетирует, и мы, случайные зрители его суматошных репетиций. Конечно, мы восхищаемся виртуозным мастерством и веселым изяществом метких пародий Чхиквадзе. Но ясно же, что с такими ухватками к серьезной пьесе не подступишься.

Меж тем Чхиквадзе, который низвел роль Режиссера на уровень смехотворного капустника, оттуда, снизу, с самого доньшка пародии, начинает — вкрадчиво и незаметно — движение ввысь. Только что перед нами был семенящий ножками вздорный и немощный старикашка, но вот в глазах его задорно сверкнул молодой огонь, в плаксивом голосе послышались повелительные ноты, и актеры, самодовольные, бездарные актеры, которые презрительно посмеивались над ним, все охотнее, все радостнее повинуются ему. Жалкий рамоли превращается во всемогущего волшебника. Он упоенно фантазирует, пробует одно, другое, третье; актеры жадно подхватывают

его предложения, на лету ловят его подсказки и буквально у нас на глазах — кто бы мог предположить? — становятся талантливими. Нечто вроде драмы в трех возможных вариантах (с тремя исполнителями роли Мириана: Кахи Кавсадзе, Сосо Лачидзе, Гия Перадзе) волей Режиссера все-таки складывается. Кажется, складывается.

Но тут-то и вспыхивает актерский мятеж. Не скрою: он сразу напомнил мне феллиниевскую «Репетицию оркестра», вышедшую на экран двумя годами ранее «Вариаций» Роберта Стуруа. Конечно, влияние итальянского гения сказалось в эпизоде, где обозленные, утомленные, остервеневшие актеры яростно атакуют Режиссера — Чхиквадзе. Им осточертели бесконечные импровизации. Им подавай готовые роли, текст, который можно выучить, мизансцены, которые можно запомнить.

Режиссер — Чхиквадзе смешался, растерян. Он долго стоит посреди сцены, рука дрожит (и никак не может попасть в кулек с изюмом, который сжимает другая, трясущаяся рука), глаза беспомощно блуждают. Феллиниевский Дирижер укрощает взбунтовавшихся оркестрантов демонической мощью музыки, подвластной только ему. У Режиссера — Чхиквадзе такой музыки нет, у него, как мы знаем, нет даже пьесы. Но зато у него есть нечто иное: неистощимая фантазия. В нем, в его тщедушном теле, сконцентрирована всесильная магия театра. С внезапным возгласом «эврика!» он вдруг срывается с места и с ходу сам — с обжигающей правдивостью — вступает в роль Мириана. Игра продолжается, актеры снова послушны своему Режиссеру.

Когда, в какой именно день, Стуруа, размышляя о «Лире», мысленно вскричал «эврика!», я с точностью сказать не берусь. Но, думаю, произошло это вскоре после того, как режиссер понял, что время двинулось навстречу его замыслу, превращая неуверенный пунктир предварительных очертаний в отчетливо прочерченные линии, смутные предчувствия — в окончательные решения. Трагическая громада «Короля Лира» возникла на грузинской сцене, словно бы подводя мрачный итог впервые осознаным удручающим явлениям только что миновавшей поры парада и распада, девальвации громких слов, мнимой грандиозности свершений, поры, когда утрата чувства реальности порождала безверие, апатию, а упоение показным величием шло об руку с тотальным цинизмом. Как раз тут, в глухоте, немоте и

слепоте самообольщения, — начало трагедии Лира. Но виновник всех бедствий — сам Лир. На нем — трагическая вина, в нем самом — первопричина зла, которое в конечном счете доберется и до него.

Лиру удалось то, что не удалось Ричарду: он не только сумел удержаться на вершине безграничной власти до преклонных лет, но и пресытился ею, можно сказать, объелся собственным могуществом до отвращения, до тошноты. Еще до первого выхода Лира Стуруа с величайшей энергией нагнетает атмосферу смертельного страха, внушаемого королем всем — в том числе его ближайшему окружению. Возглас «Король идет!» приводит придворных в оцепенение. Все смолкают. Рекордная по протяженности пауза (столь долгой паузы, мне кажется, в истории театра никогда не бывало) грозно нависает над подмостками. В напряженной тишине неподвижной группой, словно перед казнью, стоят Регана, Гонерилья, их титулованные супруги, Глостер, Эдмунд, Кент. Ждут. Время тянется, скапливается, становится свинцово тяжелым, физически невыносимым. Кент — Мурман Джинория нервно переступает с ноги на ногу. Герцог Олбани — Джемал Гаганидзе не выдерживает, грузно валится в обморок. Никто не смеет ему помочь, его поднять. Он сам встает и снова замирает в прежней подобострастной позе. Как солдаты на плацу, прямо и каменно твердо, не сводя глаз с того места, откуда должен появиться король, застыли во главе всей группы старшие дочери, Гонерилья и Регана. Бледные лица, сухо поджатые губы, серые холстинные платья. Ждут.

Пока томительная пауза висит над сценой, мы успеваем разглядеть странные очертания воздвигнутой художником Мирианом Швелидзе модели мира, которым владеет король. Вся правую половину пространства занимает слегка уменьшенная, но точная копия зрительного зала Театра имени Руставели: в зеркале сцены зеркально отразились белые ярусы, балконы и ложи того самого, недавно наконец отремонтированного здания, где мы с вами находимся. Но тот зрительный зал, что на сцене, — он еще в состоянии ремонта и разрухи. Позолота стерлась бесследно. С ярусов свисают люльки маляров, кое-где торчат деревянные лотки, штукатурка облезла, кирпичная кладка обнажена. Груды песка, доски строительный хлам. Типичный долгострой, развал, конца которому не видать. Тем более что полукруг ярусов неожиданно обрывается как бы срезанный на

полпути, в середине сцены. А в левой ее половине виднеется большая железная клетка, назначение которой нам пока понять не дано. Мы видим лишь шеренгу статистов, то ли ремонтников, то ли солдат, — они тоже недвижно стоят, словно охраняя всю эту причудливую картину. На авансцене — зловещая комбинация трона и виселицы, перед ней сидит — и просидит весь спектакль — муляжная обезьянка. А где-то наверху, под потолком развороченного театра, — еще одна муляжная фигура. Может, равнодушный зритель, может, задремавший маляр. Все эти знаки, интригующие публику и на разные лады истолковываемые критиками, сами по себе, думаю, не столь уж существенны. Они подобны беглым завихрениям фантазии, гротескным виньеткам на полях — на краях — безгласного пространства. А Лир все не идет.

Гробовую тишину паузы прерывает мощный, подобный отдаленному грому, музыкальный аккорд. И опять воцаряется тишина. Наконец вдаль, в пустынном холоде, появляется и быстрой шаркающей походкой — в растоптанных шлепанцах — идет к рампе высокий старик. На нем — отнюдь не королевская мантия, а серое рубище. В руке у Лира — Чхиквадзе клетка с зеленым попугайчиком. Лицо короля кривит желчная усмешка. Следом за ним бежит Корделия — Марика Кахиани, беспечная девчонка в свободной черной шелковой блузе и коротких черных штанишках. Большой сачок для ловли птиц у Корделии на плече.

Не обращая никакого внимания на окоченевшую группу придворных, Лир, глумливо хихикнув, присаживается к шаткому деревянному столику, брезгливым жестом швыряет на стол корону. У Лира — раздраженное лицо человека, которому все осточертело, обрыдло. Лир злорадно хохочет, ругается, притворяется рыдающим, голос его сперва срывается на визгливый фальцет, потом становится похож на отрывистый лай. Все эти шутовские выходки никого не удивляют: придворные к ним привыкли, притерпелись. Ничего, ничего — сейчас он их удивит! Он ведь знает, о чем мечтают все эти людишки, на которых ему противно взглянуть. Им нужна его смерть, они ждут не дождутся, когда же взбалмошный деспот, злобный, выживший из ума старикан сыграет в ящик, и они наконец дорвутся до вождеденной власти. Вождеденной для них — мерзостной для него.

Лир — Чхиквадзе делит свое королевство натрое ни в коем случае не потому, что хочет облагодетельствовать дочерей. Ампула благородного отца, к которому традиция искони приближала Лира, отвергнуто напрочь. Чхиквадзе начинает роль саркастически, его Лир — капризный и злой тиран. Одаряя дочерей, Лир тем самым их отвергает: швыряет им власть, как собакам швыряют кость. Нате, хватайте, рвите! Вы Думаете, власть — это счастье? Ну, а мне ведомо, что власть — это бремя, которое вам, ничтожествам, не по силам и не по уму. Берите, берите! Попробуйте сладить с этой неуправляемой машиной, упорядочить бедлам, остановить развал. Попробуйте, а я отойду в сторонку и посмеюсь, когда государство рухнет на ваши головы. Берите же! Он еще и дразнит их: отдал Гонерилье и Регане дарственные грамоты и тотчас же отобрал, сунул бумаги в сачок. Мало того, Лир заставляет обеих дочерей ползать перед ним на четвереньках: захочу — сделаю королевами, не захочу — уничтожу, испепелю. Клятвы в дочерней преданности и вечной любви, изрекаемые Гонерильей и Реганой, он слушает вполуха, нетерпеливо, брезгливо, прерывая их дряблым хохотом и каким-то бабьим визгом — все эти речи фальшивы, им веры нет.

Но отказ своенравной Корделии произнести такие же приторные слова приводит Лира в бешенство. Конечно, Корделия — дурочка, это известно, но всякой глупости должен быть предел, а кроме того, — и это главное, — она разрушила его ехидный замысел, испортила всю потеху. С ненаигранной, уже неподдельной яростью Лир хватается Корделию за плечо так, что блузка трещит по швам, швыряет наглуую девочку на пол. На попытку Кента вступить за нее отвечает громким, лающим смехом, потом вдруг роняет голову на грудь, руки короля, как плети, падают вниз, — кажется, умер, все вздрогнули, а он тут-то и поднимает по-жабьи растянутое в подлой улыбке лицо и бросает быстрый, оценивающий взгляд на Корделию. Испугалась? Одумалась? Нет же, упрямо сидит на полу и отрешенно смотрит в зрительный зал. Лир зверем бросается к ней, она — бежать, Лир одним хищным прыжком настигает дочь, хватается ее, бьет, душит. Задушил бы... Но в бельэтаже, в бедламе ремонта, возникает статный, чуть надменный король Франции (И. Лагидзе) в белом, расшитом серебром камзоле Француз спокойно объявляет, что берет строптивую бесприданницу в жены.

Это уж чересчур, этого вынести нельзя. Лир опрокидывает стол и убегает прочь. Вся шеренга статистов срывается с места и мчится за ним.

Нежные звуки романса Доницетти как бы омыают оставшийся на подмостках квартет: короля Франции и Корделию в глубине, Гонерилью и Регану у авансены. Под сладостную музыку Корделия берет клетку с попугаем и уходит по деревянной лесенке-временке сквозь ремонт бельэтажа, сопровождаемая галантным французом.

Сцена мрачнеет, зеленый попугайчик, унесенный Корделией, был — мы только сейчас догадались — единственным веселым пятнышком жизни в мертвленном, черно-белом пространстве, где две королевы, Гонерилья и Регана, начинают блаженный, ликующий танец, но меряют друг друга злобными взглядами.

Затем подмостками завладевают коварный Эдмунд — Акакий Хидашели, простодушный Эдгар — Гия Дзнеладзе, достойный, но, увы, недалекий старик Глостер — Автандил Махарадзе. Ни одну из нитей многосложной трагедии Стуруа не обрывает, он вычеркивает иные реплики, подчас сокращает большие монологи, но не упрощает разветвленный сюжет. Все роли сохранены, двинуты либо в параллель роли Лира, либо навстречу, наперекор, вторят основной теме трагедии, как эхо отзываются ей.

В момент, когда железная клетка-фурка под воркующе-томную мелодию вывозит на передний план Гонерилью — Татули Долидзе, в пределы сцены врываются жаркие краски. Гонерилья неузнаваема. Куда подевались ее монашеская аскеза и постная бледность? В избыточной роскоши перед нами нежится, ломается и жеманится женщина-бабочка, женщина-вамп. Сверкающий казакин переливается всеми цветами радуги, на виски положены синие тени, щеки густо наруганы, подведенные глаза вызывающе блестят. В одной руке у Гонерильи палитра, в другой — кисть: она, видите ли, посвящает живописи часы досуга. Спустя недолгое время мы увидим и метаморфозу Реганы — Дареджан Харшелдзе. В жемчужном головном уборе, в огненно-рыжей меховой накидке, в тонких, льнущих к ногам шальварах, Регана, в отличие от Гонерильи, не тратит время на эстетские забавы. У нее другие развлечения — в идеале она хотела бы иметь мужской гарем. Сестры-королевы превратились в хищных коронованных шлюх, обе распалены, обе дали

наконец волю алчной чувственности, прежде пуритански скрываемой, ныне бесстыдно откровенной. Режиссер предположил, что обе хотят сделать своим любовником шеголя Эдмунда и готовы с остервенением драться за него. Каждая на свой лад, по своей прихоти довершает разрушение мира.

Развал становится распадом, застойная кровь загнивает. Экзотические цветы декаданса произрастают на почве, унавоженной тиранией.

Лир вместе с королевством роздал и самого себя: эти причудливые, угрожающие знойные образы-фантомы — обломки его личности, соскочившие с орбиты частицы тотальной власти. Их злорадная и зловещая красота сулит жестокость, какой Лир не ведал даже в редкие минуты слепой, безудержной ярости. И скоро ему предстоит эту жестокость познать: Гонерилья замахнется на отца кнутом, Регана плюнет отцу в лицо, обе они будут превесело хохотать, глядя, как их слуги избивают бывшего короля. Более того, Регана станет помощницей Корнуэлу (В. Гогитидзе) в кошмарной сцене, где Корнуэл вырывает глаза у старого Глостера. Причем Корнуэл движим злостью и мстью, а Регана — садистическим вожделением. Жадно оскалив красивый рот, она в этот момент едва ли не счастлива.

Беспощадное царствие Лира блюло хотя бы самые элементарные, первичные моральные нормы, а если переступало норму (бывало, бывало и такое!), то все-таки помнило о ней. Норма существовала как принцип, пусть попираемый, как критерий, пусть нарушаемый. Власть Гонерильи и Реганы — беспамятная. Для их власти нет ни нормы, ни формы, ни принципа, ни критерия, ни прошлого, ни будущего. После них — хоть потоп. А потому в этом ополумевшем, свихнувшемся мире сын, оседлав ослепленного отца, погоняет его, как старую лошадь, похотливая королева восседает верхом на любовнике, двое несчастных, Глостер и Лир, дерутся между собой, брат убивает брата, дочери соревнуются друг с другом, терзая отца.

Что-то inferнальное творится на земле, будто вся она провалилась в преисподнюю. Клубящийся дым, как из геенны огненной, плывет над подмостками, и, хотя этот эффект в последнее время, надо сознаться, сильно поднадоел, здесь он оправдан. Точно так же, как и короткие оглушительные удары грома, сопровождаемые слепящими глаза вспышками юпитеров. Все эти звуковые и световые удары

режиссер наносит нам в роковые мгновения, непостижные уму вчерашнего короля.

Трагическая роль Чхиквадзе пропитана горчайшей иронией. Ирония фиксирует бессилие разума перед абсурдом оголтелого, вырвавшегося на волю и упоенного своей свободой зла. Когда сестры, всталась насладившись муками избиваемого отца, завязывают ему глаза и в буквальном смысле слова, самым натуральным образом водят Лира за нос, эта ирония явлена нам наглядно, просто — с той азбучной простотой, к которой рано или поздно сводятся все темы трагедии.

Характерно, что буря, знаменитая буря четвертого акта («О, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!»), режиссеру не понадобилась. Как раз теми постановочными эффектами, которые буря позволяет пустить в ход, Стуруа не прельстился. В его партитуре нет разбушевавшихся стихий: они бушуют в помраченной душе Лира. Ибо Чхиквадзе играет человека, оказавшегося в опасной близости к помешательству, на краю безумия. Напрасно Шут — Жанри Лолашвили, артистичный босяк в драном черном плаще, старается пробиться к разуму короля-изгоя, короля-парии. Напрасно, приплясывая вокруг него, бега за ним на коленках, пытается внушить ему истины, самоочевидные для Шута, но непомерные для Лира, не вмещающиеся в его сознание. Все дело в том, что правду, такую правду, Лир принять не в силах: ему гораздо легче признать, что сам он свихнулся, нежели поверить, что весь мир взбесился, сорвался с оси.

Взаимоотношения Лира с Шутом до крайности агрессивны. Накинув петлю на горло Шута, Лир волочит его за собой, явно желая удавить подлеца. Шут, высвободившись из петли, на коленках убегает. Лир гонится за ним. И если в трагедии роль Шута обрывается как-то случайно (и его исчезновение, пишут шекспироведы, «принадлежит к числу тех неразрешимых загадок, которые имеются в произведениях Шекспира»), то в спектакле жизнь Шута троекратным ударом ножа обрывает не кто иной, как Лир. «В забытьи рассудка», — считают критики М. Воландина и В. Иванов, чья статья о «Короле Лире» интересна и проницательна. В данном случае, по-моему, критики все же несколько неточны. На мой взгляд, Лир убивает Шута не «в забытьи», а — обороняя свой разум. Дослушать Шута — значило бы и впрямь сойти с ума. Но мертвец вдруг вскаки-

вает и, танцуя, упархивает за кулисы. Правду нельзя убить, трижды убитая, она все-таки воскресает.

Знатоки Шекспира, как мы только что убедились, охотно признают, что в шекспировских текстах есть «неразрешимые загадки». Но едва ли не всякий раз отвергают попытки постановщиков эти загадки решить. Смерть Шута от руки Лира, разумеется, их покорила. Ссылаясь на свою любовь к Шекспиру, они протестовали и против некоторых других решений Стуруа. Мне кажется, эти искренние протесты вызваны, как ни странно, недоверием к Шекспиру, чье величие — и театральное бессмертие — основывается прежде всего на многовариантности толкований, допускаемых и предполагаемых каждой пьесой и каждой ролью. Театральный автор велик постольку, поскольку он подвижен, текуч, изменчив. И в этом смысле Шекспир — выше всех. Но это — так, к слову.

К концу трагедии Лир — Чхиквадзе измучен, опустошен. Жизнь едва теплится в немощном теле. Он сомнамбулически бродит по пустынной сцене, и кажется, сцена шатается под ногами старика, которому все уже безразлично: и наступление французских войск, и гибель Гонерильи и Реганы, и даже то, что с грохотом рушатся в прах стены театра, символизировавшего его давнишнее, забытое царствование. Среди дымных развалин, в этом хаосе, подобном концу света, он одинок, жалок.

Однако в этот момент, когда Лир — Чхиквадзе почти переступил черту небытия, режиссер Стуруа приказывает актеру воспрянуть духом. Ибо из хаоса возникает Кент, который несет клетку с зеленым попугайчиком. Лир смотрит на беспечную птичку расширившимися глазами. Веселое пятнышко жизни — напоминание о Корделии.

Но когда Лир находит свою непокорную и детски безгрешную дочь, единственную вестницу истины и добра в этом подло изолгавшемся и злобно ожесточившемся мире, она уже мертва. Поздно, поздно! В ней жизни нет, это всего лишь труп, который Лир на веревке тащит за собой из глубины сцены к самому краю рамы. Он обнимает дочь, гладит ее похолодевшие босые ноги, благоговейно целует чистое лицо Корделии, потом оглядывается на нас, смотрит в зрительный зал глазами полными слез. Баюкая дочь на коленях, Лир, слабеющим голосом, произносит: «Мне больно. Пуговицу расстегните...» Это — его последние слова в спектакле. Гибель Лира никак не

обозначена, шекспировскую финальную точку Стурра превратил в тоскливое многоточие. Тоска — о том, что прозрение пришло слишком поздно, что Лир, виновник всех мук и всех смертей, Лир, который открыл ворота злу, теперь, в горчайший миг просветления, ничего не в силах исправить, ничему не может помочь.

В те далекие годы, когда Марджанишвили и Ахметели спорили между собой, каким быть национальному театру, вряд ли они могли предвидеть нынешний смелый размах грузинской режиссуры, масштаб решаемых ею задач, нынешний расцвет грузинской актерской школы, столь убедительно демонстрируемой и на сцене, и на экране (вспомним хотя бы «Покаяние» Тенгиза Абуладзе с Автандилом Махарадзе в главной роли!). Думаю, что сложившаяся в Грузии ситуация свободного соревнования талантов, их соперничества и неизбежного взаимообогащения во многом предопределила эти успехи.

О КРУПНОМ И МЕЛКОМ

Мы часто рассуждаем о том, как выглядит в нынешних пьесах, в спектаклях, фильмах нынешний человек. Насколько достоверны его сценические и экранные портреты? В какой мере искусство постигло и воплотило реальный, действительный облик современника?

Но чтобы ответить — хотя бы приблизительно — на эти вопросы, надо знать современного человека, и знать хорошо. А мы его знаем плохо, приблизительно. Каждый судит о нем со своей колокольни, опираясь на собственный жизненный опыт, на собственное мироощущение. Разногласий по этому поводу тьма. То, что одни считают подлинным, другим кажется мнимым. То, что с моей точки зрения хорошо, с другой точки зрения плохо.

Театр, например, с интересом приглядывается к молодежи и старается понять, чем она живет. Естественно, в искусстве сцены находят — плохо ли, хорошо ли — свое отражение взгляды, распространенные в нашем обществе. Взгляды, порой просто непримиримые. Я часто слышу, как люди моего поколения, те, кому сейчас сильно за шестьдесят, отзываются о сорокалетних, тридцатилетних, двадцатилетних с раздражением, обратно пропорциональным осуждаемому возрасту. Их послушать, молодые — эгоистичны, озабочены карьерой, а не высокими идеалами, все помыслы молодых сосредото-

точены на деньгах, вещах, материальных благах и т. д. И, конечно же, им кажется, что когда они, старшие, «были молодыми и чушь прекрасную несли», тогда их сверстники и сверстницы жили более содержательной внутренней жизнью. Ну а я много общаюсь с молодежью и уверен, что молодые люди наших дней гораздо интереснее, да и лучше, нежели их отцы и деды, комсомолия 30—40-х годов. Хотя бы тем интереснее, что они вступают в жизнь без иллюзий, без экзальтации и без необоснованных ожиданий. Дела для них важнее слов, знания основательны, требования к себе и другим — строже, их нравственный облик свободнее и естественнее, кругозор шире.

Но, конечно, приверженцев довоенных вкусов не переубедишь. Споры о духовности и бездуховности, о престижности и «вещизме», о том, насколько молодой горожанин лучше или, наоборот, хуже вчерашнего крестьянина, о почвенности и беспочвенности и т. д., и т. п. длятся, и конца им не видно. Поэтому, вероятно, справедливо будет сказать, что современный человек — молодой, зрелый, пожилой или старый — во многом все еще загадочен. Мы более или менее отчетливо представляем себе, каким он должен быть в будущем. И смутно, неясно знаем, каковы же мы сами — сегодня, сейчас.

Литература и искусство помогают нам ориентироваться в современном мире. Едва ли не главная миссия художественного творчества — самопознание общества и человека, причем интуиция и наблюдательность, сопутствующие подлинному таланту, как правило, далеко опережают выводы, к которым медленно и верно (или же медленно и неверно) приходят социологи и психологи. Мне, во всяком случае, кажется, что проза Шукшина, Трифонова, Семина, Кондратьева, Распутина, поэзия Самойлова, Ахмадулиной, Чухонцева, песни Окуджавы и Высоцкого, кинематограф Панфилова, Германа, Абуладзе, музыка Шнитке, Канчели сумели вплотную приблизиться к сущности нашего современника, постичь, сколь он разнообразен, сложен, противоречив, как интенсивна его внутренняя жизнь.

А что же театр? Неужели он только и знает что «отстает»? Неужели справедливы слова о «кризисе», из которого будто бы никак не может выйти сценическое искусство, о каком-то пустом «промежутке», возникшем в театральной жизни, о том, что «дух ушел из театра, переселился куда-то в другое ме-

сто»? И что человек, какого мы видим на подмостках, имеет мало общего с человеком, сидящим в театральном зале?

Попробуем наудачу сравнить людей первых пятилеток, запечатленных пьесами Погодина, с людьми, населяющими пьесы Гельмана, сопоставим, например, погодинского Григория Гая с тельмановским Леней Шиндиным. Сходство сразу бросается в глаза: оба, и Гай, и Шиндин, вынуждены изворачиваться и лгать, чтобы честно послужить обществу. А различия? Есть различия. Леня обманывает очередную комиссию из какого-то главка, Гай обманывает Руководящее лицо, то есть самого Серго Орджоникидзе. Правда, критиков эта разница в масштабах не смутила: в 30-е годы они на все корки честили Гая, а в 80-е — Шиндина. Теми же словами: нельзя, мол, к великой цели идти кривой дорожкой. И вообще-то они были правы. Вообще. Но истина, как известно, конкретна. И в данном случае ее конкретность зависела от того, какими глазами смотрели зрители на Гая и на Леню Шиндина.

Гай был восхитителен, но исключителен, легендарен. Чудо-человек, он и творил чудеса. Не хочу сказать, что таких людей вовсе не бывало. Они были, и они тоже творили чудеса. Их правдивые портреты даны и в «Новом назначении» Александра Бека, и в «Детях Арбата» Анатолия Рыбакова. Но в реальной действительности им волей-неволей приходилось поступать жестоко, поворачивать круто. Лес рубят — щепки летят. Согласно этой поговорке, популярной в 30-е годы, они наскоро вершили суд и расправу, с презрением отвергая любые ссылки на «объективные причины» и всякий «прорыв» рассматривая как чью-то субъективную вину, если не хуже. Если не как «вредительство»... Гай — сущий ягненок сравнительно с теми, с кого он будто бы списан, с людьми сталинской формации, возглавлявшими стройки Беломорканала, Днепрогэса, Сталинградского тракторного, Магнитогорского металлургического, Горьковского автозавода и других прославленных «гигантов».

Леня Шиндин — не исключителен, не легендарен и даже в какой-то мере подозрителен. Его поведение не умиляет, напротив, — настораживает. Но, поглядывая на него, мы в глубине души знали, что ведь очень и очень часто примерно в таких же положениях поступали примерно так же, как он. Мы смотрели на него, как в зеркало, были с ним наравне. В данном

случае драма и сцена вполне достоверно показывали систему повседневных отношений современного человека с правдой и кривдой, формой и сутью.

Пьесы Александра Гельмана привычно относят по ведомству «производственной драмы». Во всех этих ярлыках—«производственная драма», «деревенская проза», «военная проза», «городская проза» и т. п.—есть некий намек на утилитарность, на специфический угол зрения, охватывающий не весь общественный диапазон, а лишь узенький его сектор, особый край. Нам дают понять, что в производственной сфере—одни проблемы, а в деревенской—другие, в городе—свои драмы, на селе—свои. Все это сущая ерунда. Если дело сводится к подшипнику, к сверлу или даже к компьютеру, то искусством тут и не пахнет. А если речь идет о человеке, о его драме, то она во всех случаях будет не производственной, не деревенской, не городской и т. п., а социальной. Стоило бы помнить, что за всю историю советской драматургии только два персонажа стали в полном смысле слова персонажами нарицательными: булгаковский Лариосик и Чешков, «человек со стороны». Нет, я не равняю Дворецкого или Гельмана с Булгаковым. Я хочу только сказать, что и тема, и место действия, и время действия социальной драмы могут быть любые: город или деревня, завод или колхоз, окоп или штаб, война или мир. При всех условиях решающим остается одно: правда.

Когда Лев Додин переносит на подмостки «деревенскую прозу» Федора Абрамова, тотчас же выясняется, что недавнее прошлое северных селений волнует нас, нынешних горожан, ничуть не меньше, чем городские «Обмен» или «Дом на набережной» Юрия Трифонова в постановках Юрия Любимова. Додинская трилогия внушает глубочайшее уважение и любовь к людям, на которых мы, образованные, эрудированные, да еще с далекой дистанции в целых четыре десятилетия, казалось бы, должны взглянуть с горьким состраданием, но свысока: глухая деревенщина, темнота, дикие нравы—что с них взять!.. Нет же, совсем не так получается: сцена сближает нас с ними до степени кровного родства. Мы терзаемся их страданиями. И какой-нибудь Михаил Пряслин живет в моей потрясенной душе, как в собственной избе...

Подобные потрясения—и только они—позволяют по-настоящему оценить меру правдивости спектакля и, следовательно, способность театра поз-

нать человека. В недавнем прошлом что еще столь же сильно меня взволновало? «Сашка» В. Кондратьева в постановке Г. Черняховского, «Смерть Тарелкина» у Г. Товстоногова, «Музыка для живых» Г. Канчели в постановке Р. Стуруа, «И дольше века длится день» Ч. Айтматова у Э. Некрошюса, «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской у М. Захарова и, конечно же, «Серсо» В. Славкина в постановке А. Васильева. Разные темы, жанры, формы: тут и классика, и современность, и новая пьеса, и проза, и драма, и даже опера. И, конечно, взгляд на человека всякий раз иной. Но каждый из этих спектаклей стал событием в духовной жизни—думаю, не только моей.

Пока такие события происходят, нервные причитания о «кризисах» и «промежутках» меня несколько не беспокоят. Хотя не сомневаюсь, что события могли бы происходить гораздо чаще и что таланты, сосредоточенные в стенах наших театров, реализуют себя с постыдно низким коэффициентом полезного действия. Главным препятствием интенсивной жизни театра на протяжении многих лет был, по-моему, ведомственный, тематический подход к репертуару, постоянно понуждавший драматургов, режиссеров, актеров руководствоваться в своей работе соображениями, чужеродными творчеству. Режиссер Андрей Гончаров говорил: «К каждому празднику, к каждой общественно значимой дате театры готовят новые постановки». Делается это, разумеется, наспех. «Где уж тут,— с горечью продолжал Гончаров,— думать о художественности, искать хороший материал, размышлять о жизни... Главное — успеть, иначе выговор от руководящих инстанций». И он, без сомнения, прав. Всякий раз, когда мне приходилось соприкасаться с ведомственными работниками, от мнения которых зависела судьба пьесы, спектакля, театра, я слышал одно и то же: нужная тема — ненужная тема, крупная тема — мелкая тема. Тематически актуальная вещь превозносилась до небес, независимо от ее художественной ценности. И никто не спрашивал, актуальна ли эта вещь на самом деле? Какова истинная цена заранее запланированной злободневности? Чего стоит актуальность, приуроченная к очередному юбилею?..

Поясняя, почему сцене нужны «ослепительные» герои, нам втолковывают, что молодежь без них ну просто пропадет. Нашу молодежь хлебом не корми, только дай ей «пример для подражания».

Как будто русская драматургическая классика учила нас подражать Чацкому или Ларисе Огудаловой, Акиму или Луке, Вершинину или Сатину... Как будто Арбенин или Катерина, Муромский или Раневская — «положительные». Надо, наконец, разобраться, почему это слово вызывает оскомину. Мы что, не хотим увидеть на подмостках симпатичного, хорошего, душевного, честного, работающего человека? Конечно же, хотим. Но вот правдивый прозаик Виктор Астафьев ропщет, мы, говорит он, «привыкли к категорическим оценкам: черное — белое, положительное — отрицательное... И дискуссии о положительном герое — это снова подталкивание к упрощенчеству, подкормка посредственностей, графоманов, которые напишут все что угодно». По-моему, Астафьев прав, как говорится, на все сто. К. Федин на склоне лет с болью вспоминал те времена, «когда главным упреком мне выставляли мое неумение (или нежелание) *выбрать* героя, т. е. поставить на центральное место героя, достойного одобрения и подражания». Подобные требования «выставляются» и поныне. И если они выполняются, сцена сразу начинает фальшивить, привирать.

По-настоящему сильные образы наша драматургия выдвигала тогда, когда не уклонялась от реальных сложностей и трудностей жизни. Алексей Турбин у Булгакова, Федор Таланов у Леонова, Ведерников у Арбузова — не одномерны, они входят в пьесы не для того, чтобы навести в них порядок и все расставить по местам, они приносят драму с собой, в себе, и потому их внутренний мир достоин пристального внимания зрителей. А те псевдодискуссии, о которых с досадой помянул Астафьев, начинаются с ложной посылки, будто аудитории нужен эталон, образец «положительности», выставочный экспонат. Сделать его можно, любой графоман сумеет, и показать можно, хитрость невелика. Только живым он ни в коем случае не будет. Получится муляж, манекен, его легко выставить на всеобщее обозрение, но нельзя полюбить.

Вообще же в основе гложащей тоски по образцово-показательным героям лежит примитивное представление о том, как искусство сцены воздействует на свою аудиторию. Считается, что если театральная персонаж пьет или изменяет супруге, то зритель, увидев это, непременно потянется к рюмке или к чужой жене. А если, наоборот, на подмостках будет продемонстрирована чистейшая невинность, то зако-

ренелые развратники и пропойцы тотчас же раскаются и вернутся на стезю добродетели. Мы смеемся, читая в газетах раздраженные письма пенсионеров: доколе на сцене и на экране будут курить?! Доколе на сцене и на экране бесстыжие актрисы будут расхаживать в распахивающихся халатах, обнажающих их опасные прелести? Согласно пенсионерской логике, соблазны сцены много опаснее соблазнов действительной жизни. Но ведь точно такая же логика побуждает многих моих собратьев по перу домогаться «положительного героя».

Оборотная сторона всей этой показухи — поныне живучая антипатия к персонажам, чей облик не столь импозантен, как хотелось бы. Требования запрограммированы заранее: пьеса еще в чернильнице, а каким должен быть ее герой, уже известно, и отклонения от эталона (он же — шаблон) не поощряются. А если, однако же, талант угадывает нечто такое, что и не снилось нашим мудрецам-прогнозидам? «Поэзия — вся! — езда в неизвестное!» Настоящая драматургия — вся! — туда же.

Новое и подлинно актуальное в искусстве возникает спонтанно. Сами собой, вопреки дежурному тематическому меню, в муках рождаются пьесы и спектакли, затрагивающие еще неопознанные слои социальной жизни. И каждый поворот в сторону от наезженной колеи вызывает переполох. Смена героев приводит в смущение критиков, раздаются жалобные упреки в пагубном увлечении низменными проблемами, «мелкими идеями», «характерами с ущербинкой», якобы недостойными внимания нашей публики.

Я не фантазирую, я цитирую. Этими словами — «мелкие идеи», «характеры с ущербинкой» — была четверть века назад встречена премьера «Пяти вечеров» Александра Володина у Г. Товстоногова в БДТ. Другим театрам «Пять вечеров» разрешали неохотно, со скрипом. Оно и понятно: тогдашняя репертуарная номенклатура всякую личность поверяла критерием должности. Герой спектакля — это был как бы пост, который занимали люди заслуженные, авторитетные: секретари обкомов, председатели колхозов, директора и парторги заводов, генералы, на худой конец, — ученые с мировым именем, не иначе. Ранг, чин, звание считались гарантией духовного богатства. На этом парадном фоне володинский Ильин, всего лишь шофер, володинская Тамара, всего лишь заводской мастер, володинская Зоя, всего

лишь продавщица, да еще и легкого поведения, доверия не внушали.

Но вот спустя двадцать с лишним лет Никита Михалков вернулся к старой пьесе, поставил ее в кино. И что же? Никто, ни один из рецензентов фильма не вспомнил и не повторил прежние укоризны. Наоборот, пьесу восприняли как «документ времени», как правдивый рассказ «о том, чем жили люди», в персонажах Володина угадали подлинное «человеческое и гражданское достоинство», способность быть «сильнее обстоятельств» (слова Е. Стишовой из журнала «Искусство кино»). Их заново полюбили, и фильм, после премьеры 1979 года, уже не однажды возвращался на экран.

Беда в том, что «мелкой» чаще всего кажется впервые высказанная правда, «бедной» — личность, дотоле нам незнакомая. Проходит какое-то время, мы осваиваемся и с тематикой, и с героем, убеждаемся, что они были и «крупными» и «богатыми». Видим, что пока искусство их сторонилось, оно вынуждено было если не лгать, то, как минимум, привирать.

Но ситуация фатально повторяется. Критерии, освоенные вчера, выдвигаются в противовес новизне, открывающейся сегодня. Сейчас вот с трудом одолеваются препоны, нагроможденные между сценой и драматургией Людмилы Петрушевской. Не так давно в газете «Советская культура» критик Борис Любимов утверждал, будто Петрушевской изменяют, «и не раз», — «чувство меры и вкус». Такие упреки требуют доказательств. И доказательства у Б. Любимова под рукой: «внимательный наблюдатель жизни дачного **Подмосковья** засвидетельствует, — уверяет он, — что протекающая крыша на даче сегодня уже не основная проблема». Эти «неприглядные детали быта», по мнению Б. Любимова, отбрасывают зрителя пьесы «Три девушки в голубом» «назад, в прошлое». Кроме того, критик полагает, что «материальное положение» Ирины, героини данной пьесы, «отнюдь не столь драматично», как оно обрисовано Петрушевской. Возражать Б. Любимову скучно, однако приходится. Протекающая крыша в пьесе — ни в коем случае не основная проблема. Вообще не проблема. Сколько зарабатывает Ирина — тоже не очень уж важно. И к «чувству меры и вкуса» обе эти претензии совершенно неприложимы.

Но самое удивительное в статье Любимова — его слова, будто спектакль «Три девушки в голубом»,

поставленный Марком Захаровым, якобы, «труден для восприятия». Труден — почему? Пьеса слишком сложна? Да нет, изложить ее содержание Б. Любимову, в общем, более или менее удастся. Режиссура чересчур изощренная? Актеры плохо играют? Да нет же, Б. Любимов хвалит режиссера, восторгается актрисами Т. Пельтцер, Е. Фадеевой, И. Чуриковой. По-видимому, трудна для восприятия непривычно большая доза непривычно горькой правды. Сладкоголосый репертуар, которым мы много лет пробавлялись, сделал свое дело: правда глаза колет, критик отворачивается, жалуется: ему-де трудно воспринимать. Но «Три девушки в голубом» четыре сезона кряду идут при сплошных аншлагах. И, значит, зрители такого рода трудностей не испытывают.

Петрушевская не с неба упала, она подхватила, развивает и обновляет чеховскую традицию. А чеховская традиция, извините за банальность, хороша своим реализмом. На вопросы, которые мы сейчас обсуждаем, она учит отвечать откровенно, трезво и мужественно. Потому-то так долго наша сцена и упивалась Чеховым.

Однако вот что я осмелился бы сказать. Мне кажется, что за два с лишним десятилетия (начиная с «Трех сестер» Товстоногова) наши режиссеры перепробовали уже все способы соотнесения чеховских людей с сегодняшними людьми. Что жгучий интерес к драмам Чехова теперь, если не ошибаюсь, спадает. Конечно, рано или поздно, он вспыхнет вновь. Но сейчас самыми волнующими могут стать драмы, где чеховский критерий духовной красоты изъят из чеховского исторического контекста и перенесен прямо в наше время. Где трезвым, сухим чеховским взором — без самообмана, без иллюзий, но с неуклонной верой в человека — сегодняшний писатель, та же Петрушевская, окидывает социальную и моральную панораму нашего с вами повседневного бытия.

Соотношения поэзии текста и прозы социального бытия сложны, а порой даже капризны. Всегда существует обязательная дистанция между тем, что лингвисты называют «РР» («рэрэ» — разговорная речь) и текстом талантливой пьесы. В последнее время часто слышишь, как Петрушевскую хвалят за ее «магнитофонный слух». Подразумевается, что Петрушевская будто бы с неукоснительной достоверностью магнитофона фиксирует и бережно переносит в пьесы весь словесный материал нынешнего

торопливого уличного или домашнего разговора, что в репликах ее персонажей абсолютно точно, один к одному, воспроизводится современная речь, «какая есть». И правда, Петрушевская мгновенно подхватывает некоторые выражения, только что вошедшие в обиход, новые смыслы, оседлавшие старые слова, просторечия, последние вскрики разговорной моды. И правда, она умеет с помощью всех этих шершавых или, наоборот, вычурно элегантных новинок передать мучительную душевную немоту одних персонажей, пугающую душевную глухоту других, даже, как это ни странно, нерастраченное, не умеющее себя ни выразить, ни высказать, духовное богатство третьих. Однако опрометчиво было бы думать, будто пьесы Петрушевской подобны магнитофонным лентам, будто в ее тексте, иногда тягостно косноязычном, в ее репликах, нередко идущих словно бы вразброд и невпопад, не ощутима грань, отделяющая сценическую речь от «рэрэ». Еще как ощутима!

Вот обрывок диалога Толи и Светы из пьесы «Любовь»:

«ТОЛЯ. Я все эти годы подбирал, и отпадали одна за другой все кандидатуры.

СВЕТА. Что есть назначение женщин в этом мире и что удел мужского начала.

ТОЛЯ. Я и уехал в Свердловск, ничего не решив.

СВЕТА. Все отпали?

ТОЛЯ. Я уехал в Свердловск, ничего не решив.

СВЕТА. Полюбил бы хоть раз одну, не отпала бы.

ТОЛЯ. Я не могу любить. Что с меня возьмешь. Я не умею. Я моральный урод в этом смысле. Я не умею. Я тебе сказал. Я честно тебе все сказал: не люблю никого, но я хочу жениться на тебе. Хотел, вернее.

СВЕТА. Теперь не хочешь?

ТОЛЯ. Теперь женился с сегодняшнего дня».

Казалось бы, типичная «рэрэ», магнитофонная запись. Но с каким затаенным коварством соотносены между собой в этом тексте слова претенциозно-высокие («назначение женщин в этом мире») и низкие («все отпали»), канцеляризмы («кандидатуры») и архаизмы («удел»), корявые штампы («я моральный урод в этом смысле»), мучительные признания («я честно тебе все сказал: не люблю никого») и аморфные словесные блоки («теперь женился с сегодняшнего дня»)...

Чуть дальше Толя снова уныло твердит: «И опять могу повторить: кандидатур было много и они одна

за другой отпали. Кроме тебя. Кроме тебя». Какая внезапная ударная сила, какая вдруг боль в этом надрывном рефрене—«Кроме тебя. Кроме тебя»,—болезненно вздрагивающем после вялой, бесцветной фразы! Как много хочет сказать и как мало может сказать этот парень! Сколь ужасен зазор между тем, что он чувствует, и тем, что способен выразить! Уловить, угадать эти зияния, отделяющие слово от смысла, реплику от чувства— не значит ли это «найти тон» Петрушевской, услышать и воплотить особую, только ей одной доступную и присущую музыку драмы?

Симптоматично: противники пьес Петрушевской испытывают плохо скрываемую неприязнь к таланту. Не к ее лично таланту, а ко всякому таланту вообще. Феликс Кузнецов, с фельетонной развязностью изложив и грубо исказив содержание «Уроков музыки» Петрушевской (а заодно— и «Восточной трибуны» А. Галина), сурово предостерегает: «Многие думают, что главное, исчерпывающее в литературе— это талант. Но талант— это еще далеко не все». Важнее, видимо, то, что Астафьев называет «подкормкой посредственностей». Владимир Бондаренко, уверяя читателей, что «социально-бытовая драма» (под эту рубрику у него попадают и Володин, и Гельман, и Славкин, и, конечно же, Петрушевская)— «вчерашний день», что это-де «промежуточная блиц-драматургия», тоже сокрушается: «Много завелось среди критиков «охранителей таланта», искренне считающих, что тонкая и нежная художественная материя не терпит социальной проблемности, не выносит прямой публицистичности, вторжения идей времени».

Если бы меня назвали «охранителем таланта», я бы почел это за великую честь. Те, для кого талант всегда подозрителен, на мой взгляд, ничего, кроме вреда и путаницы, не приносят. У Бондаренко, как видите, получается, что «социально-бытовая драма» «...не терпит социальной проблемности»— концы с концами никак не сходятся. А если уж говорить начистоту, то неприязнь к таланту тесно сопряжена с неприязнью к социальной проблемности. Кто боится таланта, тот боится и правды.

Что же касается «тонкой и нежной художественной материи», то ни тонкость, ни нежность, ни художественность правде не помеха. Да, манера Петрушевской— тонкая, и люди в ее пьесах вовсе не так просты, как это кажется Феликсу Кузнецову.

Например, Ирину из «Трех девушек в голубом» не сразу поймешь. За нее больно: то, что ей представляется любовью, нам кажется эрзацем любви. За нее стыдно: она как будто не умеет противостоять натиску среды обитания, а среда обывательская, и этот мешанский натиск обесцвечивает личность героини, комически утрирует души высокие порывы. Но наступает момент, когда сжатая до отказа пружина вдруг со звоном раскручивается, выпрямляется. Жалкая интрижка срабатывает как детонатор и внезапно высвобождает скопившуюся энергию натуры. Подлинные чувства взрывают кору суррогатных эмоций и стертых словесных клише. В финале перед нами — женщина прекрасная, восхитительная, во всем понятная и самим фактом своего существования внушающая надежду. А нам твердят: «дачная тема», «мелкая тема».

Говоря о спектакле Анатолия Васильева «Серсо», непременно присовокупляют еще и такой ярлычок: «элитарное искусство». Уже одно то, что пьеса Виктора Славкина поставлена Васильевым на малой сцене, вызывает определенное раздражение. Все тот же Бондаренко пишет: «Истина «малых сцен» хороша, если рядом есть истина площадей». Как он понимает «истину площадей», объяснить не берусь. Но думаю, что истина хороша всегда и везде, независимо от того, что «рядом». И если малая сцена правдива, пусть Театральная площадь поучится у нее не кривить душой, не фальшивить.

Персонажи «Серсо» — люди как люди, геркулесами не выглядят. Более или менее симпатичные, более или менее эксцентричные, плохо друг с другом знакомые, они, однако, — это понимаешь с первого взгляда — прекрасно знакомы всем нам, собравшимся в зале. Мы знаем эти беспокойные глаза. Знаем и эти походки, и эти повадки. Режиссерское искусство Васильева начинается с наблюдательности — цепкой, вьедливой. Сценические портреты, выполняемые его актерами, написаны жестко, без комплиментов и без сантиментов. Все слабости каждого — как на ладони. Меньше всего, однако, автор спектакля хотел бы эти слабости осудить или осмеять. Речь в психологическом театре Васильева идет о человеческом достоинстве, растраченном, но еще не вовсе утраченном, и о том, возможно ли его возродить, воскресить. Смогут ли они, эти шестеро, которые вызваны на подмости, вернуть себе — уважение к себе?

С самого начала мы замечаем их разрозненность

и владеющую ими жажду общности. Им хочется верить, что вот сейчас, сблизившись, настужь распахнув друг перед другом свои души, они заживут иначе, легко и светло, как прежде, как бывало... Загадочная и необычная завязка спектакля, когда персонажи деловито и рьяно распечатывают заколоченную на зиму дачу, отдирая доски, которыми забиты окна и двери, ожесточенно орудя топорами, клещами, молотками,— завязка эта как бы прелюдия к более трудному делу — к высвобождению собственных, тоже наглухо замурованных и прозябших душ. Дача выстроена художником И. Поповым самая настоящая, всамделишная. И заколочена тоже крепко, на совесть. Поэтому актеры работают как заправские плотники. Но всякий раз, когда со скрипом и стоном отрывается очередная доска и в темное нутро деревянного дома проскальзывают солнечные блики, становится веселее. Гости проникают внутрь дачи, роются в шкафах, сундуках, извлекают оттуда старые, давно вышедшие из моды платья, переодеваются и — меняются на глазах. Постепенно все начинают радостно пританцовывать. Подмывающий танец приводит в движение актерскую речь, сумбурный, вроде бы и не особо осмысленный диалог.

Как и в пьесах Чехова, всяк говорит свое. Хозяин дачи, разбитной и заводной Петушок (А. Филозов) — одно, томная библиотекарша Валуша (Л. Полякова) — другое, наивная Наденька (Н. Андрейченко) — третье, таинственный спортсмен Ларе (Б. Романов) — почему-то про Скандинавию, солидный инженер Владимир Иванович (Ю. Гребенщиков) — о комнатных растениях, которые отнимают кислород, ну а Паша (Ю. Щербак), то ли искусствовед, то ли шабашник, он философствует: «Жизнь веселая, а жить скучно...»

Реплики тоже приплясывают, одна с другой не смыкаясь, одна другой не отвечая и одна другую не замечая. Кажется, все эти фразы наспех выхвачены из какого-то неслышимого нам разговора. Но как бы случайно задевают наш слух либо неожиданной меткостью слова, либо абсурдностью, либо очень уж бьющей в нос банальностью. (Наденька говорит: «Среди военных много порядочных людей, особенно среди артиллеристов».) А те, к кому эти реплики обращены, не отзываются, не реагируют. Настоящая игра ведется не словами, помимо слов — в танце, под рвущиеся из дачи синкопирующие звуки старого пианино.

Психологический театр Васильева незаметно и произвольно превращается в игровой, условный. Всеми забытая биомеханика Мейерхольтда мобилизована режиссером, превращена в безропотную служанку психологии и, ей услужая, ею же повелевает. Пластическая партитура выстраивается поверх драматургии так, что режиссерский текст Васильева пишется поверх текста Славкина, придавливая его тяжестью неизмеримо более богатого содержания, усложненного смысла. Впрочем, слово «тяжесть» я употребил зря. Танец изящен, легок, и подхваченные танцем актерские тела—«полувоздушны»: пушкинское определение тут как нельзя кстати. Танец все ускоряется—ах, как беззаботно, как грациозно, ликуя и стора, павой плывет полнотелая Валюша, как свободно взмывают вверх ее окрыленные руки, как движутся плечи, какие пируэты совершают точеные ножки! Как браво и лихо, с каменным пиратским лицом отплясывает надменный Ларс, с какой фарфоровой нежностью, блаженством в теле и огнем в глазах летит Наденька, как беснуется одержимый музыкой белобрысый Петушок!

Алла Гербер, написавшая очень хорошую, чуткую статью о «Серсо», заметила, что диалог персонажей напоминает ей «полубред», что в танце они двигаются «точно заводные механические игрушки», что все они по сути—«аутсайдеры, потерявшие чувство социальной перспективы». А потому им остро необходимо взяться за руки, «чтоб не пропасть поодиночке». Такое восприятие вполне возможно и вполне законно: как всякое подлинное творение искусства, спектакль Васильева многозначен, и всякий волен понимать его по-своему. Мне кажется, в сумбурном диалоге и в эйфории танца проступает несколько иная тоска. Они говорят и они танцуют в лихорадочной погоне за утраченной молодостью. «Мне сорок лет, но я молодо выгляжу!»—отчаянно, сам себе не веря, кричит Петушок—Филозов. Даже самая юная, глупенькая и пустенькая Наденька, и она страшится холода наступающих лет. Важно понять, что они боятся не старости, до старости еще далеко. Зрелость—вот что их пугает. Страшно стать взрослыми, страшно переступить порог, за которым кончаются вопросы и начинаются ответы. Они инфантильны.

Этот инфантилизм, вызывающий и беззащитный, давно занимает и Славкина, и Васильева. «Взрослая дочь молодого человека» связывала проблему заты-

нувшейся инфантильности с крахом надежд, разогретых и обманутых короткой порой хрущевской оттепели. В «Серсо» проблема берется шире и явно сопряжена с духовной недостаточностью, хуже того, — с духовной обокраденностью нескольких поколений людей, которым давно пора найти себя, определиться в жизни, но которые сделать этого не успели. Годы общественной инертности затормозили их рост, подавили их волю.

Они выбились из расписания. На календаре лето вот-вот перевалит в осень, но они упорно отводят глаза от календаря и в сентябре жаждут воскресить майское настроение. Такой самообман немислим в одиночку, он достижим лишь сообща, когда не только ты себя обманываешь, но и другие тоже обманывают и тебя, и себя. Вот почему всякий уик-энд они торопливо, абы как, как попало объединяются в стаю, «в компанию», в пирушку, в попойку или танцульку, чтобы вместе взбодриться, любой ценой переспорить судьбу, перебороть время.

Все это и правда совершается словно бы по известной формуле Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке». Хотя они — не друзья, только знакомятся. Хотя им не обязательно прикасаться друг к другу «руками»: довольно и того, что к каждому прикасается пьянящая музыка. Взгляните, еще раз взгляните на Валюшу — Л. Полякову: она танцует одна, сама с собой, летит над планшетом, будто парит в небесах, но в упительном танце щедро раздает окружающим свою радость, свою чудом воспрянувшую юность.

У Васильева в партитуре первого акта непринужденно и проворно обозначены моменты скоропалительного сближения случайно собравшихся людей. Только что встретились, едва познакомились, почти не слушают друг друга, но какая-то счастливая легкость беспечным ветерком веет над сценической площадкой, какое-то тайное электричество пронизывает заждавшиеся, замлевшие тела, и вот уже все заодно, все в неостановимом движении, в танце, никто и на миг не присядет. Веселье переливается через край, и кажется, им и впрямь удастся повернуть время вспять.

Но сверх всех ожиданий машина времени делает слишком сильный рывок назад. Откуда-то, из невообразимо далекого прошлого, из тех времен, когда все танцующие еще и на свет не родились, грузным, массивным фантомом возникает седьмой персонаж,

Николай Львович Крекшин — А. Петренко, пожилой, основательный, брутальный, можно сказать, человек. Не снимая старой, сильно помятой шляпы, он спокойно расположился в кресле под лампой с шелковым абажуром и рассеянно глядит куда-то вдаль. Остальные шестеро не сразу его замечают. А когда замечают, раздается недоуменный вопрос:

— Папаша, а вы, собственно, к кому?

Эта реплика обрывает танец и глушит общую веселость. Тем и кончается первый акт.

Второй, ностальгический акт персонажи проводят внутри дачи, чинно сидя за длинным столом. Сервировка скромна и опрятна. Крахмальная белая скатерть, зажженные свечи, тонкие, нежно позванивающие темно-красные бокалы. Действие замкнуто в празднично освещенном интерьере, вся остальная плоскость сцены пока что затемнена и пуста. В первом акте никто не присаживался, в начале второго акта никто не встает. В первом акте все были одеты кто во что горазд, во втором акте все, кроме Николая Львовича, — в белых платьях и белых костюмах.

Мизансцена — парадная и чопорная. Никакой биомеханики, никакой эйфории: достойные позы, учтивый разговор, тщательно сверенный по камертону забытых, красивых и чистых слов из старых, пожелтевших, но поныне волнующе красноречивых любовных писем начала века.

Длинные узкие конверты переходят из рук в руки, старые письма читаются за столом, и персонажей теперь осеняет не их собственная, вчерашняя, только что отгоревшая молодость, а совсем чужая, совсем незнакомая утренняя свежесть благородной русской интеллигенции, чье время прошло и ушло. Но странное дело: эта давнишняя юность с ее несколько высокопарной, старомодной лексикой, с ее непривычно обстоятельными фразами и церемонными интонациями, она — мы это воочию видим! — словно бы распрямляет, разглаживает нынешние смущенные и устыдившиеся души.

Нет, это не ранний МХТ, не родной домашний импрессионизм с зевотой, побряхтываньем, чаем с вареньем, постаныванием дряхлых напольных часов, со сверчками и щебетом птиц, дождем или завыванием ветра за окном. Погоды нет, погода выключена. Васильев переводит действие в иной регистр, в иную, озонированную атмосферу. Бытовые подробности отменены, житейская шелуха выметена. Игра теперь идет по правилам таировского эстетизма, с умело

подчеркиваемой красотой костюмов и поз, с непременным изяществом жестов, с самым строгим вниманием к этикету. Режиссер, как старое вино, смакует хороший тон и хороший вкус. Вот очередное письмо переходит из рук в руки — как бережно прикасаются к нему пальцы, как ласково следят за ним глаза, как мелодично звучат короткие реплики... Мы дивимся, глядя на наших героинь и героев: Валюша и Наденька будто только что из института благородных девиц, Петушок — будто отставной поручик, Ларс — будто гвардейский офицер.

Ирония в этих метаморфозах едва уловима. Она, конечно, присутствует, она, конечно, проскальзывает, ибо мы помним, кто есть кто и каковы они на самом-то деле. Да, мы помним, кто есть кто. Но мы видим, каковы они могли бы быть. Или, лучше скажу, каковы они в неосуществившемся замысле, в прообразе. Эстетизация прошлого пронизывает настоящее тонким и ярким лучом надежды — сегодня еще несбыточной? А завтра? Прошлое преподносится как мечта.

Возбудил и взлелеял эту мечту не кто иной, как Николай Львович Крекшин, Кока. Воспоминания, в которые все погружены, — это его воспоминания, письма, которые порхают над столом, — письма к нему. Дверь в прошлое отворяет он, Кока, но именно его особы эстетизация не касается. Все в белом, а Кока — в плохо пошитом и шибко поношенном сером костюме, в непременно габардиновом светлом плаще, в той же измятой шляпе (он ее не снимает). Все подтянуто, в струне, а Кока — Петренко живет как бы вразвалку, лавируя между нынешним и былым, между «кружевами» юности и «лоскутами» старости.

Васильев поставил перед актером почти невыполнимые требования и адски усложнил собственную задачу. Но всем, а может быть, и режиссеру, на удивление, Петренко сумел грациозно провести тяжеловесного, экспансивного Коку по тоненькой проволочке роли, ведущей из серебряного века — сквозь нэп — в наши дни, из сентиментального романса — в зощенковский анекдот, а из анекдота «с бородой» — в бравурную звучность опереточного вальса. Он играет все сразу — блестящего бонвивана, каким был, и неустроенного, обремененного тягостными заботами старика в калошах, каким стал. Былой молодой блеск и нынешняя запущенность — все спуталось и перемешалось в этом крупном одутловатом человеке, который сидит во главе стола и, кажется, непринужденно дирижирует временем.

Второй акт пьесы «Серсо» завершает игра в серсо. Легкие обручи летят через всю сцену, через крышу дачи, выбежавшие из-за стола женщины в белых платьях и мужчины в белых костюмах ловко ловят эти обручи деревянными шпагами. И вот ведь какое чудо: понятно, что никто из персонажей никогда в эту игру не играл, скорее всего, никогда о ней и не слышивал. Но сейчас, в момент когда их мечта взмывает в поднебесье, когда из чужой туманной юности снисходят на них облагороженные образы поэтической любви, все они играют в серсо просто замечательно, с упоением. Танец первого акта был жадный, порывистый, взвинченный, игра в серсо во втором акте — светла и беззаботна.

Эту светлую радость притормаживает и быстро сводит на нет совершенно с нею несовместимый, но все же внезапно встречающий в действие спор о том, кому принадлежит дача. словно бы нежную фортепьянную партию прервало тупое буханье барабана — так вторгается в оркестровку спектакля угрюмый мотив материального, денежного интереса. Грузный Кока, оказывается, имеет при себе завещание. Искусствовед Паша всерьез намеревается купить у Коки дачу, беспечным хозяином которой только что считал себя Петушок. Купля-продажа, торговля, жадные глаза, скарденные расчеты. И все — в некотором замешательстве. Правда, в конечном счете никакого торга не происходит, Кока сжигает завещание, и значит, дача снова принадлежит Петушку, то есть — всем. Но прошлого уже нет. Оно исчезло, и случайная реплика деловитого Паши: «Фирма «Заря» работает не зря» меланхолично фиксирует возвращение к действительности. Если уж помянута фирма «Заря», то всякому ясно: дело дрянь, танцы окончены, серсо забыто.

Белые обручи обреченно падают на планшет.

Третий акт в постановке Васильева сумрачен и печален. Игровое пространство опять становится пространством жизненным. Актеры все с тем же непостижимым мастерством демонстрируют распад и развал пластических форм, красотой, чистотой и элегантностью которых мы только что восхищались. По сцене тяжело мыкается растерянный и расхристаный Кока — Петренко: ищет свои калоши. Теперь он уже не в состоянии дирижировать временем, наоборот, теперь Кока просто-напросто выпал из временных и пространственных координат: не знает, где он, не знает, когда он, не знает, зачем он и кто

его окружает. В шальных глазах — тоска, в размашистых движениях — суетливость. Дама в черном, Валуша — Л. Полякова, неуклюже прыгает на одной ноге, стараясь натянуть туфлю. Наденька — Н. Андрейченко, скорчившись и обхватив колени руками, серой мышкой, всеми забытая, сидит на полу. Горделивый Ларе — Б. Романов, «швед из Марьиной рощи», что-то еще говорит о Скандинавии и о Стамбуле, но с громоздким рюкзаком на плечах выглядит теперь вечным пассажиром подмосковной электрички. Даже Петушок, самый заводной, самый моторный, даже и он как-то сжался, скукожился. Все вылиняли, поблекли. Уик-энд кончается — пора, пора по домам.

И вот они принимаются заново заколачивать никому больше не нужную дачу. Они делают это старательно, неторопливо. Стучат молотки. Прибита одна доска, другая, третья. Заколочены двери, одно за другим наглухо закрываются окна. Крышу застилают рубероидом. Внутри дачи пугливо мечется свет, и сквозь щели наружу льется то холодная синь, то багрянность заката. Все это тянется долго, может быть, слишком долго: до сих пор виртуозная партия Васильева была непредсказуема, полна неожиданностей, теперь мы без труда догадываемся, какое многоточие концовки задумал режиссер. Но в финале все же совершается еще один поворот: над слепотой и темнотой замурованной дачи раздаются звуки рояля. Это неугомонный Петушок влез на крышу, пробрался в дом, сорвал с рояля полиэтиленовую пленку, уверенным жестом положил руки на клавиши, и радостный музыкальный аккорд завершил спектакль многоточием неистребимой надежды... Такие вот дачные дела, такие вот негромкие звуки, такие вот мелкие темы...

Пора бы понять, что для истинного художника не существует мелких или крупных тем, мелких или крупных героев. Все куда проще. Бывают талантливые пьесы и спектакли, а бывают бездарные. Третьего не дано, как бы оно, это самое третье ни пыжилось, как бы ни рекламировало свою масштабность, громадность, юбилейную неотложность и воспитательную благонамеренность.

В ответ на дежурные слова о «мелкотемье» (эти слова всегда наготове) просится хрестоматийное: «В этой теме, и личной, и мелкой, перепетой не раз и не пять, я кружил поэтической белкой и хочу кружиться опять». И ведь не зря кружил. Вы, конечно, помните, что это — не Надсон?

А потом все в той же молодежной среде стали популярны лагерные, тюремные песни:

«От качки стонали зэка,
Обнявшись, как родные братья...»

Или:

«По тундре, по широкой дороге,
Где мчится скорый «Воркута — Ленинград»...»

Или:

«Ты, начальничек, ключик-чайничек,
Отпусти на волю...»

Или:

«Текут на Север. Срока огромные,
Кого ни спросишь — у всех указ...»

И многое в том же роде. Почему мы самозабвенно выпевали такие слова, вероятно, вовсе не арестантами и не в тюрьмах сложенные? Евгений Евтушенко по поводу этого повального увлечения обронил брезгливую строчку:

«Интеллигенция поет блатные песни».

Ему было стыдно за интеллигенцию, и неприязнь поэта была праведной. Все же, думаю, мода на блатной репертуар возникла не беспричинно. Причина была та, что улыбочато-бодрые, бойкие, задорные или же мило-сентиментальные песни, которые лились с эстрады, с экрана и из черных тарелок репродукторов, знать не хотели ни о кровоточащих ранах недавней войны, ни о других социальных бедствиях. Инвалидов не видели, вдов и сирот не замечали, о голоде слухом не слыхивали. Ну, а такие мелочи, как бытовые неустройства, сырость барачных или фантасмагорическая перенаселенность коммуналок, авторов этих песен и подавно интересоваться не могли. Горечь, скопившаяся в душах, тревога о пропавших без вести или канувших «без права переписки» в какие-то черные провалы бытия — все это словно бы не существовало, не волновало песенную гладь.

Что же до нас, то мы, не смея и не умея выразить свою боль, как бы примеряли на себя арестантскую «злую долю». Она приходилась не впору, была, конечно, с чужого плеча, но хотя бы краем, где тоном, а где и словом, соприкасалась с нашей действительной — ох, не гладкой! — жизнью.

И вот в 1946 году появилась «Прасковья». В песенной истории послевоенных лет она была как удар грома под безоблачным небом, как трещина, вдруг расколовшая пополам лирический мирок. Стихотворение «Враги сожгли родную хату» написал один из самых известных тогда поэтов Михаил Исаковский, положил на музыку знаменитый композитор Матвей Блантер. Оба автора были признанными законодателями в песенном жанре. Но тут ошиблись, попали не в масть. Мало того что живописали горе «солдата, слуги народа», мало того что упомянули «слезу несбывшихся надежд», они еще и указали — кощунственно, с подвохом в завершающей песню строке — мол, «на груди его светилась медаль за город Будапешт...». Плачущий победитель? Это было ни с чем не сообразно. Песню запретили наглухо и надолго. Ни с эстрады, ни, упаси бог, по радио ее не исполняли.

Но та самая интеллигенция, которая упивалась псевдоблатным фольклором, тотчас же подхватила «Прасковью», и не было ни одного дома, ни одной вечеринки в Москве, где бы ее не пели. Да что Москва!.. Опальная «Прасковья» неудержимо двинулась по городам и весям, ее сиплыми голосами тянули безногие нищие в обшарпанных электричках, пели рабочие в душных клоповниках бараков, навзрыд голосили деревенские бабы. Сочинение двух профессионалов ушло в народ и превратилось в подлинно народную песню.

Так обнаружился зияющий разрыв между реальным содержанием духовной жизни людей конца 40-х годов и обязательным ассортиментом звонких мнимостей эстрады. (Замечу в скобках: в годы войны такого зазора не было, «Землянку», «Синий платочек» и «Катюшу» пели все.)

«Прасковья» приотворила дверь, в которую примерно десять лет спустя, — когда время круто переменялось, — вошел Булат Окуджава с гитарой в руках. Вошел сперва только в московские квартиры, а потом уж в народную жизнь. Он пел вроде бы о пустяках, о чем и петь не стоило. О Ваньке Морозове: «ему чего-нибудь попроще бы, а он циркачку полюбил». О черном коте, который «давно мышей не ловит, улыбается в усы». О последнем ночном троллейбусе на бульварном кольце. Но странное дело: в его непритязательных песенках была какая-то магнетическая сила. В комнаты, где пел Окуджава, тесной гурьбой набивались слушатели. Юноши и

девушки приходили с магнитофонами системы «Яуза». Его записывали, его переписывали. Записи Окуджавы быстро расходились по стране. Люди приобретали магнитофоны по одной-единственной причине: хотели, чтобы дома у них был «свой Окуджава».

Вот это было внове. Раньше поклонники Утесова или Шульженко собирали пластинки, чтобы под звуки очередного шлягера скоротать субботний вечер, а то и потанцевать. В данном же случае возникла совсем иная потребность: певец понадобился как собеседник, как друг, общение с которым содержательно, волнующе интересно. Слушали не песню, не отдельный «номер»—слушали певца. Радовала возможность—стоит только включить магнитофон—сблизиться с поэтом, войти в его внутренний мир, открытый каждому. Он еще ни разу не появился на концертных подмостках, а его уже знали повсюду. Знали его негромкий тенорок, скромную и вкрадчивую манеру.

Много позже сам поэт—в песне—поведал нам, как песня предчувствуется и проклевывается, как «чудится музыка светлая и строго ложатся слова». Да, музыка была светла, слова ложились строго и чисто. Но только ли это нравилось, это ли обольщало, это ли вызывало влюбленность в Окуджаву? Говорю именно о влюбленности—скоропалительной, безрассудной, разом вскружившей многие головы. Она вспыхнула потому, что таких доверительных песен мы прежде не слыхивали. Негрокий, не поставленный, чуть застенчивый голос был голосом откровенным. Искренность—вот что и ошарашивало, и покоряло. А кроме того, и это не менее важно, обольщала беспечность. Вызывала восторг свобода неожиданных ассоциаций, парадоксальная, не сразу уловимая связь образов («я дежурный... по апрелю?...» «за столом... семи морей»?., «мне б за двугривенный... в любую сторону твоей души»?..). Будоражила недосказанность, особенно волнующая по контрасту с предшествующей лирикой, где словечко плотно припадало к словечку, не допуская никаких смысловых оттенков, никакого подтекста.

В бесцензурных песнях Окуджавы сконденсировалась надежда—ее принесла с собой оттепель. Весна была «одна на всех», и он, один за всех, выразил весеннее возбуждение времени.

Возникла, и довольно надолго, своеобразная монополия Окуджавы. Он находился поодаль от

суетной борьбы эстрадных амбиций. Но, независимо от его собственных намерений и желаний, стихи Окуджавы, вбирая в себя чувства и настроения духовно воспрянувшей юности, ложились на музыку как бы в противовес — и наперекор — банальным песням профессионалов.

Конечно, звезды эстрады тоже понимали, **чего** требует время и чего ждет публика. Но их натренированный оптимизм тщетно силился настроиться на новый лад. В меру даровитые певицы, сладко мурлыкая и нежно постанывая у микрофонов, **старательно** «работали интим», утепляли слова и превращали вокал в умильный шепот. Они не знали, что искренность сработать нельзя. Они входили в моду, но не затрагивали душу. Их слушали и не слышали. Внятно слышен был, завладевал сердцами и умами один только счастливый голос Булата Окуджавы.

Это отнюдь не означает, будто все его поняли и все его сразу же приняли. Многих раздражало уже одно то, что он стал каким-то полулегальным кумиром молодежи. Многих шокировала его легкомысленная, неосновательная манера. Многие считали неприужденностью дурным тоном.

При мне за кулисами московского Дома актера маститый эстрадный певец наотрез отказался отвечать на вопрос об Окуджаве:

— О чем говорить? Дилетант...

В московском Доме кино (тогда еще на улице Воровского) Окуджаву впервые уломали выступить не в частной квартире, не в привычной ему тесноте, а в большом зале.

Он вышел, запел:

«Ах, война, что ж ты сделала, подлая...»

Из темной глубины зала сытый бас рявкнул: «Осторожно, пошлость!» Зашумели, заспорили, закричали. Поэта прогнали со сцены.

В этот постыдный вечер отчетливо обозначилась конфронтация между вчерашними вкусами и — сегодняшними песнями, уже гулявшими по стране.

Все учреждения, по ведомству которых значилась песня, Окуджаву просто-напросто не замечали. Понятно было, что голос его никогда (никогда?) не прозвучит по радио, никогда (никогда?) не будет записан на диски фирмы «Мелодия». Но где-то в укромных уголках эстрадных душ, думаю, прятался потаенный страх. А что, если эта ненадежная, ничем, кроме какого-то странного каприза молодежной

аудитории, не обеспеченная популярность дилетанта — что, если она-то и восторжествует?

У Окуджавы скоро появились — и во множестве — последователи и продолжатели. В разговорный обиход втерлось курьезное словечко «бард». «Барды» и «менестрели» возникали повсеместно. Заговорили (и до сих пор говорят) об «авторской песне». Анализировать это сложное массовое движение в целом я не берусь. Скажу одно: тем, которые начинали после Окуджавы, шагали по его следу, было гораздо легче. И все-таки никто его не превзошел: ни романтически утонченная, ломкая Новелла Матвеева, ни саркастически едкий в одних песнях, патетически горделивый в других Александр Галич — никто, кроме Высоцкого, не стал с ним вровень.

60-е годы ознаменовались мощным приливом поэзии, вдруг легко завладевшей огромными залами. Имя Окуджавы воспринималось заодно и наряду с именами Евтушенко, Вознесенского, Ахмадулиной, с той лишь разницей, что они читали стихи, а он свои стихи пел. Но, когда эта волна схлынула и поэты перестали выступать на стадионах, выяснилось, что влюбленность в Окуджаву отнюдь не ослабела, напротив, углубилась, превратилась в серьезную любовь, которой «все возрасты покорны», — не одна молодежь.

Теперь-то Окуджаву признает даже чопорная фирма «Мелодия». Теперь он, пусть нечасто, но выходит на сцену, появляется на телевизионном экране. В его облике, однако, по-прежнему нет и намека на праздничную концертность. Он в очках, в кожаной курточке (или в джемпере), в ковбойке с расстегнутым воротом, гитара висит на широком ремне. Поза домашняя. Чуть ссутулившись, опустив глаза на гитарные струны, Окуджава начинает петь...

Вслушиваясь в его песни, с изумлением убеждаешься, сколь обманчивы их легкость и хрупкость. Эти чуть ли не эфемерные словесно-музыкальные постройку на самом деле стоят нерушимо. Ибо поэтический мир Окуджавы обладает завидной прочностью. В его песенной поэзии накрепко — не разорвешь! — связаны между собой обыденное с идеальным.

Критик Галина Белая склонна думать, что «в жизни большинства людей песням-стихам Окуджавы было отведено особое место». И поясняет: «заботы, которыми мы живем, проблемы, — земные, реальные, сложные и противоречивые, — это одно, а

комплименты, нежданный берег,— подернутый туманной дымкой, но спасительный,— это другое, это для души, из высших сфер». Белая права: Окуджава умеет уводить нас в «высшие сферы». Но секрет его неотразимого обаяния как раз в том и состоит, что «высшие сферы» непременно смыкаются с будничными, а «для души», обремененной житейскими заботами, оставлено блаженное право «поверить в очарованность свою». Земное не забыто и не отринуто, но запросто сопряжено с небесным.

Окуджава начинается на Арбате и возвращается на Арбат. Москва—его суверенное владение, он славит московские улицы, воспевает все виды городского транспорта—и последний троллейбус, и новенький автобус, и метро, где ему «никогда не тесно». Правда, пассажиры троллейбуса неожиданно превращаются в матросов, готовых прийти на помощь всякому, кто терпит бедствие в «зябкую полночь». Правда, автобус мчат за собой и в сумерках колышат гривами «лихие кони». Правда, арбатский асфальт прозрачен, «как в реке вода». Метаморфозы совершаются словно бы мельком, попутно, а если кто не может угнаться за полетом фантазии поэта, тому небрежно обещано: «Я потом, что непонятно, объясню». Но это обещание не выполняется никогда. Оно не может быть выполнено: объяснить—значит разрушить песню. Окуджава надеется на «тех, кто понимает».

Поэт часто покидает нынешнюю Москву и налегке отправляется в прошлое, туда, где можно повстречаться с кавалергардами, маркитантками, гусарами, дуэлянтами, с декабристами, с Пушкиным наконец. В этих путешествиях нет ностальгической горечи. «Былое нельзя воротить, и печалиться не о чем». Да, «все-таки жаль, что в Москве уже нету извозчиков», да, все-таки жаль, что нельзя побеседовать с Александром Сергеевичем—но почему же нету, почему же нельзя? Есть, можно! Маленькое усилие воображения, и вот, полюбуйте: «у самых Арбатских ворот извозчик стоит, Александр Сергеич прогуливается»... Еще один взмах крыла, и—прислушайтесь—«Моцарт на старенькой скрипке играет...».

Миражные картины выплывают из потемок истории. Они то шутивы, как «Батальное полотно», где гордо выступают император, генералы свиты, флигель-адъютанты и где гарцует «белая кобыла с карими глазами, с челкой вороною». То овеляны грустью, как «Дальняя дорога», где бричка тренькает

по тракту и помянуты «матушкины слезы». Но каковы бы ни были эти картины, их всегда омывают звуки многообещающей музыки. Под звон гитарной струны подаются голоса трубы и флейты, корнеты и фаготы, нежные клавишины, на худой конец — заиграет шарманка.

И часто, очень часто, слушая Окуджаву, улавливаешь с детства знакомые интонации жестокого романса. Окуджава присваивает это «старинное шитье». Он будто смахивает пыль с бабушкиной камеи и уверенно вдвигает в свой текст образы-цитаты, даже образы-штампы. В этих свободных стилизациях нет ни грана иронии, ни тени сомнения, напротив, все то, что романс облюбовал и тысячу раз повторил, Окуджава — в тысячу первый раз — произносит с восхищением и будто впервые воспевает любовь и кровь, розу и луну, «позднюю утрату» и «госпожу разлуку».

Но, как он сам выражается, «вот что интересно»: душераздирающая мелодрама, которая приводит в ход весь механизм жестокого романса, в песнях Окуджавы куда-то исчезает, испаряется. Надрыва или надыма, смятения или отчаяния нет как нет. Песня льется плавно, грусть легка, дыхание ровное.

Вместе с поэтом мы оказываемся в светоносном пространстве, где царствуют аллегорические образы Веры, Надежды и Любви. Под надежным покровительством этих своих богинь поэт нигде — ни в прошлом, ни в настоящем — не остается один. Мотив одиночества не прокрался в песни Окуджавы ни разу. Напротив, поэт — «в вечном сговоре с людьми», «плечом к плечу» с друзьями, его всюду и везде окружают те, с кем можно «взяться за руки», дабы «не пропасть поодиночке».

Неземные богини возникают «из ночных огней», но «без всякого небесного знаменья», руки у них обветренные, пальтишки легкие, туфельки старенькие. Дистанция между будничным и идеальным преодолевается с маху, полусловом. И мы несколько не удивляемся, встретившись с «комсомольской богиней» или услышав благоговейное: «Ваше величество, женщина». Так оно и должно быть: женщины — божественны, богини — женственны.

Но гармония — не идиллия, и песни Окуджавы отнюдь не идилличны. Светлую печаль то и дело омрачает тревога, лирическому настроению почти всегда сопутствует юмор. Нередко юмор сгущается и до терпкой иронии. Главное же — вовсе не в этих

оттенках, а в том, что все они ложатся на драматический подтекст биографии поэта. Песня — избавительный итог неизгладимых утрат и незабываемых разочарований. Песня вобрала в себя трудную участь целого поколения — нашего поколения. Не даром снова и снова в песнях Окуджавы грохочут солдатские сапоги, и щемящие ноты сострадания сухой горечью отзываются в голосе певца. Перед нами — человек, который вытерпел «свинцовые дожди», переспорил судьбу. Он умел улыбаться и тогда, «когда под ребра бьют». Он умеет ценить — и цедить сквозь соломинку песни — каждую минуту дарованного нам бытия. «Не мучьтесь понапрасну: всему своя пора», — советует он, ибо знает: есть на свете верные друзья, случается великая любовь, была и будет красота.

Вообще-то ему известно, что жизнь — «короткая такая», но все же мысли о смерти посещают его редко. Смириться с ними поэт не хочет: «не для меня земля сырая». В неизбежности конца есть нечто сомнительное. «А если вдруг, когда-нибудь, мне уберечься не удастся...» — поет он полушутя, и эта гипотеза представляется маловероятной. Смерть в песнях Окуджавы легка, безболезненна, неощутима. Она — либо «голубой шарик» — мгновенное возвращение к младенчеству, к первоистоку, либо — растворение в упоительной красоте, в клубящемся закате, когда перед глазами проплывут «синий буйвол, и белый орел, и форель золотая...».

Окуджава пел и поныне поет, внутренне ориентируясь на комнату, на узкий круг духовно близких слушателей. Пусть потом магнитофонные ленты унесут песню куда-то вдаль и сделают ее всеобщим достоянием. Пусть под руководством опытного капельмейстера песню разучит и дружно грянет с экрана телевизора слаженный мужской хор суворовского училища, пусть. Все равно, в момент, когда поет сам Окуджава, эти возможности в расчет не принимаются. Манера остается интимной, песня — камерной.

Владимир Высоцкий тоже начинал в комнатах, в табачном дыму, на студенческих и актерских вечеринках. Но он ненадолго задержался в домашнем интерьере. Какая-то необоримая сила вытолкнула певца на подмостки — к битком набитому залу, который, казалось, только Высоцкого и ждал и встретил его восторженным ревом. Не перечесать клубы, дворцы культуры, театры, где он выступал, города, куда

он прилетал на три, на два дня, а то и на день. Он был нужен везде. Популярность? Немошное словечко: оно не передает и сотой доли тех чувств, какие Высоцкий возбуждал. Высоцкий еще при жизни был поистине легендарен и насущно, как воздух, необходим людским толпам, стекавшимся его слушать. Однако где бы он ни пел, песня исполнялась отнюдь не только для тех, которые теснились в зале. Не на один этот зал.

Высоцкий всякий раз пел на всю страну: знал, что каждое его слово, каждую интонацию ловят на лету и мгновенно тиражируют магнитофонные ленты. В момент исполнения Высоцкий посылал песню в огромный мир.

Это вот простейшее обстоятельство радикально изменило и самую песню, и характер пения. Песня обрела силу набата и сокрушительность взрыва.

Окуджава волнует до глубины души, Высоцкий потрясает душу. В трогательной лирике Окуджавы мы узнаем себя, свою участь, свое миропонимание. Песни Высоцкого выполняли иную миссию. Он высказывал — вслух, в голос, в крик — то, что было у всех на душе или на уме, но — чаще всего! — то, что все чувствовали, однако осознать еще не смогли, не успели.

Время Высоцкого было трудным, гнетущим. Большие ожидания, навеянные оттепелью, расточились. Спасительные синие троллейбусы исчезли с московских улиц. В метро стало тесно. В горячке эпидемической показухи, в ажиотаже повседневной купли-продажи все обманывали всех, а заодно и себя. Высокие слова упали в цене, подешевели. Вот когда появился Высоцкий, вот когда он с отчаянием возопил:

«Нет, ребята, все не так,
Все не так, ребята!»

Социальное неблагополучие, которое застал поэт, продиктовало и содержание песен Высоцкого, и его трагическое самосожжение, и его дерзкое шутовство, и лексикон — намеренно огрубленный, и самый тембр пения — то низкий, шершавый, хриплый, то жесткий, четкий, как бы крупным шрифтом упрямо впечатывающий в сознание слушателей злые слова. То, наконец, взмывающий до воя.

Дело вкуса, конечно, но мне в огромном песенном репертуаре Высоцкого особенно дороги «Охота на волков» и «Кони привередливые». В этих песнях

Высоцкий — на роковом краю, в пограничной полосе между жизнью и смертью, гораздо ближе к смерти, чем к жизни.

Тема смерти сотрясает песенный мир Высоцкого. Она порой трагически надрывна:

«Вот кончается время мое!»

Порой звучит совсем беспросветно:

«Пора туда, где только «ни» и только «не»...

Порой отзывается юмором висельника:

«Громко фальшивили медные трубы,
Только который в гробу — не соврал...»

Но самая ее навязчивость симптоматична. Он «со смертью перешел на ты», перед глазами маячила петля, мерещились «девять грамм свинца», слышны были «злые голоса» небесных ангелов. Впечатление такое, будто поэт предугадывал свою раннюю гибель, знал о ней. Знал, что «не успеет дожить» и торопился «хотя бы допеть» — исполнить свой долг.

Но вопреки всем этим мрачным предчувствиям, воля к жизни заявляла о себе с исполинской энергией. Если бы ему не претили громкие слова, я решил бы сказать, что избранная Высоцким позиция была героической.

Во всяком случае, песня совершалась как поступок.

Облик Высоцкого, каким он являлся перед нами, — в обыкновенной водолазке, в синих джинсах, с гитарой наперевес, — был обликом человека, шагающего в бой. В его позе, и твердой, и скромной, чувствовался вызов. «Есть упоение в бою и мрачной бездны на краю» — вот что он испытывал, подходя к микрофону, «точно к амбразуре».

Образ войны, образы боя возникали в песнях Высоцкого отнюдь не только из благородного желания поклониться памяти павших («Я кругом и навеки виноват перед теми, с кем сегодня встречаться я почел бы за честь...»), но и — как отзвуки его собственного «гибельного восторга», его отваги. Воинская доблесть входила в самый состав личности поэта.

Предтеча гласности, он знал, чем рискует, опережая время. «Посмотрите! Вот он без страховки идет» — это ведь о себе. О храбрости, которой требовала каждая песня.

Коль скоро и содержание песен, и манера Высоцкого

были антагонистичны бахвальству, враждебны прекрасноту, коль скоро он каждым словом и каждой нотой опровергал кичливый и чванный псевдопатриотизм, коль скоро даже в шуточных его песнях бурлил гнев и стонала совесть, профессиональная эстрада, ясное дело, встретила его в штыки. Поэты-песенники, которые всерьез воображали себя «почвенными» и «народными», были раздавлены его лавинной славой. Певцы, особенно те, чьи сахарные уста были медоточивы, были оскорблены в своих, можно сказать, лучших чувствах. Если от Окуджавы они отворачивались с улыбкой превосходства, объясняя его успех неразвитым вкусом слушателей, то Высоцкий был воспринят ими как враг, и враг опасный. Тут-то они не ошибались: он один был сильнее всего их сладкоголосого цеха. Ибо они пытались угождать народу, холуйски лебезили перед ним, а Высоцкий, который ни разу не удостоился концертной афиши, выражал скопившуюся в народной душе ненависть к лживой лести и штампованной фразе. Об этом просто и ясно сказал Алексей Герман: «Чем больше льстили в глаза по телевизору, чем больше фарисействовало искусство, тем громче звучал голос Высоцкого».

Отчаянная боль и отчаянная веселость сближались в самозабвенной ярости ежевечернего боя. «Я не люблю, когда наполовину...» — провозглашал он, отвергая все мыслимые компромиссы. Он был поэт крайностей. Горловым рокотом Высоцкого изливались трагическая мука и бесшабашный смех.

Известная песня «Москва — Одесса» может быть понята как своего рода поэтический манифест или как емкая метафора пожизненной миссии певца, который всегда — вопреки запретам, наперекор ограждениям — рвался туда, откуда доносятся сигналы бедствия. Дозволенное, разрешенное, одобренное в его глазах теряло всякий интерес. «Открыто все, но мне туда не надо». Достойная цель виделась в том, чтобы закрытое — открыть и о запретном — сказать в полную мощь охрипшего баритона.

Сражение велось во имя ближайшего будущего, и потому с прошлым Высоцкий, в сущности, не связан ничем и ничуть. Он весь — в настоящем. История для него начинается только вчера, с предвоенного детства, с недавней войны, почти всеми слушателями пережитой и всем памятной. Да, конечно, иной раз персонажами его песен могут оказаться и Кассандра, и съеденный аборигенами капитан Кук, и семейство

каменного века. Только не надо обманываться. Первобытный дикарь, рычащий на жену:

«А ну, отдай мой каменный топор!»

— родной братец того самого Вани, который сидит у телевизора и злобится:

«Ты, Зина, лучше помолчала бы —

Накрылась премия в квартал.

Кто мне писал на службу жалобы?

Не ты? Да я же их читал!»

Шутейные экскурсии в архаику бывали нужны Высоцкому, чтобы внезапно глянуть из прошлого в настоящее и — застать врасплох, схватить за горло современную подлость или пошлость, дрянь и пьянь. Точно такую же функцию выполняют всевозможные спортивные сюжеты, где задействованы бегуны и прыгуны, шахматисты и альпинисты — все это прозрачные псевдонимы злободневных социальных коллизий.

Высоцкий может, как и Окуджава, иной раз использовать интонацию и словесную форму жестокого романса, но уж, конечно, не с невинной целью полюбоваться «старинным шитьем». В хризантемно-красивый, целиком поглощенный треволнениями любви уголок романса со зловещим скрежетом вторгаются чужеродные, болезненно искаженные образы и плебейские слова. Две вариации Высоцкого на тему «Очи черные» («Погоня» и «Не ко двору») дискредитируют романс и отбрасывают прочь всю его любовную мишуру. Тут «смрад», тут «болотная слизь», тут «не видать ни рожна», иконы, и те «в черной копоти». «Очи черные, скатерть белая» — всего лишь повод хлестнуть песенным бичом тех, что «скисли душами, опрыщавели», «разучились жить».

Иной раз Высоцкий может, как и Окуджава, прибегнуть к аллегории. Что из этого получается, понимаешь, когда слушаешь посвященную Окуджаве и навеянную лирикой Окуджавы песню «Правда и Ложь».

Прежде всего Высоцкий снижает и заземляет избранную тему. Одна из двух героинь, Правда, «слюни пустила и заулыбалась во сне» (эти «слюни» в песне Окуджавы немыслимы). Далее аллегорические фигуры Правды и Лжи вступают в трагикомическое противоборство. Разыгрывается почти обязательный для Высоцкого целый сюжет, и песня становится современной балладой.

Баллада — его излюбленный жанр. Высоцкий часто и со вкусом рассказывает длинные истории, где есть и интригующая завязка, и острая кульминация, и развязка, почти всегда неожиданная. Развязке обычно сопутствует четкая словесная формула: итог и урок. Только изложив одну за другой все перипетии конфликта между Правдой и Ложью, он хмуро резюмирует:

«Чистая Правда со временем восторжествует,
Если проделает то же, что явная Ложь».

Так выстроены и насмешливые спортивные баллады. Баллада о боксере, свято уверенном, что «жить хорошо и жизнь хороша», внезапно заканчивается нокаутом оптимиста и коротким выводом:

«Кому хороша, а кому — ни шиша».

Лирика Окуджавы проистекает из словесности, из ее тонкой и чуткой материи. Слово, написанное поэтом, адекватно слову, произносимому Окуджавой-певцом. И, конечно, в песнях Окуджавы каждое слово найдено раз и навсегда, стоит точнехонько на своем месте. Интонация способна лишь сообщить слову некий дополнительный оттенок, чуть-чуть снизить его пафос или чуть-чуть приподнять его в значении. Но только чуть-чуть, не больше. Интонация ни в коем случае не вправе придавать слово тяжестью нового смысла или же превратить собственную речь поэта в речь персонажа — в чужую речь.

Когда же вакансию поэта занимает актер, который выходит под свет прожекторов из грубой площадной стихии театра, тогда в песенное пространство мгновенно сбегаются самые разные персонажи — шахтеры, солдаты, шоферы, полотеры, спортсмены, нефтяники, летчики, алкаши. Распространено мнение, будто Высоцкий в своих песнях перевоплощается, легко меняя обличил и маски. Вообще-то спорить не стоит: так и есть. Но только самая природа этих перевоплощений у Высоцкого чрезвычайно сложна, подвижна, трудно уловима.

«Охота на волков» поется как бы «от имени» загнанного волка. «Обложили меня, обложили» — волчьи слова. Но песню будто вспарывает азартный клич:

«Идет охота на волков, идет охота!»

И вы тотчас догадываетесь, что это — ликование охотника, возглас, исторгнутый его нетерпением, это

он, «кому волк предназначен», так жадно, так алчно заканчивает фразу ударным «А».

Разухабистая песня о покойнике начинается от первого лица — от лица самого поэта. «Трудно по жизни пройти до конца», — его сентенция. Да и дальше Высоцкий подает свой голос: «Слышу упрек — он покойников славит...» Однако же в ернических репликах: «Что яму дождь! От няво не убудит» — явственно слышны голоса «баб по найму», только что рыдавших «сквозь зубы».

Отношения Высоцкого с его персонажами фамильярны, но заботливы. Персонаж никогда не остается на подмостках один, сам по себе. Певец все время тут же, рядом, властная рука Высоцкого — у персонажа на плече, и даже когда вся песня, от начала до конца, поется «персонажным голосом», пьяным или трезвым, хвастливым или горьким, голос этот распирает kloкочущая авторская страсть.

Кроме того, автор сохраняет за собой право в любой момент как бы отойти на шаг в сторону от персонажа, окинуть его насмешливым или поощрительным взглядом, более того, вдруг подарить от щедрот своих персонажу такие слова, до которых тот никогда бы не додумался.

Впрочем, и тогда, когда Высоцкий поет «от себя», никого не имитируя и не пародируя, пропетое им слово далеко не равнозначно слову написанному. Мощный актерский дар сказывается в свободной интонационной игре. Интонация сдвигает слова с места, с невероятной силой налегает на согласные, растягивает их до бесконечности, так, что они обретают протяжность гласных. Балладу «Кругом пятьсот» Высоцкий начинал раскатистыми «р» и «л»: «Я вышел рrrrrостом и лллицом...» В балладе о прыгуне гудело: «Rrrразбег, ттолчок...» и т. п. Гласным он тоже умел сообщать огромную долготу («Иду, скользя-а-а-а...», «Пропадаю, пропадаю-у-у-у...»), но умел и придавать им отчетливость короткого удара или же, наоборот, как бы проскакивать гласные, кромсать и рвать их в задушенном крике и хрипе.

Словесная форма у Высоцкого заранее подготовлена к переменам, которые она должна претерпеть в момент исполнения, потому-то и выглядит часто небрежной, неточной. Строго говоря, некоторые стихи Высоцкого — еще не вполне стихи. Попадают прекрасные, чеканные строчки, но по соседству с ними — приблизительные, скрепленные на живую

нитку. Строка окончательно сложится, как только он запоет.

Точно так же податлива и мобильна музыкальная форма. «Он пел,— удивленно заметил один музыкант,— между тактами, между нотами», то вплотную приближаясь к речитативу и даже к простецкому, свойскому разговору, то вдруг словно бы отдаваясь во власть мелодии и вместе с нею высоко взмывая над текстом.

Песни Высоцкого, когда они напечатаны, когда их читаешь по книге, почти неузнаваемы. Если вы не слышали, **как** он поет эти стихи, их истинное содержание непостижимо для вас.

Среди упреков, которые были Высоцкому брошены и при жизни и посмертно, чаще всего повторялся упрек в эстетической неопрятности. Он-де опошлял свое искусство, затрагивая блатные темы, он-де засорял и развращал язык песни мусорным лексиконом. Что верно, то верно, Высоцкий, к ужасу пуристов, подхватывал подзаборные словечки, не чураясь ни жаргона, ни неправильностей разговорной речи («Метро закрыто, в такси не содют...», «Сам медведь сказал: «Робяты, я горжусь козлом...»).

Но дело ведь не только в том, что низкая лексика характеризует персонажей, которые иначе изъясняться не могут. Дело еще и в том, что поэт захватывает эстетически не опознанные, эстетически не освоенные речевые пласты во имя тесного сближения с реальностью, существующей вокруг нас, рядом с нами. Закрывать глаза, дабы не видеть ни варварства, ни дикости, ни темноты? С точки зрения Высоцкого, это было бы постыдной трусостью:

«Там и звуки, и краски не те,
Только мне выбирать не приходится.
Очень нужен я там, в темноте,
Ничего — распогодится».

Да, муза Высоцкого брезгливостью не страдала. Он был народный поэт, а народ в выражениях не стесняется. Иногда в момент пения его осеняли поразительные догадки. В одной из редчайших у него блаженно-счастливых песен «Ну вот, исчезла дрожь в руках...» написалось:

«Среди нехоженных путей
Один путь мой».

А спелось многократно сильнее:

«Один — пусть мой!»

Эта песня — чудо. В ней настезь распахнута ясная, ничем не замутненная душа поэта, какой она бывала в считанные минуты уравновешенности и внутреннего покоя, когда он свято верил «в чистоту снегов и слов». Но Высоцкому выпало ничтожно мало таких минут. Обычно мы знали его другим — яростным, мучительно одиноким посреди социального хаоса и застоя.

Одиночество — неизбежный удел того, кто опережает время и решается бросить скомканную вызовом перчатку в лицо славословию и словоблудию.

Ненависть к фальши жгла и корежила душу Высоцкого, и этой ненавистью он мог поделиться только с нами, только со всеми, только с огромной аудиторией, в благодарности и солидарности которой не сомневался. Образ божественно-близкой женщины его поэзию не осенял. Женщины Высоцкого — не богини. Они могли называться альпинистками, стюардессами — кем угодно, но ни при каких условиях понять его не умели. И если «на нейтральной полосе цветы необычайной красоты», то оценить эту красоту в состоянии лишь сам поэт. Его женщинам, попутчицам, а не подругам, любовницам, а не возлюбленным, «глубоко плевать, какие там цветы».

Через год после смерти Высоцкого Юрий Карякин посвятил его памяти взволнованную статью («Литературное обозрение», 1981, № 7). В этой прекрасной статье есть одна прекрасная ошибка. «Почти каждую свою песню, — уверял Карякин, — пел он на предельном пределе сил человеческих». Всем это чудилось, все так и думали. Вот и у Андрея Вознесенского можно прочесть: он, мол, «бледнел испуганной бледностью, лоб покрывался испариной, вены вздувались на лбу, горло напрягалось, жилы выступали на нем. Казалось, горло вот-вот перервется, он рвался изо всех сил, изо всех сухожилий...». Казалось, не спорю, конечно, казалось... Но нет же! Не было никакой «испарины» и вены не «вздувались». Высоцкий был актером чистейшей таганской пробы, Любимовской выучки, тренированным, великолепно владевшим собой мастером. В момент исполнения песни он вкладывал в нее всю душу, и его «легендарный темперамент» (слова Юрия Трифонова) раскалялся добела, опалая слушателей. Но этим темпераментом он владел, управлял, держал свою страсть под контролем. Но силы свои расходовал расчетливо, учитывая большую дистанцию вечера и соразмерял с этой дистанцией затраты энергии.

Когда кончалась надрывная песня,—ну, хоть та же «Охота на волков», те же «Кони»,—мнилось: он весь тут выложился, до остатка. Ничуть не бывало. Следующую песню он начинал, не переводя дыхания, с места в карьер, и выяснялось, что огромные энергетические резервы не израсходованы, что он еще не однажды способен дойти «до предельного предела», а после трагического надрыва и рокота непринужденно сменить регистр и взять залихватски-гаерский тон.

«Охоту на волков» я впервые услышал во время генеральной репетиции спектакля «Берегите ваши лица» в Театре на Таганке. Художник Энар Стенберг натянул на фоне голубого задника пять металлических канатов: разлиновал небо, как нотную бумагу. Высоцкий пел «Охоту на волков», вися в воздухе, обеими руками ухватившись за канат. Когда он закончил этот фантастический номер, когда допел, я был уверен, что артист измочален, выгорел дотла. Но публика неистово аплодировала, и Любимов разрешил Высоцкому спеть «на бис». Он тотчас же повторил песню в той же позе и с той же яростью.

Там же, в Театре на Таганке, я впервые услышал и посвященную памяти Высоцкого песню Булата Окуджавы:

«Белый аист московский на белое небо взлетел,
Черный аист московский на черную землю
спустился».

Размышляя о двух этих певцах, мысленно их сравнивая, я вовсе не думаю, что одному из них должно отдать предпочтение перед другим. Всенародное признание строго избирательно и, в конечном счете, безошибочно. И Окуджава, и Высоцкий достигли такого признания по святому праву абсолютной честности их несхожих талантов. Оба они на протяжении десятилетий сопутствовали духовной жизни нашего общества и помогли нам осознать себя.

Теперь, когда—как и предсказывал Высоцкий,—«распогодилось», их голоса уносят в будущее нашу боль, наш смех и наши сокровенные верования.

СТРАНИЦЫ ИЗ ДНЕВНИКА

Офелия — Инна Чурикова

Это была самая удивительная из Офелий. О том, как далеко зашли ее отношения с принцем, бесстыдно и красноречиво говорил живот.

Парчовое золотистое платье без воротника, обнажая тонкую девичью шею, вздымалось и топорщилось на животе. Инна Чурикова в спектакле Андрея Тарковского играла Офелию беременную и беременностью гордую. Руки ее то и дело прикасались к животу, оправляли платье на нем. Лицо с трудом сдерживало довольную улыбку.

Наставления Полония Офелия слушала вполуха — не задумываясь, не вникая, вполне готовая поступить как велено. Во-первых, теперь, когда она носит под сердцем неопровержимое доказательство Гамлетовой любви, отцовские интриги ничему повредить не могут. А во-вторых, благодаря отцовской интриге Офелии открывалась возможность еще разок повидаться с принцем. Полоний говорил, она, украдкой косясь на живот, спокойно красовалась посреди сцены и, чтобы не улыбнуться во весь рот, чуть прикусывала нижнюю губу.

Да и потом, хвастливо докладывая отцу, что Гамлет показался ей безумным, она недвусмысленно давала понять: если принц и свихнулся, то единственно от безмерной любви к ней. Трудно сказать, что тешило ее больше, возбужденная чувственность

или распалившееся тщеславие. Простодушная и восторженная, она мысленно торопила тот близкий час, когда все узнают, что принц, наследник престола, оказал предпочтение ей, да, да, ей — пусть не самой красивой и не самой знатной, но самой сладкой из эльсинорских девиц.

Глухая к тревогам Гамлета, Офелия не искала входа в его внутренний мир. То, что бурлило в сознании Гамлета, ее не касалось, не затрагивало. Тем не менее трагедия не обошла Офелию стороной. После того как Гамлет — А. Солоницын цинично и зло посоветовал: «Иди в монастырь!» — это ей-то, брюхатой, — Офелия вдруг, будто какая-то пружина в ней лопнула, со всего размаха ударила принца по лицу. Пощечина, от которой пошатнулся Гамлет, расколола надвое душу Офелии. В этот миг, когда она разрывалась между жалостью к нему и жалостью к себе, отвергнутой, сброшенной с небес на землю, перед ней будто разверзлась бездна рокового вопроса: «Быть или не быть?»

Однако такие вопросы не для ее глупенькой головки, не по ее уму. Над ними может ломать себе голову Гамлет, притворяясь безумцем. А если об этом задумывается нищая духом Офелия, она и вправду теряет рассудок.

В сцене сумасшествия чуриковская Офелия, пытаясь нащупать утраченную точку опоры, пристально вглядывалась в каждого из окружающих. Просветленное, сияющее лицо омрачили смутные тени сомнения. Нелепые шутовские колокольчики позванивали на голове. То Клавдию, то Гертруде, то Полонию бросала она бессвязные обрывки реплик, замирая в напрасном ожидании ответа. Кончиками пальцев прикасалась к физиономии короля, словно надеясь его опознать, переводила разочарованный взгляд на королеву, но опять убеждалась: никто ей не ответит, никого она не узнает. Связь времен не ее забота, но собственная связь Офелии с жизнью разорвана, распалась.

На кладбище, мертвая, она лежала так, что тело ее почти сползло со сцены в зрительный зал. Она не оглядывалась на Гамлета и Лаэрта, чьи мечи скрещивались, лязгая и гремя за ее спиной. Чуть приподняв голову, широко раскрытыми голубыми глазами Офелия, не мигая, со сцены Московского театра имени Ленинского комсомола напряженно и требовательно — сквозь века — смотрела в зрительный зал и в грядущее. Ее неподвижный взгляд был полон

неизбывной веры, что рано или поздно стихнет стук мечей, и в другие времена кто-то дальний, еще не родившийся, поймет, какого счастья она лишилась.

А. Солоницын был прекрасный актер, и многие его кинематографические работы незабываемы. Но в театре, видимо, он чувствовал себя не вполне уверенно. Гамлет — не из лучших ролей Солоницына. И когда вспоминаешь чуриковскую Офелию, воображение — кощунственно, может быть, — помещает рядом с ней яростного, неистового, с обугленной душой и тоскливым взглядом Гамлета — В. Высоцкого. Думаешь: какой это мог быть дуэт. Думаешь: как жаль, что они не встретились ни на сцене, ни на экране. Гонишь от себя эту несуразную мысль, говоришь себе: твое дело не то, что могло бы быть, а только то, что действительно было. Гонишь, а она возвращается...

Бенефис Михаила Булгакова

Повесть Булгакова «Собачье сердце» написана в 1925 году, а опубликована журналом «Знамя» только что, в июне 1987 года. Затяжной интервал между временем, когда эта вещь сочинялась, и моментом, когда повесть стала наконец доступна советским читателям, внушал, естественно, и сомнения, и тревоги. Что ни говори, прошло шестьдесят лет с таким — не устарела ли, не выцвела ли ранняя булгаковская проза? Не померкнет ли она в неизбежном сопоставлении с теми его творениями, которые давно уже воспринимаются, как высокая классика?

Однако читаешь «Собачье сердце» — захлеб и с таким чувством, словно повесть только что вышла из-под авторского пера, словно еще не просохли булгаковские чернила. Многие социальные неурядицы и несурaziцы, едва обозначившиеся в 20-е годы и сразу же попавшие в поле зрения писателя, впоследствии не исчезли, не расточились, напротив, чудовищно разрослись, увеликанились, обрели удушающую силу. В оскалившемся облике Шарикова, вчерашнего пса, возомнившего себя «трудовым элементом», существом привилегированным и потому жаждущим — с недостижимых высот своего невежества — помыкать теми, кто его же и вывел в люди, сегодняшний читатель без труда опознает знакомые черты челяди, воображающей себя знатью. И то, что Булгакова смешило, нас уже не смешит: сама реальность переводит его юмор в регистр мрачной сатиры. Чудится даже, что повесть кончилась вовсе не так,

как у Булгакова, что Шариков благополучно дожид до наших дней, женился, расплодился и что многочисленные шариковы в хорошо пошитых костюмах, при галстуках, с дипломами и аттестатами (они вальяжно восседают в ведомственных кабинетах, ничего не решая и не разрешая) — это его неистребимое потомство...

Точно так же из юмора в сатиру переводит время тему «разрухи», которую тогда, в 20-е годы, еще можно было объяснять последствиями гражданской войны и что уже тогда героя повести профессора Преображенского не убеждало. Сегодня тему эту можно истолковать только так, как это делает булгаковский профессор: «разруха», то есть наши экономические трудности, — результат из рук вон плохой работы, люди либо заняты не своим делом, либо скверно выполняют прямые свои обязанности, зато «поют хором» — заседают, совещаются, согласовывают, «утрясают вопросы» и т. д., и т. п. Где показуха, там и разруха.

Булгаковские фантастические метафоры бьют, что называется, не в бровь, а в глаз, и номер «Знамени», где напечатано «Собачье сердце», читается нарасхват.

Тем не менее должен признаться, что затея режиссера Генриетты Яновской взять «Собачье сердце» за основу театрального спектакля показалась мне весьма рискованной и шел я на этот спектакль с неохотой и недоверием. Во-первых, у нас вообще то ли разучились, то ли не научились ставить Булгакова, и в последние годы за одним только исключением «Мастера и Маргариты» на Таганке удачных булгаковских спектаклей не бывало. А во-вторых, Московский тюз?.. Богом забытый Московский тюз, унылое учреждение, куда в обязательном порядке целыми классами водят несчастных школьников отбывать театральную повинность?.. Чтобы в этом-то постылом месте вдруг ни с того ни с сего совершилось некое художественное событие? Нет, не верилось.

Правда, я знал, что в тюз пришла и была встречена труппой в штыки Г. Яновская, талантливый молодой режиссер. Но и это особых надежд не сулило: внутритеатральные конфликты никогда не приводят к удачным спектаклям.

Тем не менее едва началось действие, я был и заморожен и заинтригован.

В глубине сцены высились толстенные черные

колонны, испещренные золотыми иероглифами,— что это? Как этот таинственный храм сообщается и смыкается с обыкновенным буфетом, столом, стульями—скромной обстановкой московской квартиры на первом плане? Кто эти люди, которые сразу расположились вдоль передней кромки планшета, свесили ноги в зал и тоскливо взвыли, с какой-то робкой надеждой глядя на нас? Чего они хотят, чего ждут? Почему с детства знакомые хоры, марши и арии из «Аиды» оглашают темноватое пространство? При чем тут Верди? На все эти вопросы пьеса, искусно и с великой любовью к Булгакову сделанная драматургом Александром Червинским, оформленная художником Сергеем Бархиным, насыщенная помимо звучаний Верди еще и холодными, ирреальными волнами музыки Якова Якулова, дала в конечном счете внятные и вполне вразумительные ответы. Однако прежде чем мы этих ответов дождались, нас подхватила и мигом перенесла в булгаковский мир сосредоточенная и азартная, лукавая и смелая игра актеров. Правила этой игрой, ее воодушевляла и вела режиссерская мысль Яновской, одновременно и послушная прозе Булгакова, и своевольная по отношению к ней.

Конечно же, Яновская заметила, что Шариков — бывший пес Шарик, «очеловеченный» профессор Преображенским, сильно смахивает на Присыпкина из комедии Маяковского «Клоп», написанной три года спустя после «Собачьего сердца» и, вполне возможно, под впечатлением «Собачьего сердца». Артист А. Вдовин с редкостной выразительностью демонстрирует превращение симпатичной дворняги в агрессивного двуногого хама. Эпизод, когда Шариков сидит за обеденным столом и не ест, а жрет, лакает суп из тарелки, жадно запихивает в пасть куски мяса, хлеба, пучки лука, не забывая подливать себе водку из графина,— маленькое чудо режиссуры и актерской техники. И понятно, почему горничная Зина (Н. Корчагина) и кухарка Дарья Петровна (Л. Ларионова) с нескрываемой гадливостью смотрят на страшноватого недочеловека, а экспансивный ассистент профессора Борменталь порывается его прикончить.

Но для Яновской хамская, жлобская натура Шарикова, вызывающая смятение и в душе самого профессора, лишь отправная точка размышления о нравственных пределах научного эксперимента. В ее спектакле главное совсем не то, что Шариков —

социальная антитеза своему творцу. Да, бесспорно, дистанция между разнузданным плебеем, «пролетарским Големом», созданным гением Преображенского, и самим профессором огромна. Облик Преображенского в исполнении В. Володина являет собой квинт-эссенцию интеллигентности, благородства, достоинства. Облачившийся в черную кожаную тужурку Шариков звериным инстинктом своим безошибочно чует в Преображенском и Борментале, которого с искренним жаром сыграл В. Долгоруков, неприязнь, вражду.

А кроме того, как дважды два четыре, ясно, что напористые молодые люди из домкома, которые пытаются не только «уплотнить» профессора, но заодно и наставить его на путь истинный, в сущности, такие же Шариковы, хотя скальпель хирурга к их шкурам не притрагивался. Их солнечный апломб, их незыблемая уверенность в собственной непогрешимости, в том, что именно они — а кто же еще?! — вправе командовать учеными, писателями, художниками, поданы в спектакле Яновской чуть мягче, нежели у Булгакова. Не потому, что режиссер снисходительна к такого рода персонам. А потому, что Яновскую волнует и увлекает другая, пророчески угаданная в «Собачьем сердце» коллизия.

В центре внимания постановщика самое право ученого, пусть даже великого, пусть даже движимого бескорыстным стремлением к истине, на непредсказуемый по своим последствиям шаг вперед. Жажда познания, изначально свойственная человеку и стимулирующая прогресс науки, — куда может она завести? Недаром же как только Преображенский — Володин с отчаянием говорит, что он ведь впервые в мире проделал такую уникальную работу, решил такую грандиозную задачу — «И вот теперь спрашивается — зачем?» — недаром же зрительный зал встречает бурными аплодисментами этот роковой вопрос.

Именно данная проблема сегодня выпирает из текста «Собачьего сердца» как острейшая. Она больно задевает и тех честных ученых, которые отторжены от собственных открытий, используемых вопреки их воле и ожиданиям. Она волнует и тех, кто от науки далек, но хорошо знает, чем бывают чреватые ее необратимые достижения в самых различных сферах, от ядерной физики до манипуляций механизмами человеческого сознания. Чистая наука в XX веке слишком часто таит в себе предвестие траге-

дии — вот тема, которую Яновская вывела из подтекста повести Булгакова на самый первый план собственной режиссерской партитуры.

Преображенскому повезло: он вовремя сумел дать идее обратный ход и вернуть двуногому Шарикову прежний вид добродушной дворняжки. Сейчас уповать на такое везение не приходится. Вот почему действие спектакля не замыкается в атмосфере 20-х годов, оно устремляется и переливается в наши дни. Опера «Аида», которую так любит профессор Преображенский, шаловливо выполняет в композиции Яновской функцию связи между прошлым и настоящим. Персонажи «Аиды» в экзотических одеяниях, грациозно выворачивая ладони на древнеегипетский манер, снова и снова выходят на подмостки. Следом за ними или же им навстречу и наперекор браво шагает духовой оркестр пожарников в медных касках. Время от времени в профессорскую квартиру врываются газетные репортеры, жаждущие сенсаций, любопытные старушеницы, рамолитики, мечтающие об омоложении. И тут же многозначительно возникают трое в полувоенных френчах: для охраны профессора. Все это пестрое население спектакля по-булгаковски затейливо, причудливо и подвижно, а действие, как и свойственно Булгакову, то взмывает на высоту трагедии, то падает в пучины комедии.

Московский тюз в те вечера, когда играют «Собачье сердце», просто неузнаваем. Говоря словами Маяковского, «у кассы хвост, в театре толпа». Но толпа бурлит и на улице, у театрального подъезда. Успех спектакля неопровержим и великолепен. Нежданно-негаданно здесь состоялся подлинный бенефис Михаила Булгакова.

Шесть лет спустя.

Премьера «Бориса Годунова»
в Театре на Таганке

Историкам русской сцены неведомы удачные постановки пушкинского «Бориса Годунова». В том, что трагедия эта гениальная, великая, не сомневался, кажется, никто. Но найти театральное решение, обладающее хотя бы малой толикой того воздействия, какое пьеса производит при чтении, режиссерам не удавалось. Постановка Вл. И. Немировича-Данченко в Московском Художественном театре в 1907 году прошла почти незамеченной, хотя в ней были заняты В. Качалов, И. Москвин, Л. Леонидов,

В. Лужский. В спектакле Б. Сушкевича в Ленинградском академическом театре драмы играли в 1934 году Н. Симонов, Б. Бабочкин, Н. Черкасов, и всё-таки зрелище вышло громоздкое, тяжеловесное. Репетировал «Годунова» Вс. Мейерхольд, но завершить работу не успел, его театр закрыли. Дважды, в театре и на телевидении, ставил трагедию А. В. Эфрос. Телевизионная версия была очень интересна, театральная же опять-таки не получилась. Вопрос о том, сценична ли трагедия Пушкина, оставался открытым.

В 1982 году Юрий Любимов в Московском театре на Таганке довел работу над «Борисом Годуновым» до генеральной репетиции. Трагедия впервые предстала на театральной сцене во всей своей захватывающей динамике, в грозном напряжении распаленных страстей, в несравненной красоте звучания пушкинского стиха. Но от генеральной репетиции до премьеры прошло почти шесть лет.

Тогда мне все же казалось, что не осмелятся прикрыть «Бориса Годунова». Я ошибся: чиновники, как обычно, перекаладывая ответственность друг на друга, все-таки изловчились сорвать премьеру. Только в мае 1988 года Любимов приехал в Москву и десять дней кряду заново репетировал «Годунова». Ах, какие это были репетиции! С каким подъемом духа работали актеры! Ни минуты не сомневаюсь: рано или поздно записи этих репетиций войдут в учебники режиссерского искусства.

Ибо — вот главное! — если прежде Таганка радовала нас гневной запальчивостью протеста против сытного бахвальства, против слащавой фальши словоблудия, безбоязненной готовностью говорить горькую правду о прошлом и настоящем, то ныне, когда эта правда у всех на устах, Любимов меняет курс. Не уходя от правды, он добивается красоты, эстетического совершенства сценического действия. В новых условиях гласности взволновать и покорить публику способно лишь утонченное, духовно насыщенное искусство. Это уже доказано фильмом Тенгиза Абуладзе, спектаклями Анатолия Васильева, Роберта Стуруа, Эймунтаса Некрошюса, Льва Додина. Любимов движется к той же цели, сочетая, однако, красоту с простотой, максимальную сложность содержания с детской ясностью формы.

И вот, наконец, поистине долгожданная премьера. Пушкинская трагедия шагает по сцене Таганки на удивление быстро, легкой, пружинистой поступью.

Ее главные персонаже! словно бы растворены в бурлящей толпе, в народном хоре, в песенной и плясовой стихии, которой уверенно правит руководитель фольклорного ансамбля Дмитрий Покровский. Никто, никогда, ни на минуту не остается на сцене один. Пестрая, одетая как попало, кто во что горазд массовка то бушует на планшете, то застывает вдали, в оконных проемах кирпичной стены, тревожно вслушиваясь в слова героев. Декораций нет никаких. Планшет совершенно гол, и антураж, потребный режиссеру, нищенски беден: одна длинная доска, два кресла, запросто вынесенных из партера на сцену, старое прохудившееся ведро, тяжеловесный царский жезл — вот и все. Но этого более чем достаточно, чтобы в сценическом пространстве возник взвихренный образ смутного прошлого и не менее явственный образ сегодняшней, вот сейчас у нас на глазах затеваемой игры. Перед нами не исторический, не «костюмный», не «дворцовый» спектакль. Перед нами спектакль, все участники которого находятся в том пограничном пространстве, где история, искрясь, смыкается с современностью, Европа с Азией и легенда с истиной. Издали, из седой старины, со сцены, актеры прекрасно видят сегодняшний зрительный зал, они обращаются к нам, в публику, и словно бы советуются с нами.

Вот почему так мощно, сосредоточенно, прогибаясь и содрогаясь под неподъемной тяжестью мысли, звучат монологи Бориса — Н. Губенко. В нем ощутимы упрямая воля и государственный ум, и, кажется, он сумеет совладать с колеблемой державой, усмирить народ, одолеть врага. Но крепкий ствол подтачивает порча затаенных сомнений. Но дальновидный ум в разладе с уязвленной совестью. Трагедия совести воспринята актером как процесс саморазрушения сильной личности, ее неизбежного распада. И потому исход борьбы терзаемого совестью Годунова с бессовестным, дерзким Самозванцем предсказать нелегко. В. Золотухин ведет роль Самозванца едко и лихо, с какой-то сатанинской наглостью — будто очертя голову кидается в стремнину пушкинского стиха. Достоинству и медлительности Годунова противопоставлены бравада, верткость, кураж. Но оба — и отъявленный авантюрист, который наполеоновским жестом закладывает ладонь за отворот кургузого бушлата, и опытный государственный муж в темном стеганом халате, — в сущности, нравственного права на власть не имеют.

Это ведомо всем: и придворным (среди которых лидируют коварный Шуйский — Ю. Беляев и осторожный Воротынский — Ю. Смирнов), и простонародью, и Пимену. Пимен — А. Трофимов отнюдь не бесстрастный летописец бедствий, но человек, до глубины души удрученный роковой взаимосвязью исторических событий, более того, пытающийся трагедию притормозить, остановить. Тщетно! Она с каждой минутой все ускоряет ход. А следом за трагедией, наступая ей на пятки, поспешает комедия.

Сцена в корчме — маленький шедевр. Тут буйный, сокрушительный бас brutального Варлаама — Ф. Антипова и пугливый, дребезжащий тенорок щуплого Мисаила — С. Савченко в сочетании с грубоватой развязностью Хозяйки, азартной отвагой Самозванца и нахрапистой агрессивностью двух приставов вкупе дают лубочную картинку, поразительную по лаконизму и веселой аляповатости красок.

Другой маленький режиссерский шедевр совсем в ином роде — сцена, когда кавалерия Самозванца мчится на Москву. Все проще простого: Самозванец и Курбский — О. Казанчев, стоя на пружинящей доске и раскачивая ее, крепко держат в руках воображаемые поводья и имитируют бешеную скачку, а позади, в глубине сцены, приседа и привстаивая, точно так же «скачет» за ними массовка. Впечатление опрометью несущейся конницы ошеломляющее, неотразимо убедительное.

Особо надо отметить небывалую по остроте и драматизму разработку давным-давно заигранной во всевозможных концертах сцены у фонтана. Фонтан — все то же ржавое, прохудившееся ведро, из которого льется тоненькая струйка воды. А. Демидова — Марина Мнишек проводит дуэт с Самозванцем, что называется, наотмашь, не опасаясь показаться ни вульгарной, ни циничной. «Гордая полячка» идет к своей цели — к трону напролом, ей незачем и некогда притворяться влюбленной. Напротив, она откровенно бесстыдна, и это бесстыдство, лишненное малейшей тени коварства, грубое, прямое, кажется, лишь случайно, ненароком окрашено женским обаянием, губительно-пряным, затаенно-чувственным, перед которым Самозванец устоять не в силах.

Изысканно узорный психологический рисунок дуэта Демидовой и Золотухина особенно интересен потому, что в противоборство вовлечены натуры, схожие и по темпераменту, и по складу характера.

А в то же время Самозванец и Годунов соотнесены

не по сходству, а по контрасту. У Пушкина они друг с другом не встречаются. Друг друга не видят. Любимов же не однажды сводит их воедино: Годунов—Губенко, как и мы, слышит монологи Самозванца, Самозванец—Золотухин, как и мы, слышит монологи Годунова. Тут всё на виду и все на виду. Игра ведется в открытую, дворцовые тайны, заговоры, интриги бесцеремонно вынесены на суд толпы и зрительного зала.

Толпа реагирует на все перипетии трагедии взволнованно и взнервленно: вскриками, переглядываниями, хохотками, шепотками, единообразной вскидчивостью движений, песнями, то подобными горестному вою, то раздольными, залихватскими, отчаянно веселыми... На подмостках всего три десятка актеров, а кажется, что их сотни. Все жесты и все интонации строжайше выверены по режиссерскому камертону, а кажется, что они импульсивны, совершенно произвольны, хотя мы видим, что массовой дирижирует А. Граббе, который, как и многие другие, играет в спектакле несколько ролей (он и Игумен, он и Пристав и т. д.), особенно хорошо—Басманова.

Финальная мизансцена, когда Губенко в сегодняшнем с иголки костюме, при галстукке обращается со сцены в зрительный зал и вопрошает: «Что ж вы молчите? кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» — а зал, то есть «народ», естественно, «безмолвствует», за прошедшие шесть лет несколько утратила свою ударную силу. Аудитория теперь иная, она «безмолвствует» только в театре, а вообще-то она осмелела и говорит, что думает. Но лишний раз напомнить о тех временах, когда все помалкивали, право же, имеет смысл. Ибо вряд ли кто решится сказать, что мы полностью освободились от вчерашних страхов.

Пушкинский спектакль Таганки входит в сегодняшнюю жизнь как урок свободомыслия, необходимого обновленному обществу и обновленному сознанию.

СОРОК ДЕВЯТЫЙ

Автобиографические записки

В молодости людей моего поколения рубежными, поворотными оказались послевисокосные годы — 1937, 1941, 1945, 1949, 1953-й. В каждой из этих дат пережитое сгущается болью воспоминаний. Вглядываясь в них, вглядываешься и в себя, тогдашнего. И — далеко не всегда себя узнаешь. Самый процесс вспоминания становится тягостным. Ворошить старые записи (почти всю жизнь я бессистемно и неаккуратно вел, однако, что-то вроде дневника), честно говоря, неохота: стыдишься того, что думал, говорил, писал. А главное, мешает и даже пугает неизбежная мука самоанализа. Труднее всего докопаться до прошлой своей сущности: что-то там, вдалеке, ускользает, остается неопознанным и неопределимым. Тем не менее я давно уже сознаю, что обязан предпринять такие раскопки. Не с целью привлечь внимание к себе или к своей участи — рядом со мной были личности, неизмеримо более значительные, были люди, чья судьба ломалась драматичнее, нежели моя. А для того чтобы хоть на одном примере показать, как нас коверкало время, 1949 год в этом смысле вполне выразителен. На изломе 49-го многое, дотоле мутное, двусмысленное, проступило неправдоподобно отчетливо, с арифметической простотой. Но, как увидит читатель, даже

арифметику 1949 года люди моего поколения усвоили не сразу. Трудно далась нам эта арифметика.

Всю панораму 49-го мне охватить не дано. Это уж дело будущего историка, а возможно, романиста. Рассказываю лишь о себе, стараясь по возможности точно воспроизвести все, что знаю, видел, помню и — попутно — сообщить, что сегодня, сорок лет спустя, обо всем этом думаю.

Мы встречали Новый, 1949 год большой дружеской ватагой в ресторане Дома актера. Но я опоздал, в ту ночь дежурил в типографии «Гудка» на улице Станкевича, где печаталась наша газета, освободился лишь незадолго до полночи и подоспел к застолью примерно в десять минут первого. Молодой режиссер Андрей Гончаров, протягивая мне бокал шампанского, пошутил: «Видно, год у тебя будет особенный!» Молодая актриса Мила Слижикова озабоченно сказала, что опаздывать в такую ночь — дурная примета.

В приметы я тогда вообще не верил. Теперь верю. Не прошло и месяца, как разразилась катастрофа, которая одним ударом разрушила всю мою жизнь.

28 января 1949 года в «Правде» появилась огромная, разверстанная на целые четыре колонки сверху донизу газетной полосы статья «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». Вырезку из «Правды» я сохранил, она передо мной. Нет, не пожелтела за сорок лет, скорей, посерела. С сероватой бумаги доносятся хлесткие, как удары бича, выражения: «гнусный поклеп», «озлобленные издевки», «позорные, невежественные излияния», «рыбьи глаза», «попытки оболгать», «попытки охаять и ошельмовать», «попытки мошенничать», «враждебные нам буржуазные реакционные влияния», «антипатриотическое, космополитическое, гнилое отношение к советскому искусству», «носители чуждых народу взглядов», «безродные космополиты» и т. д.

Эта вот формулировка — «безродные космополиты» — пришлось в самый раз, показалась меткой и оказалась ходкой. Она сразу пошла скакать по газетным страницам. С гневным пафосом ее повторяли на собраниях, где обсуждались статья «Правды» и опубликованная через день (30 января) статья газеты «Культура и жизнь», которая называлась «На чуждых позициях» и имела подзаголовок «О происках антипатриотической группы театральных критиков».

Обе статьи были без подписи. То есть редакционные.

То есть, как тогда говорили, «директивные»: спорить с ними не положено, возражать запрещено. «Обсуждения», проводившиеся повсеместно, даже в заводских цехах и сельских клубах, означали демонстрацию поголовного одобрения. Газетные статьи переводились в ранг «исторических документов», ибо предполагалось, что редакционная статья, напечатанная в «органе ЦК ВКП(б)», выражает мнение ЦК ЗКП(б).

Статью «Правды» завершало требование скорейшего «разоблачения и разгрома этой антипатриотической группы критиков». В свою очередь «Культура и жизнь» призывала «до конца разгромить антипатриотическую, буржуазно-эстетскую критику».

Кого же персонально намеревались громить? В «Правде» были названы имена критиков Ю. Юзовского, А. Гурвича, Г. Бояджиева, А. Боршаговского, Л. Малюгина, Е. Холодова, Я. Варшавского. К этим семи фамилиям «Культура и жизнь» добавила восьмую — И. Альтмана.

Всех театральных критиков, поименованных в этих статьях, я хорошо знал. Я тогда работал в отделе театра редакции газеты «Советское искусство». Те, на кого обрушились погромные статьи, были нашими постоянными авторами. Хуже того: любимыми, лучшими авторами. А поскольку я и сам уже писал рецензии на спектакли и статьи о театре, то, понятное дело, читал этих критиков с пристальным вниманием, а нередко (особенно Ю. Юзовского) с восторгом, старался не пропускать ни одного диспута, где они выступали (самым блестящим оратором был Бояджиев). Все они были старше и значительно опытнее меня (мне в 1949 году исполнялось 29 лет). Их ценили, режиссеры, драматурги, актеры. Я чтил их имена еще с довоенных студенческих лет. И вот они запросто являются к нам в редакцию, по-приятельски, на равных разговаривают со мной. Сам Юзовский дарит мне книжку «Образ и эпоха» с чересчур лестной надписью: «Константину Рудницкому, которого с удовольствием читаю...» Заказываю статью самому Гурвичу. Осмеливаюсь спорить с самим Малюгиным. Сокращаю рецензию самого Бояджиева...

Повседневно с ними общаясь, я убеждался, что профессия театрального критика очень трудна, требует таланта, живого ума, безупречного вкуса, но потому-то и составляет необходимую, неотторжимую часть театральной жизни. Грубая брань, которая

обрушилась на их головы со страниц «Правды», травмировала меня тяжело. «Правде» я привык верить. Но в данном случае все, что громогласно утверждала «Правда», вступало в слишком уж резкое, разительное противоречие с тем, что я знал, видел и думал.

Впервые в моей жизни «Правда» писала о людях мне знакомых и близких. И впервые в жизни я с «Правдой» согласиться не мог. Уже одно это вот обстоятельство — внезапно обнаружившееся разногласие между мной и партийной печатью — выбивало из колеи. А кроме того, конечно, я понимал, что разразившаяся буря сметет с лица земли редакционный мирок, с которым были связаны все мои интересы.

Редакция «Советского искусства» помещалась на углу Большой Дмитровки и Кузнецкого моста, там, где сейчас Центральная театральная библиотека. С сегодняшней точки зрения это была очень странная редакция. Теперь авторы приходят в редакции по делам: принести рукопись, прочитать гранки, договориться об очередной статье. Тогда к нам заходили и без всякой конкретной надобности — поточить лысы, поделиться впечатлениями, обсудить новости, разузнать, куда ветер дует. В узенькой, щелеобразной, с одним окном (смотревшим прямо на Камергерский) комнатке театрального отдела подчас говорили о чем угодно, только не о театре. О вчерашнем футбольном матче. О концерте Мравинского. О новом фильме с Диной Дурбин. Редакция отчасти заменяла то ли клуб, то ли артистический салон. В отделе театра работали трое: заведующий Яков Варшавский, его заместитель — я, литсотрудник Галина Андреева. Высокая блондинка, холодная и элегантная, Галя, с редкостно красивым, всегда оживленным лицом, была как бы хозяйкой салона.

Чаще других бывали именно театральные критики Гурвич, Юзовский, Бояджиев, Малюгин, Борщоговский, Мацкин, Крути, драматурги Алексей Файко, Александр Крон, Алексей Арбузов, Александр Гладков, актеры Ростислав Плятт, Алексей Консовский, режиссеры Алексей Дикий, Валентин Плучек, Виктор Комиссаржевский. Но появлялись и «киношники» — Сергей Герасимов, Александр Зархи, Сергей Большинцов, Михаил (Мика) Блейман. Иногда возникал и подолгу безмолвно сидел, внимательно всех слушая, но в разговор не вступая, Владимир Евграфович Татлин в сильно потертом черном пиджаке.

Изредка показывались и ленинградские гости: чуточку чопорный, корректный до невозможности Евгений Львович Шварц, язвительный и лукавый Николай Павлович Акимов, улыбчивый Сергей Львович Цимбал. Некоторые из названных (Герасимов, Мажюгин, Большинцов) числились у нас членами редколлегии, но в газетные дела почти не вникали. И вообще на первый взгляд могло показаться, что никто в этой комнате не помышляет о работе. Беседа, начавшаяся в редакции, иной раз продолжалась либо в соседнем кафе «Артистическое» напротив МХАТ, либо чуть подалее, в кафе «Националь», за чашкой кофе, а если кто-нибудь был при деньгах, то и за рюмкой коньяка. Тем не менее в этой совершенно неделовой атмосфере работа все-таки шла: статьи писались, редактировались, и раз в неделю — как и положено — газета выходила.

Все это мне очень нравилось. Недавно демобилизовавшись, я ведь неожиданно-негаданно очутился — после четырех лет войны, после крохотной многотиражки гвардейского танкового корпуса — в редакции центральной, общесоюзной газеты, о чем не смел и мечтать. Теперь, оглядываясь в прошлое, я думаю, что их побуждали приходить в редакцию чувства, мне тогда еще неведомые: тревога, неуверенность в завтрашнем дне. Что иные спасались у нас от вынужденного безделья, стараясь убить время, да и просто чтобы отдохнуть от тесноты коммунальных квартир, от надоевших соседей, от убогого и трудного быта, от примусов, керосинок и керогазов, от кухонных запахов и раздраженных жен.

Кроме того, в общей беспорядочной болтовне каждый, вероятно, хотел услышать какой-то обнадеживающий намек, углядеть какой-то просвет. Но просвета не предвиделось, тучи сгущались. Искусству все более властно диктовали все ужесточившиеся правила. Наш редактор, Борис Андреевич Мочалин, возвращался с очередного совещания «наверху» в состоянии возбужденной растерянности, запирался у себя в кабинете с ответственным секретарем, Ильей Осиповичем Адовым, и через час мы узнавали, что из сверстанного номера вылетела статья, которую редактор вчера еще называл «пулевой», «гвоздевой».

Что ни день, доносились до нас грозные указания, ниспосланные с недосыгаемых высот. Недавно «Молодая гвардия» Александра Фадеева превозносилась как эталонное творение и была удостоена Сталинской премии — ан нет, в этом романе, оказывается,

принижено значение партийных организаций. Пьеса Леонида Леонова «Золотая карета» запрещена. Пьеса Александра Корнейчука «Мечта» запрещена. Пьеса Бориса Горбатова «Закон зимовки» запрещена. Такое обилие грубых идейных промашек известных писателей озадачивало даже меня. Но ведь Фадеев, например, сам во всеуслышание признал, что партийная критика справедливо усмотрела в его романе серьезные политические ошибки?

Всем моим собеседникам предстояло в таких условиях нечто сочинять, ставить, играть. Это было все равно что гулять по заминированному полю: шаг вправо — взрыв и гибель, шаг влево — взрыв и гибель. Они не торопились погибать. Они медлили, предаваясь редакционному трепу, который, как мне теперь кажется, сильно смахивал на затянувшийся интеллектуальный пир во время чумы. Но это теперь. А что я думал тогда?

Евгений Львович Шварц тихо, не повышая голоса рассказывал, как бедствует гонимый Зошенко, и я испытывал сострадание к писателю, которого любил с детства, но нет, не усомнился в справедливости друзей брани, обрушившейся на него.

Музыкальный критик Давид Рабинович говорил о Шостаковиче: «Мы с вами просто не понимаем, что ходим вокруг Пушкина, рядом с гением!» И я действительно этого не понимал и понимать не хотел. Я верил Постановлению ЦК и «Правде»: народу такая музыка не нужна.

Мои старшие товарищи были не столь доверчивы. Кое-что они подвергали сомнению, кое-что им приходилось не по душе. Запомнилось, например, что, когда Шварц рассказывал про Зошенко, Абрам Соломонович Гурвич встал (он был весьма представительный мужчина: высок ростом, статен, с красивым и умным лицом), взял свою палку (всегда ходил с тростью), направился к дверям, остановился и внятно промолвил: «Это ошибка. Какое-то недоразумение. Зошенко — живой классик. Ошибка. Ошибка!» — махнул рукой и вышел. Запомнилось и то, что Александр Петрович Мацкин сказал об Ахматовой: «Можно не любить ее стихи, это, в конце концов, дело вкуса. Но так позорить поэта, женщину... Зачем? Непостижимо!»

Я уже начал эти записки, когда в «Знамени» в марте 1988 года появились «Размышления о И. В. Сталине» Константина Симонова. Они многое мне разъяснили, ибо Симонов знал то, чего я знать

не мог, и даже лично общался со Сталиным. Его «размышления», надиктованные в 1979 году (они названы «Глазами человека моего поколения»), я читал с чувством солидарности и почти во всем с Симоновым соглашался. Но попытка Симонова в какой-то мере, хотя бы отчасти, задним числом оправдать Постановление ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад А. А. Жданова на эту же тему отнюдь не кажется мне сколько-нибудь убедительной.

Симонов говорит, что тогда, в послевоенные годы, ему казалось, будто в «довольно широком кругу интеллигенции... существовала атмосфера некой идеологической радужности», возобладало «некое легкомыслие» и возникала даже «некая фронда, что ли». Что «некие» мнимости мерещились ему в 1946 году, понять можно: он, как и все, старался уверить себя, что партийные документы, Постановление ЦК и доклад Жданова продиктованы «некой» реальной необходимостью. Но в 1979 году, диктуя «размышления», Симонов тогдашние свои предположения не опроверг, напротив, заново подтвердил. По его словам, интеллигенты якобы и впрямь мечтали о каком-то «ослаблении», и чтобы «идеологическую радужность» развеять, а «фронду» обуздать, «что-то делать действительно нужно было». Он тотчас же добавляет: «Но совсем не то, что было сделано». И «о чем-то сказать было необходимо, но совсем не так, как это было сказано. И не так, и в большинстве случаев не о том».

Вот эти размышления Симонова я подтвердить не могу — в моих глазах они означают только, что честная попытка самоанализа незаметно, вольно превращается в попытку самооправдания. Ни о каких, даже самонаименейших, признаках «фронды» в послевоенном поведении художественной интеллигенции говорить не приходится. Да и когда же, спросим себя, могла бы эта «фронда» разгуляться? Со дня завершения войны с Японией до дня публикации Постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» не прошло и года. Имя Сталина сияло в ореоле великих побед, его буквально боготворили. Какая уж тут «фронда»?

А «радужные настроения» действительно были, но только не у интеллигенции, а у всего народа. После победы, добытой за четыре долгих года боев и лишений, всем — буквально всем! — хотелось верить, что участь каждого, кому повезло уцелеть, переме-

нится к лучшему. Послевоенная действительность эти надежды подтвердить не могла.

При мало-мальски серьезном взгляде в прошлое внушительные постановления о литературе и искусстве, жирным шрифтом напечатанные в 1946—1948 годах, производят почти ирреальное впечатление. Какой-то гротеск, театр абсурда.

Вдумайтесь только, что происходит. Огромные территории лежат в развалинах. Население все еще получает по карточкам скудные военные пайки. На полях и на заводах работают преимущественно женщины и подростки: мужчин мало — одни убиты, другие ранены, третьи... Третьи, бывшие военнопленные, сотнями тысяч прибывают в концлагеря Воркуты и Колымы: они, как и те, кто по непредсказуемой логике войны вынужден был остаться на оккупированных землях или был угнан в Германию, приравнены к преступникам. Инвалиды — безногие, слепые, с обгорелыми лицами — просят милостыню на вокзалах и папертях, голосят в электричках надрывные песни...

А руководство страны в это самое время чем занято, чем взволновано? Юмористическими рассказами Михаила Зощенко, лирикой Анны Ахматовой! Это ли не фантазмагория? Это ли не абсурд?

Да, абсурд. Но за ним скрывается холодный, трезвый расчет, старый испытанный метод. «Охота за ведьмами» во все века затевается для того, чтобы отвлечь население от социальных бедствий и вынести напоказ живые мишени: вот кто во всем виноват, вот кто вредит, вот на кого надо направить праведный гнев, вот кого надо вздернуть на дыбу. Читайте: «Зощенко изображает советских людей в уродливо карикатурной форме, клеветнически...» И это «злостное хулиганство» в его сочинениях «сопровождается антисоветскими выпадами». Вот он, враг! Стихи Ахматовой пропитаны «духом пессимизма и упадочничества», «пусты и аполитичны», они враждебны основам нашего общественного строя, который «не может терпеть воспитание молодежи в духе наплевизма и безыдейности». Все эти крепкие выражения — из Постановления ЦК о журналах «Звезда» и «Ленинград». Доклад А. А. Жданова по тому же поводу пересыпан еще более злой отборной бранью: поэзия Анны Ахматовой — «поэзия взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной... Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой». Все

ее творчество—«хлам», оно «чуждо современной советской действительности».

Выписывать все эти ругательные слова — занятие не из приятных. Но нужное. Ибо нельзя забывать о том, каким языком разговаривали с художниками ближайшие приспешники Сталина.

Затем, как известно, последовали столь же «блестящие», столь же «всесторонние» и утонченно «аналитические» постановления о репертуаре драматических театров, о кинофильме «Большая жизнь», об опере «Великая дружба». И все эти постановления с каким-то лихорадочным жаром обсуждались везде и всюду. Прозаик Борис Ямпольский, вспоминая послевоенные годы, писал: «Жизнь проходила от собрания к собранию, от кампании к кампании, и каждая последующая была тотальнее, всеобъемлющее, беспощаднее и нелепее, чем все предыдущие, вместе взятые. И все время нагнетали атмосферу виновности, всеобщей и каждого в отдельности виноватости, которую ничем никогда не искупить».

Первое подобное собрание, на котором я побывал, проходило в помещении Центрального детского театра и было посвящено постановлению о репертуаре. Постановление я тогда воспринял как абсолютно справедливое, как руководство к действию, обязательное и для меня. Самокритические речи руководителей театров, на чьи ошибки указывало постановление, мне казались вполне искренними. Но когда слово взял Николай Охлопков, повинный в постановке пьесы Сомерсета Моэма «Круг», и принялся не просто каяться, а с каким-то неистовым темпераментом себя проклинать, то в этом приступе самобичевания мне почудилось нечто чрезмерное, показное. Потом-то я слышал много столь же самоуничижительных выступлений и понял их сверхзадачу: надо было очернить себя так, чтобы никто не мог сказать, что оратор, мол, не полностью осознал свою вину. Обычно, однако, это не помогало. Все равно выяснялось, что речь—«уклончивая», раскаяние—«лицемерное».

Но еще горше приходилось тем, кто оправдывался. На том же собрании выступал Анатолий Горюнов. Он пытался объяснить, чем руководствовался Театр имени Вахтангова, принимая к постановке «Новогоднюю ночь» Александра Гладкова, «Последний день» Василия Шкваркина и «Мадемуазель Нитуш» Эрве. Мало того, сказал, что крамольная «Нитуш» идет на сплошных аншлагах, значит, зри-

телям нужен этот спектакль. Председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко тотчас отчитал Горюнова. «Вопросов жизни и искусства,— заявил он,— этот спектакль не решает, а пошлости в нем — через край». Отстаивать такую пошлятину — негоже, позорно.

В перерыве я не без удивления увидел, что Охлопков вальяжен и весел, явно доволен тем, как он сыграл свою роль. А лицо Горюнова было угрюмым, потухшим. Он стоял с Диким. Алексей Денисович, которому тоже влетело от Храпченко (Дикий усомнился в том, что советские драматурги сразу же дадут театрам нужные современные пьесы маломальски приличного качества), с юмором висельника говорил Горюнову: «Эх ты, оплошал, офранцузился! Рази француз вопрос жизни решит? Кишка у его тонка, у француза!»

Сквозной темой всех этих кампаний, нарастая и грозно усиливаясь, звучала тема борьбы против «низкопоклонства перед Западом». Ей сопутствовало столь же усиленно нагнетаемое восхваление всего отечественного. Русский приоритет утверждался с какой-то навязчивой страстью. Нет, не братья Райт построили первый самолет, а русский Александр Можайский. (Правда, его самолет не летал и летать не мог, но не в этом же дело.) Нет, не Джеймс Уатт изобрел паровую машину, а русский самородок Иван Ползунов (правда, она не работала, но опять же, какое это имеет значение?). По Москве порхала шуточка: «Россия — родина слонов». Однако улыбки она вызывала невеселые. Те, кто чувствовал себя «виноватым», усмехались горько, подавленно. Это ощущение «виноватости», точно подмеченное Б. Ямпольским, испытывали преимущественно интеллигенты. Ибо во всех случаях обвиняемыми были они.

Сталинская ненависть к интеллигенции была безоттеночна: в равной мере она относилась к интеллигентам старой дореволюционной закваски и к молодым интеллигентам советской формации, к интеллигентам военным и штатским, к полезным биологам и к «бесполезным» гуманитариям, партийным и беспартийным. Когда Сталин выбирал — назначал! — очередных «врагов», когда он раздувал очередную истребительную кампанию, «врагами», «агентами империализма» почти всегда оказывались интеллигенты. Исключение из правила было сделано только однажды, в начале принудительной коллективизации, когда Сталин выбросил жуткий, кровопролитный

лозунг: «Ликвидировать кулачество как класс».

Борьба с «низкопоклонством перед Западом» по существу была направлена опять же против интеллигенции. Одним из самых типичных эпизодов этой борьбы было «дело» Н. Г. Ключевой, Г. И. Роскина и В. В. Парина, лично Сталиным спровоцированное в 1947 году. В театральной жизни оно отозвалось спекулятивными пьесами «Великая сила» Б. Ромашова, «Закон чести» А. Штейна, «Чужая тень» К. Симонова. К. Симонов поведал о том, как Сталин требовал сочинения этой пьесы и как он самолично продиктовал драматургу ее финальное резюме («финал пьесы» был «переделан именно так, как он предложил, в нескольких репликах даже текстуально точно»). В 1979 году Симонов неприязненно охарактеризовал «грубую прямолинейность» своей пьесы, «ложную патетику, фальшивые ноты в рассуждениях о науке и низкопоклонстве». А. Штейн не менее самокритичен и признает, что был тогда «во власти магии готовых директивных формул, в тисках схоластических догматов, автоматизма зашоренного сознания, в плену слепой веры и доверия к высшему партийному руководству». Доживи Б. Ромашов до наших дней, вероятно, и он отозвался бы о «Великой силе» столь же отчужденно.

Но во второй половине 40-х годов помимо тех или иных конкретных сталинских подсказок (они были крайне редкими и, разумеется, выполнялись с энтузиазмом) на писателей и режиссеров оказывали огромное давление установки Постановления ЦК «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Ничего, кроме вреда, это Постановление не принесло. Оно нарушило естественное течение театральной жизни. Оно вызвало буйное цветение конъюнктурной драматургии. Оно заставило театры почти полностью отказаться от постановок классики, особенно зарубежной. Фактически оно наложило запрет на всю современную западную драматургию. Интерес к исторической драме порицался: «чрезмерное увлечение постановкой пьес на исторические темы» Постановление объявило порочным. Любая комедия вызывала подозрения. О сатире нельзя было и помышлять. Водевиль или фарс?.. Коль скоро в Постановлении ЦК были бескомпромиссно осуждены комедии Ожье, Лабиша и Пинеро, всякая «развлекательность» казалась чуть ли не подсудной. Не прошло и года после этого Постановления, как театральные залы опустели.

Статья «Правды» о театральных критиках явилась вполне последовательным продолжением серии тяжелых ударов, направленных против художественной интеллигенции. Очень скоро выяснилось, что театральные критики избраны только для затравки широчайшей кампании по искоренению «космополитов», охватившей, подобно эпидемии, всю страну. Но, конечно, те, на кого прямо указывала «Правда», очутились в чрезвычайно тяжелом положении. Ибо статья «Правды» придавала «охоте за ведьмами» особо устрашающий характер. Вынесенное в заголовок слово «группа» звучало зловеще. Оно ведь подразумевало не те или иные порочные взгляды, вредные тенденции, идейные ошибки, нет, оно прямо указывало на преступный сговор, на враждебную организацию, на «некое литературное подполье». Так вот, черным по белому, и было напечатано «подполье». Когда «Правда» упомянула про «подполье» и пустила в ход ярлык «космополит», проработочные собрания, писал Борис Ямпольский, стали похожи на «горячечный бред». После них «не хотелось и незачем было жить».

Так чувствовал прозаик, ни к театру, ни к театральной критике не причастный. Что чувствовали люди театра, и в частности театральные критики, я попытаюсь передать.

Еще до появления статьи «Правды», осенью и зимой 1948 года, у нас в редакции частенько поговаривали, что критиков «будут бить». Эта гипотеза опиралась на вполне конкретные сведения: мы знали, что драматурги А. Софронов, А. Суров, Н. Вирта, Б. Ромашов раздражены рецензиями на их пьесы. Не потому, что рецензии были «ругательными», не потому, что критики охарактеризовали их пьесы как спекулятивные, примитивные, глупые, наконец, просто неудачные хотя бы. Ничего подобного не было и в помине. Напротив, к нашему стыду (я имею в виду и театральную критику вообще и нашу газету в первую очередь), обо всех их пьесах рецензии публиковались хвалебные. Только хвалебные. Иначе и быть не могло: по тематике тогдашние сочинения этих авторов вполне соответствовали требованиям постановления о репертуаре. А поскольку современная тематика, как указывало Постановление ЦК, имела решающее, единственно важное значение, никто не смел сказать, что король голый. О недостатках упоминалось вскользь, мимоходом.

Однако и такого рода беглые и робкие замечания

воспринимались драматургами до крайности болезненно. Ибо они, эти замечания, вполне могли дать какому-нибудь режиссеру где-нибудь в Туле, Саратове или Хабаровске повод и предлог отказаться от постановки тематически актуальной вещи. Некий предполагаемый режиссер мог сказать: «Да, конечно, нужная тема, но вот же и в Москве пишут: характеры неточно очерчены, действие развивается вяло...» Любое мелкое замечание он мог использовать с целью увернуться от навязываемой пьесы. А поскольку каждая постановка, хоть в Казани, хоть в Рязани, хоть при полупустом зале, приносила драматургу вполне ощутимый доход, постольку сочинители конъюнктурных пьес были кровно (материально!) заинтересованы в том, чтобы критика вообще помалкивала. Чтобы не мешала им загребать деньги.

И в конечном счете они добились своего. Через полгода после появления статьи «Правды» журнал «Театр» устами вполне компетентного начальника Главного управления театров радостно возвестил, что «работа по разоблачению критиков-антипатриотов» внесла в театральную жизнь «свежую, оздоравливающую струю». Ибо «Московский характер» Софронова взяли 94 театра, «Зеленую улицу» Сурова — 44, «Закон чести» Штейна — 47, «Макара Дубраву» Корнейчука — 22 театра. Только «Великая сила» Ромашова внедрялась в репертуар со скрипом: ее приняли лишь 12 театров.

Но материально заинтересованные лица все же не обладали достаточно сильным влиянием, чтобы нанести театральной критике нокаутирующий удар и побудить «Правду» выступить с погромной статьей. Было совершенно очевидно, что их намерение «бить критиков» привлекло к себе благосклонное внимание какой-то гораздо более грозной силы. Тогда, в 1949 году, упорно поговаривали, будто статья написана по указанию Г. М. Маленкова. Но К. М. Симонов, чья осведомленность многократно превышает мою, через тридцать лет твердо заявил: «Статья эта имела тяжелейшие последствия для литературы (если бы только для литературы! — К. Р.), а инициатива ее появления в «Правде» принадлежала непосредственно Сталину».

Ходили, помнится, разные версии, кто эту статью написал. Многие указывали на В. В. Ермилова. Ермиловский почерк в статье «Правды» действительно заметен. Особенно там, где очень уж откровенно прорывалась неприязнь к Юзовскому: он-де «выпи-

сывает убогие каракули, пытаюсь придать им вид наукообразия», он-де «гнусно хихикает», он-де силится выдать за критику «свой вредный, облеченный в заумную форму бред» и т. д. и т. п. Составитель изданного в 1982 году двухтомника избранных работ Юзовского напрасно не поместил в нем полемические статьи о «На дне»: в споре с Ермиловым Юзовский вдребезги разбил доводы своего оппонента, уличил его в шулерском передергивании цитат. Так что Ермилов, конечно, был бы рад ему отомстить. Но, с другой стороны, не в характере Ермилова было выступать с закрытым забралом, без подписи. Ермилов свою злобу не таил, напротив, изливал ее откровенно, с наслаждением. В этом смысле превосходил его только Д. Заславский.

Высказывались и другие предложения. Будто бы статью эту собственноручно написал П. Н. Пospelов, тогдашний редактор «Правды». Будто бы помогал Пospelову А. А. Фадеев. Это вполне вероятно, хотя и недоказуемо. Думаю, что и в архивах вряд ли сохранились черновики «исторического» текста.

Не рискуя ошибиться, могу назвать лишь того, кто первый огласил имена «обвиняемых», кто первый публично выволок их к позорному столбу и обрек газетной травле. Сделал это А. А. Фадеев.

15 декабря 1948 года в 5 часов вечера в Центральном Доме литераторов открылся XII пленум правления Союза советских писателей. Три первых доклада были посвящены армянской, латышской и казахской литературам и проходили при полупустом зале. Зато на следующий день, 16 декабря, зал ЦДЛ, тот самый, где теперь ресторан и где все те же, в псевдоготическом стиле, вычурные резные панели из мореного дуба льнут к высоким хорам, где все те же толстенные прямоугольные балки пересекают потолок, но где давно уже нет ни эстрады, ни трибуны, а только столики, покрытые белыми скатертями, и где больше не дискутируют, а только выпивают и закусывают,— зал этот был набит до отказа. Сидели на ступеньках лестницы, ведущей на хоры. Стояли, прислонясь к деревянным панелям. Ждали скандала, предчувствовали сенсацию. Поначалу, впрочем, ничего экстраординарного не произошло.

С докладом на тему «Советская драматургия после Постановления ЦК ВКП(б) о репертуаре театров от 26 августа 1946 г.» выступил А. В. Софронов. Его доклад был агрессивен, но в меру, определенно направлен против критиков, но спокоен по тону. Мы,

драматурги, говорил Софронов, пишем, руководствуясь Постановлением ЦК, идейные, нужные вещи. Появились пьесы большого дыхания, их герои — люди крупного масштаба, партийные работники, директора заводов, председатели колхозов, передовики сельского хозяйства и командиры производства. Возможно, в наших пьесах есть кое-какие погрешности. Дело новое, идем по целине. И мы ждем, с нетерпением ждем помощи и поддержки театральной критики. Но критика у нас, к сожалению, не лишена снобизма и эстетства. Критики, недооценивающие важные идеи, которые мы несем в народные массы, вместо того, чтобы поддержать усилия драматургов, выискивают в наших пьесах отдельные художественные недостатки, раздувают эти недостатки и тем самым компрометируют произведения, нужные народу.

В качестве примера несправедливой критики Софронов сослался, в частности, на статью литературоведа В. В. Жданова о пьесе Б. Ромашова «Великая сила»: автор статьи дерзнул написать, что «философская мысль» данной пьесы не очень-то глубока. Еще более строго Софронов обошелся с А. М. Борщаговским: он-де вообще «выступает против всей передовой советской драматургии». Все понимали, почему именно Борщаговскому предъявлено такое странное обвинение: незадолго перед тем на одном из обсуждений в ВТО он сухо отозвался о пьесе Софронова «Московский характер». В этом пункте и я был не безгрешен: в статье, напечатанной «Литературной газетой», после слащавой похвалы «живому чувству современности» усомнился в достоверности основной коллизии пьесы. Софронов, видимо, был задет и заявил, что я, значит, «отрицаю самую возможность существования советской драмы». Сильно удивившись, я крикнул ему: «Неправда!» Когда текст софроновского доклада напечатали в «Октябре», в этом месте было обозначено: «Шум в зале». (Подразумевался, конечно, одобрителный «шум».)

С несколько опечаленной интонацией Софронов говорил, что критики, мол, не уважают искусство МХАТ (только что отметившего 50-летие) и искусство Малого театра (готовившегося к 125-летию). В Малом шел его «Московский характер», в МХАТ — «Зеленая улица» Сурова. И софроновская грусть носила оттенок смущения. Вот, мол, вышло так, что мы, Суров и я, нечаянно подвели два лучших театра страны. Мы без всякого дурного умысла дали им

свои скромные, нужные народу сочинения, а в результате прекрасные театры пострадали из-за того, что критики неприязненно относятся к нам. Им, критикам, милы, оказывается, такие идейно ущербные пьески, как «Мужество» Г. Березко, как «Бархатный сезон» Н. Погодина.

Выпад против Погодина сделан был не без откровенного злорадства: комедию «Бархатный сезон» незадолго перед тем запретили.

Но, повторяю, общий тон доклада был относительно сдержанным. Софронов не горячился, бранных слов не произносил. Из чего следует, что дальнейшего хода событий даже он не предвидел. Не ожидал, что удастся заткнуть рты всем известным критикам. Одного из будущих «космополитов», Е. Г. Холодова, Софронов даже слегка обласкал.

Начались прения. Софронову возражали, убежденно и убедительно, Малюгин, Борщаговский, Холодов (которому софроновская ласка пришлось совсем не по вкусу и который во всем твердо поддержал Борщаговского), Альтман, Юзовский. Все они доказывали, что если пьеса эстетически несовершенна, то, значит, ее идеи выражены не вполне внятно, недостаточно сильно, зрителей такая пьеса настоящему не взволнует. Что критики, указывая те или иные недостатки в построении драмы, в обрисовке характеров и т. д. и т. п., как раз и стремятся помочь (а не повредить) драматургам и театрам.

Николай Федорович Погодин говорил вяло, подавленно—в основном о «Бархатном сезоне»: он не понимает, почему эту комедию запретили, почему против нее ополчился докладчик. Ничего крамольного в ней нет, а писать по шаблону, по трафарету ему неохота. Он, Погодин, видит, что шаблон ничего, кроме вреда, не приносит, что нивелировка театров обесцвечивает искусство, что вот, например, такие режиссеры, как Таиров и Охлопков, утратили свою индивидуальность...

Иосиф Ильич Юзовский, возражая Софронову, вступился и за меня: у нас очень мало, сказал он, способных молодых критиков, их надо поддерживать, а не одергивать.

В целом я бы сказал, что температура дебатов была лишь чуть-чуть повышенная. До тех пор, пока на трибуну не вышел А. Е. Корнейчук. Его речь, направленная против Погодина, сразу задала прениям совсем другой, взвинченный и взнервленный характер. Почти с первых же слов Корнейчук перешел

на крик. «Что вы, не понимаете? — свирепо вопрошал он Погодина. — Ваша пьеса — пошлая, грязная, мещанская пьеса! Вы этого не понимаете? Тогда вам вообще нечего делать в нашей литературе! У кого нет идейной ясности, тот попросту не хочет идейной ясности! Горький завещал нам показывать передового человека в труде. А вы — кого вы показываете? Над кем глумитесь?»

Погодин, понурясь, сидел в первом ряду, с краю. Вид у него был безучастный.

А потом слово неожиданно взял Фадеев. Неожиданно — потому, что во время доклада Софронова его в зале не было. Неожиданно — еще и потому, что проблемы драматургии, а тем паче театральной критики, Фадеева вообще-то ничуть не интересовали. Неожиданно — наконец, потому, что обычно генеральный секретарь Союза писателей если уж выступал, то с установочным, главным докладом. А вот так, ни с того ни с сего — в прениях? Дотоле ничего подобного не бывало.

Фадеев не поднялся на трибуну, как это делали предшествующие ораторы. Он остановился посреди невысоких подмостков, сжимая в руке целый ворох каких-то листков машинописи. Лицо у него было буро-красное. Седые волосы разметались над высоким лбом, стальные глаза гневно сверкали. Проговорив несколько более или менее общих фраз о том, что наша драматургия «новое слово в художественном развитии человечества», о том, что мы «признаем только партийную драматургию и только партийную критику», Фадеев вдруг взял высокую ноту и каким-то визгливым фальцетом провозгласил: «Но у нас есть еще непартийные критики!»

Я сидел с блокнотом, записывал, но если бы и не вел записи, все равно намертво запомнил бы и эту визгливую фразу, и этот эпитет «непартийные».

Ярлык еще не был найден. Фадеев не сказал ни «космополиты», ни «антипатриоты», ни, избави бог, «антипартийные» критики. Всего лишь «непартийные». Тем не менее слово это Фадеев выкрикнул с брезгливой ненавистью. Последовала короткая пауза. Фадеев окинул взором замерший зал, увидел Гурвича и сказал как выстрелил: «Гурвич!»

Абрам Соломонович был личным другом Александра Александровича. И то, что Фадеев первым назвал — занес в проскрипционный список — не кого-нибудь, а его, Гурвича, было, как мне представляется, типично для Фадеева. Он считал, что не вправе

давать поблажку приятелям и потому первым долгом посылал на костер ближайших друзей.

Фадеев, видимо, искренне полагал, что симпатичный, духовно близкий ему человек («субъективно близкий») может допустить грубые идейные ошибки и, значит, оказаться «объективно чуждым». Важно подчеркнуть, что с Гурвичем его связывали не совместные выпивки (Гурвич, в отличие от Фадеева, спиртным не злоупотреблял), а совместные прогулки по набережным Москвы-реки, во время которых они с жаром говорили о литературе и чаще всего сходились во мнениях.

Тогда я об этом не знал. Гурвич рассказал мне об их дружбе позднее, уже после самоубийства Фадеева, которого искренне оплакивал. По словам Гурвича, как только он очутился в бедственном положении, Фадеев всячески — и морально и материально — старался ему помочь. На мой вопрос, почему же Фадеев тогда, в декабре 1948-го, так лютовал, Гурвич возразил, что Фадеев только выполнял указание, данное свыше. Он сам говорил Гурвичу, что такое указание было, и недвусмысленное, что ему ясно дали понять: под самым носом у него в Союзе писателей среди театральных критиков затаились враги, «эстетствующие злопыхатели», «низкопоклонники». Из чьих уст Фадеев это указание получил, он умолчал. Если вспомнить слова Симонова, что статья «Об одной антипатриотической группе...» появилась по инициативе Сталина, если вспомнить далее, что Симонов тогда часто и накоротке беседовал с Фадеевым, если, наконец, спросить себя, почему речь Фадеева была столь ожесточенной, безудержно яростной, то напрашивается предположение, что Фадеев говорил по наущению самого Сталина. Скорее всего, так оно и было.

Но с характерной готовностью самолично нести ответственность за свои поступки Фадеев в разговоре с Гурвичем добавил, что никаких имен ему не называли. Имена он выбирал сам.

Впрочем, что значит «сам»? В театральных делах он ориентировался плохо и, конечно, ему помогали. Пока Софронов произносил свой доклад, услужливые референты из аппарата Союза писателей торопливо тащили в фадеевский кабинет затребованные из ВТО неправленные стенограммы обсуждений пьес и спектаклей и отчеркивали на полях те высказывания, к которым, по их разумению, можно было и должно было придаться. Занимались этим Иван

Чичеров и Николай Громов. А больше всех старался — уже не по службе, а по собственному рвению — Виктор Феофанович Залесский, тоже критик, тоже театральней...

Вслед за именем Гурвича Фадеев выкрикнул имя Юзовского. С Юзовским он тоже был дружен. И Юзовскому тоже потом — потом! — предлагал помощь.

Во время речи Фадеева в зале стояла мертвая тишина. А он не торопился. Он мял зажатые в руке листки, вглядывался в них и время от времени зачитывал то одну, то другую цитату. Ничего дурного в этих цитатах, разумеется, не было и быть не могло. Но Фадеев, потрясая текстами стенограмм (и небрежно роняя некоторые листки на пол), упоминал новые имена — Бояджиева, Борщаговского, Малюгина, — зачитывал какие-то безгрешные фразы и металлическим голосом вопрошал: «Вы понимаете, куда он клонит? Понимаете, на что посягает?!»

Я лично — ничего не понимал. И никто, по-моему, не понимал.

Дальше в речи Фадеева был поистине замечательный пассаж. Вот, мол, великий Белинский резко критиковал реакционные идеи Достоевского, но смело — смело! — защищал серенького писателя Битков а, ибо данный Битков, хоть и бездарный, занимал правильные идейные позиции. Следовательно, надо учиться у Белинского, надо защищать от нападок такие пьесы, как «Великая сила», «Московский характер», «Зеленая улица».

Вслед за Корнейчуком Фадеев, в свою очередь, обрушился на Погодина. Особенно рассердили его погодинские слова о нивелировке театров. «Только такой неграмотный человек, как Погодин, — заявил Фадеев, — может думать, будто движение театра к социалистическому реализму лишает театр своего лица. Наоборот! Раньше Камерный театр был буржуазно-эстетским. Раньше Охлопков был жалким подражателем формалиста Мейерхольда. А теперь?..»

Тут возникла неловкая пауза. Но оратор нашел выход из положения: «А теперь и Таиров и Охлопков могут обрести подлинное свое лицо!»

В финале речи Фадеева зазвучали покаянные ноты. Он признавал и свою вину. Секретариат Союза и лично он, Фадеев, были, говорил он, виновны в том, что «не вскрыли вовремя этих враждебных явлений, позволили нашим идейным противникам безнаказанно орудовать в печати».

И эта вот самокритическая кода произвела самое гнетущее впечатление. Даже я, при всей моей тогдашней неискушенности, понял, что Фадееву — внушено и велено. Что вся эта сумбурная импровизация не есть результат его собственной инициативы.

Думаю, Фадеев понимал, что сильно перегибает палку. Но шел на «перегиб» сознательно. Ибо знал: жестокость поощряется, а мягкость, наоборот, карается. За «либеральничанье» не похвалят. Многим показалось, будто оратор не вполне трезв. Допускаю, что он опрокинул рюмку-другую, чтобы заглушить совесть. Это Фадееву удалось. Всегда удавалось: политические обвинения он формулировал отчетливо, невзирая на лица или, лучше скажу, без ошибки предавая анафеме только тех, кого считал талантливыми, умными, незаурядными. (Впоследствии точно так же бичевал он Василия Гроссмана.) А терзался, самоедствовал и откровенничал с ними уже после, когда дело было сделано, задание выполнено.

Должен оговориться: лично я с Фадеевым знаком не был. Пишу это, основываясь на рассказах тех, кто знал его хорошо, — Гурвича, Юзовского, драматурга Александра Крона.

Вслед за Фадеевым на трибуну вылез И. И. Чичеров. У Чичерова были усы и борода, вот единственное, что можно о нем сказать с уверенностью. (Мало кто отпускал тогда бороды, а потому существовала даже игра «в бороды». Вы, например, фланировали с приятелем, и тот из вас, кто первый заметил бородастого, получал рубль. За рыжую бороду — два рубля. «Борода под шляпой» — трешка. Главный приз, десять рублей, полагался за «бороду-милиционера». Но такого чуда, по-моему, никто не видывал.) Едва Чичеров произнес: «Наша советская драматургия...», свет погас. Произошла какая-то авария, электричество выключили надолго. В полнейшей темноте зал шумел и бурлил. Никто не слушал Чичерова (и он скоро умолк), все говорили между собой. Потом приволокли аккумулятор, перед трибуной зажглась крошечная лампочка, и в ее слабеньком свете опять возникло муляжное лицо Чичерова. «Наша советская драматургия...» — завел он сызнава.

Но понятно было: представление окончено. Все повалили к выходу.

О том, что речь Фадеева инспирирована свыше, по-видимому, знали все, кому это знать надлежало. 15 января 1949 года наша газета «Советское искусство» вышла с большой передовицей «Большевист-

ская партийность — основа творческой работы драматургов и критиков». Статья послушно повторяла имена, названные Фадеевым, и старательно подыскивала эпитеты, которые были бы адекватны фадеевскому «непартийные». Критики обвинялись в «аполитичности», в «эстетстве и формализме», в том, что они «мешают творческому росту советских драматургов» своими «немарксистскими» выступлениями. Но ни о «космополитизме», ни об «антипатриотизме» не говорилось. А по темпераменту, по стилю передовица эта представляла собой некий компромисс между сдержанной агрессивностью доклада Софронова и необузданной агрессивностью речи Фадеева. Газета с готовностью признавала и свои ошибки. Но, конечно, никто в нашей редакции не ожидал, что «Правда» через две недели объявит: именно в «Советском искусстве» сплоченная «группа последышей буржуазного эстетства» орудовала «наиболее развязно». И вряд ли кто-нибудь предполагал, что «Правда» выдвинет против критиков такие обвинения.

«Правда» же громогласно вещала, что критики, входившие в «антипатриотическую группу», будто бы «пытаются дискредитировать передовые явления нашей литературы и искусства, яростно обрушиваясь на патриотические, политически целеустремленные произведения под предлогом их якобы художественного несовершенства». «Шипя и злобствуя», они охаивают «все лучшее», что появилось в советской драматургии...

Напоминаю «лучшее»: речь шла о «художественном совершенстве» пьес А. Софронова («В одном городе», «Московский характер»), А. Сурова («Далеко от Сталинграда», «Большая судьба», «Зеленая улица»), Н. Вирты («Хлеб наш насущный»), Б. Ромашова («Великая сила»). Все они давно уже забыты.

Последнюю отчаянную попытку реанимировать эту макулатуру А. В. Софронов предпринял сравнительно недавно. Пять лет назад, 13 сентября 1983 года, со страниц «Советской культуры» он заявил, что на рубеже 40-х и 50-х годов «трудились лучшие советские драматурги, вошедшие в историю советского театра своими глубоко реалистическими произведениями, поднимающими главные вопросы нашей жизни, утверждающими идеи социализма по самому большому счету, взволнованными и проникновенными». Одиозное имя Сурова он не назвал. Но напомнил, что тогда «широко шли в театрах страны» его

собственные пьесы и заботливо их перечислил. Оно и понятно: кто, кроме Софронова, помнит теперь его «Эмигрантов», «Наследство», «Деньги», «Сын», «Ураган» и даже «Московский характер»?

Напоминаю еще: никто не отваживался «яростно обрушиваться» на пьесы, завоевавшие, как уверяла «Правда», «широкое народное признание». Об их недостатках критики вынуждены были говорить вполголоса.

Но едва ли не главная особенность проработочных статей 40-х годов состояла в том, что фактам эти статьи ни малейшего значения не придавали.

Те самые цитаты, которыми манипулировал во время своей речи Фадеев, были воспроизведены «Правдой» и «Культурой и жизнью» с самыми язвительными и уничижительными комментариями. Выше я уже упомянул, что «Культура и жизнь» дополнила список «антипатриотов» именем И. Л. Альтмана. Эта газета внесла в борьбу против «безродных космополитов» и еще одно, гораздо более важное уточнение. Небрежно игнорируя закон об авторском праве (для «органа ЦК» законы не писаны), газета раскрыла псевдоним Е. Г. Холодова и в скобках сообщила читателям его подлинную — еврейскую — фамилию.

Тотчас же, как по команде, псевдонимы принялись раскрывать и другие газеты. Стало ясно: «безродный космополит» — это еврей.

То обстоятельство, что среди «космополитов» обнаружился один русский, Л. А. Малюгин, и один армянин, Г. Н. Бояджиев, нельзя считать случайным. Впоследствии, когда страну потрясло знаменитое «дело врачей-вредителей», в список этих «преступников» (якобы «умертвивших» А. А. Жданова и А. С. Щербакова, пытавшихся погубить многих маршалов и генералов), опять-таки почти сплошь евреев, тоже были внесены русские — В. Н. Виноградов, П. И. Егоров, Г. И. Майоров. Как говорит в своих «Воспоминаниях о «деле врачей» Я. Рапопорт, «наличие в группе арестованных медиков врачей-русских не меняло общей картины». Добавлю: эти русские имена выполняли функцию камуфляжа. Они только слегка прикрывали антисемитский характер всей кампании.

Что же касается псевдонимов, то в послевоенные годы очень многие литераторы-евреи начали ими пользоваться. Делали они это не по собственной воле, их к этому понуждали редакции. У нас в

«Советском искусстве» я неоднократно был свидетелем примерно таких разговоров: «Послушайте, Борис Моисеевич, выберите себе какой-нибудь псевдоним. Вы же русский критик, пишете по-русски...» Или так: «Статья хорошая, печатать будем, но — только под псевдонимом». И после недолгого сопротивления Гольдберг становился Златогоровым, Шварц — Черновым, Вайс — Беловым. Работники редакций затевали подобные беседы тоже не по своей охоте. Вышестоящие инстанции, державшие прессу под контролем, требовали, чтобы еврейские фамилии появлялись как можно реже. И если ничего нельзя было поделаться с Альтманом или Гурвичем, которые задолго до войны выпустили солидные книги и приобрели заслуженную известность, то неименитый автор уж точно оказывался перед простой дилеммой: либо не печататься вовсе, либо печататься под псевдонимом. Если бы отец не подарил мне фамилию, лишенную отчетливой национальной окраски, я несомненно придумал бы себе псевдоним. Несомненно.

Нимало не претендуя на истину в последней инстанции (чтобы ее определить, нужны специальные социологические исследования), опираясь только лишь на собственный жизненный опыт, хочу сказать, что, по глубокому моему убеждению, русским людям — в массе, то есть населению России, народу ее — не свойственны ни скрытая неприязнь, ни открытая враждебность к евреям. Напротив, русскому народу свойственно, я считаю, полное пренебрежение к национальным различиям.

В годы войны я очутился в самой гуще народной, меня окружали люди, выросшие в глухих деревнях или в заводских слободках, в малых или больших городах, одни с высшим образованием, другие — полуграмотные. И хотя внешность у меня еврейская, никто никогда косоного взгляда в мою сторону не бросил, никто ни одного худого слова по этому поводу не сказал. То обстоятельство, что я еврей, в глазах людей, с которыми я общался, вообще как бы и не существовало.

Однако уже к концу войны — ни в коем случае не снизу, не из народной массы, а сверху, по всепроникающим каналам кадровых органов (в армии они назывались «строевыми отделами») — стали доноситься внятные намеки, что евреям, мол, слишком на виду, что надо их осадить. В нашей танковой армии начальник строевого отдела относился ко мне дове-

рительно. И однажды поделился со мной своими неприятностями: такого-то представляли к ордену Красного Знамени, а дали «Отечественную войну» 2-й степени. Командиром танковой бригады назначили, вопреки воле командарма А. Г. Кравченко, не такого-то боевого офицера, а некоего подполковника, необстрелянного, долго отсиживавшегося в тылах. «Руководствуются пятым пунктом», — с досадой пояснил он.

После войны совершенно определенно выяснилось, что для отделов кадров евреи нежелательны. Были редакции, институты, учреждения и даже заводы, куда евреев вообще не брали. Были, напротив, такие, куда — брали. Короче говоря, «еврейский вопрос», вовсе не существовавший до войны, возник заново с почти дореволюционной остротой.

К. М. Симонов, уделивший в своих «Размышлениях о И. В. Сталине» много внимания этой наболевшей проблеме, в конце концов пришел к выводу, что хотя Сталин при нем высказывался против антисемитизма («Зачем насаждать антисемитизм? Кому это надо?»), тем не менее «сознательно обманывал» собеседников. Что после смерти Сталина он, Симонов, «познакомился с несколькими документами, не оставившими никаких сомнений в том, что в самые последние годы жизни Сталин стоял в еврейском вопросе на точке зрения, прямо противоположной той, которую он нам публично высказал». И, следовательно, не кто иной, как Сталин, повинен в «послевоенных катаклизмах» столь «нагло проявлявшегося антисемитизма».

Один начинающий поэт (странное дело, почему-то плохие поэты особенно пылко предаются этой страсти) пришел тогда к нам в редакцию с целой подборкой дурно пахнущих стихов. Пока я вникал в его вирши, он, злорадно улыбаясь, сидел напротив меня. Я сказал, что стихи — не по моему ведомству и посоветовал обратиться к главному редактору. «Но все-таки, ваше мнение? Ваше лично? Вы же прочли». — «По-моему, дерьмо». — «Я знал, что вам не понравится, — осклабился он. — Недотроги! Привыкли, понимаешь, судить обо всем свысока. Ничего, мы пробьемся!»

В «Советском искусстве» его стихи не поместили. Но что верно, то верно: он быстро пробился и какое-то время был известен.

Атмосфера в нашей редакции изменилась сразу и полностью. Были тому и чисто внешние причины: с

Большой Дмитровки мы переехали на Цветной бульвар, в какое-то подозрительного вида здание, стоявшее в далекой глубине грязноватого двора. (Старейшина нашего маленького коллектива, Виктор Константинович Эрманс, уверял, что в царское время в этом доме был публичный дом «Нимфа».) Осторожного до маниакальности Б. А. Мочалина заменил новый главный редактор, высокий, румяный, говорливый В. Г. Вдовиченко, в прошлом — правдист и тоже не храбрец. Но главная причина была та, что после погромных статей редакция опустела. Авторы, которых «Культура и жизнь» велела «не подпускать на пушечный выстрел к делу критики», естественно, перестали к нам заходить. Помимо всего прочего, они теперь опасались друг с другом встречаться и даже перезваниваться: коль скоро речь шла о некоей группе злоумышленников, это было опасно. Упорно поговаривали, что будут сажать. Никто не решался полностью отвергать такие прогнозы. Лексикон «Правды» и «Культуры и жизни» очень уж явственно напоминал бранный язык, которым изъяснялись газеты во время громких судебных процессов 1936 — 1938 годов...

На одном из первых же публичных обсуждений директивных статей В. Ф. Залесский выступил с сенсационным заявлением. Он сообщил, что местом систематических сборищ «шайки антипатриотов» был ресторан «Арагви». Драматург И. В. Луковский подлил масла в огонь и добавил, что пунктом, где московские «космополиты» тайно встречались со своими ленинградскими сообщниками, служила станция Бологое на полпути от Москвы до Ленинграда. И хотя всякому нормальному человеку ясно было, что все это — полный вздор, тем не менее и этот вздор был подхвачен. Тайные сборища! Тайные явки! Запахло детективом.

Всеволод Вишневский, выступая в разных аудиториях, фантазировал с неудержимым размахом. Одно из его выступлений я слышал. Низенький, коренастый, лобастый, он говорил, что называется, с пеной у рта. Маленькие глазки источали лютую злобу. Поминутно сжимая кулаки и угрожающе подымая их ввысь, Вишневский с митинговой крикливостью «братишки» вещал, что глубокой ночью в Бологом из рук в руки передавались зашифрованные директивы: какую именно пьесу надлежит оклеветать... Он страстно разглагольствовал на эту криминальную тему даже в клубе МГБ, позабыв, где

находится и не сообразив, что обижает сотрудников госбезопасности: получалось, будто они проморгали целую шпионскую сеть. Какой-то генерал встал, кашлянул и прервал оратора:

— Это не соответствует действительности,— сухо сказал он.— Продолжайте, товарищ Вишневский.

Возможно, никто из московских театральных критиков-«космополитов» не был арестован в 1949 году только потому, что такие «разоблачения» задевали сотрудников МГБ. Но в Ленинграде в 1949 году арестовали Симона Дрейдена, и только после смерти Сталина Дрейден был освобожден и реабилитирован. В провинции тоже сажали. Арестован был, например, талантливый харьковский критик Лев Лившиц.

Пока бушевали все эти страсти, я по-прежнему продолжал ходить в редакцию, нимало не подозревая, что мне грозят какие-либо неприятности. Маленький инцидент на декабрьском пленуме, когда Софронов меня обругал, а Юзовский взял под защиту, как-то забылся: ведь ни в «Правде», ни в «Культуре и жизни» меня не упоминали. А главное, я был абсолютно уверен в собственной безгрешности. Постановление ЦК о театральном репертуаре поддерживал? Поддерживал, и горячо. За современную тематику ратовал? А как же! К бодрости и оптимизму призывал? Еще бы! Положительного героя требовал? Да в каждой статье! И, значит, за себя мне опасаться не приходится. А думать надо только о том, как вывести из-под удара Варшавского.

Меж тем наш новый главный редактор, Вдовиченко, вдруг вызвал меня и предложил немедленно отмежеваться от Малюгина и Варшавского, написать статью о том, как они протаскивали в печать клеветнические сочинения космополитов, и, главное, охарактеризовать их собственный облик.

— Какой облик? — спросил я в замешательстве.

— Ну, это просто. Облик таких, понимаешь ли, антипатриотов, снобов, гурманов. Да что мне тебя учить? Возьми «Правду» и прямо по «Правде» валяй, там все сказано. Главное, пиши душевно, горячо, не стесняйся!

— Но мы же вместе работали, поймите... Они — мои друзья.

— Вот именно! Вот это и нужно: были вместе, а теперь врозь, были друзья, а теперь враги, потому что партия открыла тебе глаза, и ты прозрел. Прозрел, понимаешь! Да что ты из себя красну девицу строишь? Не напишешь, хуже будет. Я тебе даю шанс, пользуйся, пока меня отсюда в шею не вытолкали.

Вид у Василия Григорьевича был озабоченный, угнетенный. Его удручала моя тупость. И он чувствовал (или знал?), что и впрямь может лишиться должности.

В начале февраля в издательстве «Искусство» состоялось партийное собрание, посвященное обоим директивным статьям. Поскольку газета «Советское искусство» и журнал «Театр» находились под эгидой этого издательства, конкретно вопрос стоял о судьбах членов партии Я. Л. Варшавского и Е. Г. Холодова (он работал в журнале «Театр»). Всем ходом собрания дирижировал первый секретарь Коминтерновского райкома ВКП(б) Николай Евгеньевич Твердохлебов. И Варшавский и Холодов оба, конечно, признавали свои прегрешения, ссылаясь, однако, на многие внешние обстоятельства, в какой-то мере смягчавшие их вину. Затем слово сразу дали мне. Я сказал, что критики, которых печатал Варшавский, публиковались не только у нас, но и в той же «Правде», в той же «Культуре и жизни», в «Известиях»... Твердохлебов, чем-то похожий на Фадеева, с фадеевским металлом в голосе: «Это вас не оправдывает!»

Я не расслышал угрозу, не понял, что его реплика отправляет на скамью подсудимых и меня. Мне было невдомек, что Твердохлебов явился на собрание с целью вывести на чистую воду еще одного «космополита». Нисколько того не подозревая, я облегчил ему эту задачу. Рассказывал, как Варшавский уговаривал критиков писать положительные рецензии на пьесы Ромашова, Вирты, Сурова, Софронова. («Клеветнические рецензии!»—опять огрел меня репликой Твердохлебов.)

Конечно, Варшавскому моя речь не помогла, скорее, повредила. Когда Варшавский вторично взял слово, он обозвал меня «политическим младенцем». Я обиделся, и напрасно, скорее всего, эта формулировка, в свою очередь, была попыткой меня защитить. Я-то ведь все еще не соображал, что топор занесен и над моей головой. Еще больше обиделся я на Е. Поволоцкую: громоздкая старуха видела меня впервые в жизни, но тем не менее заявила, что я «труслив, как заяц». Я порывался возразить ей и многим другим незнакомцам, уверенно дававшим мне весьма обстоятельные и самые удручающие характеристики, но Твердохлебов презрительно сказал: «Хватит, хватит, мы видим, кто вы такой!»

В отчете об этом судилище наша газета уведомила читателей, что мое «гнилое, лишенное политического анализа, беспринципное выступление встретило серьезный отпор». Журнал «Театр» подтвердил: Рудницкий «беспринципно и несамокритично подошел к оценке не только своей работы как критика, но и не дал правильной политической

оценки «работы» двурушника-антипатриота Варшавского, под началом которого он работал».

Собрание, чего я никак не ждал, закончилось тем, что из партии были исключены не двое, а трое: Варшавский, Холодов, Рудницкий. С этой минуты и я тоже стал «космополитом и антипатриотом». Но — второсортным, все же менее заметным, чем «главные», поименованные «Правдой» и «Культурой и жизнью».

18, 19 и 23 февраля враждебную советскому искусству деятельность «критиков-космополитов» обсуждало (все в том же Дубовом зале ЦДЛ) общемосковское собрание драматургов и критиков. К. М. Симонов «в большом и обстоятельном докладе (цитирую газетный отчет) дал глубокий анализ «теоретических концепций» Гурвича, Юзовского и их единомышленников»... Доклад и впрямь был обстоятельный. Что же касается «глубокого анализа», то анализ этот каким-то непостижимым способом выводил «концепции» Гурвича, Юзовского, Бояджиева и других из театральных идей Мейерхольда и из ранних опусов Виктора Шкловского. Но вот что важно: в докладе Симонова не было фадеевской ярости. Все, что он говорил, конечно, ни малейшего отношения к реальности не имело, однако произносилось как-то раздумчиво, чуть ли не академично. «В истории с критиками-антипатриотами, начало которой, не предвидя ужаснувших его потом последствий, положил он сам, Фадеев, я был человеком, с самого начала не разделявшим фадеевского ожесточения против этих критиков», — продиктовал Симонов в 1979 году. Это верно, ожесточения в его докладе не чувствовалось. Чувствовалось, напротив, желание унять страсти.

Кроме того, и сам Константин Михайлович вынужден был оправдываться. Только что возглавив «Новый мир», он ввел в состав редколлегии А. М. Борщаговского, которого высоко ценил. Теперь ему приходилось признавать эту «серьезную ошибку».

Но в прениях драматурги надали жару. Тут уж все они показали себя: и Ромашов, и Вишневский, и Суров, и Солодарь, и Мдивани, и Глебов, и, конечно же, Софронов. Теперь-то он в выражениях не стеснялся.

Симонов считал, что возвышение Софронова — одна из досадных ошибок Фадеева: «Не разобравшись нисколько в сути этого человека, Фадеев сделал сначала послушного подручного, при первой же возможности превратившегося во вполне самостоятельного литературного палача». Мне одно непонятно: как мог Фадеев в этом случае ошибиться?

Пожалуй, еще более яростную речь произнес Аркадий Первенцев. Закончил он такими словами: «Счастье наше, что нами руководит великий гений человечества товарищ

Сталин, великий философ и наш друг. Он вовремя указывает, каким образом мы должны расправляться с врагами и двигаться дальше! Мы свое дело сделали. Теперь очередь за милицией».

Опасаясь, что молодой читатель в этом месте озадаченно спросит: а кто такой Первенцев? Сегодня это имя мало кому известно. Но тогда, в 40-е годы, Аркадий Первенцев был одним из самых важных литературных «генералов». В его пьесе «Южный узел» и в кинофильме «Третий удар», поставленном по его сценарию, восхваление полководческого гения Сталина достигло апогея, и оба эти опуса, само собой разумеется, были поощрены Сталинскими премиями. Подобно некоторым нынешним вельможам от литературы, Первенцев почитал себя живым классиком. В Союзе писателей он тоже занимал видный пост.

Еще пробовали что-то возражать, защищаясь, Бояджиев, Малюгин, Варшавский, Юзовский, но их прерывали издевательскими репликами, им улюлюкали, их высмеивали.

Юз, похожий на маленького Сирано, худенький, с неправдоподобно огромным горбатым носом, весь утонул в трибуне. Виднелось лишь его бледное лицо, мелькали красивые кисти рук. Говорил он с обычным своим легким высокомерием, как человек, привыкший, что каждое его слово ловят и смакуют, с наждачным польским акцентом и по какому-то поводу сослался на Ленина. Из-за стола президиума Первенцев громко гаркнул:

— Не кощунствуйте, пигмей!

Договорить Юзовскому не дали.

«Культура и жизнь» с удовлетворением сообщила: «Собрание не пожелало слушать демагогические рассуждения Юзовского и попросило его уйти с трибуны».

Весь этот «горячечный бред», после которого, как писал Ямпольский, «не хотелось и незачем было жить», меня — то ли просто по молодости лет, то ли по легкомыслию — в такое беспросветное отчаяние не повергал. Я еще на что-то надеялся, еще бодрился. Даже после 21 февраля, когда был издан приказ о моем увольнении из редакции. Без всякой мотивировки: «освободить от работы», и все дела.

Еще через несколько дней я добился аудиенции у Твердохлебова. Он принял меня в огромном кабинете, в Коминтерновском райкоме ВКП(б) на Петровке. До сих пор, проходя мимо этого серого, в строгом конструктивистском стиле делового здания, где сейчас разместились совсем другие учреждения, я испытываю какой-то приступ тоски. Какая-то боль всплывает на мгновение со дна души... Хотя Николай Евгеньевич был просто неузнаваем:

сама доброжелательность, приветливость, отеческая заботливость. На принесенную мной папку вырезок (все, до единой, мои статьи) глянул как-то рассеянно, отодвинул ее и проронил: «Да нет, это значения не имеет...» То есть, как? «А что же имеет значение?» — спросил я, потрясенный до глубины души. «Ваша позиция. Ваша сегодняшняя позиция. Ваше отношение к явлениям, которые партия осуждает, к носителям чуждых партии взглядов...». — «Но я...». — «Вы их защищали. Вы говорили не о их воззрениях, а о их способностях. По-вашему, Юзовский талантлив, Бояджиев талантлив, Варшавский талантлив. Допустим. Но вот я спрошу вас: разве Зоценко не талантлив? Молчите? Понимаю, понимаю... Так вот, Зоценко исключительно талантлив. Исключительно! Все ваши Юзовские в подметки ему не годятся. Возможно, Зоценко даже гениален. А партия считает, что он использует свой дар во вред общенародному делу. Подумайте об этом. Вы молоды, у вас еще все впереди. Конечно, вам придется понервничать, и сильно. Но в итоге (интонационно он подчеркнул это слово) все зависит от вашего поведения. Вам ясно?»

Как ни странно, я ушел от него окрыленный. Он мне ровно ничего не пообещал, но говорил со мной дружески, и самая тональность этого разговора, видимо, внушала уверенность, что все кончится хорошо.

Мысль о том, что «в итоге» меня могут в самом деле исключить из партии, как-то не укладывалась в сознании. В партию я вступил на фронте, и это решение представлялось тогда естественным, как дыхание. С детства был пионером, с шестнадцати лет — комсомольцем, теперь — коммунистом, иного пути я и помыслить не мог. Свое пребывание в рядах партии считал знаком причастности к идеалам, в которые веровал свято. Веровал, вопреки тому, что произошло в 1937 году, когда арестовали отца, и в 1938-м, когда арестовали мать. Все это воспринималось как роковые недоразумения. Но если меня исключат? Могут ли исключить?

Тревожно размышляя об этом, я искал свою вину и пытался найти в статье «Правды» хоть какое-то рациональное зерно. Быть может, мы в нашей редакции чего-то недоучитывали, что-то недопонимали? Быть может, не следовало мне поддаваться мальчишескому обаянию Варшавского, влюбляться в таланты Юзовского, Бояджиева, доверяться уму Гурвича, восхищаться спокойной твердостью Борщаговского?.. Но ведь при всех условиях я был честен перед партией? И недаром же Твердохлебов говорил со мной тепло и сердечно?

Такие вот путаные, сбивчивые мысли теснились в голове. Хотелось верить, что худшего не произойдет.

Опытные люди объяснили мне, что на заседании бюро говорить надо коротко: я не один, «персональных дел» много, больше пяти минут не дадут. И кто-то посоветовал: обязательно прикрепите орденские ленточки, пусть знают, что вы фронтовик.

У меня было десять боевых наград, и когда однажды я пришел на работу, нацепив орденские колодки, Варшавский весело пошутил: «Редакционный Покрышкин!» Я смутился и с тех пор планки не носил. Теперь — снова надел.

Как и предсказывал Твердохлебов, нервничал я сильно, а после заседания бюро райкома был настолько подавлен, что ничего не записал. И помню это заседание плохо, смутно. Как сквозь туман, вижу мертвенно бледного Ефима Холодова, странную ухмылку, скользнувшую по лицу Варшавского, брезгливые физиономии членов бюро: они разглядывали живых «космополитов», как неких монстров, — с любопытством, но и с омерзением. Мы, все трое, признавали свою вину, просили оказать доверие, обещали доверие оправдать. Члены бюро в ответ дружно поливали каждого из нас грязной руганью. Почти всякая речь кончалась словами: «Гнать поганой метлой!..»

Потом Твердохлебов — опять неузнаваемый, апатичный, как будто ко всему равнодушный — выносил свой вердикт. Когда дело дошло до меня, он сказал (это-то я не забыл): «Вот тут выступал Рудницкий. Странное впечатление производит. Я не пойму, наш он человек или он гнилой человек. Надел ордена... Откуда мы знаем, может, он их в Ташкенте на базаре купил?.. Кто за то, чтобы отменить решение первичной организации?»

Не поднялась ни одна рука.

Николая Евгеньевича Твердохлебова я больше никогда не видел. Ходили слухи, что с партийной работы он вскоре перешел на дипломатическую, подвизался в советском посольстве в Бонне. Отзывались о нем тепло: настоящий интеллигент, посещает симфонические концерты, нисколько не шовинист, что вы, да он женат на еврейке! Я всему верил. Но после знакомства с Твердохлебовым боялся доброжелательности пуще огня. Оборотень мерещился в каждом, кто занимался моим «персональным делом» и заговаривал со мной по-людски.

По тогдашним правилам решение райкома окончательным не было. Партбилет пока оставался при мне. Высшей инстанцией, которой вверялась теперь

моя участь, был Московский городской комитет партии. «Персональное дело» поступало в партколлегию горкома, изучалось ею и затем, с той или иной резолюцией, передавалось «наверх», в бюро горкома, то есть в руки полномочного «хозяина Москвы», а вдобавок еще и секретаря ЦК, Георгия Михайловича Попова. Было известно, что Попов решителен, крут, жесток и что на его снисходительность рассчитывать не стоит.

Мои товарищи по несчастью почти все послали отчаянные письма Сталину. Это была последняя, но зато, казалось, верная надежда. В высшей мудрости и безусловной справедливости вождя не сомневался и я. И я тоже обдумывал письмо ему. Обдумывал тщательно. Письмо, полагал я, должно быть и очень кратким и очень веским.

Тем временем я узнал, что А. М. Борщаговский, чье дело (поскольку он работал завлитом Центрального театра Красной Армии) решал не горком, а ГлавПУР, уже лишился партбилета.

Сверх того я узнал, что совместным приказом министра высшего образования С. Кафтанова и председателя Комитета по делам искусств П. Лебедева смещены со своих постов заведующие кафедрами ГИТИСа Б. В. Алперс, В. А. Всеволодский-Гернгросс, А. К. Дживелегов, отстранен от преподавания С. С. Мокульский, что космополитические извращения выявлены в дипломной работе о Белинском студентки И. Вишневской и в курсовой работе студента В. Гаевского о спектакле «Мадемуазель Нитуш». Что кафедры в ГИТИСе торопливо захватывают люди вроде Б. И. Ростюцкого, Б. Н. Асеева... Что из ВТО за потворство «космополитам» изгнан добрейший и скромнейший, сердечный и отзывчивый М. С. Григорьев.

Очутившись не у дел, без работы, без привычной необходимости каждый день бежать в редакцию, я как-то растерялся. Не знал, что с собой делать. Конечно, надо было зарабатывать на жизнь. (В тогдашнем моем дневнике записано: «Да, деньги оказываются довольно противной штукой. Сейчас, выброшенный за борт, я много не заработаю. Случайные, небольшие монетки, а как трудно их добывать...») Спасительным стал приближавшийся юбилей Малого театра, к этому юбилею я изготовил едва ли не десяток «негритянских» статей. В дневнике, кроме того, помянут и суд: издательство «Искусство» в страхе, что «антипатриот», чего доброго, и впрямь

напишет заказанную ему небольшую брошюрку, взыскало с меня полученный ранее аванс — 1600 рублей, то есть 160 «новыми».

Но главные усилия теперь отдавались сочинению пьесы «про войну». Писал я эту пьесу с великим увлечением, однако война почему-то выходила вовсе не та, какую я прошел. Война у меня получалась без грязи и крови, без приторного трупного запаха, без хорошо танкистам знакомого запаха горелого железа, без всяких, избави бог, вшей и вошебоек, а такая чистенькая, с иголки обмундированная, сытая, холеная, генеральская, подозрительно смахивавшая на липовый «Фронт» Александра Корнейчука. (Эту драматургическую деятельность, к счастью, твердой рукой пресекла Татьяна Бачелис.)

Когда мне становилось очень уж тошно, когда накатывал страх (при всем моем легкомыслии я не исключал возможность ареста), меня спасал Дюма. Я открывал «Три мушкетера», и взору представала безрассудно лихая юность: на каждой странице кто-то убит или ранен, кто-то брошен в застенок, но кураж прежний, настроение бравое, да пропади оно пропадом, это бюро горкома!

Но приходилось, увы, и другое читать. В бывшей моей газете «Советское искусство» и в журнале «Театр» публиковались своего рода «монографические» статьи о каждом из «космополитов» по отдельности. Одни названия этих статей чего стоят!

В. Залесский. «Клевета идеологического диверсанта Юзовского».

Б. Кремнев. «Политическое лицо критика Юзовского».

Вл. Млечин. «Низкопоклонник и космополит Малюгин».

Вл. Николаев (неведомо чей псевдоним). «Разоблаченный клеветник Малюгин».

Н. Громов. «Эстетствующий антипатриот Варшавский».

А. Марков (поэт). «Политический хамелеон Холодов».

Г. Гурко. «Буржуазный космополит Альтман».

О. Леонидов. «Враг советской культуры Гурвич».

Е. Ковальчик. «Буржуазный идеолог Бояджиев».

Итак, диверсанты клеветники, враги...

Особенно усердствовал в травле «антипатриотов»

В. Ф. Залесский. Он хвастался потом, что «заработал на космополитах» 26 тысяч рублей. Должен сказать, что за всю мою долгую жизнь я, пожалуй, не

встретил больше ни одного столь же омерзительного субъекта. Мясистое, будто измятое, все какими-то буграми лицо, злые белесые глаза, брызжащий слюной рот — ну, ни дать ни взять — злодей из бульварной мелодрамы. Такие типы редкостны, а циничность Залесского была почти неправдоподобна. Он любил рассказывать, что в годы гражданской войны в Одессе чекисты подсаживали его в тюремные камеры, чтобы установить, кто из арестованных — белый офицер. И что ему удалось вывести на чистую воду несколько десятков белогвардейцев, которые были затем казнены самым зверским образом. Ужасающие подробности казней он описывал сладострастно. Вполне вероятно, врал. Но ведь, если и врал, то наслаждался, похваляясь этими подвигами. И, конечно, доносительские статьи в 1949 году писал с таким же упоением.

Цитаты он перевирал столь нагло, что скромная Ольга Александровна Николаева (как две капли воды похожая на пушкинскую Натали Гончарову), которая ведала в «Советском искусстве» проверкой, набралась храбрости, вошла в кабинет главного редактора и сказала: «Василий Григорьевич, я не знаю, как быть. У Юзовского нет ничего подобного, все наоборот». Вдовиченко вспыхнул: «А вы не проверяйте Залесского! Я запрещаю вам проверять Залесского!»

Вдовиченко печатал такие статьи из номера в номер, но зря старался: в апреле 1949-го его все-таки сняли.

И в том же апреле объявлено было о присуждении Сталинских премий Софронову, Вирте, Сурову и Корнейчуку.

А кампания ширилась. В июне из Камерного театра был изгнан А. Я. Таиров, в августе из ленинградского Театра Комедии с треском выдворили Н. П. Акимова. Обоих обвиняли в низкопоклонстве перед Западом, в эстетстве и формализме. Трагический и, кажется, никем тогда не осознаваемый парадокс состоял в том, что и Таирова и Акимова выгоняли из театров, лично ими созданных...

Ленинградский литературный деятель Валерий Друзин обнаружил «прихвостней антипатриотической группы» и в северной Пальмире. Таковыми оказались С. Дрейден, С. Цимбал, М. Янковский, И. Березарк, И. Шнейдерман, А. Бейлин. В Союзе писателей перечень космополитов пополнили именами Ф. Левина, Д. Данина, Б. Рунина, Л. Субоцкого.

Композитор Тихон Хренников возвестил о космополитах музыковедах: то были Л. Мазель, Д. Житомирский, И. Бэлза, А. Оголовец, С. Шлифштейн, Ю. Вайнкоп, И. Мартынов, Р. Грубер, С. Гинзбург, М. Пекелис. Министр кинематографии И. Большаков назвал космополитами Л. Трауберга, М. Блеймана, Н. Коварского, В. Сутырина, Н. Оттена. Чиновник от живописи П. Сысоев — А. Эфроса, Н. Пунина, О. Бескина, В. Костина и молодого критика А. Каменского, который не пришел в умиление от картины А. Лактионова «Письмо с фронта». Отыскились «безродные космополиты» и в архитектурной критике: М. Гинзбург, Р. Хигер, А. Буров, Д. Аркин, А. Габричевский, И. Маца.

Как и следовало ожидать, чаще всего в эти списки попадали евреи. Но точно такая же опасность — независимо от национальности — грозила всем, кто имел несчастье профессионально заниматься западным искусством. Тут не обходилось и без курьезов. «Культура и жизнь» упрекнула Р. Хигера «в лакейском пресмыкательстве перед капиталистической архитектурой Америки» на том основании, что Хигер одобрительно отозвался о трейлерах, прицепных фургонах к легковым автомобилям. Трейлеры — своего рода передвижные дачки — газета назвала «передвижными тюрьмами (!) для рабочих», «клетками на колесах». Хигер, понятно, мог бы возразить, дать фактическую справку. Но где? И кого интересовали факты? Хренников, ничтоже сумняшеся, «пришил» космополитизм Т. Н. Ливановой, рьяно пропагандировавшей постановление ЦК об опере «Великая дружба»...

Н. А. Коварский, говоря о составителях этих списков и о сочинителях разносных статей, печально шутил: «Проводится всесоюзная перерегистрация подлецов. И видите, как они торопятся? Боятся опоздать, остаться незамеченными...»

А я все обдумывал письмо вождю. Как-то вечером на Пушкинской площади я повстречал Н. Д. Оттена, прогуливавшего своего фокстерьера, и рассказал ему, что вот, мол, собираюсь писать Сталину... Оттен выслушал меня и промолвил: «Костя, можно дать вам один совет? Так вот: никаких лишних движений. Никаких!»

Странно: я вдруг почувствовал, что он прав и сразу испытал облегчение. Словно какой-то груз свалился с плеч. Письмо Сталину написано не было. Впоследствии выяснилось, что никому эти письма не

помогли. Одного только С. И. Юткевича, тоже обвиненного в космополитизме, письмо к вождю спасло: собрание, на котором Юткевича намеревались исключить из партии, отменили. Но, во-первых, Юткевич, создатель фильма «Человек с ружьем», был Сталину лично известен. А во-вторых, произошло это позже, когда вся кампания пошла на спад...

Да, такой спад в конце концов наметился. Буря как будто стихала. Первым признаком ее ослабления было то, что газеты вдруг разом перестали раскрывать псевдонимы. Это не могло прекратиться случайно, само по себе, это означало, что «сверху» скомандовали: «Хватит!» Почему? Как говорит чеховская Ольга Прозорова: «Если бы знать, если бы знать!»

Борис Ямпольский пытался установить некую закономерность. «Психозы подозрительности,— писал он,— сменялись временами относительного затишья и даже какого-то убудочного милосердия, прощения, и обычно в самый шторм, на девятой волне, начиналась новая кампания исправления ошибок и перегибов».

Но когда меня впервые вызвали в партколлегию МГК к партследователю Марии Павловне Ковалевой, ничего, хотя бы отдаленно похожего на «милосердие», хотя бы и «убудочное», не обнаружилось. Партколлегия находилась на Воздвиженке, 12, по соседству с роскошным морозовским особняком, там, где сейчас Союз обществ дружбы. Мне выписали пропуск. В тесной комнатке сидела некрасивая седая женщина со злыми глазами. Первым долгом я протянул ей папку своих статей. Папку эту она отложила в сторону, потребовала пропуск, указала на стул против себя и произнесла властно:

— Садитесь. Рассказывайте.

— О чем? — спросил я.

— Не виляйте! — закричала она. — Где вы сидите, щенок? В этой комнате не виляют! "У меня и троцкисты раскалывались!"

Это словечко — «раскалываться» — я услышал из ее уст впервые. И был, признаться, шокирован. Оно пахло уголовщиной. Я не предполагал, что партколлегия, «совесть партии», изъясняется блатным языком.

Ковалева надела очки, обмакнула в чернильницу обыкновенную школьную ручку и спросила:

— Во-первых, кто, где и когда завербовал вас во

враждебную антипартийную группу? Имя, место, время!

— Никто меня не вербовал. И не состоял я ни в какой враждебной группе...

Ковалева холодно усмехнулась, подписала мой пропуск, сняла очки.

— Понятно: отказываетесь помогать партии. И надеетесь остаться в ее рядах? Убирайтесь — и думайте, думайте. Вас вызовут. Да идите же!

С тем я, совершенно растерянный краткостью этого вопроса, и ушел. Не вызывали меня долго. Шли недели — одна, другая, третья, из партколлегии ни слуху ни духу. В конце концов я не выдержал, позвонил сам. Ответил какой-то мужской голос. Я спросил Ковалеву. «Ковалевой нет». — «А когда она будет?» — «Ее не будет». («Посадили?» — подумал я изумленно.) — «То есть как — не будет?» — «Марии Павловны, к сожалению, нет в живых», — печально уведомил голос. «А как же со мной?.. Мое дело?..» — «Фамилия?» Я назвал. «Знаю, знаю, ваше дело у меня, знакомлюсь. Вот что, приходите во вторник в десять утра. Комната номер восемь, Перепелкин».

Порывшись в груде скопившихся газет, я нашел в «Вечерке» объявление в траурной рамочке: «...с прискорбием сообщают о трагической гибели...» Выяснилось, что Ковалева попала под электричку.

А новый партследователь Алексей Васильевич Перепелкин застал меня врасплох неожиданным вопросом. Перед ним лежала все та же злосчастная папка статей, в которую до него никто не желал заглядывать. Он раскрыл ее, задумчиво полистал и промолвил:

— Прочел я ваши сочинения. Тут же ничего нет. Все правильно, все с партийных позиций. Объясните, в чем конкретно вас обвиняют. Где криминал?

Конкретных обвинений мне никто не предъявлял, что я и доложил Перепелкину.

— Может быть, это не все ваши статьи? Может быть, были другие, иного характера?

Других не было. Я тут же дал Перепелкину телефон библиографического кабинета ВТО, чтобы он мог меня проверить. Номер он записал. Потом сказал:

— Пока я вижу только, что на собрании вы защищали Варшавского. Напрасно защищали. Но антипатриотических суждений в ваших статьях нет.

Будем спокойно разбираться. Никакой кампании против критиков партия не ведет. Критика нам нужна. И если вы честно делали свое дело, значит, вы останетесь в партии.

Мне Перепелкин (по контрасту с Ковалевой) очень понравился. Доброе лицо, явное желание до-тошно во всем разобраться, вникнуть в самую суть «дела». Больше-то и желать нечего! Но, ожегшись на Твердохлебове, я все-таки и Перепелкину не доверял.

После двух-трех обстоятельных бесед он предупредил, что мне предстоит предстать перед полным синклитом партколлегии.

— Вам будут задавать вопросы, возможно, излишне резкие. Отвечайте спокойно и только по существу. Чем короче, тем лучше. Не срывайтесь. Ни в каком случае не возмущайтесь и не оправдывайтесь. Признавайте свою вину.

— Но?..

— Как заместитель заведующего отделом вы не препятствовали публикации неверных статей.

— Но...

— Это признать необходимо. Хорошо хоть, вы сами неверных статей не писали.

Партколлегия заседала в большой комнате, было там человек тридцать. Вопросы посыпались со всех сторон, и выполнить инструкции Перепелкина мне, очевидно, удалось не полностью. Какая-то грузная дама с орденом Ленина на груди патетически воскликнула:

— Как же вы смели в советской газете печатать всех этих Юзовских, Бояджиевых, Гурвичей?!

Я не удержался и пустил в ход уже опровергнутый однажды аргумент:

— Их печатала и «Правда»!

Дама с орденом удивленно раскрыла рот. Но сухощавый человек, который вел заседание, тотчас пришел ей на помощь.

— Не ссылайтесь на «Правду»,— сказал он жестко.— Не перекадывайте вину на других. Вы же специальный орган, искусство—ваша вотчина. А что, если «Правда» печатала их, доверяя авторитету вашей газеты?

Крыть было нечем. В этот момент чей-то ехидный голос спросил:

— А где, интересно, вы находились во время войны?

— На фронте.

— И ни одной награды не заслужили?

— Есть у меня награды...

— Что же не носите? Стыдитесь?

Я опустил глаза. Реплика Твердохлебова о Ташкенте просилась на язык, но я смолчал.

После чего мне велено было выйти: приговор выносился в отсутствии обвиняемого. Еще через неделю меня вызвал Перепелкин. «Согласно уставу,— сказал он,— вы имеете право присутствовать на бюро горкома, где будет решаться ваш вопрос. Но я советовал бы вам этим правом не пользоваться и написать заявление, что вы на этом не настаиваете». Я удивился. Он пояснил: «Откровенно говоря, бюро обычно просто штампует рекомендации партколлегии. А если вы лично явитесь, тогда все может случиться. Георгий Михайлович горяч, вспыльчив...»

Чутье подсказывало, что Алексей Васильевич желает мне добра. Если бы не воспоминание о Твердохлебове, я принял бы его совет сразу. Но я сказал, что в таком случае должен, как минимум, знать, какова рекомендация партколлегии. «Этого я вам говорить не вправе. Не полагается. Впрочем, посидите здесь минут десять, подумайте...». Перепелкин раскрыл тоненькую папочку, положил ее передо мной и вышел. Я прочитал: «...объявить строгий выговор с занесением в личное дело...» Остальное меня не интересовало. Когда Перепелкин вернулся, заявление о том, что я не настаиваю на личном присутствии, было уже написано.

Отчего так трудно бывает высказать свою благодарность, передать человеку, который тебя выручил, спас, все те чувства, какие теснятся в душе? Когда прошли еще три бесконечно долгие недели и Перепелкин наконец позвонил и сообщил, что мне объявлен строгий выговор, я сумел только сдавленным голосом произнести:

— Спасибо, Алексей Васильевич!

— За что? — рассмеялся он.

— За справедливость!

И больше ничего добавить не сумел.

Что же касается «справедливости», то партийная Фемида столь же милостиво отнеслась и к Холодову, и к Варшавскому. Всем нам вlepили «строгие с занесением» за «примиренческое отношение» друг к другу. Получалось, что никто из нас не «антипатриот» и не «космополит», а виновны мы только в том, что потворствовали другим «антипатриотам» и «кос-

мополитам». По-видимому, эти ярлыки сохранялись лишь за беспартийными, за теми же Бояджиевым, Гурвичем, Малюгиным, Юзовским?

Напоминаю читателю: я пишу автобиографические записки, то есть в основном — о себе, то есть, как уже сказано, об участии «космополита» второго сорта и второго ряда. Критикам, которые угодили в первый ряд, выпала более тяжкая доля, нежели «прихвостням» вроде меня. Особенно худо пришлось А. М. Борщаговскому и И. Л. Альтману. Неизмеримо легче (если только тут вообще возможны измерения и сравнения и если только в скобках упомянуть, например, об инфаркте А. С. Гурвича...) перенесли всю эту кампанию беспартийные. Да, тех, кто преподавал, отставили от преподавания. Да, требование «не подпускать на пушечный выстрел» к печати сперва соблюдалось строго. Но все же они, беспартийные, уже через три-четыре года либо получили работу, либо снова начали печататься — хотя, конечно, и писали робко, поневоле банально, и публиковались реже, чем прежде. А нам, членам партии, во всякой анкете обязанным указывать, какое было vzdыскание и за что вынесено, долго вообще не удавалось куда-нибудь устроиться. В отделах кадров предпочитали беспартийных. «Снимай выговор! — благодушно советовал мне один кадровик, — с выговором тебя никто не возьмет». Легко сказать: снимай. Чтобы хлопотать об этом, сперва надо было работой доказать, что искупил вину. А чтобы получить работу, сперва надо было добиться снятия выговора. Такой вот заколдованный круг...

С сегодняшней точки зрения, всех нас, погорельцев 1949 года, легко осудить: зачем признавали свою вину? в чем каялись? чего боялись? И т. д., и т. п. Молодые люди нередко меня об этом спрашивают. Им трудно понять, что делает с людьми жизнь в атмосфере тотальной подозрительности. Я же, оглядываясь в прошлое, ни одного из потерпевших ни в чем упрекнуть не решусь. Все держались с максимально возможным достоинством, стойко и даже умели шутить.

В 1950 году мы с Юзовским пошли в цирк. Директор цирка посадил двух «космополитов» в первый ряд своей ложи. Выступала Ирина Бугримова. Когда она сунула красивую голову в львиную пасть, Юз повернулся ко мне и с завистью сказал:

— Какая спокойная профессия!

Гурвич же говорил: «А вот в шахматах — полно евреев и ни одного космополита. Даже чемпион мира — не космополит. "Удивительно!»

Он, Гурвич, был одним из мастеров шахматной композиции, его этюды неоднократно получали премии международных конкурсов. Изгнанный из критики, Абрам Соломонович после инфаркта утешался этим интеллектуальным занятием: создавал этюды. А. М. Борщаговский начал пробовать — и очень успешно — свои силы в прозе. Сейчас он известный романист, драматург.

Бояджиев принялся писать книгу о Вере Марецкой, Юзовский — книгу о драматургии Горького, я же проводил целые дни в Центральном государственном архиве литературы и искусства, с трудом разбирая чудовищный почерк А. В. Сухова-Кобылина, читал его дневники, письма, намереваясь написать книгу о нем. На жизнь зарабатывал преимущественно «негритянским» трудом — сочинял статьи за Д. Шостаковича и Л. Оборина, за академика А. Несмеянова и за генерала А. Игнатьева, переписывал целую книгу Наты Вачнадзе... О возвращении в критику покуда и не помышлял.

Перелистывая комплекты «Советского искусства» за 1949—1950 годы, убеждаешься: театральная критика в нормальном, естественном понимании этого слова надолго исчезла с газетных страниц. Они пусты. Их заполняют бессмысленные, полуграмотные статейки невежественных и безликих авторов. Самая эта профессия — театральный критик — словно бы перестала существовать. Прошло немало лет, пока она возродилась.

Строгий выговор мой снимали в 1957 году. Снова те же ступеньки: партсобрание, райком, партколлегия. Но слова «космополит» и «антипатриот» уже не в ходу, их стараются не произносить. И вообще: за что меня покарали в 1949 году, никто словно бы и не интересуется. Председатель партколлегии в том же особняке на Воздвиженке, в той же комнате, где на меня не так уж давно сыпались ехидные вопросы, явно не зная, о чем со мной говорить, любопытствовал:

— Вот вы написали книгу о Сухова-Кобылине. А каково ваше мнение: убил он эту француженку или не убивал?

— По-моему, не убивал.

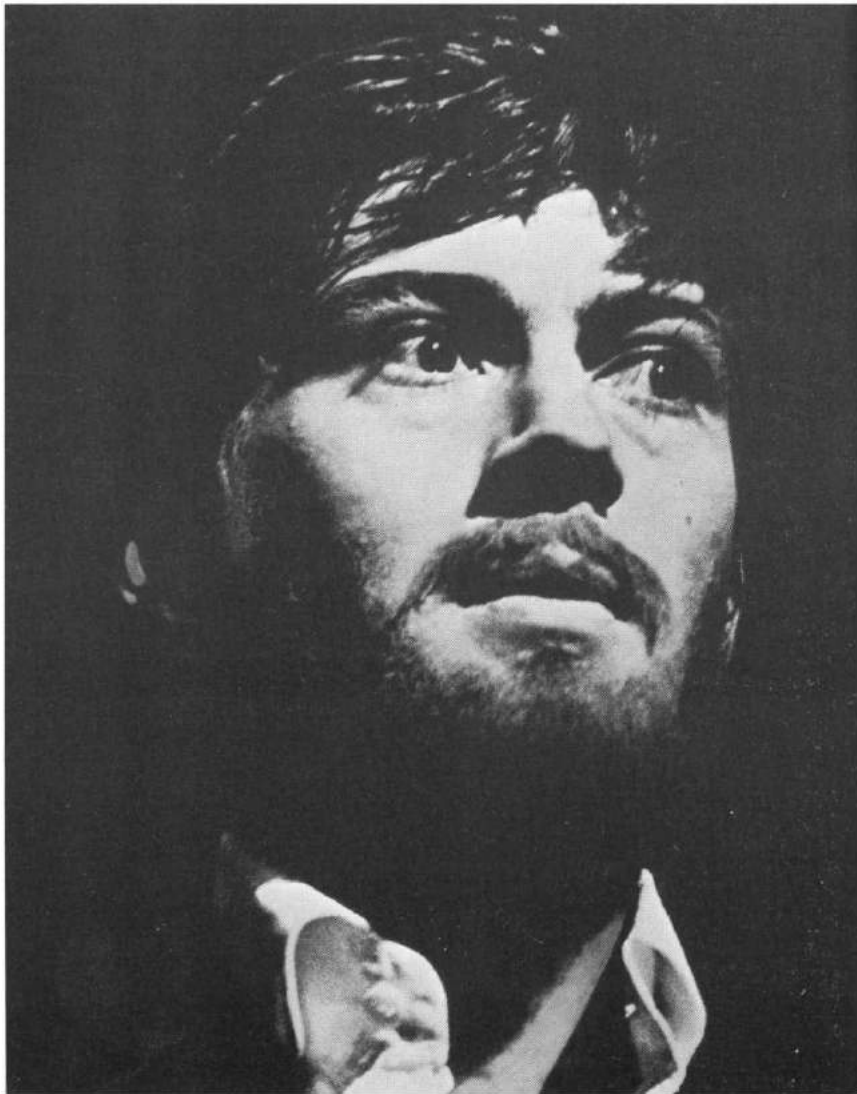
— А какое было окончательное решение по его делу?

— Окончательное решение сената было «оставить в подозрении».

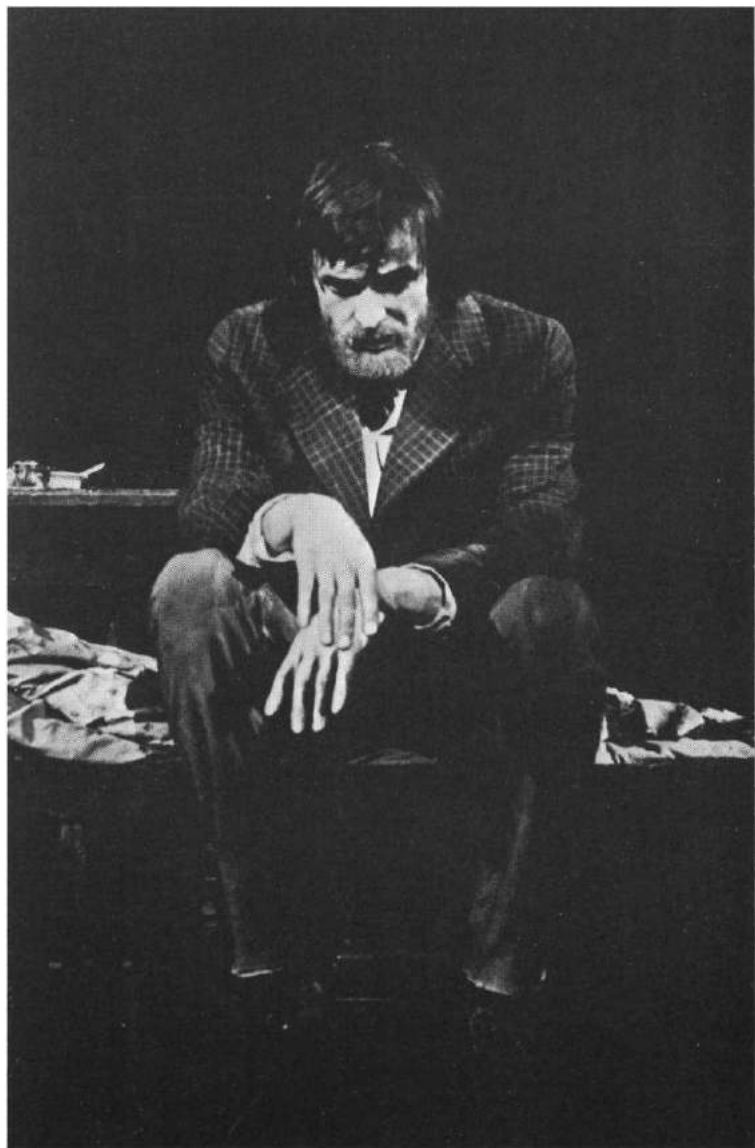
От волнения я ошибся, Сухово-Кобылина в конечном счете все-таки оправдали. Ко мой собеседник заметно оживился.

— «Оставить в подозрении»,— повторил он, смакуя.— «Оставить в подозрении!» Вот формула! У нас-то ведь всегда одно из двух, виновен или невиновен. Это, знаете ли, нелегко! Ну, с вами-то все ясно, вы можете идти.

На прощание он строго предупредил меня, чтобы из всего произошедшего я сделал «верные выводы» и впредь «идейных ошибок» не допускал...



«Преступление и наказание»
по Ф. М. Достоевскому. Театр
имени Моссовета. 1969.
Раскольников—Г. Бортников



Раскольников—Г. Тараторкин



«Преступление и наказание» по
Ф. М. Достоевскому. Театр на
Таганке. 1979. Раскольников —
А. Трофимов



Сцена из спектакля





Свидригайлов—В. Высоцкий
«Преступление и наказание» по
Ф. М. Достоевскому. Театр на
Таганке. 1979.

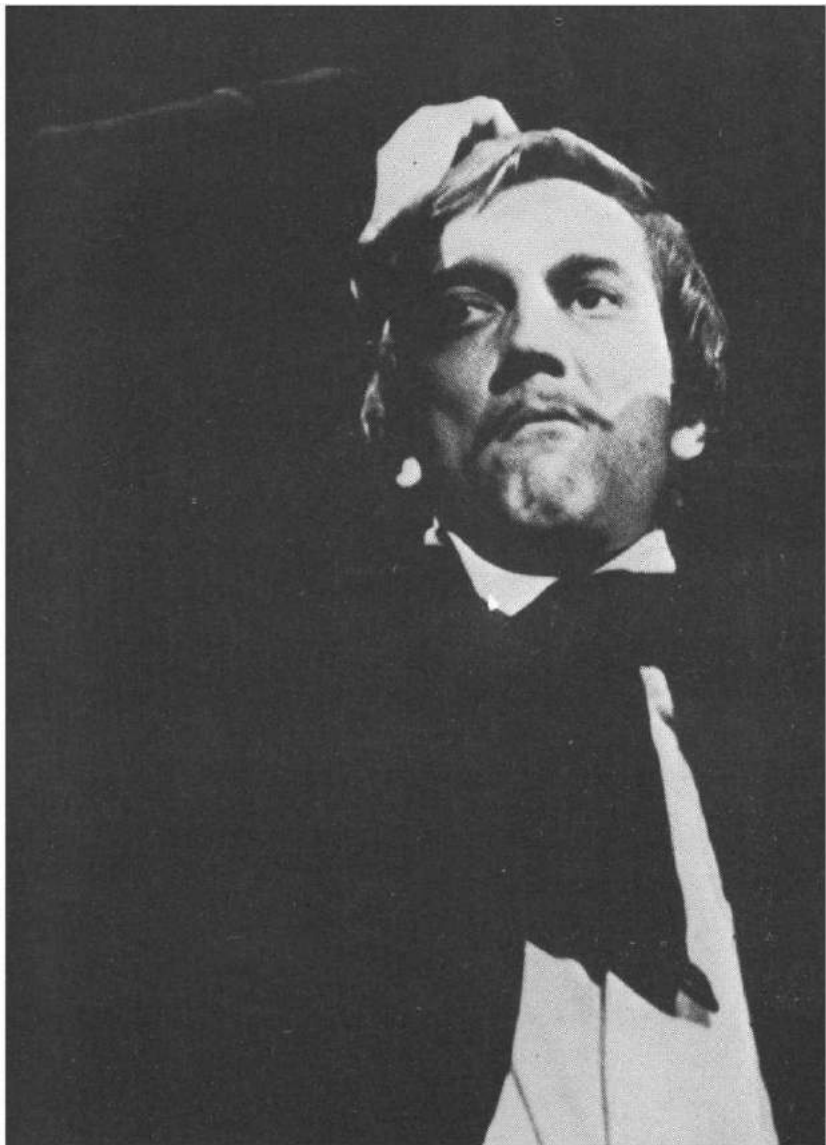


«Братья Карамазовы» по
Ф. М. Достоевскому. Театр
имени Моссовета. 1979.
Алеша — Е. Стеблов, Иван —
Г. Тараторкин

Федор Павлович Карамазов
Р. Плятт, Свидригайлов —
Г. Бортников



Черт — Г. Бортников

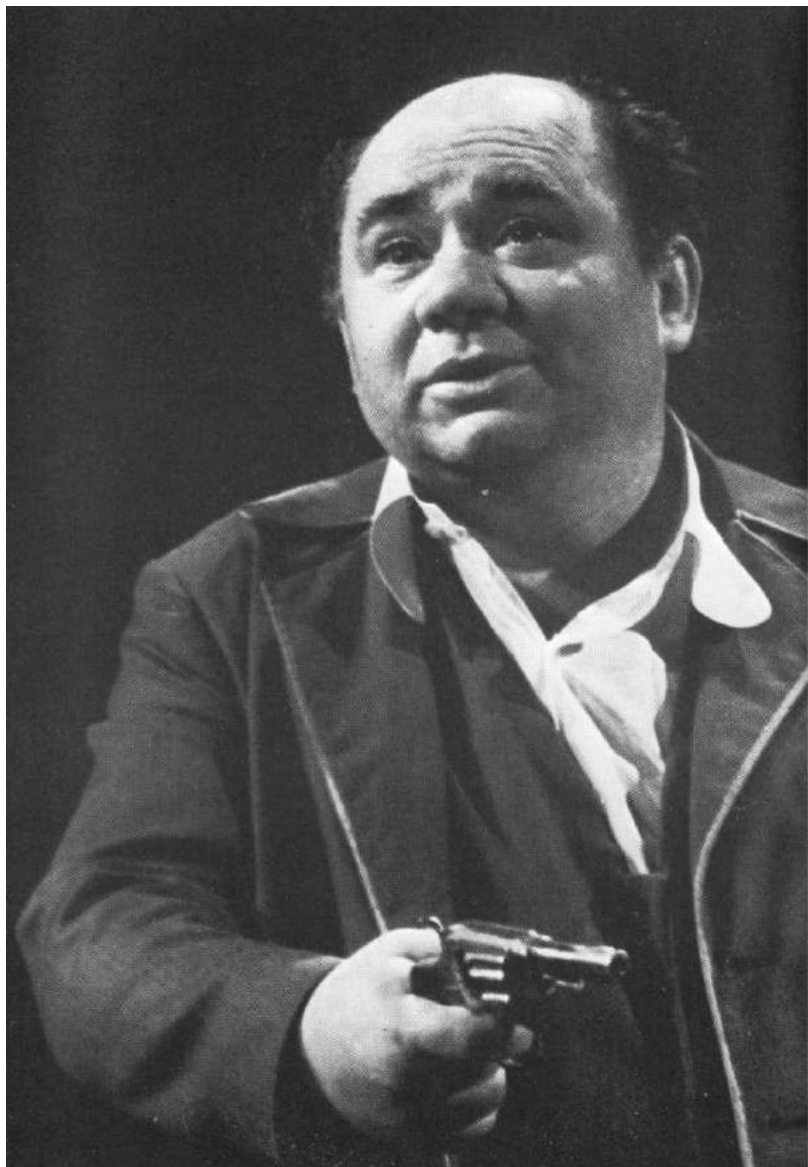


«Братья Карамазовы» по
Ф. М. Достоевскому. Театр
имени Моссовета. 1979.
Дмитрий—Е. Киндинов



«Братья Карамазовы» по
Ф. М. Достоевскому. Театр
имени Моссовета. 1979.

Алеша—Е. Стеблов



«Иванов» А. П. Чехова. Театр
имени Ленинского комсомола.
1975.
Иванов — Е. Леонов

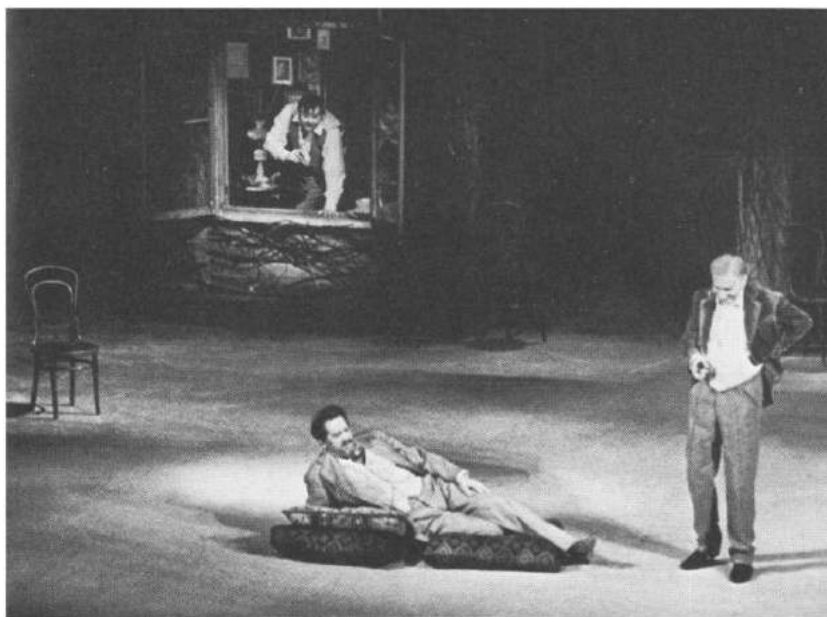


«Иванов» А. П. Чехова. Театр
имени Ленинского комсомола.
1975.

Сарра — И. Чурикова



«Иванов» А. П. Чехова. МХАТ
имени М. Горького. 1976.
Иванов—И. Смоктуновский,
Сарра—И. Мирошниченко



Лебедев—А. Попов, Шабель-
ский—М. Прудкин

Сцена из спектакля



«Чайка» А. П. Чехова. Театр
имени Вл. Маяковского. 1978.
Тригорин—И. Охлупин, Арка-
дина—Т. Доронина, Дорн—
Ю. Горобец



Заречная — Е. Симонова,
Сорин — Б. Тенин



«Вишневый сад» А. П. Чехова.
Театр на Таганке. 1975.



«Вишневый сад» А. П. Чехова.
Театр на Таганке. 1975.



«Вишневый сад» А. П. Чехова.
Театр на Таганке. 1975.
Лопухин—В. Высоцкий



«Вишневый сад» А. П. Чехова.
Театр «Современник». 1976

«Чайка» А. П. Чехова. МХАТ
имени М. Горького. 1980.
Заречная—А. Вертинская,
Тригорин—А. Калягин



«Чайка» А. П. Чехова. МХАТ
имени М. Горького. 1980.
Дорн — И. Смоктуновский, По-
лина Андреевна—И. Саввина

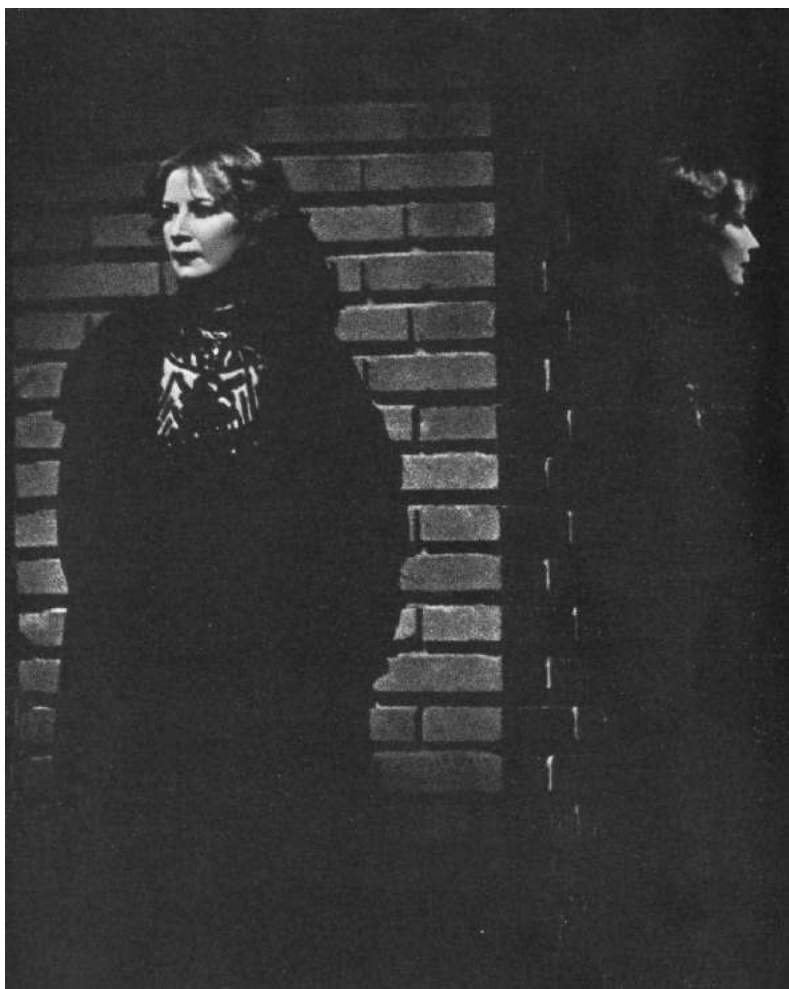


«Чайка» А. П. Чехова. МХАТ
имени М. Горького. 1980.

Аркадина — Т. Лаврова, Тригорин — А. Калягин

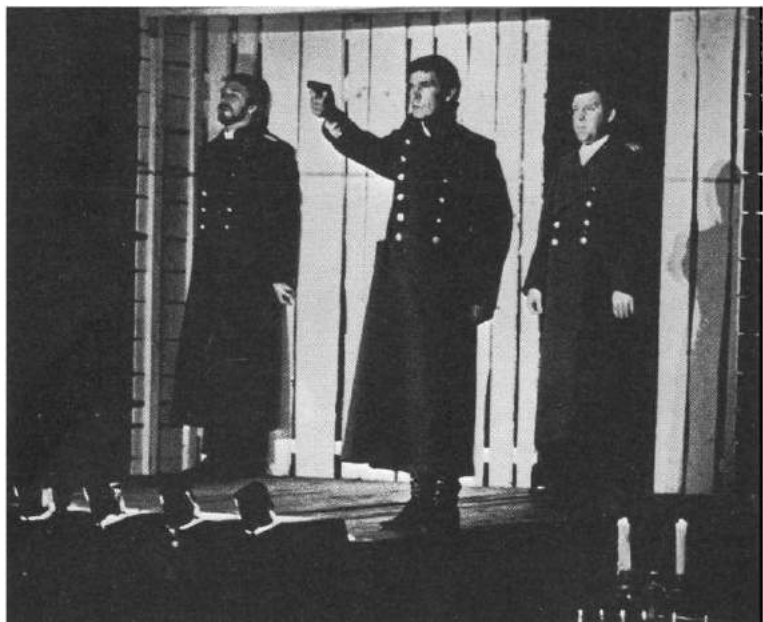


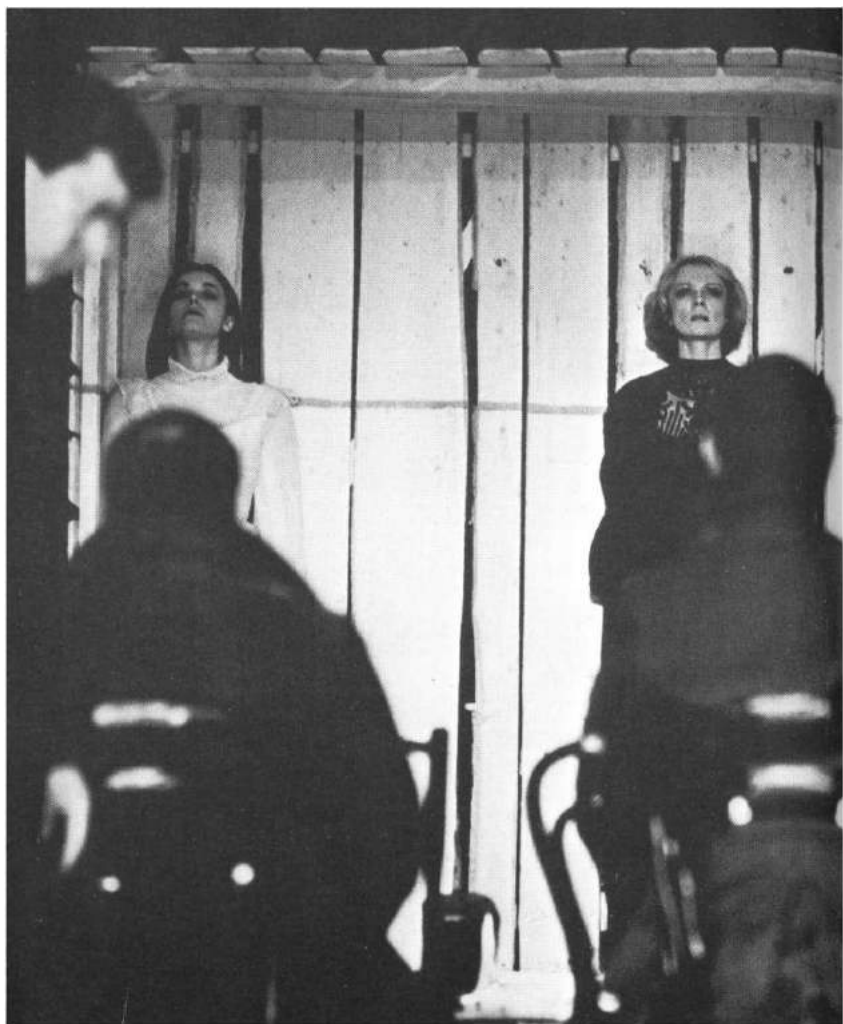
«Чайка» А. П. Чехова. МХАТ
имени М. Горького. 1980



«Три сестры» А. П. Чехова.
Театр на Таганке. 1981.
Маша — А. Демидова

Тузенбах — А. Матюхин,
Соленый — И. Бортник,
Чебутыкин — Ф. Антипов





«Три сестры» А. П. Чехова.
Театр на Таганке. 1981.
Ирина—Л. Селютина, Маша—
А. Демидова, Ольга—
М. Полицеймако





«Дядя Ваня» А. П. Чехова.
БДТ имени М. Горького. 1982.



«Дядя Ваня» А. П. Чехова.
БДТ имени М. Горького. 1982.
Елена Андреевна —
Л. Малеванная, Войницкая —
М. Призван-Соколова, Теле-
гин — Н. Трофимов

Войницкий — О. Басилашвили,
Астров — К. Лавров

Марина — З. Шарко, Елена Ан-
дреевна — Л. Малеванная, Вой-
ницкий — О. Басилашвили

Войницкий — О. Басилашвили,
Серебряков — Е. Лебедев,
Марина — З. Шарко



«Дядя Ваня» А. П. Чехова.
МХАТ имени М. Горького.
1984. Елена Андреевна—
А. Вертинская, Астров —
О. Борисов



**«Дядя Ваня» А. П. Чехова.
МХАТ имени М. Горького.
1984.**

Сцена из спектакля

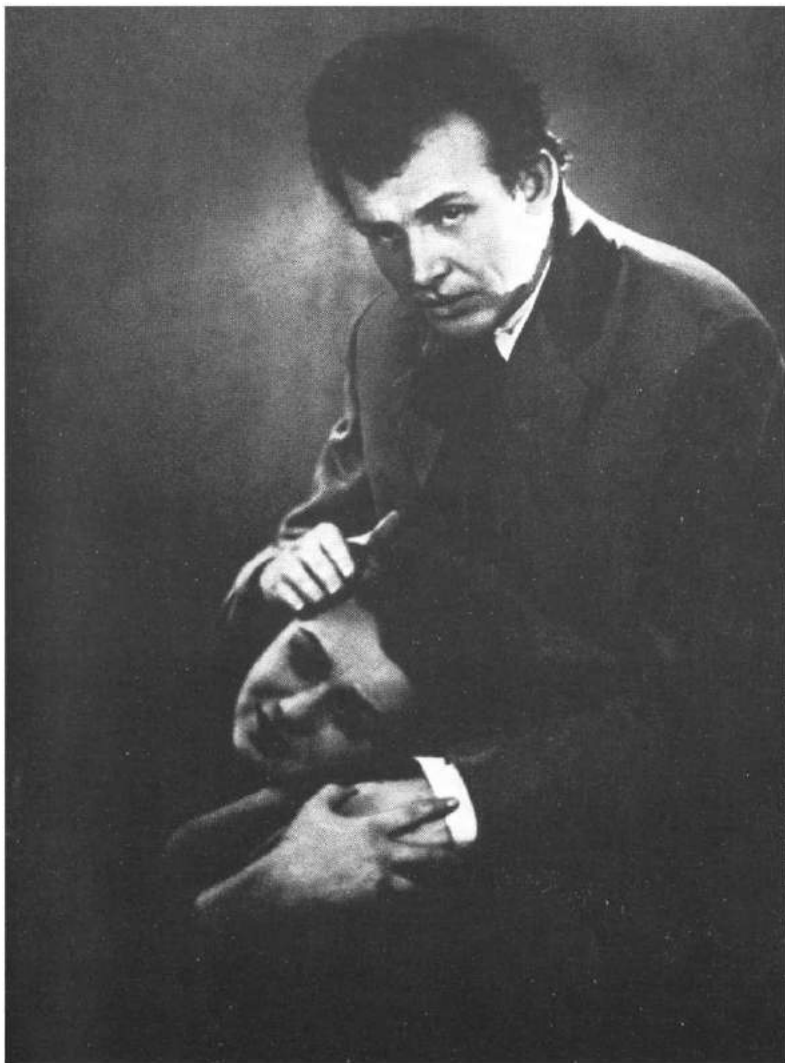


«Дядя Ваня» Вильнюсский мол.
театр. 1986. Елена Андреевна—
Д. Сторик, Серебряков —
В. Багдонас

Телегин-Ю. Поцюс



Г. А. Товстоногов на репетиции



«Идиот» по Ф. М. Достоевскому.
БДТ имени М. Горького. 1957.
Первая редакция.
Настасья Филипповна—
Н. Ольхина, Мышкин—
И. Смоктуновский



Сцена из спектакля. 1966.
Вторая редакция



«Пять вечеров» А. М. Володина.
БДТ имени М. Горького. 1959.
Тамара—З. Шарко, Слава—
К. Лавров, Ильин—Е. Копелян



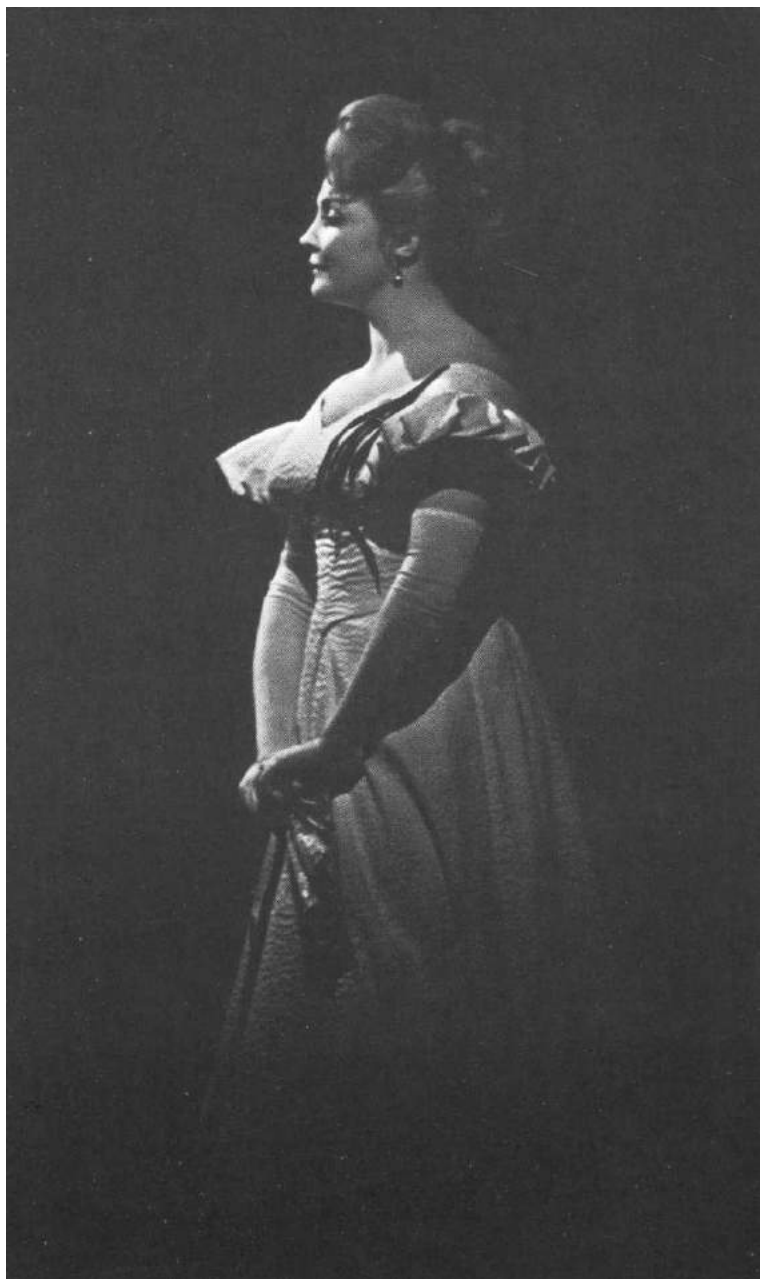
«Варвары» М. Горького.
БДТ имени М. Горького. 1959.
Черкун—П. Луспекаев,
Редозубов—В. Полицеймако,
Катя—З. Шарко

«Моя старшая сестра»
А. М. Володина. БДТ имени
М. Горького. 1961.
Надя—Т. Доронина, Лида—
Б. Немченко



«Горе от ума» А. С. Грибоедова.
БДТ имени М. Горького. 1962.
Сцена из спектакля

Чацкий—С. Юрский, Фамусов—В. Полицеймако



Софья—Т. Доронина



«Поднятая целина»
по М. А. Шолохову.
БДТ имени М. Горького. 1964.
Сцены из спектакля



«Мещане» М. Горького.

БДТ имени М. Горького. 1966

«Три сестры» А. П. Чехова.

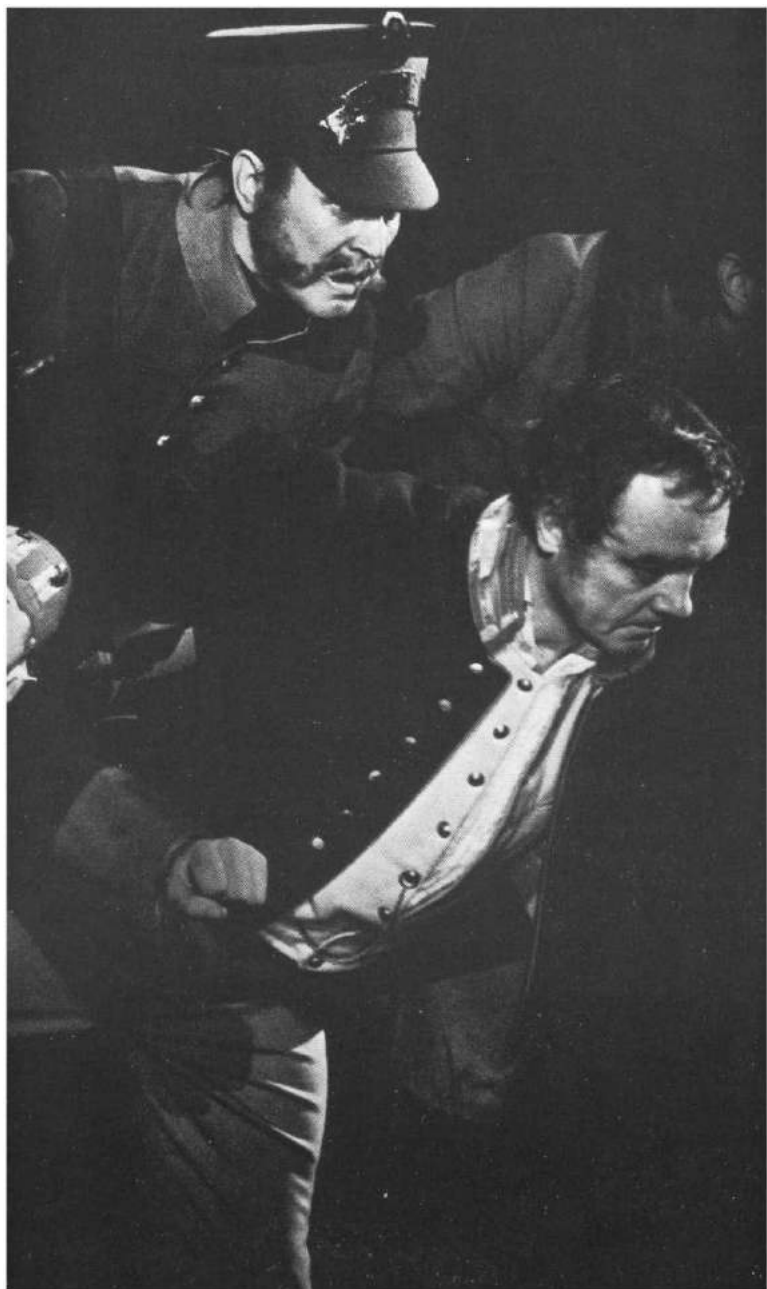
БДТ имени М. Горького. 1965



«Три сестры» А. П. Чехова.
БДТ имени М. Горького. 1965.
Андрей—О. Басилашвили,
Соленый—К. Лавров



Ирина—Э. Попова, Тузенбах —
С. Юрский



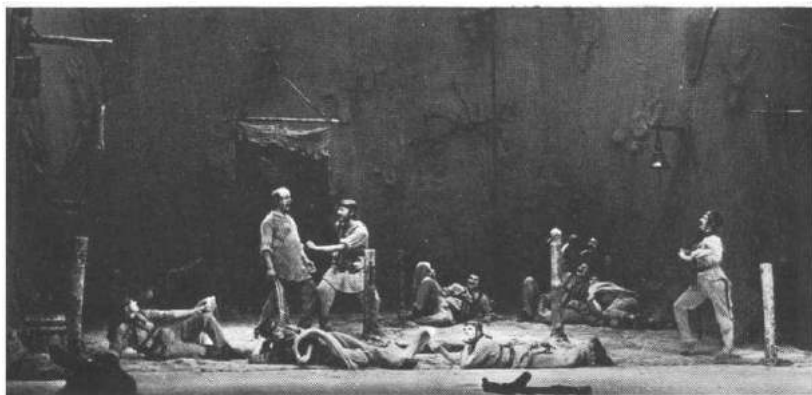
«Ревизор» Н. В. Гоголя.
БДТ имени М. Горького. 1972.

Сцена из спектакля. Городни-
чий—К. Лавров

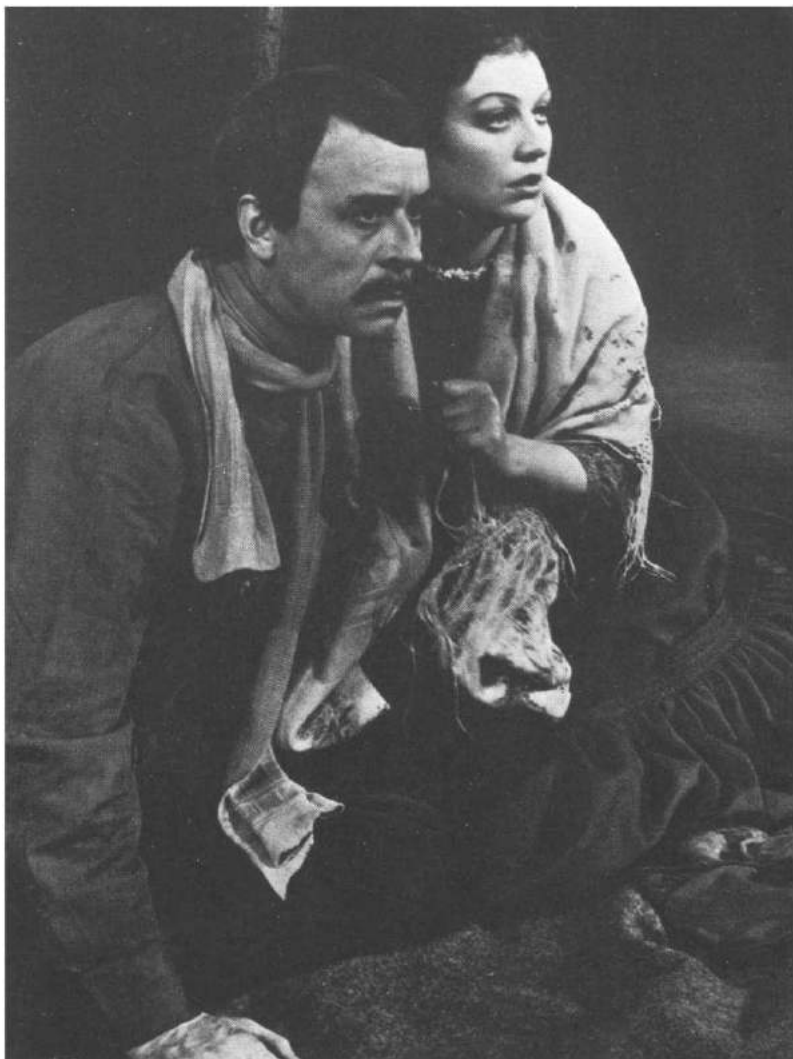


«Три мешка сорной пшеницы»
по В. Ф. Тендрякову. 1974.
Адриан Фомич — В. Стрельчик,
Женька Тулулов — Ю. Демич,
Вера — Е. Попова

Тулулов-старший — К. Лавров,
Тулулов-младший — Ю. Демич



«История лошади» по
Л. Н. Толстому. БДТ имени
М. Горького. 1975.
Сцены из спектакля



«Тихий Дон» по М. А. Шолохову.
БДТ имени М. Горького. 1977.
Григорий Мелехов — О. Борисов,
Аксинья — С. Крючкова



Тарелкин—В. Ивченко



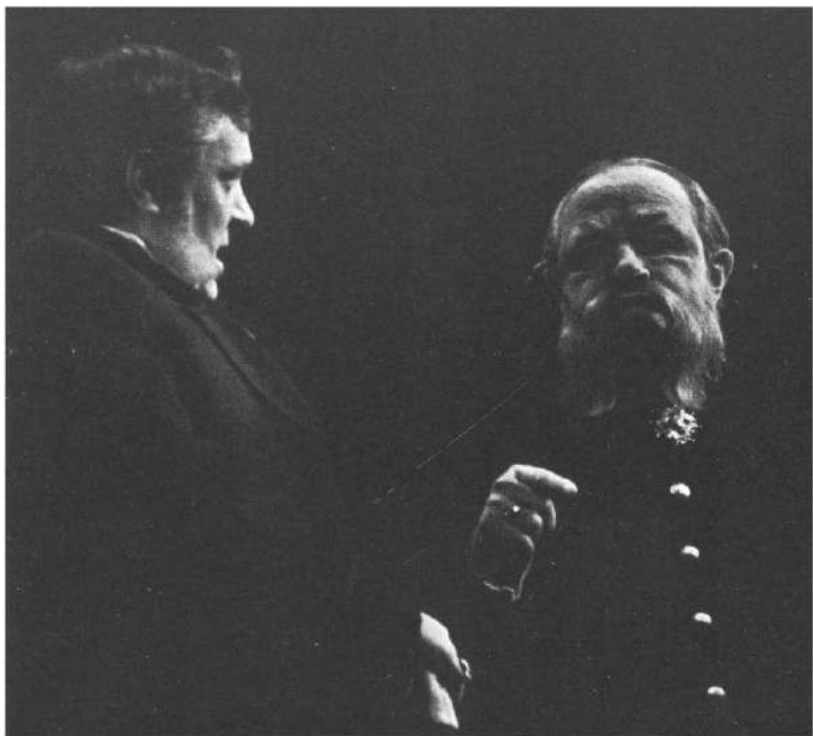
«Смерть Тарелкина» А. В. Су-
хово-Кобылина. БДТ имени
М. Горького. 1983.
Тарелкин—В. Ивченко

Сцена из спектакля

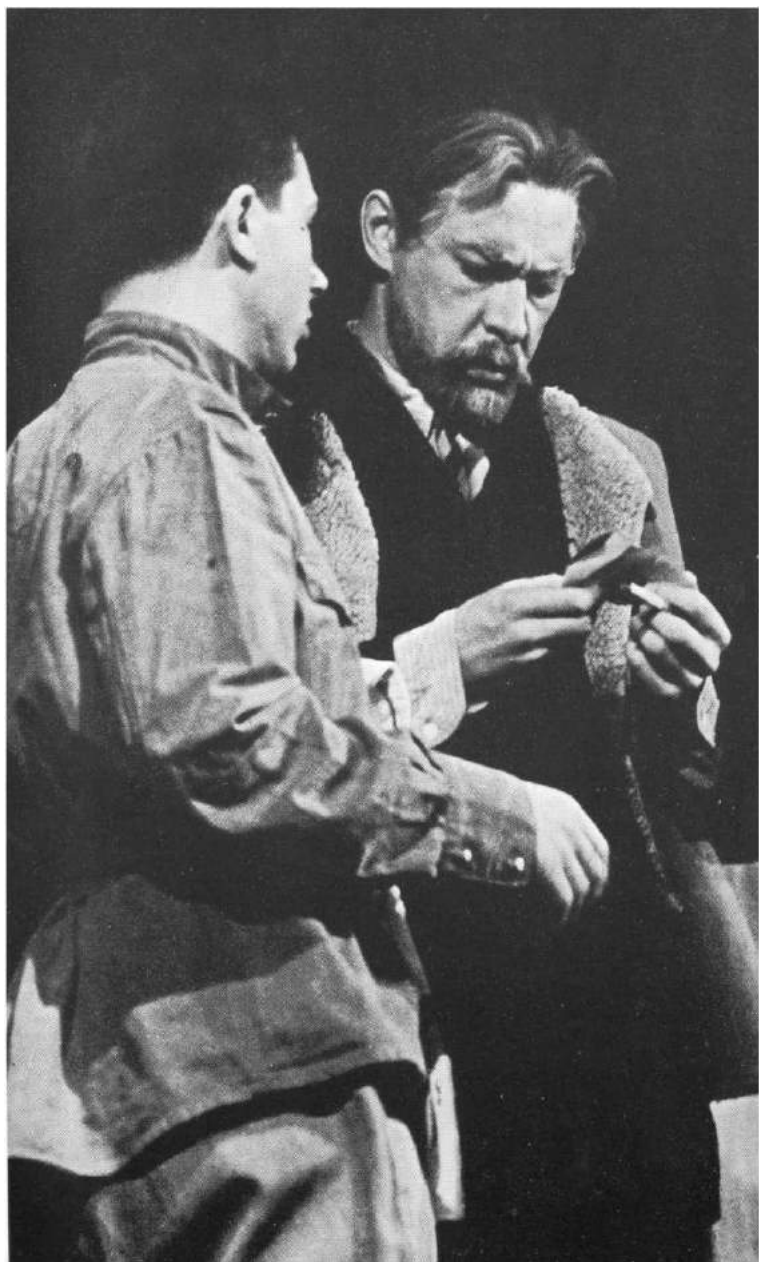
**«На всякого мудреца довольно
простоты»** А. Н. Островского.
БДТ имени М. Горького. 1985.
Глумов—В. Ивченко, Мамаев—
О. Басилашвили



«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.
БДТ имени М. Горького. 1985.
Мамаева—Л. Макарова, Глу-
мова—О. Волкова, Мамаев—
О. Басилашвили



Мамаев — О. Басилашвили,
Крутицкий — Е. Лебедев



«Вечно живые» В. С. Розова.
Театр-студия «Современник».

1964. Володя—И. Кваша, Бо-
роздан—О. Ефремов



«Старшая сестра» А. М. Володина. Театр-студия «Современник». 1962.
Ухов — О. Ефремов, Лида — А. Покровская, Надя — Л. Толмачева

«Назначение» А. М. Володина. Театр-студия «Современник». 1963

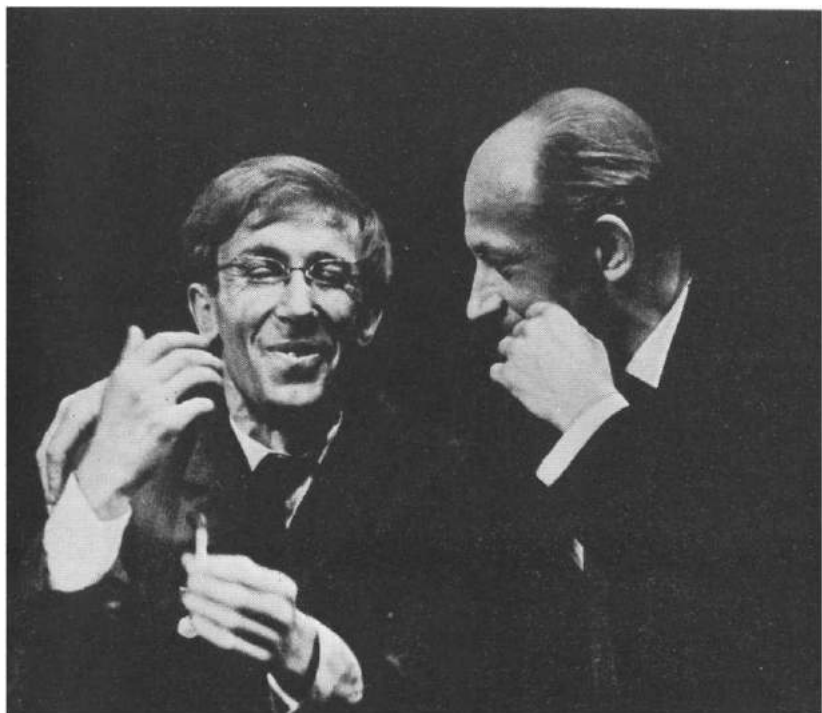


«В день свадьбы» В. С. Розова.
Театр-студия «Современник».
1964

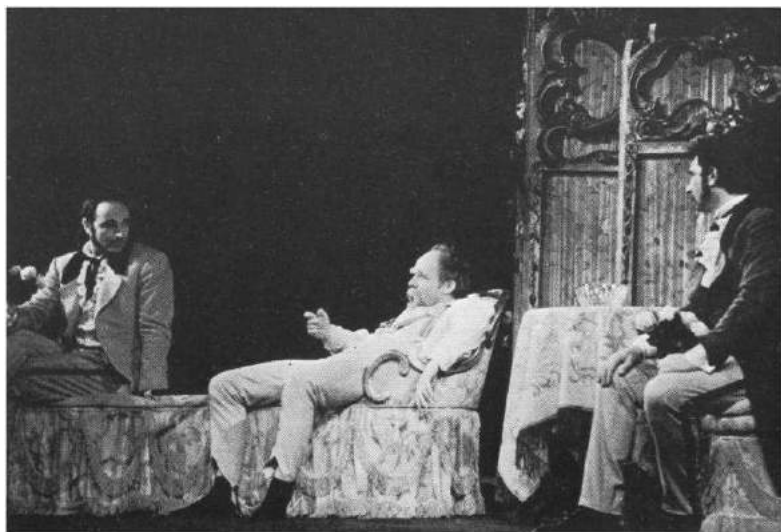
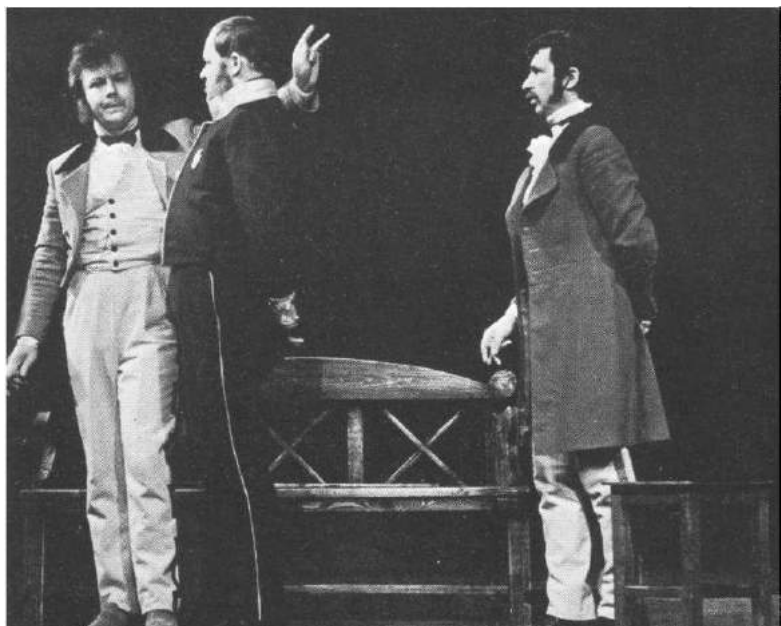


«Обыкновенная история»
по И. А. Гончарову. Театр
«Современник». 1966.

Александр Адуев — О. Табаков,
Петр Иванович — М. Козаков,
Елизавета Александровна —
Л. Толмачева



«Традиционный сбор» В. С. Розова. Театр «Современник». 1967. Машков — В. Никулин, Усов — Е. Евстигнеев

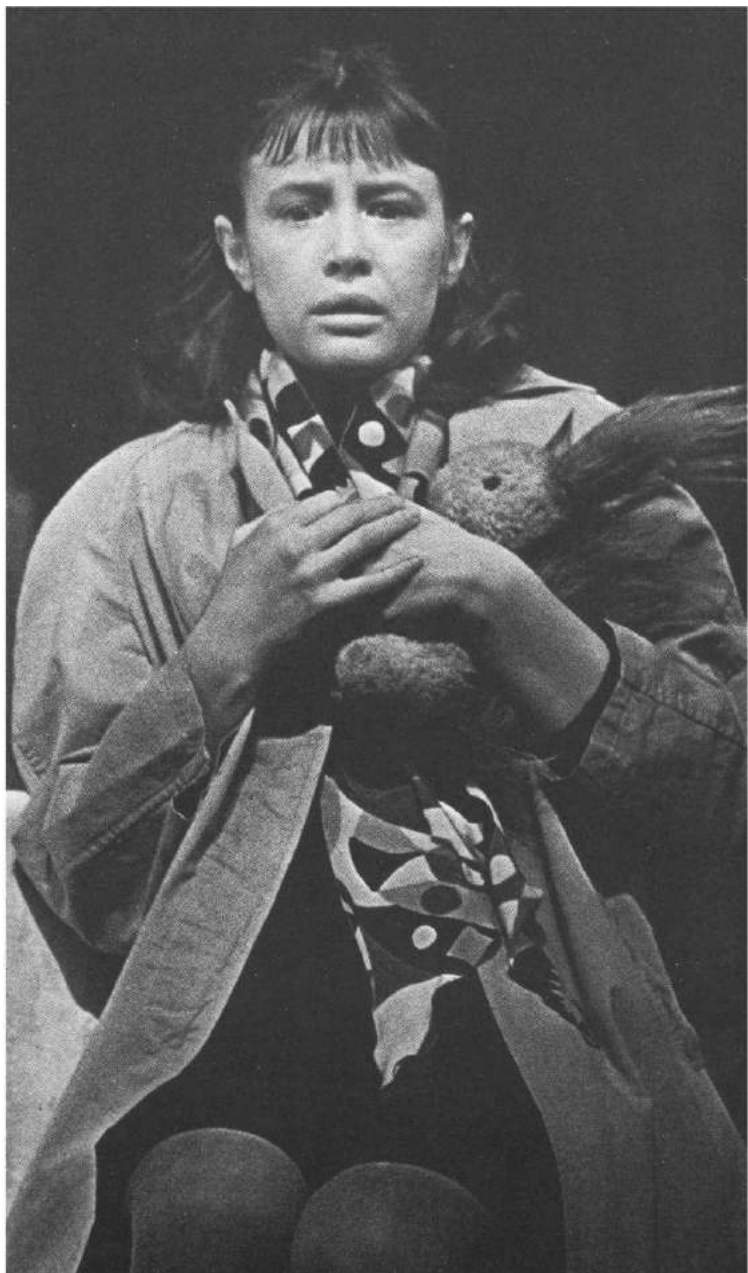


«Балалайки и К°» по
М. Е. Салтыкову-Щедрину.
Театр «Современник». 1973.
Балалайкин—О. Табаков,
Иван Тимофеевич —
П. Щербаков, Рассказчик—И. Кваша

Глумов—В. Гафт, Редя —
А. Мягков, Рассказчик—
И. Кваша



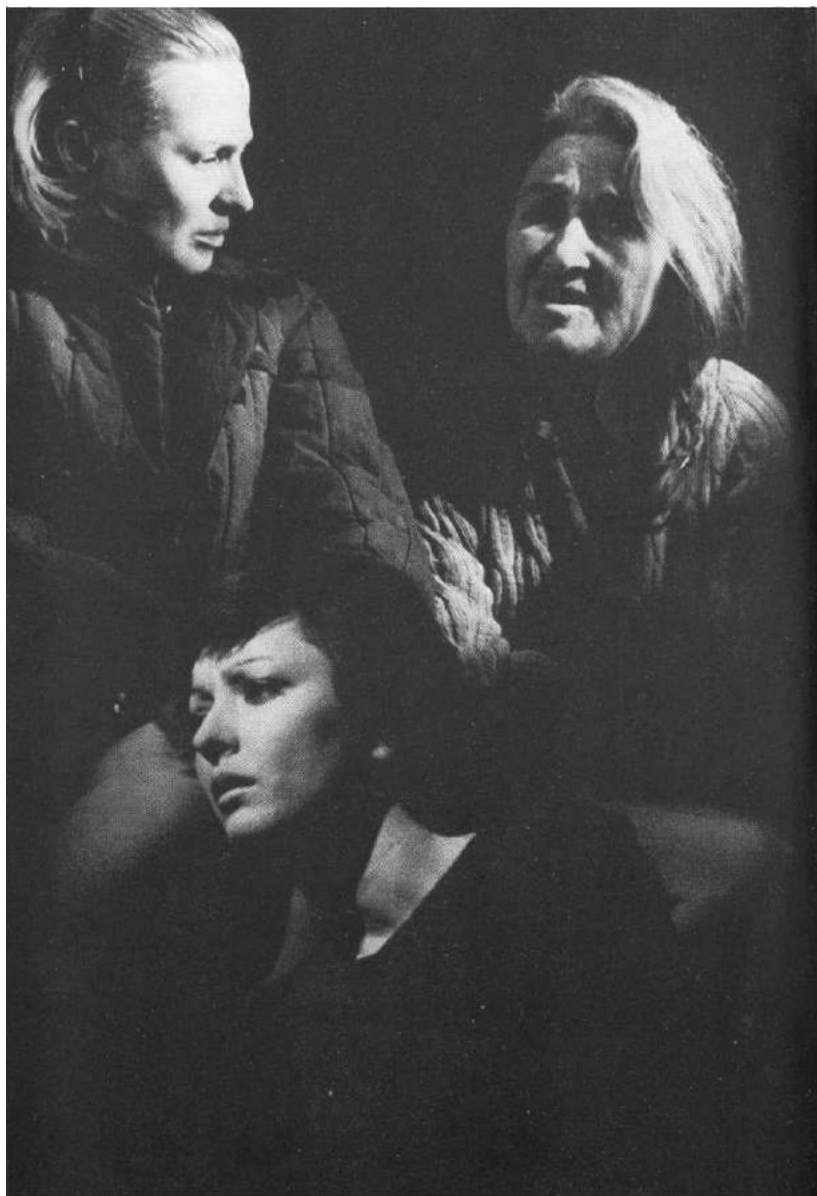
«Провинциальные анекдоты»
А. В. Вампилова. Театр «Современник». 1974



«Фантазии Фарятьева»

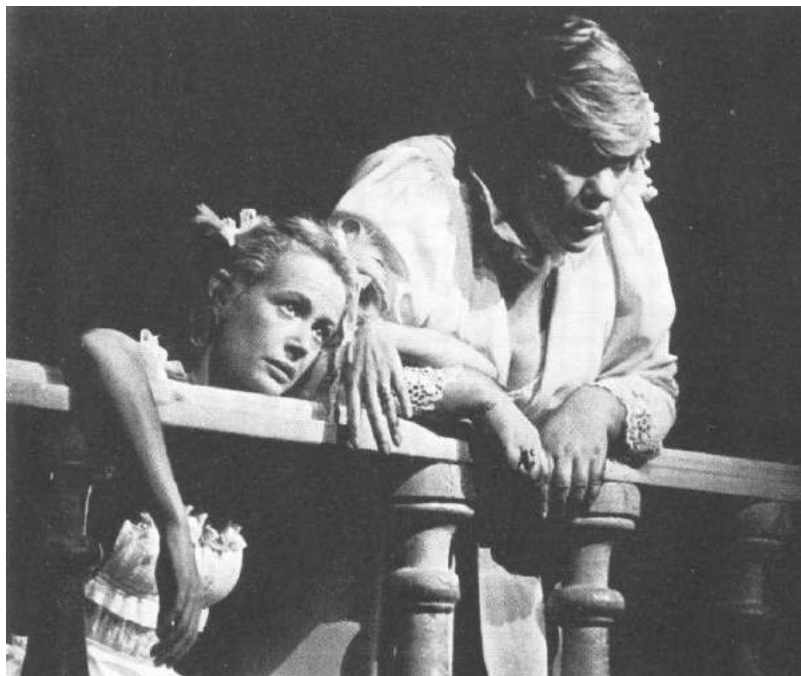
А. Н. Соколовой. Театр «Современник». 1977.

Люба — М. Неелова



«Эшелон» М. М. Рошина.
Театр «Современник». 1975.

Маша—А. Покровская, Стару-
ха—Л. Добржанская, Катя—
А. Вергинская



«Ревизор» Н. В. Гоголя.
Театр «Современник». 1983.
Марья Антоновна—М. Неёлова,
Анна Андреевна—Г. Волчек



«Тиль» Г. Горина по Ш. де Костеру. Театр имени Ленинского комсомола. 1974



«Обмен» по Ю. В. Трифонову.
Театр на Таганке. 1977.
Лена — И. Ульянова, Дмитри-
ев — А. Вилькин

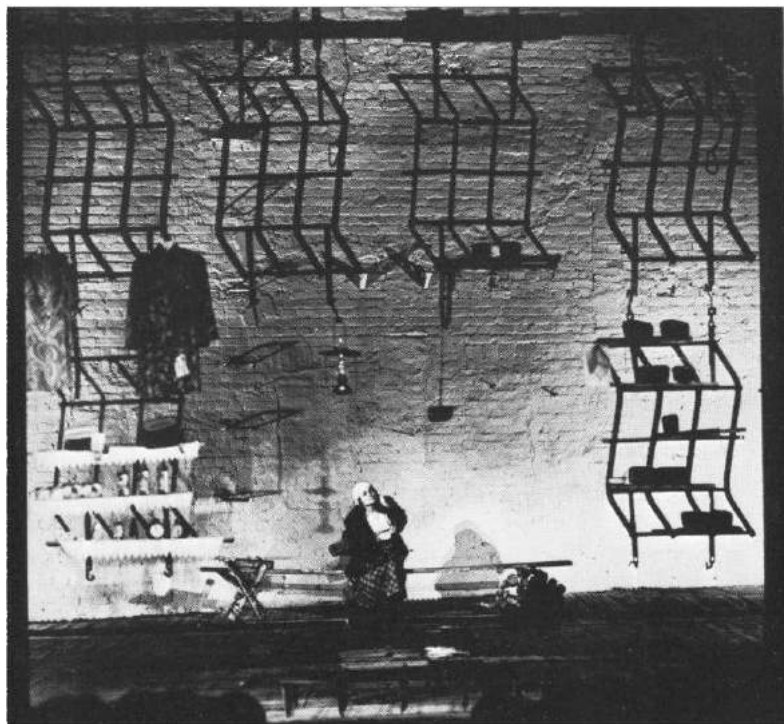


«Дом на набережной»
по Ю. В. Трифонову. Театр
на Таганке. 1980. Глебов —
В. Смехов



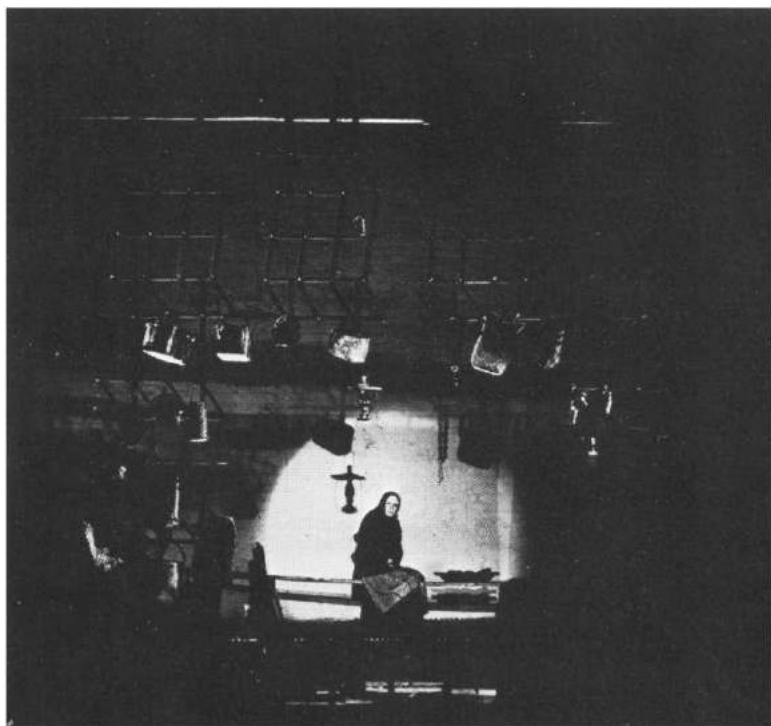
«Дом на набережной»

Сцена из спектакля



«Деревянные кони» по
Ф. А. Абрамову. Театр
на Таганке. 1974.
Пелагея — З. Славина

Сцена из спектакля



Милентьевна — А. Демидова

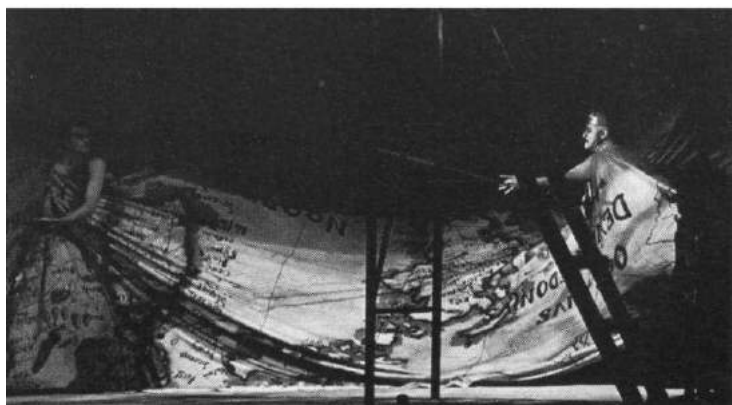


«Кавказский меловой круг»

Б. Брехта. Театр имени
Ш. Руставели. 1975.

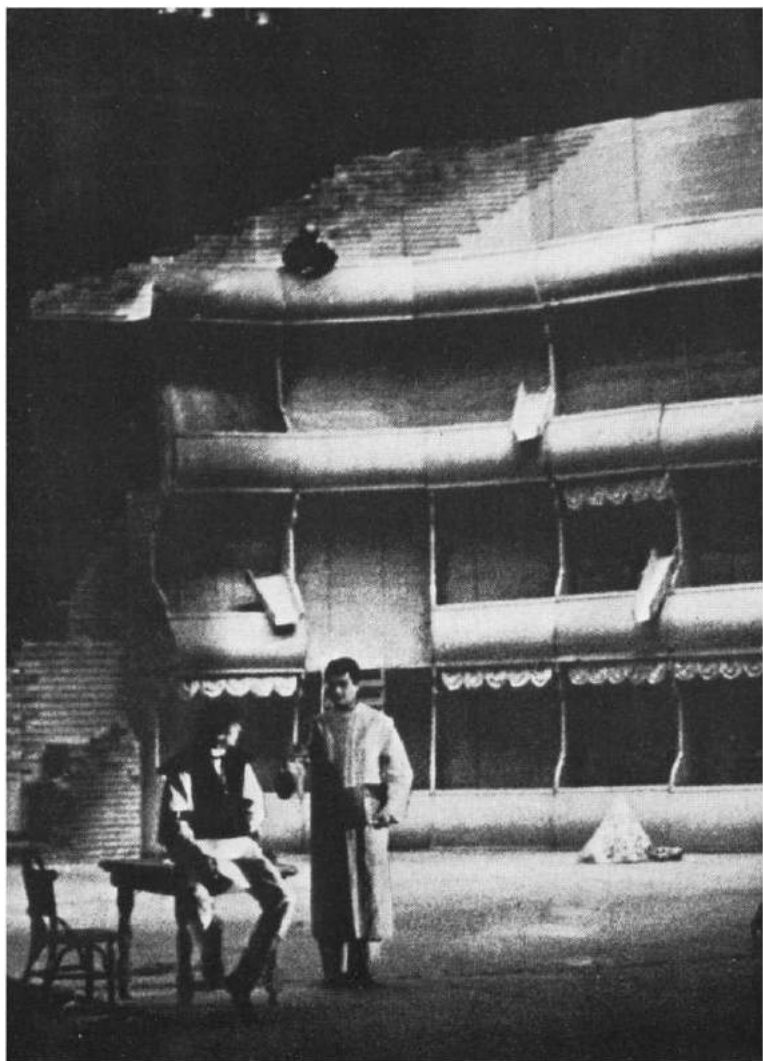
Груше — И. Гигошвили,
Симон — К. Кавсадзе

Шалва — Д. Папуашвили,
Аздак — Р. Чхиквадзе

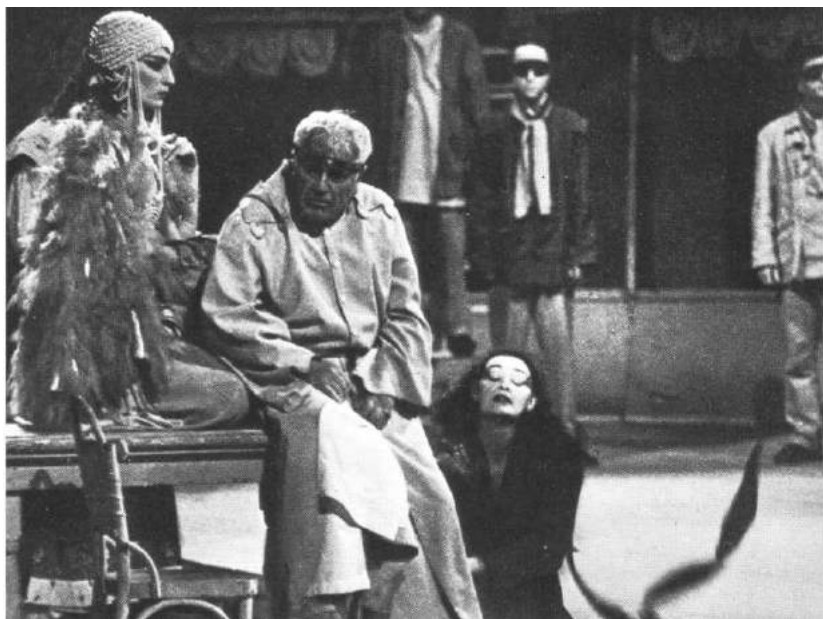


«Ричард III» В. Шекспира.
Театр имени Ш. Руставели. 1978.
Ричард III—Р. Чхиквадзе

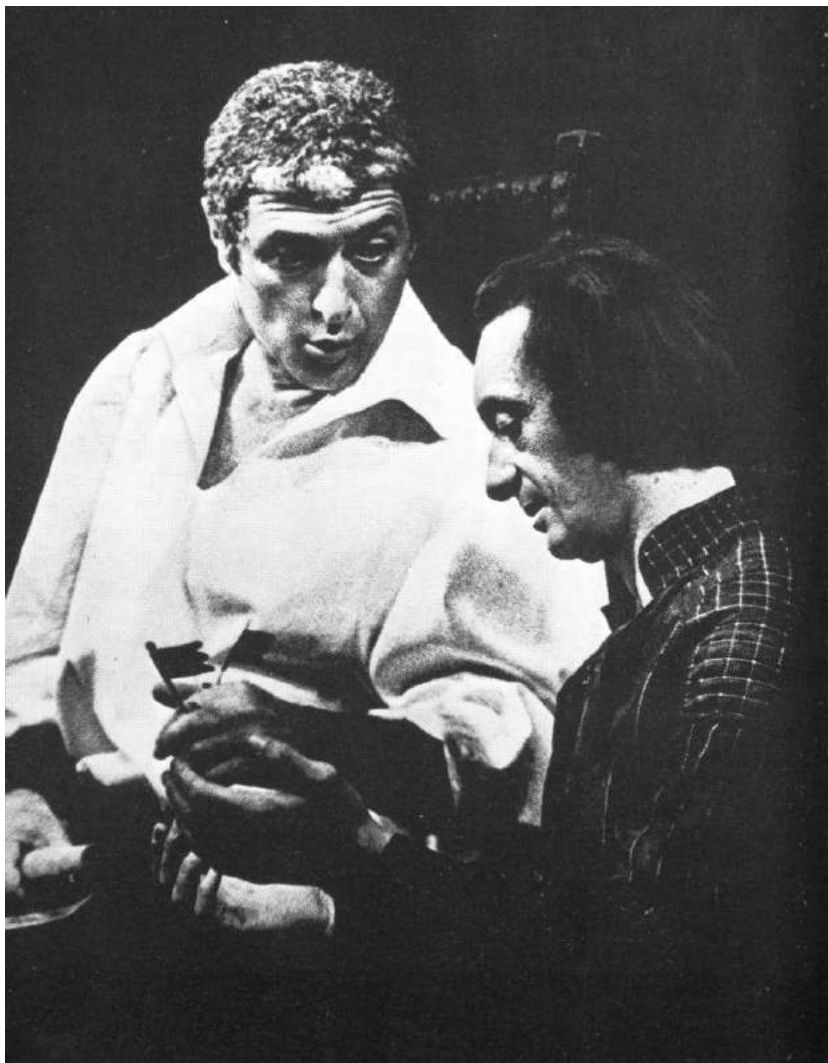
Сцена из спектакля



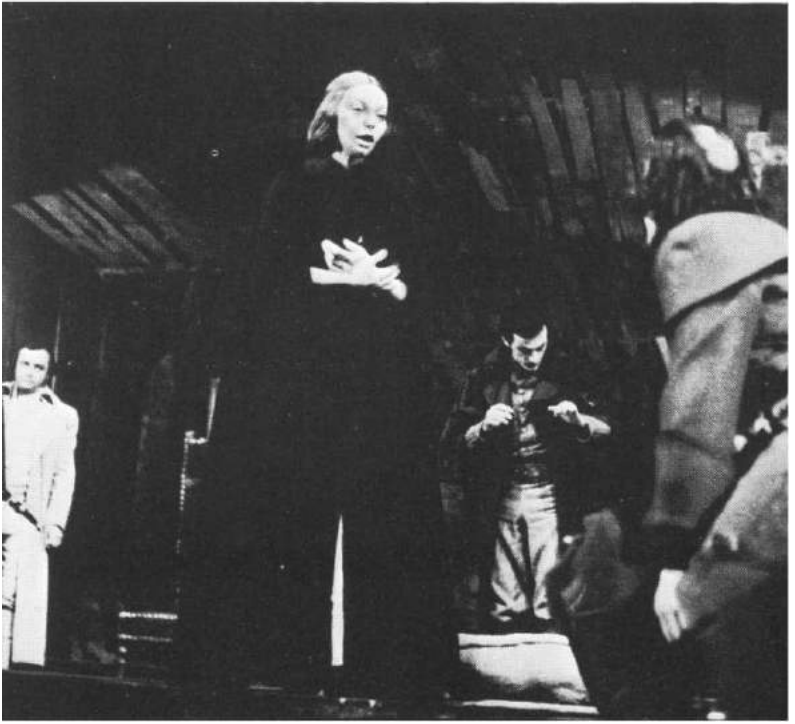
«Король Лир» В. Шекспира.
Театр имени Ш. Руставели.
1987



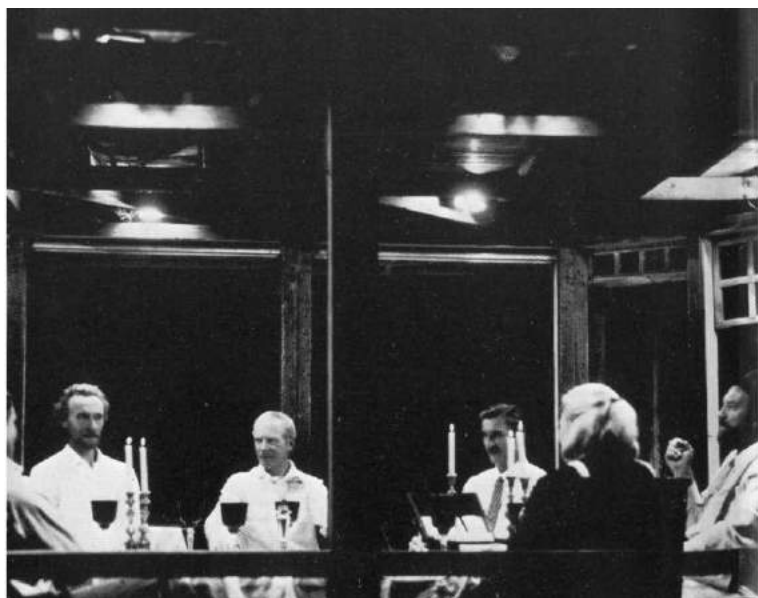
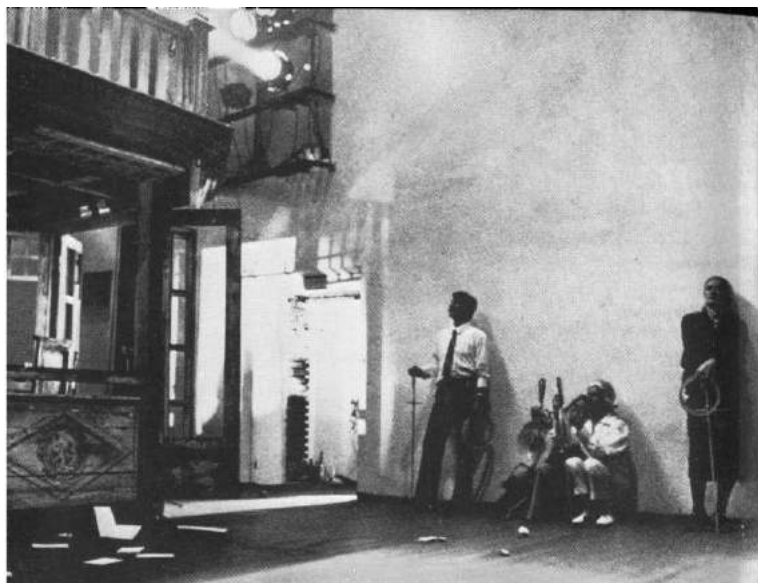
Сцены из спектакля. Король Лир — Р. Чхиквадзе



**«Отелло» В. Шекспира. Театр
имени К. Марджанишвили.
1982.
Отелло — О. Мегвинетухуцеси,
Яго — Н. Мгалоблишвили**



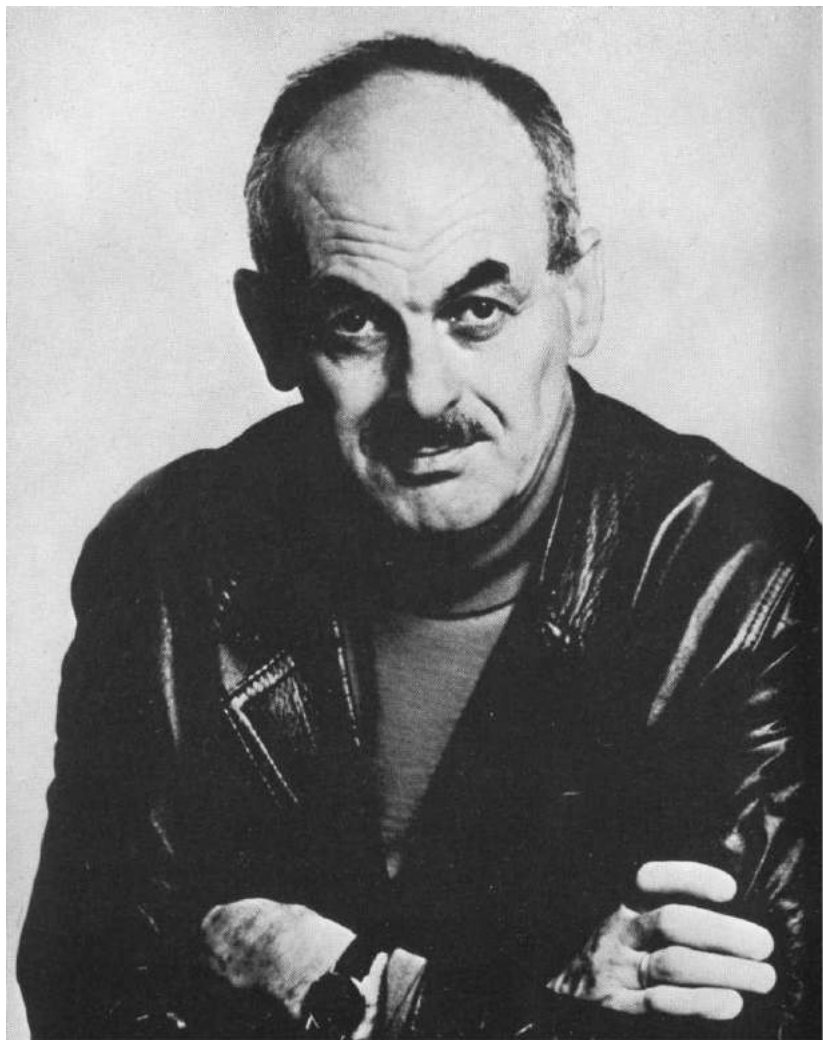
Дездемона — М. Джанашиа



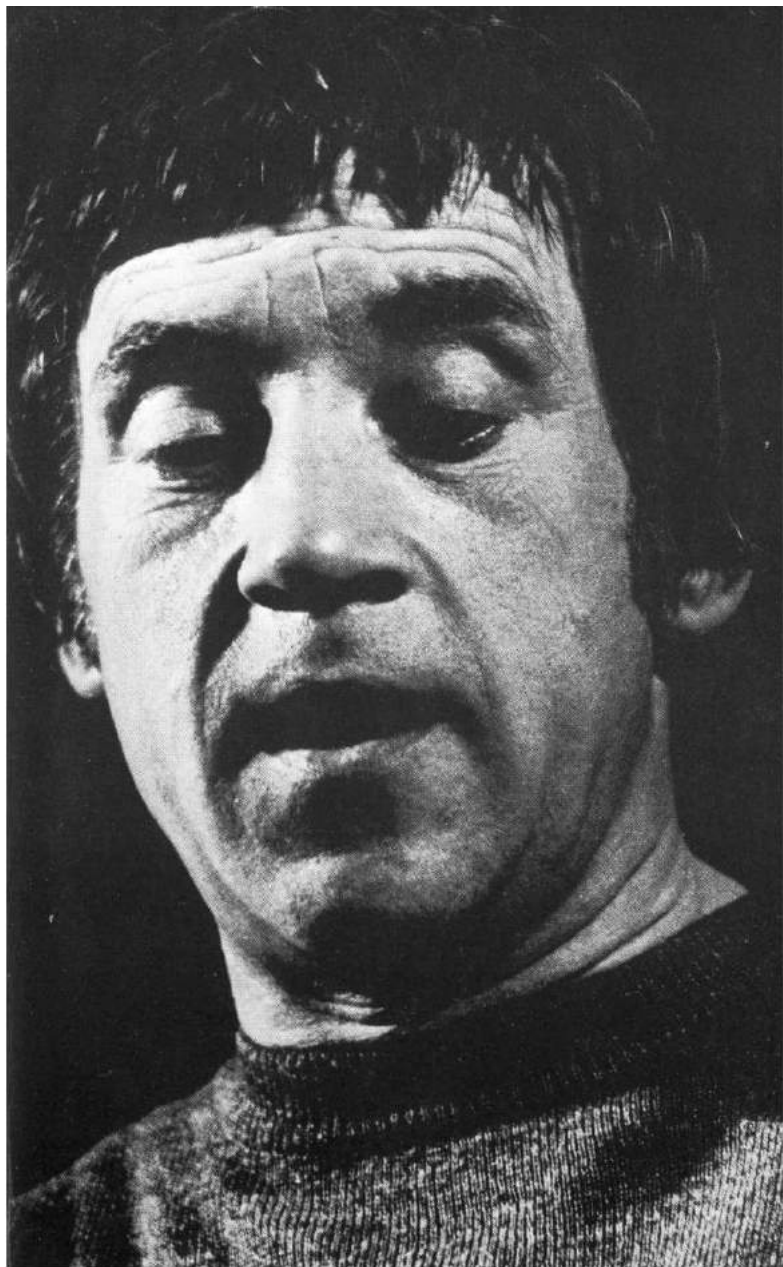
«Серсо» В. И. Славкина.
Театр на Таганке. 1985.
Сцены из спектакля



Кока — А. Петренко



Буллат Окуджава



Владимир Высоцкий

Рудницкий К. Л.

Р 83 Театральные сюжеты / Вступит. статья
А. М. Смелянского.— М.: Искусство, 1990.—
464 с., [40] л. ил.

ISBN 5-210-00369-8

Автор — известный театральный критик — характеризует самые интересные, с его точки зрения, события советского сценического искусства 1970—1980-х гг. Речь ведется о наиболее впечатляющих интерпретациях произведений классического репертуара и пьес советских драматургов. Много внимания уделяется режиссерскому искусству Г. Товстоногова, О. Ефремова, М. Захарова, Ю. Любимова, Р. Стуруа, Т. Чхеидзе. В поле зрения критика — работы популярных актеров Ленинграда (Е. Лебедев, К. Лавров, О. Басилашвили) и Москвы (И. Смоктуновский, Е. Леонов, И. Чурикова, Т. Доронина, М. Неелова, А. Демидова). Предпринята попытка дать сравнительный анализ песенно-поэтического творчества Б. Окуджавы и В. Высоцкого.

4907000000-109

Р—————98-89

ББК 85.334.3(2)7

025(01)-90

Константин Лазаревич Рудницкий

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ

Редактор Л. А. Пичхадзе

Художник С. А. Лифатов

Художественный редактор М. Г. Егиазарова

Технический редактор В. У. Борисова

Корректоры О. Г. Завьялова, В. А. Пилюченко

И.Б. 4194

Сдано в набор 22.06.89. Подписано в печать 27.03.90. А03348. Формат издания 84x108/32. Бумага тип. № 1, для иллюстр. мелов. Гарнитура эксцельсиор. Печать высокая. Усл. печ. л. 28,56. Усл. кр.-отт. 33,26. Уч.-изд. л. 30,07. Изд. № 4229. Заказ 2442. Цена 2 р. 60 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по печати. 113054 Москва, Валовая, 28