**Театральные страницы: Сборник статей** / Ред.‑сост. Ю. С. Рыбаков и М. Д. Седых. М.: Искусство, 1979. 223 с.

*Ю. Рыбаков*. Запас прочности 17 [Читать](#_Toc401333165)

*В. Комиссаржевский*. Театральная панорама 32 [Читать](#_Toc401333166)

*Г. Бродская*. Наш современник — Художественный театр («Заседание парткома» А. Гельмана) 50 [Читать](#_Toc401333167)

*Н. Потапов*. Классика и современность 77 [Читать](#_Toc401333168)

*М. Строева*. Смена режиссерских форм 83 [Читать](#_Toc401333169)

*И. Соловьева*. «Простой, обыкновенный монолог» (Борис Бабочкин. Работа над Чеховым) 126 [Читать](#_Toc401333170)

*К. Рудницкий*. «Мертвые души» (МХАТ — 1932) 145 [Читать](#_Toc401333171)

*А. Солодовников*. Мы были молоды тогда… (Воспоминания) 186 [Читать](#_Toc401333172)

# **{****17}** Ю. Рыбаков Запас прочности

Советский театр как равноправный член нерасторжимого братства искусств, составляющих художественную культуру социалистического общества, пришел к шестидесятилетию Октября с неоспоримыми и исторически значительными результатами. Свидетельством всенародного внимания и любви к театральному искусству является все большее число зрителей, ежевечерне заполняющих залы.

Разумеется, в этом заслуга не только самого театрального искусства — тут огромную, в известном смысле решающую роль играет политика нашей Коммунистической партии в области культуры. Пути и задачи развития советской литературы и искусства на современном этапе были определены на XXIV и XXV съездах КПСС. В отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева XXV съезду было обращено особое внимание на роль литературы и искусства в коммунистическом воспитании трудящихся. Партия подходит к решению стоящих перед нашим обществом задач с глубоко научных позиций, решает их с учетом всего сложного комплекса факторов, определяющих жизнь советского народа. Задача долгосрочного, непреходящего значения заключена в программных словах Генерального секретаря ЦК КПСС: «Мы добились немалого в улучшении материального благосостояния советского народа. Мы будем и дальше последовательно решать эту задачу. Необходимо, однако, чтобы рост материальных возможностей постоянно сопровождался повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей. Иначе мы можем получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Этого нельзя упускать из виду».

Эти слова относятся ко всем деятелям идеологического и культурного фронта, они не только помогают каждому из видов искусств проложить свои дороги в будущее, но зовут подвести итоги пройденного пути, учесть его опыт, чтобы уверенно двигаться дальше.

По отношению к искусству театра партийные документы не только дают общую перспективу развития, не {18} только определяют место театра в жизни нашего общества, но и отвечают на один из важнейших эстетических вопросов, имеющих для театра и драматургии актуальное значение. Они отчетливо указывают сферы, в которых драматургия и театр обретут необходимый им конфликтный по природе жизненный материал, требующий осмысления и обобщения.

Рост материального благополучия и не всегда поспевающий за ним уровень духовного, культурного «обеспечения» этого благополучия — огромная тема для искусства, решать которую можно и нужно в широком художественном диапазоне — от философской трагедии до хлесткого фарса.

Мысленно оглядывая пройденный советским театром путь, его шестьдесят сезонов, можно вспомнить вехи его славы, новаторские спектакли, незабываемые имена тех, кто заложил основы театрального искусства социалистического реализма, талантливую работу нынешних мастеров советской сцены, — картина предстанет величественная и убедительная. Однако исторические обстоятельства бытия театра в соседстве с кинематографом, телевидением, массовыми эстрадными и спортивными зрелищами порождают подчас сомнения в социальной и эстетической значимости театрального искусства сегодня.

Подводя итоги и намечая перспективы, нужно ответить на непростой вопрос: возрастает или падает роль театра в наше время в системе художественной культуры развитого социалистического общества? От ответа на этот вопрос зависит гражданское и творческое самочувствие деятелей сцены, может быть, даже и решение чисто организационных проблем, — какой смысл вкладывать средства, строить здания, готовить кадры, если само дело в силу исторической неизбежности идет к упадку.

Вопрос этот витает в воздухе. Он не возникает, если речь идет о кино и телевидении, тут все очевидно, и если говорить, то лишь о конкретных формах дальнейшего развития. По отношению к театру дело обстоит драматичнее — три четверти века довлеет над ним «проклятие кинематографа», пророки которого уготовили смерть театру. Правда, пророчества предполагали почти мгновенную гибель, но прошло уже порядочно времени, а театр жив. Теперь появилось телевидение, вошло в каждый дом. Вместе с ним на театр «давит» массовая, стадионная {19} эстрада, зрелищные виды спорта. «Маленький» же театр все не сдается, более того — его деятели ощущают нечто вроде театрального подъема.

Сам по себе это показатель чрезвычайно важный, но требующий комментариев и догадок по поводу причин такого завидного положения: почему зрители не забывают театра и что сделал театр, чтобы зрители его не забыли?

Решающее значение для сохранения популярности театрального искусства, возрастания его роли в культурной жизни человека и общества имеет рост общей культуры, уровня образования, расширение и обогащение духовных потребностей тружеников нашей страны, что само по себе есть результат ленинской политики партии, направленной на повышение материального благосостояния и культурного уровня советских людей. XXV съезд КПСС вновь подтвердил эту задачу как генеральную в социально-экономической политике Коммунистической партии, направленной к «дальнейшему повышению благосостояния советских людей, улучшению условий их труда и быта, значительному прогрессу здравоохранения, образования, культуры — ко всему, что способствует формированию нового человека, всестороннему развитию личности, совершенствованию социалистического образа жизни».

Может быть, мы еще не вполне осознаем ту огромную роль, которую играет в пропаганде театра и воспитании зрителей многомиллионная армия самодеятельных артистов, истинных любителей театра, объединенных в коллективы народных театров. XXV съезд недаром ставит задачу усилить помощь народным самодеятельным театрам со стороны профессионалов, ибо это не благотворительность, а одно из важных условий дальнейшего роста культуры и значения как самодеятельных художников, так и самого профессионального театра.

Все это так — роль социально-экономических и культурно-идеологических факторов нельзя недооценить, но что же сделал сам театр, в чем главный итог его жизни последних лет?

Если ответить кратко, то итог этот состоит в том, что театр не только остался на высоте идейных задач, но и сумел эстетически более решительно настроить свое искусство на современную волну, проходя порой через сложные, драматические процессы и поиски, составляющие суть жизни современного советского театра. Динамику {20} идейно-творческого поиска раскрывает характерный факт: едва ли не самая «главная» пьеса этих лет, многое определившая в самой атмосфере жизни театра, в спорах вокруг него, — пьеса И. Дворецкого «Человек со стороны» — впервые увидела не свет страна, а свет старой театральной рампы.

Дальнейшее социально-экономическое развитие страны, научно-техническая революция, перевооружение, а по существу, коренная перестройка сельского хозяйства, строительство гигантских заводов, железных дорог, жилых массивов, борьба за мир — реальность, окружающая нас, наша повседневность, из которой искусство должно извлечь нравственные уроки *равного масштаба*, помочь человеку определиться в мире гигантского количества пересечений причин и следствий, овладеть — как повседневностью — этой мерой вещей, в маленьком факте отразить океан.

Можно впасть в пессимизм, если не учитывать, как это часто бывает, специфики искусства как формы познания реального мира. Ну что там действительно какая-то премия для какой-то одной бригады строителей рядом с космосом. Да и инженер Чешков подождет со своими претензиями, а уж другой инженер, который никак не решит проблему обмена жилплощади, тот и вообще неинтересен.

Однако именно они привлекли внимание зрителей, вызвали горячие, ожесточенные споры. Через судьбы отдельных героев, через конфликтные производственные ситуации открывалась широкая панорама трудовой жизни нашей страны, отраженная во многих своих важных моментах.

Чешкова, несомненно, можно назвать главным героем нашего театрального времени, вехи которого обозначены съездами партии. Он вышел на сцену с тем, чтобы откровенно, во всеуслышание сказать о том, с чем он в принципе не согласен. Цех, который он с решительностью и жесткостью, показавшейся многим неприемлемой, принялся приводить в порядок, оказался весьма типичным. Многие работники других профессий в проблемах, с которыми столкнулся Чешков, узнавали свои производственные проблемы, в самом Чешкове угадывали своих знакомых, в противниках Чешкова — своих оппонентов. Узнавали в делах, в служебных отношениях и заботах. «Я думаю, — высказался не так давно автор “Премии” А. Гельман, — что в личной жизни сейчас нет {21} таких страстей, какие есть на производстве»[[1]](#footnote-2). Может быть, это и преувеличение, но правда то, что герои «производственных пьес» — это люди предельно целеустремленные, люди одной идеи, сугубо личное в их изображении как бы отодвинуто на второй план. Это очень существенно для художественных путей, по которым идет театр.

Безусловно, самая примечательная черта сегодняшнего театра — повсеместный интерес зрителей к «производственной теме». Кажется, нет ни одного театра, который не обратился бы к этой злободневной и актуальной теме. Именно в ней — гордость современной советской сцены, ибо в пьесах подобного рода наиболее полно и зримо выражается самая сокровенная суть искусства социалистического реализма — его действенная связь с жизнью, его активная позиция в решении выдвигаемых жизнью вопросов. Герои этих пьес и спектаклей — яркие и неповторимые *индивидуальности*, вся деятельность которых связана с общественным производством. Это определяет кругозор героев — они мыслят категориями широкими, они способны охватить явление во всей его полноте и сложности, во всем разветвлении связей. Лучшие пьесы этого цикла обладают острым, социально значимым конфликтом. Сама его природа носит принципиально новаторский характер. Можно сказать, что пьесы и спектакли производственной темы дают художественные уроки смелой гражданственности, партийного подхода к общественной функции искусства.

Герои, которые привлекли в последнее время к себе внимание и интерес зрителей, — коммунисты. В них воплощен нравственный идеал человека нашего времени, который выражается в активности жизненной позиции, в сознательном подходе к своему делу, в единстве слова и действия, в партийной принципиальности и непримиримости к недостаткам.

В пьесе «Проводы» И. Дворецкого, которую поставили в Театре имени Маяковского А. Гончаров и Б. Кондратьев, рассматривается замкнутая ситуация. Герой пьесы, начальник отдела снабжения огромного промышленного комплекса Старосельский, работает в своей должности последний день. Уже подписано его новое назначение, он переводится в Москву. Казалось бы, человек должен испытывать чувство законного удовлетворения {22} тем, что его труд замечен и он получает еще более ответственную и масштабную работу. Но что же мешает ему испытать полное удовлетворение? Что мешает ему спокойно проститься с сотрудниками и сесть в московский самолет? Не только и не столько дела, которые не доделаны, и вопросы, которые не решены: герой ждет преемника своему делу. Тут-то возникает самая существенная тема пьесы, затмевающая невнятную и ординарную личную линию в судьбе героя. Тут пьеса входит в круг внеличностных проблем, но именно здесь она обретает подлинный драматургический интерес и привлекательность. Один из заместителей отказывается занять вакантное место — боится взять на себя ответственность. Второй готов на это и согласен, но ему отдать дело своей жизни Старосельский не может. Человек этот предан делу, но одной преданности здесь мало. Нужна еще та высшая нравственная чистота и честность, без которой так легко сбиться с принципиальных позиций, пойти на компромиссы, принять личные интересы за интересы общие, незаметно почувствовать свою исключительность.

Герой А. Джигарханяна, в котором более всего привлекательна его страстная преданность делу, живой ум, огромная воля, уже готов идти прощаться с сотрудниками. Но что-то его удерживает. Задумчиво сидит он под деревом, которое вырастил сам и всюду возил с собой в огромной кадке. Символ взращенного им дела. На этом занавес опускается перед героем.

Пьеса «Проводы» не имела успеха, равного «Человеку со стороны», но она затронула — может быть, несколько прямолинейно — непростые и далеко не однозначные и не очевидные связи между нравственностью человека и его профессиональным, служебным долгом. Нередко можно услышать, что «хороший человек — это не профессия». Наша драма, размышляя о жизни, подобралась к мысли о том, что сегодня без качеств *хорошего человека* нет *хорошего работника*. А. Гельман в этом вопросе категоричен, он прямо говорит, что «повышение нравственного уровня отношений — существенный резерв нашей экономики»[[2]](#footnote-3).

Этот мотив совершенно нов в проблематике советской «производственной пьесы» и заключает в себе важное открытие современной драмы, разрабатывать которое {23} она будет длительное время. Сравнительно легко сформулировать тезис, много труднее отыскивать в жизни те реальные конфликты и характеры, которые позволят с художественной убедительностью воплотить его на сценических подмостках.

И. Владимиров, первым поставивший «Человека со стороны» в Ленинградском театре имени Ленсовета с Л. Дьячковым в центральной роли, должен был обладать творческой смелостью и гражданской убежденностью, чтобы нарушить бытовавшее с некоторых пор предубеждение по отношению к манящей и в то же время настораживающей производственной проблематике на сцене. Острая, актуальная пьеса о делах насущных, о герое, бесстрашно ломающем отжившие, тормозящие формы производственных отношений, явилась открытием на путях развития современной советской драматургии. Ее герой не только собственной персоной привлек к себе внимание режиссеров, актеров, зрителей, вызвал споры и толки среди театральных и литературных критиков, публицистов и специалистов из сферы управления, но и породил шеренгу себе подобных драматургических героев.

Чешков и его коллеги из других «производственных пьес» опрокинули один из устойчивых предрассудков театрального мышления, который мешал сценическому утверждению нового жизненного материала и закрывал горизонты в поиске свежих средств художественной выразительности, ибо искать их на старом и отработанном материале бессмысленно: новые средства, краски и формы рождает только новое содержание. «Производственную пьесу» по праву можно назвать школой социалистического реализма в современном театре.

Заслуга наших драматургов и театров в том, что они постигли глубинные нравственные и общественно значимые процессы нашего времени. И прежде всего это проблема формирования нового человека, личности развитого социалистического общества. Рождается новая психология, новая мораль, новая нравственность, и рождаются они в коллективном одухотворенном труде. Завершение строительства развитого социалистического общества и переход к строительству общества коммунистического, научно-техническая революция, гигантские масштабы промышленного и сельскохозяйственного производства влекут за собой изменения в формах общественного {24} сознания — это-то и улавливает искусство, театральное в том числе, а часто — и в первую очередь.

Производственная тема, тема созидательного труда возникла в нашем театре не вдруг — она идет еще от драматургии Н. Погодина и проходит через все этапы истории нашего театра. Она представлена рядом первоклассных произведений, принципиальных удач. Подчас производственная тема хирела и слабела в нашем искусстве, что всегда было связано так или иначе с потерей чувства реальности, с попыткой утвердить не новые нравственные нормы, а решить производственную проблему как таковую.

Чешков покушается не на технологию — он ведь получил наисовременнейший цех, — а на отставшие от технологии нравственные нормы и представления. Он перестраивает порядок работы в цехе, руководствуясь не личными, не ведомственными, но интересами общего дела. Герои «Погоды на завтра» М. Шатрова выступают за иную культуру производства: директор и главный инженер спорят о важности духовного климата на производстве. В спектакле «День-деньской» А. Векслера и А. Мишарина М. Ульянов играет Друянова не просто отличным и смелым хозяйственником, а человеком, открыто смотрящим в будущее, понявшим, что метод, которому он служил, сейчас требует пересмотра, пересмотра резкого, кардинального, а при этом не обойтись без «силовой борьбы», ибо новое без борьбы не утверждается.

Родовая примета героев нынешней драматургии — обостренное чувство личной ответственности за общее дело. Именно это чувство в соединении с чувством высшей справедливости вызывает поступок бригадира Потапова («Заседание парткома» А. Гельмана). Его играют страстным правдолюбцем или спокойным хозяином, но при всем разнообразии актерских и режиссерских трактовок главным в Потапове остается понимание ответственности рабочего человека за общее дело, за судьбу стройки, людей, страны.

Обращение к производственной теме (особенно в театре психологическом) обострило внимание драматургов, режиссеров и артистов к точности социально-психологического анализа характеров, к воссозданию атмосферы времени и действия. Иные спектакли теряли силу своей художественной выразительности именно потому, что давали привычное, шаблонное изображение характеров {25} и среды, что неминуемо вело к ослаблению напряженности конфликта.

Характерно, что главными героями большинства этих спектаклей являются руководители производства — от бригадира до директора предприятия. Естественно, что жизнь именно этих людей выдвигает в центр общественного внимания, видит в них непосредственных организаторов трудового процесса. Однако можно помечтать и о пьесе, в которой в качестве действующего лица выступит коллектив, где автор и театр исследуют не сумму отдельных характеров, а социальный и психологический феномен — трудовое сообщество советских людей. Мы ведь, в сущности, ничего не знаем о бригаде Потапова, очень мало знаем о рабочих текстильной фабрики, автомобильного завода, машиностроительного завода, где директором товарищ Друянов. Ветеран труда в пьесе «День-деньской», наладчик в «Погоде на завтра», мастер в спектакле «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева, экономист из «Человека со стороны» лишь приоткрывают завесу над жизнью коллектива, лишь намекают на сложные и динамичные процессы выработки современной коллективистской психологии.

Такая пьеса — верится — на подходе, ибо драматургия, накопив опыт в постижении производственной темы, не может пройти мимо нравственно-психологического климата той среды, где в повседневном труде, в производственных и личных отношениях вырабатываются качества цельной человеческой личности.

Чешкова, да и других руководителей упрекали в диктаторстве, волюнтаризме, в грубости, неуважении к другим, в жесткости, наконец. В известной мере это впечатление создавалось именно потому, что выступали эти герои индивидуально, не опираясь на коллектив, не ища активно соратников и единомышленников. Некогда в пьесах подобного рода решающую точку ставило собрание работников данного предприятия. Теперь собраний в пьесах не показывают. Это ни хорошо ни плохо. Это отражает какую-то одну сторону жизни, оставляя в тени другую. Но коллективизм как ведущая идея, как принцип нашей жизни рано или поздно найдет свое достойное отображение в драматургии. В этом смысле чрезвычайно показательна пьеса Г. Бокарева «Сталевары». В ней именно коллектив сталеплавильщиков, пусть небольшой, дает отпор и урок человеку, пожелавшему индивидуально, единолично решать вопросы, {26} подлежащие общему обсуждению. И хотя герой во многом по существу дела был прав, ему указали на недопустимость стиля его работы. Нравственный климат нетерпим без общественного мнения, без коллективного суждения не только о результатах самого дела, но и о методах решения возникающих проблем.

Было бы, конечно, неправомерно сводить все достижения нашей драматургии и театра только к тем произведениям, которые подпадают под рубрику «производственной пьесы». Сила современного театрального искусства в том, что оно предлагает зрителю разнообразнейшую по жизненному материалу, по творческим манерам, по жанрам художественную программу.

Широко прошла по театрам пьеса А. Салынского «Мария», многие театры поставили «Ураган» и «Власть» А. Софронова, полемически заостряющие отдельные мотивы пьесы Салынского. Внимание театров и зрителей привлекли «Старомодная комедия» А. Арбузова, «Четыре капли» В. Розова, пьесы полярно противоположные по жанру — с сатирическими нотами у В. Розова и лирической интонацией у А. Арбузова, но сходные в страстном утверждении идеала человеческой личности.

«Целой страницей в жизни театров нашей страны» назвал С. Михалков в своем докладе на IV съезде писателей РСФСР драматургию безвременно ушедшего от нас Александра Вампилова. Нельзя не признать справедливости этих слов, но следует отметить, что, несмотря на ряд отличных спектаклей, к которым критика единодушно отнесла «Прошлым летом в Чулимске» в Большом драматическом театре (режиссер Г. Товстоногов) и в Московском театре имени Ермоловой (режиссер В. Андреев), «Провинциальные анекдоты» в «Современнике» (режиссер В. Фокин) и некоторые другие, наследие талантливого драматурга еще подлежит пристальному изучению. Оно предоставляет режиссеру богатый материал для страстного разговора о сложных нравственных проблемах нашего времени.

Перечисляя приметные явления нашей театральной жизни последних лет, нельзя не отметить, что некоторые важнейшие темы как бы ушли из поля зрения наших драматургов.

К тридцатилетию исторической Победы советского народа над фашизмом театры поставили ряд значительных спектаклей, в которых с эпической силой и в то же время с тонкой душевностью были воссозданы героические {27} годы войны, показаны истоки массового героизма советских людей. Можно вспомнить спектакли «А зори здесь тихие…», «Судьба человека», «Они сражались за Родину», «Фронт», «Русские люди», «Молодая гвардия», «Из записок Лопатина», «В списках не значился», которые с большим успехом прошли во многих театрах. Театрам пришла тут на помощь современная проза и драматургия прошлых лет, но ни одна новая пьеса о днях войны не сумела поддержать творческую увлеченность театров темой воинского подвига советского народа.

Не получили наши театры и новых значительных, оригинальных по творческому замыслу пьес на историко-революционную тему.

Очевидно, есть этому свое объяснение: драматургия не нашла пока для себя новых связей нашего исторического прошлого и настоящего, не уловила тех богатых чисто даже изобразительных возможностей, которыми располагает сейчас театр, без больших потерь способный воссоздать на сцене широкие исторические полотна.

Показателен и во многом поучителен в этом плане творческий опыт «Современника», по заказу которого драматурги Л. Зорин, А. Свободин и М. Шатров в тесной связи с режиссурой создали к пятидесятилетию Октября знаменитую трилогию — «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики».

Советский театр сегодня особо пристально вглядывается в идейно-нравственные процессы, в борьбу подлинно социалистического отношения к труду, делу, к оценке личности с современными формами мещанства, индивидуалистическими претензиями. Эта проблематика захватывает в круг своего внимания героев самого различного жизненного опыта и положения, она решается в разнообразном жанровом спектре — от сатирической комедии до психологической трагедии. Именно эта страстная борьба за утверждение идейно-нравственных идеалов нашего общества с душевной глухотой, стяжательством, бескультурьем объединяет такие различные пьесы и спектакли, как «Старый Новый год» М. Рощина, «Пощечина» С. Михалкова, «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова, «Черемуха» В. Астафьева, «Самая счастливая» Э. Володарского, «Обмен» Ю. Трифонова, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, «Солдатская вдова» Н. Анкилова, «Энергичные люди» В. Шукшина.

{28} Последние десять лет в нашем театре характеризовались эстетическими процессами особого свойства. Соседствуя с кино и телевидением, театр инстинктивно ищет пути своего родового обособления, выявляет свою зрелищную суть. Эти процессы начались давно, реалистическое театральное искусство вступает в соперничество со своими могучими собратьями на нескольких фронтах. Когда-то оно противопоставило еще «великому немому» изощренный психологизм, глубина и точность которого были тогда не под силу кинематографу. Такого рода театральный реализм встретил в свое время (примерно двадцать лет назад) резкое противодействие. С одной стороны, ему был противопоставлен обновленный психологический реализм, вновь обретший творческую свободу и художественную выразительность в спектаклях «Современника», Товстоногова, Эфроса, с другой — условный, образный, метафорический театр, театр яркой и выразительной формы, уходящий своими корнями в искусство Вахтангова и Мейерхольда.

В дискуссиях и практических режиссерских поисках эти процессы воспринимались как внутреннее дело театра, как выяснение «домашних» театральных вопросов. Теперь очевидно, что эти поиски имели более широкий для театрального искусства смысл и значение: они привели к выявлению видовых черт театра и, таким, образом, сохранили его силу в соседстве с могучими соперниками — кино и телевидением.

Некогда резко обособленные и противостоящие линии творческого развития театрального искусства пришли сегодня к подвижной гармонии. Не утратив приверженности к глубокому психологическому анализу, этому коренному принципу русского сценического реализма, театр обрел способность увеличить за счет образного, метафорического начала силу художественной выразительности, давать больший заряд идейного и эмоционального воздействия на единицу сценического времени. Театральное искусство имеет возможность сценически обработать материал такой сложности, которая ранее казалась непосильной. Не случайно так много у нас удач в инсценировках классической и современной прозы. Богатством содержания, разнообразием мотивов, тонкостью психологического постижения характера отмечены, разумеется, и спектакли по вполне каноническим пьесам.

Можно вспомнить такие постановки, как «Клоп» в {29} Театре сатиры, «Кавказский меловой круг» в Театре имени Руставели, «Фронт» у вахтанговцев, «История лошади» в БДТ, «Тиль» в Театре имени Ленинского комсомола, «Деревянные кони» на Таганке, «Брат Алеша» в Театре на Малой Бронной, «Последние» в Рижском тюзе, «Свои люди — сочтемся!» в Театре имени Маяковского, «Погода на завтра» в Московском театре имени Пушкина, в которых точность социально-психологического и исторического анализа выражена в смелой до дерзости, острой и яркой метафорической форме.

Путь, избранный театром, дал ему бесценную способность откликаться на идейные запросы времени, вторгаясь во все проблемы, которые выдвигает жизнь. В этом смысле он занял своеобразное место в ряду других родственных искусств. В известной степени театр все еще остается для кино и телевидения (особенно) живым родником эстетических идей и профессиональных навыков, хотя их взаимные отношения постепенно выравниваются и приобретают характер дружбы, в которой партнеры с благодарностью перенимают опыт друг Друга.

Искусство, рассчитанное на миллионную аудиторию, создает устойчивые стереотипы восприятия, формирует вкусы и пристрастия, определяет уровень эстетических потребностей зрителей. В этом сила их культурного, художественного, а в конечном счете идеологического воздействия, значение которого огромно и не может быть недооценено.

Однако кино и телевидение, создавая стереотипы своего искусства, могут подпадать под их власть, становиться рабами зрительских и своих пристрастий тем более легко, чем обширнее их аудитория. Связь искусство — зритель почти прямая, ибо, создав образец, принятый огромным числом зрителей, искусство отдается в его власть, начинает жить по новым законам.

Если «среда обитания» искусства насквозь пропитана коммерческим духом — а именно такова атмосфера существования искусства в буржуазном мире, — то инерция подобной власти приобретает губительный характер. В собственно художественном смысле буржуазная массовая культура, становясь на поток, быстро теряет эстетическую первозданность, художественную значительность и свежесть.

В нашем обществе, освободившем искусство от материальной зависимости, эти процессы не могут приобретать {30} извращенного характера, эстетические законы действуют у нас естественно и свободно, а возможный «инерционный» застой преодолевается за счет взаимного обогащения, которое идет по многим каналам. Среди них наиболее значительным является обмен художественными ценностями между культурами братских народов и творческий обмен между различными видами искусств. В этом-то последнем театру, доказавшему свою творческую мобильность, принадлежит особая роль — генератора новых эстетических идей и художественных приемов.

Творческое многообразие форм и направлений — как эстетическая примета театра нашего времени — само в себе содержит возможность дальнейшего развития, синтезирования новых художественных открытий. Это итог внимательного и заинтересованного партийного отношения к поискам художников, борьбы за всестороннее раскрытие творческих индивидуальностей, за разнообразие форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма.

Программное положение марксистско-ленинской эстетики утверждает необходимость творческого разнообразия и богатства искусства социалистического реализма, цель которого — глубокое, правдивое и широкое отражение действительности. Ни один художник, ни один стиль или направление в искусстве, ни один отдельно взятый вид или жанр не могут выполнить социальную задачу искусства во всей ее полноте. Только во всеоружии всех своих средств, объединенных и направленных единой целью, искусство способно создать художественную культуру, которая соответствовала бы богатству жизненного содержания эпохи строительства коммунизма.

Широта эстетических взглядов, характерная для нашего театра последних лет, творческое отношение к наследию великих мастеров советской режиссуры — все это привело к укреплению позиций реализма, несовместимых с какими бы то ни было формалистическими концепциями.

Одним из важнейших итогов в развитии советского театрального искусства, итогом исторического значения, является завершение формирования единой советской многонациональной культуры, включающей наиболее ценные черты и традиции каждой национальной культуры. Как показывает практика, в частности фестиваль {31} театров, посвященный пятидесятилетию образования СССР, создание единой развитой многонациональной культуры способствует еще более плодотворному обмену художественным опытом, интенсивному взаимообогащению национальных культур.

В своем докладе на совместном торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР Л. И. Брежнев говорил, что «в разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее становятся общие интернационалистические черты. Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Это прогрессивный процесс. Он отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны».

Разумеется, не каждый театр в равной мере оказывает воздействие на общесоюзный театральный процесс, но каждая национальная театральная культура вносит свою неповторимую краску в общую палитру нашего сценического искусства. И в этом еще один важный итог прожитого десятилетия.

Тщетно пытаться в одной статье хотя бы затронуть все приметные явления и идейно-творческие искания нашей сцены, но ведь для того и издаются коллективные сборники, чтобы с различных точек обзора показать заинтересованному читателю сверкающий многогранник советского театрального искусства.

# **{****32}** В. Комиссаржевский Театральная панорама

Сезон был бурным, приглашающим к размышлениям и спорам.

Спустя пять лет после появления в чашей драме инженера Алексея Чешкова на сцену вышел, вернее, перешел с экрана новый, сегодня уже тоже нарицательный персонаж, и это оказалось событием весьма примечательным.

Где бы ты ни работал — в промышленности в области ли науки, в театре, — этот человек заставлял тебя соотносить то, что он сделал, с твоими собственными поступками.

Может быть, кое-кто из присутствовавших на «Заседании парткома» Александра Гельмана и пытался отмахнуться от Василия Потапова, заслонясь житейскими соображениями, что, дескать, еще не видел в природе бригадиров или, скажем, сослуживцев своих, которые по доброй воле отказались бы вдруг от денежной премии.

Нежизненно это, так, фантазия одна!

Но и подобного рода «реалисты» не могли в конце концов не забеспокоиться, ибо бригадир строительной бригады коммунист Василий Потапов поступком своим обращался к ним с вопросами, на которые хотя бы себе самому надо было все-таки ответить: способен ли ты во имя большой цели отказаться от незаслуженных, хотя и вполне вроде бы законных благ? Сумеешь ли пойти, если нужно для дела, на то, чтобы испортить отношения с людьми, от коих зависит в той или иной мере твое собственное благополучие? Хватит ли у тебя силы, как у Потапова, разрубить образовавшийся узел порой незаметно накапливающихся компромиссов, или, подобно дрогнувшему командиру стройки Батарцеву, ты покорно согласишься выполнить явно недодуманные предписания некомпетентного начальства?

Так драма профессиональной чести естественно обернулась «драмой совести», «драмой выбора» того нравственного статута человека середины 70‑х годов, к которому столь жадно тянется ныне наш театр.

Существенно, что именно здесь, в кипении общественных {33} и деловых связей, возникают нравственные коллизии, выявляющие характер и истинную цену человека.

Впрочем, это не есть особенность того или иного сезона. Это критерий для всех сезонов нашего театра.

Потапов, поставив на обсуждение заседания парткома вопрос о «цепной реакции» фактов и явлений, мешающих качеству труда, помог его участникам достичь той решающей минуты, когда человеку приходится делать наиважнейший для себя и для других выбор, помог испытать «качество человеческой души».

То, что «общественное резко преобладает над “персональным” в нынешней производственной драматургии», как писал один театральный критик, — факт вроде бы установленный. Однако, мне кажется, здесь требуется уточнение. Почти все виденные мною герои в спектаклях по тельмановской пьесе были «персональны». Ну, вот, скажем, Потапов — Ефремов в Художественном театре. Он угрюм, пружинисто сдержан, лукав, порою резок, он — персонален.

… Помнится, однажды обстоятельства свели меня с человеком весьма опасной профессии — взрывником, дробящим скалы. Он рассказал мне, с какой «бешеной выдержкой» и спокойствием надо уметь подготовить взрыв, проверить каждый узелок проводки, каждый заряд тола, расставить людей, рассчитать время, прежде чем взорвать скалу… Глядя на Ефремова — Потапова, я понял: в этом человеке жил «взрыв».

Весь спектакль МХАТ, ничего не утратив в своей публицистической энергии, в масштабе драмы, пронизан тонким психологизмом. Эти глубинные течения определяют собой поведение людей от подхода к таким глобальным вопросам, как идеи научно-технической революции, до обстоятельств сугубо личных. Зависть посредственности к таланту, чувство вины, искусно скрываемой за командирской безапелляционностью, понимание того, что твоя мнимая сила и слава разгаданы другим как слабость и бесславие, движение сердца одинокой немолодой женщины, нашедшей общность с поверившими в нее людьми, — все это живет в пьесе «Заседание парткома» наряду с государственностью мышления одних и своекорыстной безответственностью других.

При всей ясности плана в драме есть неожиданность поведения персонажей. Общеизвестно знаменитое пушкинское {34} признание: «Представь, какую шутку сыграла со мной моя Татьяна! Она замуж вышла! Этого я никак не ожидал от нее». Как часто еще авторская «заданность» заменяет поступок, который должен быть подсказан только жизнью. Не раз я встречался с ней в пьесах, особенно тех, что появились на «взрывной волне» «Человека со стороны» И. Дворецкого, повторявших в тех или иных вариантах Алексея Чешкова или споривших с ним. Разумеется, став «модной», «волна» перестала быть «взрывной». Впрочем, нет… Едва только назвав имя Алексея Чешкова, я отчетливо представил себе, как сердится и даже вздрагивает от возмущения одаренный драматург В. Черных, чья пьеса «День приезда — день отъезда» с успехом до сих пор идет в Театре имени Моссовета.

Когда я говорю «вздрагивает», это отнюдь не относится к области фантазии. Передо мной запись «Круглого стола» в № 7 «Вопросов литературы», журнала, который, продолжая весьма полезную традицию, организовал в этом номере очередное обсуждение новой пьесы. В. Черных здесь сказал: «Так я и знал, что всплывет Чешков! Извините, но меня, признаться, в дрожь бросает, когда я слышу это имя… Фигура Чешкова кажется мне совершенно нереальной для нашей действительности». Однако научно обоснованный график и ритм, за которые борется Чешков, — это наша современная действительность, это 70‑е годы. Но дело даже не в этом. Почему, собственно, В. Черных «бросает в дрожь»? Ведь в его пьесе действуют сразу два «человека со стороны» — психолог и социолог, приехавшие на завод, чтобы помочь ему обрести «нормальное дыхание». Я радовался удачному дебюту в Москве артиста Г. Тараторкина в роли психолога Петрова — это был живой, непридуманный человек нашего времени, но совершенно не понимал, как его герой да и социолог тоже могли столь стремительно стать чуть ли не основными руководителями «фирмы». Как человек театра, проработавший в нем не одно десятилетие, могу с уверенностью сказать, что не представляю себе ситуации, когда в театр пришли бы люди иных профессий (включая социолога и психолога) и с ходу начали учить режиссера и актеров, администрацию и постановочную часть, электриков, рабочих и музыкантов, как ставить спектакль, поняв со сказочной быстротой то, на что актеру не хватает всей жизни. Впрочем, полемика с В. Черных отнюдь не снижает {35} моей глубокой заинтересованности в работе этого одаренного писателя, обращающегося к коренным вопросам сегодняшней жизни.

Пока продолжался затянувшийся спор о Чешкове, Игнатий Дворецкий написал уже не одну пьесу, в том числе «Проводы», в которой, как мне показалось, сам решил принять участие в дискуссии о своем герое.

… В глубине сцены — тускло мерцающая льдистая панорама с большим софитом вместо солнца: так обозначен в Театре имени Маяковского далекий город в зоне вечной мерзлоты.

На просцениуме — удобная современная мебель и внушительное вечнозеленое ветвистое дерево, которое несколько странновато смотрится в рабочем кабинете. Сергей Старосельский, начальник снабжения крупнейшего арктического комплекса, возит его с собой по всем стройкам, и каждая ветвь для него — воспоминание о проложенной дороге или построенной станции.

Старосельский (артист А. Джигарханян), в сером свитере, замерзший, но преисполненный энергии, как бы врывается в спектакль. Он только что вернулся после того, как летал проверять состояние вверенного ему полярного флота. Причем накануне того самого дня, когда на рассвете должен навсегда покинуть эти края, где он провел столько лет, прикипел к ним сердцем и где живет и остается жить женщина, которую, как ему кажется, он любил еще с «мезозойской поры».

Лидию Горчакову играет Татьяна Доронина. Ее героиня умна, содержательна, красива. Но, странное дело, во всем, что делает актриса на сцене, есть какая-то едва уловимая «поза страдания», «поза простоты». Вспоминаю, какая незаурядная личность чувствовалась за каждым движением ее «старшей сестры», какой груз жизни и внутреннюю страсть несла она в горьковской Монаховой, в Настасье Филипповне…

Но почему же все-таки собирается уехать Старосельский? Может быть, потому, что его возможности больше его положения? Или он уезжает из-за любви, из-за того, что его любимая не решается нарушить инерцию привычки, быта?

Чешков уезжал потому, что его влекла перспектива овладеть более современным опытом работы. Старосельский был крайне опечален, что его отказался заменить инженер Яранцев, откровенно заявил: привык быть «вторым» и не знает, сумеет ли нести бремя ответственности {36} «первого». Это было честно! Старосельский жалел, что упускает для этой должности честного человека. Чешков пожалел бы и о человеке компетентном. Старосельский упрямо не соглашался передать созданное им в недостаточно сильные руки. «Человек со стороны» ушел на Нереж, не очень задумываясь над тем, кто заменит его на прежнем месте.

Итак, как будто бы Дворецкий решил показать нам совсем иного человека середины 70‑х годов. А может быть, он хотел реабилитировать Чешкова, сказав: вы не заметили, но все это было и у «человека со стороны». Во всяком случае, пусть еще эскизно, но здесь сделана попытка увидеть человека «в работе, в поисках пути, в сердечной смуте». Правда, «сердечная смута» требовала, вероятно, более углубленной психологической разработки проблемы.

Спектакль Театра имени Маяковского кончается так.

Вечер… Сейчас начнутся проводы. Где-то за сценой собрались для прощального застолья друзья Старосельского. На сцене он один, этот немало переживший человек, сильный и слабый, ранимый и упрямый. Он подходит к дереву, садится на край кадки и думает. Тишина. Нелегко в пятьдесят два года начинать все заново. Нелегко оставлять и то, что уже никогда не вернется. Потом он срывает с дерева молодую зеленую ветку, чтобы взять ее с собой в дорогу.

Так и сам Игнатий Дворецкий. Наверное, он уже сорвал новую зеленую ветку со своего писательского дерева и, соединяя психологическую зоркость с публицистической страстью, пишет новую драму.

… Публицистика бывает разная. Есть публицистика откровенная, как плакат, как митинг, как массовое действо, как буффонада, как призыв. Она требует от художника неожиданных и поистине фантастических решений: маска и хор, клоунада и трагический монолог, марионетки и балаган, захватывающая, подымающая зал песня и гротескная пантомима, документ, поражающий воображение… Она требует создания такого «магнитного поля» представления, которое втянуло бы в себя весь зал, всю площадь, весь стадион, требует еще каких-то иных, не открытых форм лицедейства, помогающих такому публицистическому театру властно и зажигающе осуществлять свои пропагандистские и нравственно-эстетические задачи.

Публицистика А. Гельмана, И. Дворецкого, В. Черных {37} совсем иная. Она вбирает в себя психологию, документальность, воображение.

К такого рода публицистике принадлежит и «Venceremos» («Интервью в Буэнос-Айресе») — пьеса Генриха Боровика о Чили. Она впервые поставлена в Москве режиссерами А. Гончаровым и А. Ромашиным, в Ленинграде — И. Владимировым и ныне идет во многих театрах страны. Приход целого ряда публицистов-международников в театр — весьма важное для нашей сцены явление.

Здесь находит свое продолжение традиция «Русского вопроса» К. Симонова. В этом жанре работать писателю отнюдь не просто: можно, инсценируя газетный текст, превратить его в диалог и ситуацию. Однако, если здесь не будет найдена своя театральная правда, даже при отличном знании автором тех, о ком он пишет, спектакль может не состояться. Я запомнил эту ночь в доме известного журналиста Карлоса Бланко (артист А. Лазарев). В его трагических глазах жила поначалу смутная вина за то, что своими статьями против Альенде он подготовил в какой-то мере приход Пиночета. Потом эта вина обернется его личной катастрофой. Эта ночь, когда за дверью одной из комнат его дома окажется друг убитого президента, раненый комиссар Рохас, станет не только «опасным поворотом», как у Пристли, раскрывающим грязную биографию подонка. Она покажет нам грязь и кровь режима.

Добродушный Габриэль Фастос (артист И. Сиренко), любитель хороших вин и соленых анекдотов, на наших глазах превратится в злобного лавочника и убийцу из тех, кого мы хорошо знали как «героев» третьего рейха. Он уверен, что прочно устроился в «лодке» нацистской власти. Но такого рода «лодки», как учит история, имеют свойство опрокидываться. Яростный финал спектакля, когда бойцы Сопротивления, восставшие из мертвых и живые, поют гимн освобождения Чили, их страстный порыв и неугасимая вера объединяют в одно целое актеров и зрительный зал. В Ленинграде «Интервью в Буэнос-Айресе» стало по-особому знаменательным событием, ибо после многих лет перерыва на сцену в роли Карлоса Бланко вышел как актер руководитель Театра имени Ленсовета Игорь Владимиров и сыграл своего Карлоса совсем по-новому: сыграл судьбу писателя, захотевшего поставить себя над партией, над политикой, «над схваткой» и заплатившего за это многими жизнями {38} Алиса Фрейндлих в роли Марты, женщины, преданной делу Альенде, стала вместе с И. Владимировым душой поставленного им спектакля. Ее песни «от театра» были своеобразным трагическим, философским, героическим комментарием к пьесе.

«Сердцебиение» сезона было неравномерным. Я мог бы назвать немало пьес, страдавших определенной «сердечной», или, вернее, «художественной» недостаточностью, которые выручали, а иногда и не выручали театры, но по тому лучшему, что мы увидели и что нам предстоит увидеть, можно пусть и не под музыку триумфального марша все же сказать: постоянный рефрен о многолетнем «отставании» драматической литературы должен быть пересмотрен. В самом деле, никак не спутаешь сегодня в многоязыком хоре нашей сцены голоса Иона Друцэ и Андрея Макаёнка да и молодого еще сравнительно Рустама Ибрагимбекова. Закончил в этом году драматической «песней» о создателе первой литовской книги свой исторический триптих («Миндаугас», «Мажвидас», «Собор») поэт Юстинас Марцинкявичюс. Сложной полифонической драмой о Блоке завершил трилогию «Художник и революция» один из старейших драматических писателей Александр Штейн. Далеко светит так рано угасшая звезда Александра Вампилова, входят со своими первыми пьесами молодые. Из корифеев щедро был представлен на сцене Алексей Арбузов, и, хотя два московских театра на сцене не смогли добиться успеха в его «Вечернем свете» — пьесе в конечном счете о том, как «отчетливо», бескомпромиссно прожить жизнь, — драматург был «компенсирован» удачей его «Старомодной комедии». Вот ведь, казалось бы, совсем камерная пьеса (всего два актера), но Л. Сухаревской и Б. Тенину удалось удивительно тонко раскрыть историю поздней любви двух немолодых людей, несущих в себе отсветы войны, незаурядность характеров, горечь утрат и мужественный оптимизм. Таков диапазон нашей драматургии: от исторических далей духовного становления целого народа до встречи двух людей, также составляющих свою особую «вселенную», вписанную в историю.

Однако, как ни движется вперед наша драма, как ни обгоняет она, скажем на «производственной территории», в постановке проблем писательскую инициативу, проза еще часто оказывается впереди в том, что касается многомерности исследования человека и его социальной {39} судьбы, в емкости слова, в музыке жизни, в тонкости исследования, и театр ищет союза с нею.

Чтобы напомнить, как это непросто, хочу остановиться на опыте, который потребовал от театра изобрести особую поэтическую форму, в отличие от повести построить спектакль на встрече юности и зрелости одного и того же человека. Затем — создать несколько редакций спектакля, осмыслить партийную критику, общественные суждения, для того чтобы, вобрав в себя все это, прийти к произведению, в котором нравственная истина возникает на крутом и трудном перевале нашей истории.

Я говорю о спектакле «Три мешка сорной пшеницы» в Ленинградском Большом драматическом театре, поставленном Г. Товстоноговым по повести В. Тендрякова.

… Из зала на сцену, держа в руке кусок хлеба, поднимается артист К. Лавров — Евгений Тулупов, человек середины 70‑х годов, седоватый, в добротном сером костюме.

Так начинается рассказ о хлебе и войне, о совести и выборе.

По авансцене заструился какой-то странный свет. То текла речка в деревеньке Нижняя Ечма, где мы и оказались осенью сорок четвертого. На деревянном мосту, идущем из глубины сцены, медленно заколыхалась толпа. Она еще только возникала из воспоминаний Евгения Тулупова и потому двигалась зыбко, покачиваясь, как рожь. Прослушав военную сводку, мужики и бабы разошлись кто куда, и на помосте остался молодой хромоногий парень в шинели, видать недавний солдат, прибывший по какому-то делу в Нижнюю Ечму.

Тулупов внимательно всматривается в парнишку, потом подходит к нему и узнает окончательно. Ну, конечно, это же он сам, только больше тридцати лет назад.

Женька Тулупов приехал тогда в составе бригады уполномоченных. Между коммунистом Кистеревым — инвалидом войны, истинным подвижником села, что однажды увидел у виселицы сирот замученной гитлеровцами крестьянки и дал себе слово посвятить обездоленным войной людям всю жизнь без остатка, — и членом бригады Божеумовым, рьяно исповедовавшим «букву задания», разгорелся поединок. Теперь в эту борьбу предстояло включиться и Тулупову.

… Голосили плакальщицы, как в античной трагедии, провожая мужиков на войну или оповещая о их смерти. {40} И эти же бабы с таким жаром работали в поле, такими золотистыми охапками взлетал в небо обмолот, словно салютовал в честь тех изможденных женщин, что сидели прямо перед нами в ряд по всему зеркалу сцены. А в центре спектакля жил с виду вполне невзрачный, худой, безрукий солдат с пустым рукавом, деревенский коммунист Сергей Романович Кистерев — артист О. Борисов. Он знал, как объяснить старикам и плачущим вдовам, что, хотя им и трудно сейчас, солдатам на фронте — труднее. До неистовства одержимый справедливостью и любовью к людям, зверям и травам, этот тихий, ласковый человек в исполнении О. Борисова мог быть яростным, не за себя — за разумность дела, и максимализм его самоотдачи заставлял и тебя заново проверить свою жизнь мерой коммуниста Кистерева.

Театр не лекторий, где каждый может рассчитывать на то, что получит ответ на все вопросы. Театр сам может задавать их людям, и от этого сила его воздействия не меньше. Важно только, чтобы вопросы заставили человека, многое передумав, стать хоть немного «выше ростом».

… Снова проза. Вернее, роман-сценарий Всеволода Вишневского «Мы, русский народ» дал театру возможность раскрыть эпическую панораму, связанную с первыми днями истории Советского государства, что приобретает особый смысл в год его шестидесятилетия.

«Мы, русский народ» в Центральном театре Советской Армии — попытка поднять эту громаду, эту гигантскую фреску народной битвы.

Я знал сценарий Вишневского и на премьере видел, как то там, то здесь сгибается, провисает под непосильной ношей выстроенная театром несовершенная архитектура пьесы, как с высот эпоса спускается она в быт, как падает «температура» тех или иных эпизодов раскаленного неистовым полыханием событий романа-сценария.

Мне было жаль и того, что у исполнителя роли большевика Орла — этого любимца Вишневского, который призван стать душой эпоса, — крылья не для такого полета. Однако, возвращаясь потом мысленно к спектаклю (а самое ценное, когда это делаешь после того, как отшумели премьерные аплодисменты), я понял, как много сделали постановщик Р. Горяев и театр в целом, чтобы мы вопреки всему ощутили это грозное пространство России кануна революции, в котором шел полк, провожаемый плачем баб и предсказаниями юродивых, {41} а впереди его ждали огонь и бунт, хмель и тяжкое похмелье, сладость воли и горечь предательства, смута анархии и ликование солдатского вольного братства, смерть и бессмертие.

И в этом непрерывном движении мы все же успели запомнить отдельные судьбы, и прежде всего судьбы белобрысого крестьянина в солдатской шинели — Вятского (артист Г. Юшко), что пришел из деревни, ничего не зная про воинскую службу, и уже на передовой, буквально поняв приказ, что солдат «должен умереть, но не отступать», он так и остался на поле боя один под пулями немцев. Неожиданно в полковой смуте, в первые революционные дни он станет, ведомый, как марионетка, рукой предателя, эдаким «мужицким царем», главным в полку, выступит против Орла и погибнет от фельдфебельской пули, так и не поняв, куда его занесло и как случилось, что пошел он против своих.

Наконец, наиболее впечатляющая сцена спектакля: заведенный полковником-предателем в болото и расстреливаемый немцами, полк гибнет. Опускается и накрывает его, как саваном, висевшее над пандусом сцены покрывало. Полегли солдаты революции. Тишина. И вдруг снова, как у Некрасова, «рать подымается неисчислимая». Встает живой Орел, и снова движется в будущее бессмертный революционный полк. И вспоминается, как писал об этом в финале Всеволод Вишневский. А ведь тогда еще впереди была Великая Отечественная — блокадный Ленинград, Сталинград и штурм Берлина.

«И шла тяжелым шагом своим русская пехота, в крови и истории своей хранившая битвы и победы на Неве и Чудском озере, победы Куликова поля, битвы в Ливонии, на Волге и на Днепре, битвы Урала и Сибири… Пехота, дважды бравшая Берлин, знавшая Бородино и Севастополь… Шла пехота народа, который веками мятежно гремел, добывая себе и другим свободу и не отрекаясь от нее ни на плахе, ни на костре. Шли праправнуки Степана Разина и Пугачева, шли потомки декабристов, шли братья Коммуны… Шел здоровый народ, народ-страстотерпец, народ-победитель, великий и гениальный».

Большое место на сцене в минувшем сезоне заняла классика. Тот повышенный интерес к ней, что живет сегодня в нашем театре, говорит о том, что человек {42} середины 70‑х годов, уже сделавший первые шаги по «территории» последней четверти века, отделяющей нас от XXI столетия, хочет глубже осмыслить ряд сложных вопросов общественного бытия, связанных с движением истории и своей собственной души.

Классика потому и классика, что несет с собой такой заряд художественной энергии, такую силу социального и нравственного опыта, что может, пробившись через века, ответить на многие вопросы или, напротив, задать их новым поколениям.

Как ставить классику? Этот не раз возникавший в истории нашей сцены вопрос вновь всплыл и в театральном сезоне, о котором мы ведем речь.

Старейший наш писатель В. Шкловский как-то заметил, что ему хотелось бы писать так, «как будто никогда не было литературы», например «написать длинными фразами что-нибудь вроде: “Чуден Днепр при тихой погоде”».

Не знаю, как насчет писателя, но режиссеру весьма полезно читать знаменитую пьесу именно так, «как будто никогда не было театра», как будто ничего не знаешь о том, как ее ставили и как играли прославленные актеры, читать как только что написанную современную драму, которой ты впервые должен дать жизнь на сцене.

Конечно же, ты скоро поймешь, что определено в ней временем, ее породившим, почувствуешь необходимость войти в мир писателя, ее создавшего, жадно накинешься на полное собрание его сочинений и документы эпохи. И все-таки это будет живая, тобой открытая для тебя, а быть может, и для других пьеса с ее историей и ее сегодняшним смыслом.

То, что классический спектакль сегодня лежит вне пределов скрупулезной исторической реконструкции, — с этим как будто бы согласились все; очевидно, в каждом шедевре прошлого что-то принадлежит лишь своему времени (это предмет изучения специалистов), а нечто существенное живет и, вероятно, насущно необходимо людям ныне.

Выдающийся советский режиссер А. Лобанов, с которым мы не раз работали вместе, говорил, что классическую пьесу театру надо выбирать на манер осмотра врачом больного. «Болит?» — «Нет». — «Тогда не нужно ставить». — «Атак?» — «Нет!» — «Тоже не стоит». — «А вот здесь?» — «Ой, больно!» — «Ну, вот, эту пьесу {43} мы и возьмем. Значит — живая!» Взяли. А дальше? Вот об этом-то и идет спор. Каков предел вмешательства режиссера «во внутренние дела» классической пьесы? Или она должна быть суверенна? Взял — ставь, как есть, ничего не меняя!

Надо сказать, сила театра такова, что, и не изменив ни строчки в пьесе, он может своей позицией, своей поэзией, своей «инструментовкой» дать всему новую окраску и новый смысл. Как дирижер, назначение которого я так долго не понимал в детстве. А потом понял: те же ноты, та же партитура, тот же композитор, а музыка другая.

Так и на сцене. Пример тому — Фамусов в исполнении Царева в новой редакции «Горя от ума» в Малом театре: не выброшено ни строчки, но такого Фамусова, воплотившего в себе саму систему «фамусовской Москвы», сладострастие придворного холуйства, жестокость, неумолимость ее охранительных законов, мы еще не видели.

Лишь с небольшим сокращением огромных монологов были поставлены «Тени» Салтыкова-Щедрина в Московском драматическом театре имени Станиславского. И что же?

Режиссеры М. Кнебель и Н. Зверева тоже были озабочены прежде всего тем, чтобы вызвать к жизни «Тени» такими, как их написал автор. Но, чтобы сделать это, они должны были проникнуть в «административные сумерки» того мира, где за каждой влиятельной «тенью» стоит тень еще более грозная. И все эти монстры, вгрызаясь «всей силой своих здоровых зубов», превращали свои жертвы в «тень человеческую». Вся эта фантасмагория самодержавно-помещичьей России родилась из внимательно прочитанного текста Салтыкова-Щедрина, но и от индивидуальности режиссеров — это совершенно очевидно!

Я был поражен, как умело, сохраняя в то же время полный пиетет, новый главный режиссер Московского театра юного зрителя Юрий Жигульский «открыл» в «Последних» М. Горького свою «особую пьесу», словно бы созданную для его юного зала, «открыл», тоже ничего не изменяя в тексте да и в исторической конкретности драмы.

В первой редакции, как известно, пьеса Горького называлась «Отец». Быть может, к этому прислушался Ю. Жигульский. Так или иначе зал в глубочайшей тишине {44} следил за тем, как родители опрокидывали своим собственным примером рекомендованные ими детям рецепты поведения, как часто не в состоянии были ответить на мучившие детей вопросы и как ребенок в таких семьях терял веру в себя, а порой, подражая властолюбивому, лживому фигляру отцу, сам норовил сломать его сумрачную власть и одержать над ним верх. Какой емкостью обладала здесь социальная педагогика Горького! Юрий Жигульский поставил эту пьесу, думая о том, что если и сохранилось еще где-то подобие таких семей, то пусть они будут последними.

… Пушкин почитал высшей смелостью в театре «смелость изобретения».

Наряду с Фамусовым Царева выдающимся событием сезона стали классические спектакли, отмеченные именно такого рода режиссерской смелостью. Без нее нет движения театра. «Женитьба» поставлена А. Эфросом в Театре на Малой Бронной так, что мы ощутили внезапно в этой наиболее «загадочной», по мнению знатоков, комедии Гоголя огромное пространство русской литературы, где рядом с Гоголем были Достоевский и Островский. Кого-то это озадачило, но ведь сказано было когда еще: «Все мы вышли из гоголевской “Шинели”». Точки соприкосновения установлены давно. Зато смешные персонажи комедии впервые и по праву с такой щедростью фантазии представлены нам в трагической пустоте их бездуховного мира.

Таким же «смелым изобретением» был и «Кавказский меловой круг» Брехта, поставленный Р. Стуруа и увиденный нами во время московских гастролей Грузинского академического театра имени Шота Руставели. Этот спектакль, кроме того, звучал как позывные новой природы нашей национальной сцены, естественно объединяющей сегодня свои глубинные народные корни и родственную связь со школой русского советского театра, со всеми ценностями мировой театральной культуры.

Режиссер вовлек нас не только в круг древнего восточного мифа, перенесенного Брехтом на Кавказ. Казалось бы, тут-то и ухватиться театру за этнографию. Ведь круг-то кавказский! Однако Театр имени Шота Руставели нашел истинно интернациональный смысл мифа о судомойке Груше, что спасла, пройдя через тысячу опасностей, чужого ребенка, и легендарном судье — плебее Аздаке, который решил спор двух женщин. Поставив мальчика в очерченный мелом, круг, он предложил каждой {45} из них тянуть дитя в свою сторону: та, что раньше отпустит, и есть истинная мать — она не захочет причинить ребенку боль. «Все на свете принадлежать должно тому, кто добрым делом славен…».

Этот девиз словно бы требовал для своего выражения театральных средств многих народов. В круг средств художественной выразительности театра вошли и изображение «Мадонны Литты» кисти Леонардо, и песенки французского шансонье, и пародии на итальянских певцов времен Россини, и клоунада, и пластика древнего индийского и японского танца, и брехтовские зонги… Но все равно в карнавальности спектакля, в его масках, в его захватывающей эмоциональности, опрокидывающей легенду о рационализме эстетики Брехта, светилась национальная душа Грузии. Она освещала собой не только его эксцентрические или лирические мизансцены и метафоры, но и два главенствующих в притче народных характера: судомойку Груше — удивительную по душевной тонкости и артистичности актрису И. Гигошвили — и мудрого клоуна Аздака — артиста Р. Чхиквадзе. Это подлинно современный театр, умеющий сразу же уста повить контакт со зрительным залом.

Я бы добавил к упомянутым спектаклям опыт постановки шекспировского «Ричарда III» в Крымском русском драматическом театре в режиссуре М. Владимирова. В одном из старых переводов трагедии знаменитая реплика Ричарда звучала так: «Коня! Коня! Полцарства за коня!» Конь в эту минуту означал для Ричарда выигрыш сражения. В таком случае можно вполне себе представить, как одаренный режиссер М. Владимиров, воскликнув: «Коня! Коня! Полпьесы за коня!», сократил громадные монологи Ричарда, его трагические сны, сцены с лордами, с герцогиней Йоркской, с детьми, смерть Кларенса, свидетельства об этих преступлениях, финал с Ричмондом и многое другое.

Так возник почти моноспектакль артиста А. Голобородько. Его Ричард отнюдь не горбатый урод, как это следует из известного вступительного монолога.

… Перед нами откуда-то снизу, где в театре помещается оркестр, подымается, как из мрачного царства Аида, из мглы Тауэра высокий человек, с едва заметной хромотой, с мальчишеской улыбкой, порою освещающей его скорее привлекательное лицо. На нем длинная рубашка цвета пожухлой крови. Кинжал подвешен спереди на поясе: секунда — и он будет пущен в ход. Короткими, {46} деловыми репликами он напутствует убийц своего собственного брата.

Ричард — человек дела, если бы его можно было назвать человеком. Ему чужда рефлексия. Это, пользуясь современной терминологией, главарь террористической нацистской банды, он не ведает иных законов, кроме закона мафии. Его тактика — внезапность действия, обезоруживающая своей наглостью, логика «супермена» и лицедейство, обычно свойственное такого рода «фюрерам». Иногда сдают нервы, и он срывается в истерике, как уголовник. При всем том он опасно талантлив, его злодеяния призывают к бдительности. «Степень животности», как говорят ученые, у него намного выше «степени человеческих начал». Таков Ричард А. Голобородько и М. Владимирова. Победителей не судят, но, может быть, более полное воплощение шекспировского текста сделало бы это решение еще масштабнее и глубже.

… Больше всего споров вызвал в этом году Чехов. Один лишь «Вишневый сад» был трижды поставлен в Москве за весьма короткий срок. В мою задачу входит сейчас лишь обозначить «пласты» сезона, его движение. Скажу только, что телевизионный вариант «Вишневого сада» поразил меня тем самым режиссерским «невмешательством» в пьесу, которая является оборотной стороной пиетета перед великим. Талантливого Л. Хейфеца это привело к тому, что монотонность чеховского времени, при отличном актерском составе, была выражена им столь же монотонно. Ты оставался равнодушен к поэзии этой дивной пьесы. Полемическое, резкое прочтение «Вишневого сада» А. Эфросом, режиссером, столь много сделавшим для качественно нового понимания классики в наши дни, вызвало во мне чувства противоречивые: в его спектакле жила обнаженными нервами измученная своим химерическим Парижем, с болью, с криком надрывным, теряющая корни, почву Раневская А. Демидовой. И Лопахин В. Высоцкого. У Лопахина, по словам Трофимова, были «тонкие, нежные пальцы, как у артиста… тонкая, нежная душа». И вот такими-то пальцами ему предстояло по доброй воле взять в руки топор и врубиться в вишневые сады России. Это противоречие подсказывало трагический исход на манер Саввы Морозова.

Социальную структуру своего мира Лопахин Высоцкого понять не в состоянии, но застрелиться, как Савва Морозов, мог вполне. Эти факты были увидены по-новому, {47} сильно, но увидены у Чехова! Дальше мы вступаем в сферу спора. Этот спор не раз освещался в нашей печати, и уже не хочется писать о кладбище, где посреди могильных холмов ютились персонажи «Вишневого сада» А. Эфроса — мертвецы. Одним это нравилось, других шокировало. Почему все мертвецы? Откуда это?..

Всплывает с юности знакомая строка: «Как тяжело ходить среди людей и притворяться непогибшим». Это Александр Блок. Значит, можно ходить «мертвым» по сцене и в жизни, как ходил Блок в ту пору, когда в предвоенном воздухе «уже был ощутим запах гари, железа и крови» будущей мировой трагедии.

«Строй находить в нестройном вихре чувств, чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар!» — так понимал тогда Блок свою миссию.

Я не согласен с «кладбищем», ибо убежден: Чехов не понимал жизнь «как гибельный пожар» и не судил этой мерой людей. Особенно почему-то жестоко театр обошелся с Петей Трофимовым. За что? Чехов часто возвращался к «студенческой теме». Судя по «Дуэли», он действительно не любил «головастиков», которые, говоря о «высшей правде человечества», исходили из каких-то абстрактных и даже эгоистических целей. Но уже в «Невесте», которая писалась в тот же год, что и «Вишневый сад», студент Саша, пусть в чем-то нелепый и уже не способный на большое общественное действие, пробуждает у «несостоявшейся» невесты бодрое, здоровое желание жить иначе. Ему обязана Надя тем, что ушла в жизнь, которая «рисовалась ей новой, широкой, просторной».

Что же касается Трофимова, то Чехов сказал о нем — не в пьесе, нет (у него вообще почти никогда нельзя отождествлять слова персонажа с авторской позицией, к тому же он всегда учитывал царскую цензуру), а в одном из писем вполне определенно: «Меня главным образом пугала… недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки?»

В какие бы водевильные положения ни попадал Петя, сколько бы ни терял галош, сколько бы ни падал с лестницы, сколько бы его ни называли в пьесе «чистюлькой», «смешным чудаком», «недотепой», «облезлым барином», — именно такие люди если и не совершают больших дел, то помогают жить и идти вперед другим.

{48} Своим самым любимым рассказом Чехов называл «Студента». В нем всего четыре страницы. Но, пожалуй, именно он является ключом не только к Трофимову, но и ко всему «Вишневому саду». А может быть, и ко всему Чехову.

В ветреный осенний день, когда уже пахнет зимой, студент Иван Великопольский идет к дому, думая, что вот такой холодный, безнадежный ветер дул «и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре» и еще пройдет тысяча лет, а жизнь не станет лучше. Спустя некоторое время у дороги он рассказывает двум замордованным, словно одеревеневшим от «томительно бедной жизни» своей деревенским вдовам одну древнюю притчу. И рассказывает так просто и сильно, что одна из них плачет навзрыд, а вторая, казалось бы самая «каменная баба», тоже вроде бы затревожилась, будто сдерживая боль. Так в эту ненастную ночь родилась радость человеческого общения.

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он лаже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И еще казалось, что он только что видел оба конца этой цепи… И жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла». Конечно же, герой «Вишневого сада» — время, движение поколений, на которое Чехов смотрел с надеждой.

«Вишневый сад» Галины Волчек в «Современнике» на премьерных спектаклях еще не обрел своего естественного дыхания, он то приближался к Чехову, то вследствие какой-то нервической жизни актеров на сцене от него отдалялся.

Мне запомнились пронзительно умный Фирс — Гафт, серьезность «несерьезного» Гаева — Кваши, Трофимов — Мягков и глаза Раневской — Лавровой — сияющие, смятенные, трагические. Многие считают, что она недостаточно аристократична в Раневской — я об этом не думал… Однако в столь разных по образу спектаклях — могильные холмы, плиты, вишневая ветка, до которой пытается дотянуться одна лишь Раневская (у А. Эфроса), и прекрасные, подсвеченные серебристым утренним светом деревья, и глубокий колодец, придающий такую значительность иным репликам и мизансценам (у Г. Волчек), — есть некое единство. Суть «Вишневого сада» отнюдь не тотальная гибель исторических формаций. Это — {49} вечное движение самой жизни, в котором Чехов видел «высокий смысл». Но персонажи у А. Эфроса уже на кладбище, а печальная траурная процессия теней, идущих на одинокую свечу умирающего Фирса, в спектакле Г. Волчек направляется в бездну того же небытия, в ту же черную дыру, из которой не появится уже ни один росток жизни…

«Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар…» — это все тот же Чехов.

Смело открывая новое, живое, близкое в классической пьесе, соединяя исторический анализ со свободным поэтическим мышлением и экспериментом, режиссер не вправе забывать лишь о том, что он ставит Чехова, Гоголя, Шекспира, что они грандиозны, но не беспредельны и не могут выражать взгляды им несвойственные.

Мне думается также, что, быть может, начиная со школьных лет в зрителях надо воспитывать такое понимание искусства и театра в частности, чтобы при малейшем отклонении от учебника, от привычного, канонического представления о персонаже они не спешили воскликнуть: «Это не Гоголь! Это не Шекспир!», а постарались понять, что нового открыл им в, казалось бы, хорошо известном художник. И либо приняли его поиск, либо вступили с ним в аргументированный спор.

Я пытался рассказать о «жатве» и «семенах» театрального сезона, который принес нам и значительные открытия и предлоги для полезных дискуссий, не утихающих в наших газетах и журналах. Уверен, что наш театр и драма сумеют поднять в новом сезоне еще более глубокие пласты народного бытия, будут продолжать освобождать поле жизни от плевел и чертополоха и нести искусство насущное, как хлеб.

# **{****50}** Г. Бродская Наш современник — Художественный театр *«Заседание парткома» А. Гельмана*

Длинный стол под зеленым сукном посреди еще мертвых труб замер в боевой готовности.

Зеленый стол… Сохранив неподвижную экспрессию страстей вокруг себя, он стал символом приемных, кабинетов, президиумов, заседаний. Местом, где проявляется человек в своей общественной сути.

Длинный стол под зеленым сукном, слегка приподнятый на подиум, готов стать полем боя. Стремительная экспозиция, хотя возникающие из темноты работники строительного треста устали после утренней смены и недоумевают: зачем их собрали здесь? И вот уже десять «разгневанных» мужчин и не менее мужчин «разгневанная» женщина, крановщица Мотрошилова, привычно заняли свои «персональные кресла» и места против них согласно установленному ритуалу. Экономист Миленина явится позже, помочь развязке, как бы завершая и исчерпывая формальную аналогию со знаменитым американским фильмом «Двенадцать разгневанных мужчин». Двенадцать человек на сцене поведут разговор о стройке, где они работают, и непроизвольно, в связи со стройкой и ее проблемами, расскажут о себе. Время сценическое уравняется с жизненным, сценическая реальность будет строиться из живого материала. Выездное, внеочередное заседание затянется почти на два часа. Оно пойдет по всем правилам, принятым в уставе партии: будет повестка дня — отказ бригады Потапова от квартальной премии — с запланированным коротким словом бригадира, будут прения, будут резолюция и голосование. Однако вынесенная на публику закрытая партийно-производственная дискуссия не превратится в открытую, с прямым обращением к зрительному залу, как в Ленинградском Большом драматическом театре. В БДТ спектакль по сценарию А. Гельмана «Заседание парткома», послужившему основой пьесы, идет под названием «Протокол одного заседания». К. Лавров, исполнитель роли секретаря парткома Соломахина, выходит в финале спектакля к рампе и, призывая каждого подумать над тем, что произошло, обращается непосредственно к зрительному {51} залу: «Кто за предложение коммуниста Потапова, прошу поднять руку!»

Ефремов в условиях публичности будет добиваться от актеров «публичного одиночества» и душевного самораскрытия. Публичность не станет в его спектакле обнаженной публицистикой. Об этом Художественный театр предупреждает сразу — организацией пространства, неизменной на все время действия: сцепленные стулья рядами замыкают сцену «четвертой стеной», и двое приглашенных к разговору — прораб Зюбин и начальник управления молодой инженер Черников — устраиваются в этом импровизированном партере спиной к зрительному залу.

«Четвертая стена», впервые «возведенная» на рубеже веков основателями Художественного театра Станиславским и Немировичем-Данченко, для Ефремова, постановщика «Заседания парткома», принципиальна:

— Когда ранний МХТ и сейчас еще обвиняют в натурализме, мне больно. Тогда нужно было выплеснуть современную живую жизнь на сцену, тут все годилось: и сверчок и стена. Художественный театр родился из полемики с отжившей театральностью императорских театров, с казенной сценой. От живой жизни, а не от живой сцены — вот девиз каждого из первых спектаклей Станиславского и Немировича-Данченко.

Мы пойдем от живой жизни. Меня не интересуют театральные приемы. Мне нужна только подлинность на сцене. Мы, актеры, должны пережить мучительное заседание, взволноваться судьбами людей, которые бьются над разрешением, быть может, пока не решенных нашей жизнью вопросов. Мы должны в собственном опыте нащупать их болевые точки и вывернуть наизнанку собственную боль. Иначе нам не сыграть этой пьесы…

Я стою за старую, «добрехтовскую» форму театра. Брехт с помощью художественной аранжировки задевает нашу логику, воздействует на наш мозг, проникает в наш логический мир. А театр вживания, переживания и сопереживания устанавливает со зрителем контакт эмоциональный. Вспомните вашу жизнь: запоминается в ней то, что сопровождалось эмоциональным потрясением. Переживание долгосрочно, оно заставляет человека самого думать {52} и осмысливать случившееся. А при публицистическом финале зритель уйдет со спектакля возбужденным по периферии.

Наше искусство требует и от зрителя больших усилий. Мало просто зрителя увлечь. Мы не пойдем у него на поводу. «Окомедивание», «оводевиливание», мюзикл — это сдача позиций; мол, в обертке все пойдет. В чьем сознании коренится желание красивого, развлекательного театра? В сознании мещанина. Я имею в виду не горьковских мещан — социальную прослойку, а мещан современных, чиновников, потребителей. Немирович-Данченко точно сформулировал: когда не хотят или не умеют говорить правду, возникает соблазн красивой неправды. Тут, в красивой неправде, мы многое умеем и много чего можем напридумать. По это — низменное, дурновкусное заискивание перед публикой. Мы — театр с традициями, и мы будем вытеснять мещанина в нашем зале зрителем мыслящим. Самое для нас лучшее, если в конце не будет ни одного хлопка. Значит, мы добились своего: люди задумались…

Заставить задуматься над привычным, узнаваемым — вот наша серьезная задача…

Открывать неожиданное в привычном, в узнаваемом — что может быть радостнее таких открытий, часто повторяет Ефремов на репетициях. Но вспомним такие словосочетания: «знакомо-чуждое» — это известная в театроведении формула сценической гофманианы и мейерхольдовского гротеска, с помощью которого режиссер выводил зрителя «из одного только что постигнутого плана в другой, которого зритель не ожидал». Или: «неожиданная правда» — суть драматизма в спектаклях Немировича-Данченко, определение, найденное режиссером при работе над «Тремя сестрами» Чехова и неотделимое от художественной идеологии драматурга. Немирович-Данченко, как фиксируют стенограммы репетиций «Трех сестер» 1939 – 1940 годов, добирался «до самых последних корней живого человека», «совершенно живого», подчеркивал он, человека, созданного жизнью, а не воображением драматурга или актера. «Как будто это мой родной брат или родная сестра, с которой я живу вместе и хорошо знаю ее привычки — простые, физические в обиходе», — разъяснял Немирович-Данченко {53} актерам, исполнителям чеховских ролей. Но последнюю, глубинную, «неожиданную правду», художественную реальность на сцене режиссер находил в пронизанности обыденного существования вторым планом — «тоской по лучшей жизни», например, как было в классическом спектакле «Три сестры».

Ефремову ближе поэтическая стилистика Чехова, чем Гофмана, и режиссерская методология Немировича-Данченко, чем Мейерхольда. Ефремов добивается переключения «планов», но — психологических: от соответствующего типической внешности (сцены, изображаемого явления, отдельного человека) к «странному», непривычному на первый взгляд для данной внешности внутреннему миру или внутренней сути, не прибегая к гротесковым приемам. При этом тип, типаж, стереотип в художественном мышлении Ефремова — актера и режиссера функционально суть те же понятия, разумеется, исторически изменившиеся и социально укрупненные, что для Немировича-Данченко «родной брат или родная сестра, с которой я живу вместе и хорошо знаю ее привычки». С помощью типа и типологических связей, тщательно выверенных в спектакле, Ефремов осуществляет вторжение на сцену узнаваемой современности в постигнутых им главнейших тенденциях. Потому Ефремову — постановщику спектакля не нужна широкоохватная камера кинооператора, заглядывающая в укромные уголки и дающая панораму стройки, как в фильме «Премия» режиссера С. Микаэляна по киносценарию Гельмана. Не нужен ему и пролог со скрежетом металлических конструкций, со вспышками электросварки, с перезвоном телефонных аппаратов и пультов управления, не нужна ему и имитирующая масштабы производства обыгрываемая высота огромной сцены, как в Большом драматическом театре. Образ данной стройки, этой, конкретной, и ей подобных, возникает в спектакле Художественного театра через людей — достоверных, легко узнаваемых жизненных типов: через передовика, плановика, управляющего, заведующего отделом кадров, диспетчера, прораба. И шире: за типами и типологическими связями в спектакле Ефремова возникает образ времени, запечатлевшегося в людях и в отлаженной до механизма системе их взаимоотношений и взаимодействий.

Итак, семеро членов парткома объединились общим столом, и ответчик, он же истец, немолодой бригадир Потапов (О. Ефремов) с молоденьким «телохранителем» {54} Толей Жариковым (Б. Щербаков) предстал перед судом коммунистов-производственников середины 1970‑х. Актеры — слева направо за столом: В. Невинный, В. Расцветаев, Е. Евстигнеев, М. Зимин, А. Георгиевская, Л. Губанов и А. Калягин и «партерные» Е. Киндинов и В. Кашпур — без сложных гримов и в костюмах нейтрально-партикулярных: кто-то из персонажей лощен, элегантен, кто-то незаметен одеждой вовсе, один предпочитает жесткие контуры и резкие изломы кожанки, другой — спортивную куртку; кто-то донашивает длиннополое светло-серое габардиновое пальто, распространенное в первое послевоенное десятилетие, и не собирается его снимать. Вещи больше говорят о людях, чем о занимаемых должностях. Мы узнаем актеров, но едва знакомы с их персонажами: с начальником стройки — это он с благородными сединами, лощен; с парторгом — это он незаметен; с плановиком, диспетчером, бригадиром каменщиков и крановщицей, хотя в прелюдии спектакля, в партитуре выходов, обстоятельно разработанных, о них уже сказаны необходимые слова.

Пока — мы не знаем, как поведут себя члены парткома в предстоящие два часа заседания. Похоже, все будет гладко: заслушали — постановили. Мы не знаем еще, с чем и зачем пришел сюда Потапов, но отмечаем, что парадная мизансцена — президиум не выглядит единым монолитом, возведенным на пьедестал, как, возможно, это было бы до прихода в театр Ефремова. Не назовешь ее и звонколозунговой, бодряще оптимистической, требующей марша энтузиастов, хотя над нею реет водруженный на строительные леса первомайский плакат, обрамленный кумачом. В парадной мизансцене Художественного театра слишком просматриваются отдельные фигуры, разламывающие групповой портрет на крупные планы, смонтированные в общий кадр. Оптический центр его — управляющий Батарцев Зимина. Натура широкая, размашистая, демократически-общительная. Это его авторитетом, его энергией, его бархатистым басом, перекрывающим гул голосов и доносящихся сюда производственных шумов, без нажима и окриков возникла из разброда и нервной озабоченности пластическая определенность, регламентированный порядок партийного заседания, никого, однако, не подавивший. Крайне лево- и правофланговые коллективной композиции — Невинный и Калягин, бригадир Кочнов и диспетчер стройки Фроловский — замкнули кадр. Замкнули, {55} обозначив его неустойчивость. Эта неустойчивость пока — внесловесна, внесюжетна. Просто Кочнов Невинного, капризно надутый, демонстративно отвернулся в сторону. Рабочий и диспетчер стройки не скажут друг другу ни слова. Более того, диспетчер вообще не участвует в словесных поединках. Он лишь странными выходками оттеняет их. Но Ефремов ставит свой спектакль, используя в живых столкновениях на парткоме как «фактуру» особенности творческого склада исполнителей, какими эти особенности раскрылись в последних работах Художественного театра, предшествовавших «Заседанию парткома», — в «Старом Новом годе», в «Сталеварах», в «Похожем на льва», в спектаклях по современным пьесам. Мы знаем, к примеру, актеров Невинного и Калягина, замкнувших стол, лучше, чем их персонажей на заседании, и невольно, не замечая помощи «умершего», «растворившегося» в них режиссера, подменяем производственный и общественный опыт действующих лиц спектакля сложившимися биографиями и артистическими «я» мхатовцев.

Невинный и Калягин — актеры-антиподы. Если неуемно-энергичен, разнузданно-нагловат лирический герой Невинного, то лирический герой Калягина — воплощение «святого духа»: под шляпой — лысина луною, нимб волос полумесяцем от виска к виску, ангелоподобный взгляд. Герой Невинного бесстрашно распахнут, без сдерживающих центров: что на уме, что на лице, что «в ногах», то и на языке. Его крикливый тенорок в минуты агрессивной активности срывается на фальцет. Ему все дозволено, он здравомыслящ, убежден, что всемогущ. Жизнь для него проста: дважды два с известным ответом. Той же ясности он требует и от других. Иначе — не бывает и не может быть. Иначе — нарушения. Тогда — категорически осудить, заменить, коли не справляется с работой. На этом точка.

Кочнов Невинного вырос из этой, как выяснится, не образцовой стройки, и врос в нее. Он представляет стройку на доске Почета. Он — ее «лицо». Горло и мускул на полную мощность, щедро, от души — вот ее ударный труд.

А герой Калягина, присутствуя, отсутствует. Он здесь и не здесь. Сплошная неопределенность. Здесь — он алогичен, растерян, жалок, нелеп, смешон, отвечает невпопад, путая, где он сейчас. Там, не здесь, он продолжает диалог с незримым собеседником, в этом спектакле — {56} с сыном, работающим у Потапова и отказавшимся от премии; там, не здесь, он еще и еще раз мысленно прикидывает, взвешивает все «за» и «против», восстанавливает во всех подробностях случившееся. От этих воображаемых диалогов здесь, в реальности заседания, — блуждающий взор, остаточные, сомнамбулические жесты. В его лихорадочно работающем мозгу — при внешней апатичности — чередой проносятся картины прошлого и будущего, что было и что теперь будет, будущего — в свете настоящего момента, когда он примет решение, то или иное, когда он выйдет из неловкого, двусмысленного положения, в которое он попал, когда он избавится наконец от душевной маяты и обретет искомый душевный покой. Он трудно существует, почти бессловесный герой Калягина, в спектакле Ефремова, особенно когда ему приходится все же возвратиться к «зеленому столу» из своего отнюдь не прекрасного воображаемого далека. Намного проще Фроловскому А. Джигарханяна в фильме «Премия»: он откровенно спит после бессонной ночи, проведенной в разговоре с сыном, и после трудового дня. И диспетчеру М. Иванова в спектакле Товстоногова тоже проще: не сегодня-завтра он перейдет на заслуженный отдых; сохранить уважение сына ему дороже. А герой Калягина будет бороться с собой: со страхом оказаться трусом в глазах сына, убежать с парткома, и со страхом выйти на трибуну, где он будет выглядеть непорядочным, предавшим друга. Он будет молчать и мяться, внезапно возникать, пристраиваясь к исповеди, и робко тушеваться, уходя на неосвещенный задний план сцены, снова вскочит с речью, громко хлопнув сиденьем стула, и, нервно вздрогнув от грохота, тут же осечется.

А пока — Фроловский Калягина, в голубом плаще и в шляпе котелком, рыхлый, кругленький, помятый от бессонницы и внутренней работы, растерянно метнувшись в сторону под взглядами восьми пар недоуменно устремленных на него глаз, неожиданно для всех и для себя по-чайльд-гарольдовски порывистым пролетом оказался на подиуме и занял последний за столом свободный стул. Сел, поставив финальную точку в композиции за столом, и заседание покатилось дальше, застревая, притормаживая, меняя направления только на Потапове.

Актерские биографии сталкивают в нашем воображении и персонажей Калягина и Киндинова, хотя они непосредственно «не пересекаются» на заседании. Герои Калягина неповторимы сочетанием интенсивности чувств {57} и слабости воли. Герои Киндинова, наоборот, не знают сомнений и действуют энергично.

Потенциальный «микродиалог» угадывается и между сидящими рядом плановиком Расцветаева и парторгом Евстигнеева. Мхатовские персонажи Расцветаева («Сталевары», «Долги наши») — люди неконтактные, отторгаемые коллективом. Персонажи Евстигнеева, наоборот, легко вписываются в любую среду — социальную, профессиональную, историческую. Персонажи Расцветаева идут обычно напролом, угрюмо-упорно, напряженно-сосредоточенно. Клокочущие в них страсти стискиваются актером в жесткую, до болезненности зажатую пластику. Персонажи Евстигнеева, напротив, душевно гибки, общительны, раскрыты вовне — к партнерам, к зрителям — и привлекательны редчайшим талантом: умением взглянуть на себя со стороны. Этот взгляд, «на себя со стороны», идет от актера — мастера сценической самоиронии, сарказма, парадоксализма, сатирического заострения, вскрывающих подчас трагическую дисгармонию души в условиях, казалось бы, органичной приспособляемости человека к обстоятельствам.

Плановик Расцветаева мертвенно бледен лицом. За стеклами очков не видно глаз. Не лицо — неподвижная маска. В своем комиссарском черном кожаном пальто он восседает как манекен, как восковая кукла. Он жутковат: подергивается, заикается. Губы сжаты. Сквозь зубы «стреляют» слова, в которых — самоиспепеляющая фанатическая преданность делу. Одному только делу: планам, показателям, приказу свыше — до буквы, до точки, любой ценой — штурмом, кровью, потом, жертвами, бессонными ночами, безропотным, беспрекословным подчинением руководству. Он на парткоме продолжает «воевать». Он охраняет «безопасность» своего объекта от «внутренней диверсии», подозревая в ней молодого специалиста стройки Черникова — Киндинова.

В режиссерскую трактовку роли Шатунова Ефремов включает уже известные зрителю внутренние и внешние данные Расцветаева, ищет в персонаже созвучия им. А Евстигнеев откроется для нас совершенно неожиданно. Ефремов заставит секретаря парткома Соломахина рефлексировать. Ефремов потребует от актера духовного подвижничества, потребует чудовищной растраты психических сил в финале, когда зритель увидит обнаженные нервы, в муках рожденную мысль, мысль, ради которой поставлен спектакль.

{58} Из этой компании за столом выламываются «центристы», слева примыкающие к Батарцеву Зимина: крановщица Мотрошилова Георгиевской и заведующий отделом кадров на стройке Любаев Губанова.

Мотрошилова простодушной, наивной серьезностью по любому поводу, боевитым, непримиримым настроем вызывает комический эффект. А Любаев и вовсе человек непроизводственный. В темной кепочке, светло-сером своем габардиновом пальто и в шарфе из белого шелка, он — белая ворона в производственном интерьере. Так среди военных сразу узнаешь штатского. Любаев Губанова не просто отстал от моды. Он отстал от жизни. Но разлада с ней не ощущает. Он скользит своим ясно-голубым, прозрачным взором мимо людей, мимо конкретных примет времени, он равно далек строительным будням и чрезвычайным происшествиям, подобным тому, что обсуждается сегодня на парткоме. Но есть сфера жизни, где он волшебник, маг. Его религия — справочники, положения, планы, схемы, пункты, подпункты, параграфы уточняющие, комментирующие, уставы, узаконения, мероприятия, конференции, передовицы — идеальный, гармоничный мир с готовыми ответами на все случаи жизни и на все времена. Любаев Губанова, помахивая, как указкой, свернутой в трубочку газетой, трогательно семенит всякий раз к трибуне — только отсюда он может произносить слова этих святых писаний перед заблудшими, опекаемыми им.

Но жизнь не всегда укладывается в предписанное ей. Она шире инструкций и шире дисциплинарных правил, о которых столь же трогательно будет твердить крановщица Мотрошилова.

Выбором актеров и распределением ролей Ефремов сознательно предопределяет художественную архитектонику мхатовского спектакля. Он ставит «Заседание парткома» в привычной для себя контрапунктической технике, сохраняя в полифонии спектакля автономию отдельных психологических миров и самостоятельное, «неслиянное» звучание сталкивающихся голосов — от информационной экспозиции до финального «голосования». Каждому Ефремов задает его лейттему, опираясь на актерскую индивидуальность исполнителя, извлекая из нее до человеческой боли живой материал. В антилирической, «производственной» пьесе Гельмана Ефремов видит людей, которые, хотя и говорят «по поводу Потапова», по поводу главной темы многоголосой фуги, хотя и говорят {59} о стройке, но непрерывно, до навязчивости говорят свое, самовыражаются за пределами слов, хотя и через слова, разумеется. И это активнейшее самовыражение Ефремов выводит к буквально классическим — чеховского строя — внутренним монологам: так строит режиссер выступления, предшествующие голосованию, поднимая каждого на подиум, к «зеленому столу», на общественную трибуну, где оратор обнажает себя в исповеди.

Придерживаясь ритуала заседания, точно соблюденного в драматургии Гельмана, Ефремов прорывается в этих монологах к индивидуальному в персонажах, к индивидуальности, прежде растворенной в типическом. Каждый из двенадцати актеров, выбранных Ефремовым на роли в «Заседании парткома», проходит до конца по пути постижения социального образа, из которого к моменту выступления у стола выламывается личность, живое, как у Ефремова-актера, исповедническое «я» исполнителя, подменяющее «я» портретируемого лица. Каждый — Невинный, Расцветаев, Евстигнеев, Зимин, Георгиевская, Губанов и Калягин, по порядку за столом, Киндинов и Кашпур, расположившиеся в «партере», сам Ефремов, Щербаков и Ханаева — Миленина, — каждый из актеров играет процесс «очеловечивания» психологического стереотипа. И двенадцать эмоциональных драматических линий, связанных единой тенденцией к самоутверждению личности, единым подходом исполнителей к жизни, к человеку в ней, формируют художественную концепцию спектакля.

Благополучным пришел на заседание Батарцев Зимина. В нем — тонус и размах сегодняшнего дня. И социально-нравственная позиция. Лихо расставил он и обошел «иерархические», служебные барьеры: продемонстрировал всем, как понимает он рабочий класс, славу и надежду стройки (Кочнова); как опирается на него и гордится им. Он отмечает доверием молодого Черникова, откровенно наигрывающего безразличие. Сохраняет дистанцию с «низшим чином» руководителя на стройке — прорабом Зюбиным. Устанавливает молчаливое взаимопонимание с заведующим отделом кадров. Не скрывает, что симпатизирует Фроловскому. Батарцева Зимина легко представить «в день приема по личным вопросам» — фильм под таким названием был снят на киностудии Ленфильм с А. Папановым в главной роли. Герой Папанова, управляющий электромонтажным трестом, спасал переходящее квартальное знамя, нарушив {60} государственную инструкцию по эксплуатации электроагрегатов. Опытом, обаянием, знанием людей, судьбы которых решал руководитель, оправдывали режиссер фильма и актер удачливость героя в риске, восхищением им заканчивали фильм.

С восхищения Батарцевым Зимина начал свой спектакль Ефремов. Батарцев вошел с ощущением единовластия и полномочий, уверенным в себе, настроенным добродушно. «Батарцев в конце разбит, но вначале он не может быть расслабленным. Вошел самый крупный человек на стройке. В его распоряжении 3000 человек, 20 га. Это, если по-армейски, генерал-майор. Каждое его слово слышится, ловится», — подсказывал актеру драматург.

Батарцев мог бы с самого начала насторожиться, будь он подозрителен. Раздраженно ушел от рукопожатия парторг. Странно повел себя диспетчер, избегая встретиться с Батарцевым взглядами. И вообще у него на стройке ЧП: бригада в семнадцать человек отказалась от квартальной премии. Но Ефремову — режиссеру нужен Батарцев открытый, доверчивый, непосредственный, обаятельный, оптимист. Он вел актера к постижению трагического характера.

— Ищи удовольствия от силы, от того, как принимают, как реагируют на шутки. Ни одной минуты в покое нельзя быть. Смотри, как умно повел себя Батарцев. Взял бразды правления в свои руки, перехватив инициативу у парторга. Рефлекторно выработанное существование — хозяин. Батарцев любит преодолевать трудности, любит труд. Он практик, оперативник — не министерский человек. Он любит соображать, соотносить. Если его снимут, он пострадает не материально. Он не сможет жить. Смотри, как ты всех их знаешь, овец и телят своих. Знаешь, кто они, что они любят, как с ними надо разговаривать. Это интересно наблюдать со стороны: гамма бесконечная — человеческие взаимоотношения. С передовиками — одно, с Черниковым — другое, с парторгом — третье, ты потом пойдешь к нему с открытой душой. А Шатунов — этот свой, на нем можно и разрядиться. Батарцев оснащен опытом поведения. Воспринимай людей по-живому, не изображай. Тогда и биография отношений проявится, если она нажита, и в роли будут контрасты. {61} Батарцев не однороден. Он всякий. Много загадок в характере. Но я бы искал его в сфере идеального — в смысле понимания всего. Замечательный, прекрасный человек. Не жулик, не карьерист. Все личное отдает делу. Ранимый, но сдержанный. Замечательный, прекрасный, настоящий, большой человек, желал бы чего-то, но нет…

Мало просто характер дать. Нужен характер, который вбирает в себя самое точное, самое типическое в своем времени. И за каждым характером должна стоять мощная правда. Это высокая и дорогая мхатовцам реалистическая традиция нашей литературы и сцены.

Здесь, на парткоме, нет плохих и хороших, а есть люди, поставленные в сегодняшние обстоятельства. Наш спектакль — о том, что научно-техническая революция изменила производительные силы, но стиль существования, система управления производством, строительством, производственные отношения остались во многом прежними. Научно-техническая революция требует свободы действий, размышлений, новых нравственных позиций. Потапов предлагает изменить образ жизни, изменить привычки — все сопротивляется этому.

Батарцев живет в русле и ритме прежней системы руководства. Пьеса — о компромиссах, которые внедрились в нас, в наши клеточки и поры. Идет процесс отстаивания или сдачи позиций, и в этом процессе все заходят далеко, как в жизни подчас бывает.

Возможно ли существовать иначе? Я говорю про внутренний ход. Пьеса о нравственности, об этом. Ее можно играть как сатиру, с разоблачением плохого управляющего. Но мне в какой-то момент становится Батарцева жаль. Он ведь привык подчиняться давлению на него, привык перекручивать мозг и сердце. И в этом он не виноват. Я думаю, что пьеса Гельмана скорее трагикомедия. И скорее Батарцев — не Потапов — трагическая фигура. Батарцев понимал, что лучше было бы начать строительство с коммуникаций, как говорил Черников. Но жизнь заставила его поступить иначе…

Батарцев Зимина пришел к «своим». Пришел, не зная, не подозревая, что один из них, самый верный, друг, {62} «предаст» его и что партком обернется для него «цепью предательств».

А когда заметит, как всякий раз немногословный Соломахин Евстигнеева будет вести заседание наперекор ему, когда парторг выскользнет, уйдет от доверительного разговора в перерыве, когда выяснится, что лучший экономист треста Дина Павловна Миленина на стороне Потапова, когда, наконец, он узнает, что сын его самого надежного друга, диспетчера Фроловского, против него, — этот крупный энергичный человек грузно, как раненный насмерть, рухнет на ближайший стул, не имея сил подняться, снова занять свое место председателя, отвоеванное у парторга, и беззащитно, близоруко, сняв очки, скажет: «Ну и денек, открытие за открытием». Потом будет исповедь человека, который не ищет оправданий, и исповедь руководителя, «кругом зависимого», тоскующего по «свободе безответственности». А потом будет поступок. Человека — не ответственного лица. Поступок, граничащий с «самоубийством». Именно Батарцев Зимина «расстроит», «обезглавит» стройный ряд «Парадной» мизансцены за столом в финале, уравновесив «за» и «против». «Три» и «три» — вслух произнесет парторг, считая голоса. И Батарцев, заняв место у колонны, симметричное бывшему потаповскому, один — против всех, правда без дерзкой независимости бригадира, медленно поднимет руку с зажатой между пальцами дымящейся сигаретой, будто сдаваясь, и нерешительно, немужественно, будто извиняясь за себя, растерянного, сдавшего позиции, скажет самые мужественные в своей жизни слова: он «за» предложение Потапова.

Зимин. Я насчет финала… Я играю, что я понял, воспринял и навалил все на себя. Здесь и обида и раздумья — к чему пришла моя жизнь… А почему бодрячка хотят видеть в конце?

Ефремов. В зале будут сидеть Батарцевы. Каждый не сумел сказать когда-то: нет. Ко всем прислушиваться нельзя. Надо твердо понимать и отстаивать свое. Нельзя допускать разночтений. Я не хочу, чтобы Батарцев был подлецом: сейчас проголосую, а потом врежу… И нельзя быть демагогом. Иначе ничего не выйдет. Умный он. Очень умный. Честный, искренний. Обезоруживающе искренний. И самолюбивый. Его загнали в угол. Он не выкручивается и не сваливает вину на других. Он {63} решает сейчас для себя: как жить дальше? Как относиться к себе? Что такое достоинство человека и рабство — во внутреннем смысле? И способен ли он на самостоятельное решение?

К выстраданному на парткоме «за» Батарцева идет весь спектакль Ефремова. К «за» — неожиданному, драматичному, но «замотивированному» и в логике характера Батарцева и в художественной концепции спектакля. Ефремов убежден, что каждый способен на душевные движения, что каждый способен пережить психологическую драму, разумеется, в разных ее фазах и разной глубины, каждый способен выйти из переживаний обновленным, каждый способен заглянуть в себя, себя пересмотреть, перестроиться, отказаться от себя вчерашнего, если тот вчерашний в нем отстал от времени. Как для Станиславского не было людей изначально злодеев, так нет для Ефремова людей безнадежно, абсолютно глухих к правде сегодняшнего дня, как бы эта правда ни поглощалась привычным, удобно узаконенным.

Обрамив «Заседание парткома» «парадной» мизансценой, Ефремов эстетически оформил свое режиссерское кредо, обойдясь при этом без декларативности. Прошло почти два часа сценического времени. Едва заметны — в полуповоротах — изменения в группе за столом. Остались на своих местах ее лево- и правофланговые. Члены парткома и приглашенные к разговору остались на местах. Изменились сами люди. Что-то сдвинулось, шевельнулось в них, даже в тех, кто не изменил убежденному «против» предложения бригадира…

… Всей своей плотной массой духовного недоросля наступал на Потапова Кочнов. Наступал — напирал. Во весь голос, стозевно, как перед многомиллионной аудиторией, именем собственным и рабочего класса выказывал он нарушителю и парткому свое превосходство сильного: шумно взбегал на подиум «положительным примером», цепко «держал площадку», упиваясь правом голоса и властью хозяина жизни. И вдруг — впервые слово не совпало с физическим действием, мускул не подчинился горлу, впервые включилась вторая сигнальная система: Кочнов оцепенел. Впервые — неуверенно, тихо, альтернативно произнеся очередной «зов жизни»: «Ну, чего сидим? Пошли?», в финале спектакля он, привстав, осоловело плюхнулся на место, оглушенный «самоубийством» управляющего, и тупо уставился на него.

{64} Впервые — под занавес — пригвоздило к стулу и завкадрами Любаева, Впервые он осекся, не нашел ответа в своем универсальном писчебумажном багаже. Мир серых папок, картотек, брошюр, анкетных и учетных документов поколебался от вторжения в него живой струи непредвиденного, незапланированного…

Расцветаев не щадил своего плановика, доводил его до взрывоопасных пределов бешеной злобы. Шатунов обвинял Потапова в невежестве и саботаже, запугивал бригадира, уничтожал его, «расстреливал» пулеметными очередями изощренных провокаций, диких подозрений и угроз. И вдруг — неожиданно растерянное для непроницаемого Шатунова: «Значит, по-вашему, чтобы быть человеком, надо быть героем?» Актер вдруг пожалел плановика, стал к нему заметно мягче, увидел вместо ожидаемой бессильной ярости в эпизоде с Милениной отблески трагедии «обманутого доверия» и совсем робкие, беспомощные даже попытки что-нибудь осознать в безусловно преступном по его понятиям обороте потаповского дела.

Расцветаев. Шатунов — не монстр. У него своя вера, но он тоже мыслящий человек. Бригада отказалась получить премию. Это — прецедент в его вере. Это самое страшное для него. Соломахин выносит сор из избы. Черников говорит и делает невесть что. Батарцев попустительствует Черникову. Такова обстановка. Они посягают на «Иисуса Христа». У Шатунова тоже рождаются трагические ощущения. Он думает: мы сейчас ниспровергаем веру, но все равно мы должны будем спасать ее. Нельзя жить без веры, иначе все рухнет, а мы хотим жить. Я голосую против Потапова: не надо раздевать «Христа», он все равно есть. С этим я мучительно остаюсь в финале.

Мы узнаем их — передовика, плановика, управляющего, заведующего отделом кадров, крановщицу, диспетчера, прораба. Жизнь нанесла на них отметины густо и глубоко. Но в каждом из устойчивых, сложившихся характеров обозначилась в ходе мхатовского заседания психологическая эволюция, казалось бы, невозможная в людях определившихся, достигших к своим сорока-пятидесяти годам стабильной зрелости и командных высот на крупной стройке. Психологическая эволюция, ненужная кинорежиссеру С. Микаэляну. Принципиально ненужная {65} Г. Товстоногову, постановщику «Протокола одного заседания», — технический прогресс и нравственное совершенствование общества видятся режиссеру на иных путях. Психологическая эволюция не нужна, по всей вероятности, и драматургу. Но не Ефремову и его актерам, маленькому, в двенадцать человек ансамблю виртуозов, мастеров индивидуального психологического портрета.

И кинематографисты — авторы «Премии» и Ленинградский Большой драматический театр, обратившиеся к сюжету Гельмана, разрешают производственный конфликт предстоящими перемещениями в аппарате управления стройки.

Потапов Леонова, сумрачный, раздавленный, уходит, ничего не добившись, и камера кинооператора долго провожает его понуро удаляющуюся фигуру. Потапов Леонова лишь изменяет соотношение партийно-производственных сил на стройке. Молодой парторг (О. Янковский) в решающий момент голосования, поддержав предложение бригадира, берет верх над управляющим. Баланс — четыре против трех — за счет голоса Батарцева, отданного Потапову, означает: Батарцев сдал свои позиции единоначальника. Потапов Леонова вряд ли будет бороться дальше: желторотым птенцам, с которыми он пошел на бой, еще расти и расти. Будущее — в руках молодых партийцев, Соломахина и Черникова (Л. Дьячков), из поколения «детей», которые не прощают ошибок «отцов» и не принимают доставшегося им наследства; будущее — в руках молодых из поколения этих «рассерженных», берущих на себя ответственность за высокое и чистое завтра.

Ход парткома в спектакле Товстоногова вскрывает вину руководителя, безграмотного в вопросах экономики и современного производства, — таким играет управляющего В. Кузнецов. И безнравственность процветающего при нем талантливого, блестящего, высококвалифицированного специалиста плановика — в исполнении О. Борисова. Потапов А. Пустохина неопровержимой логикой цифр и фактов доказывает, какой общественный вред приносит безукоризненно красиво выполненный плановиком расчет, выводящий стройку в передовые, если он затемняет реальные, пусть не всегда утешительные, практические итоги.

«Премия» возлагает надежды на новые нормы партийного руководства. «Протокол одного заседания» ратует {66} за новую кандидатуру на посту начальника строительства, за научную, рациональную организацию труда, исключающую личный произвол тех, кому не дороги интересы общего, государственного дела, интересы национальной экономики.

Динамическая категория для Ефремова, постановщика «Заседания парткома», — сам человек. Сам человек для Ефремова психологически подвижен и не завершен, как бы ни проявлялся он в своей статической данности, социологической, характерологической, как бы ни закоснел он в безмятежном инертном самодовольстве. Психологические кризисы, сломы, повороты, перестройки — доминанта ефремовских убеждений, гражданских и эстетических. В самом человеке для Ефремова, а не вне человека — источник и сценического драматизма и в конечном счете действенной энергии, преобразующей мир, ломающей отжившие традиции, взрывающей житейский автоматизм.

Ефремов-режиссер вытягивает психологический конфликт из «производственной», «протокольной» пьесы Гельмана, дает психологический срез поставленных проблем, при этом ничуть не снимая и не сглаживая их партийной и производственной остроты.

… С дрожью озноба — от волнения и холода на строительной площадке, — неровным, спотыкающимся шагом пробралась к «зеленому столу» едва заметная в полутьме фигурка маленького человека. Так начался спектакль. Это прораб Зюбин (В. Кашпур). На тускло освещенном пятачке перед столом, в тесном проходе между стульями прораб снял шляпу, окинул испуганным взором первомайский плакат на лесах и, круто повернувшись, забился в самый дальний угол. Кажется, что никого еще нет. Зюбина не видно и не слышно. Но он тут же вздрагивает, обнаруживая этим себя, вздрагивает от гула железа от шагов парторга, как от поступи Командора. Он вскакивает по стойке «смирно», готовый оправдаться, подчиниться вошедшему. Он привык оправдываться и подчиняться, проглатывать справедливые и незаслуженные обвинения. Он всегда готов к обиде и к ответу.

Персонаж Кашпура Зюбин, открывающий «Заседание парткома», как сказал бы теоретик искусства М. М. Бахтин, — развенчивающий, пародирующий «двойник» Потапова, «двойник», которого «осмеивают» и «бьют» как карнавального шута. Через него герой снижается, {67} чтобы обновиться, очиститься и подняться над самим собой.

Потапов уйдет с заседания, приняв удар от своих. Но под знамя Потапова станет Зюбин. Когда Зюбин получит наконец законное слово приглашенного на партком, оно выльется в выстраданный монолог. Зюбин выйдет на помост и громко объявит о себе, о рождении человека, выдавившего из себя раба.

Потапов — косточка та же, рабочая. Потапов Ефремова неярок, негромок, собранно нетороплив. Зауряден внешне. Короткие, колючие усы, брезентовая спецовка. Обыкновенный рабочий. Подчеркнуто обыкновенный, как и Зюбин. Стереотип, ничем из своей среды не выделяющийся. И ходит он «под Зюбиным», прорабу подчиняется. Но Зюбин — шут, последний винтик в тресте, а Потапов — герой. И на репетициях актеры предъявляют ему гамлетовский счет: «На миллион — один, но должен быть черт, дьявол, Гамлет, Дон Кихот, иначе земля не будет вертеться!»

Ефремов. И все же пьеса Гельмана ставит перед нами всеми вопрос не философский, а нравственный. Что такое человек в современных условиях? Что такое личность вообще и личность свободная?

Вот они, наши современники — Зюбин и Потапов. Человек маленький и большой. То есть росту низкого и высокого. Тот, кто всегда виноват, разумеется не в литературном смысле, а в жизненном варианте, битый, жалкий, и тот, другой, «вожатый», лет пятидесяти от роду, что худощав и широкоплеч, чье лицо, «довольно приятное, отмечено удивительным выражением плутовства и насмешливости». Есть в актерской индивидуальности Ефремова что-то от исконно русского народного типа, который, по словам критика Н. Крымовой, проглядывает во всех его ролях, от того самого Иванушки-дурачка, хитрого, простоватого, но побеждающего всех умом и хозяйским отношением к делу на пути к предназначенному ему судьбой царству за тридевять земель.

Каждая роль Ефремова — опровержение внешнего стереотипа непредвиденным психологическим нонконформизмом. За обыденным видом его героев скрывается самобытность, и эти открытия — Ивана-царевича в Иване-дураке, открытия неожиданного в узнаваемом — держат напряжение спектакля с участием Ефремова сильнее, {68} чем, к примеру, детективная интрига («суд», расследование), лежащая в сюжетно-фабульной основе пьесы Гельмана.

Вот они: Зюбин, невыговорившийся, беспомощно цепляющийся за каждого входящего с заготовленным потоком слов, никого не интересующих, и Потапов — в привычном, примелькавшемся своем пролетарском обличье, человек особенный неуловимой особенностью жизни, если ее разъять на будни, быстротекущие, непримечательные, привычные, изученные в диалектике и закономерностях, но таящие и преподносящие скрытую в себе непостижимую, необъяснимую неизвестность каждой следующей минуты. Потапов не обвиняет и не оправдывается. Не зубоскалит, но не заискивает, не поддакивает и не подстраивается. Он навязывает командирам производства свое, определенное, стоя перед ними один на один, один против всех: мы с вами на равных. Он вызывающе, дерзко независим. Свободен от магии авторитетов, субординации и престижных отношений. Его достоинство — в собственном опыте осмысленного — а не ради заработка, ради премиальных и портрета на доске Почета — труда. Его дерзость бессловесна, как и забитость Зюбина, поминутно вскакивающего и сжимающегося в комок, существующего на пределе нервного зажима. Дерзость Потапова — в манере держаться ни на кого не глядя, пряча сметливо-хитроватую ухмылку; в манере говорить, выкладывая парадоксы размеренно, терпеливо, азбучно, однозначно, разжевывая факты языком школьника-приготовишки, — это тем, кто в век НТР вершит современной экономикой. А он перед ними выкладывает элементарные примеры, слово за словом, без эмоций, без комментариев, почти безлично, сурово и в то же время кровно.

Потапов Ефремова убежден, что сумеет обратить в свою гражданскую веру каждого из членов партийного комитета стройки, он убежден, что сумеет разомкнуть устойчивый в себе самом психологический мир каждого из уважаемых им коммунистов, что заставит каждого увидеть в упорядоченном, свято обороняемом ими — беспорядок, незаметный ежедневный компромисс под маркой высокого долга, отжившие методы работы с машинами и с людьми, методы, не соответствующие ни техническому, ни нравственному уровню современного человека. Оттого так рассчитанна, продуманна, выстроенна здесь его психологическая атака, последовательно сокрушающая {69} в конечном итоге казавшиеся незыблемыми позиции членов партийной верхушки.

В рабочем Потапове Ефремова вибрирует ефремовский оптимистический нравственный заряд. Потапов уходит с заседания, проиграв в тылу: в истории потаповского «бунта» — предательство части бригады. Потапов уходит, но Ефремов остается до конца, до финальной, усеченной, без управляющего, «парадной» мизансцены «Заседания парткома». Спектакль в Художественном театре поставлен видением, мировоззрением, осуществленной верой Ефремова в Потапова. Верой в восприимчивость человека к правде. Потаповскую тему, ведущую, главной тональности тему многоголосой фуги, Ефремов проводит и через контрапунктирующие голоса, и через «подголоски», через персонажей, не участвующих в голосовании, но оттеняющих психологическую динамику заседания. Потапов уходит, восприняв уроки мужества, которые преподал ему Батарцев Зимина, став мягче, человечнее, не утратив твердости; но Ефремов остается в каждом из членов парткома и приглашенных на него — разбуженностью правдой его Потапова, ответчика и истца, пробившегося к каждому, заставившего каждого вступить на стезю «очеловечивания». Предательство части бригады оказалось в спектакле Ефремова самым неубедительным актом, потому что вера Ефремова в человека, и в человека молодого, вера в коллектив, в героя звучит в «Заседании парткома» мощнее, чем сомнения в них.

Потапов Ефремова отступает, но эстафету потаповской правды принимает Соломахин Евстигнеева, самого верного из ефремовских единомышленников.

Ефремов. О чем мы играем спектакль? Это — помимо слов и сюжета. Поговорим на эту тему. Сформулируем перед выпуском: что мы играем? Начиная с Жарикова и кончая Батарцевым? Что объединяет всех? В чем, говоря термином Немировича-Данченко, зерно спектакля?

Я хочу, чтобы каждый сознательно играл. Мы говорим о природе управленческого аппарата, о людях, которые командуют в жизни, о власти — ведь вы как за стол сели, другими людьми стали. Власть — это определенная психология, и заданность, и ответственность, и нравственное существование. Мы играем спектакль о том, что существует крепкая, слаженная система взаимоотношений на {70} производстве и в аппарате управления производством, система, которая мешает нам и в экономике, и в строительстве. И эта система — не в доктринах, доктрины разоблачены и отвергнуты историей. Она внедрилась в людей, сами люди — результат определенных исторических условий, времени, в него надо заземляться.

Но в чем зерно нашего спектакля, которым можно задеть каждого? И Батарцева в том числе. Почему он голосует «за»? Что это?

Губанов. Батарцев в безвыходном положении. Голосовать против — не умно. Если он против, значит, он с фанаберией. Мы можем «против», ему нельзя. «За»? Он голосует от безвыходности.

Ефремов. Нет, важно, кто чем живет помимо сюжета. Формулировка «тоска по лучшей жизни», найденная Немировичем-Данченко для «Трех сестер», идеальна. А как сформулировать зерно нашего спектакля?

Прикиньте: человек живет, о многом не задумываясь. Нужна встряска, чтобы что-то заметить в жизни. Тогда человек ретроспективно смотрит на себя и что-то пересматривает. Что такое наш финал? От этого все зависит. Батарцев поднял руку. Но почему вы все не уходите?

Губанов. На меня произвели впечатление недостатки, о которых я здесь узнал.

Ефремов. А что случилось, какой человеческий акт произошел, кроме того, что обнаружились простои, неверное начало строительства? С чем соприкоснулся каждый?

Зимин. Сначала Батарцев думает, что виноваты условия работы, что на него давит жизнь. Он ведь согласен с тем, что услышал от Потапова. Но в конце Батарцев понимает, что во многом виноват сам. Каждый здесь соприкасается с собой.

Ефремов. Тут сложнее. То, что произошло на парткоме, заставило соприкоснуться с тем, с чем никто никогда не соприкасается непосредственно, впрямую. С моментами общественного бытия. Что я значу в жизни? «Я щепка», — пришел сюда Зюбин. «А я бревно», — думает о себе Кочнов. Каждый на парткоме ощутил альтернативу. И то, что для каждого эта альтернатива существует, их ошарашило. Что-то произошло. Неужели от одного человека {71} так много зависит? Неужели мы имеем возможность что-то решать, выбирать свое решение? Этого люди прежде в голову не брали. И каждый в финале ощутил момент истины.

Что это за сила, под которой мы все ходим? Каждый эту силу ощущает. Каждый несвободен. Мы знаем марксистские формулировки: человек живет в обществе и зависит от общества. Мы не задумываемся над этим. А здесь вдруг каждый ощущает, что он человек общественный.

В чем, например, подвиг Милениной? А здесь, на парткоме, она совершает подвиг — свой первый в жизни гражданский поступок. Она, замкнутая, одинокая, сторонившаяся людей, оказалась в центре, в гуще событий. Почему она говорит так подробно, так щепетильно точно? Ей нужно облегчить душу, снять с себя груз неизвестности положения, ей нужно сказать все как было, как есть, раз уж так случилось, что она, считавшаяся неспособной к решительному действию, оказалась втянутой в борьбу «на баррикадах», на передовой. Она и плакать может от волнения.

Гельман. Я реплику Милениной дописал: она рада, что наконец прекратится ее двойственное существование. Ведь Миленина, работник аппарата, не желая того, совершила два «предательства»: дала цифры, коэффициенты и прочие данные ребятам для расчетов, то есть повела тайную работу против Шатунова, с одной стороны; с другой, не пошла с ребятами до конца — взяла премию. Я намеренно написал эту роль для женщины, мне не хотелось в ней резкости, определенности. Ведь экономист занимает в социальном плане «половинчатое», «промежуточное» положение. Он принадлежит к «среднему» составу инженерно-технических работников: получает среднюю зарплату, не имеет подчиненных, но и не подчиняется никому. И Олег Николаевич прав: заставляя себя выступить, говорить, она делает выбор.

Ефремов. Каждый вдруг ощутил на этом парткоме свою гордость, человеческое достоинство. Мы люди, а не мыши для исследований, для экспериментов в лаборатории. Мы тоже имеем свои точки зрения, мы существа думающие.

Вот зерно спектакля: хочу быть человеком, хочу {72} быть свободным, хочу сам решать свою судьбу, хочу уважать себя. (Невинному.) Твое зерно: я — премьер, я всегда должен быть на первом месте. Не логика Потапова тебе мешает, а то, что он вылезает, что его слушают, а не тебя. Я бы не побоялся на репетициях искать: как, откуда взялась психология таких «передовиков»? Я уверенно существую, но кто внедрил ему в голову, что он — первый человек? Я говорю не для того, чтобы разоблачить Кочнова, а чтобы найти его правду.

Каждый должен думать об эмоциональном зерне, тогда я смогу жить на сцене каждую минуту, даже когда молчу. (Кашпуру.) Как сыграть человека, привыкшего жить в состоянии виновного? Чем ты живешь?

Кашпур. Обидой.

Ефремов. Тогда человек привлекает к этому внимание. Сажусь определенным образом, хожу, живу в определенном напряжении — необходимости, готовности оправдаться: я не виновен. Сколько же можно! Он хочет, ждет, чтобы его спросили. Встает, а ему: садитесь. Так всю жизнь. Если меня в первый раз обидели, я сделаю обиженный вид: заметят, перестанут обижать. А ты без конца ходишь обиженный, и никому до тебя нет дела. Ноты все равно когда-то влезешь, встрянешь, выплеснешь накопленное.

Губанов. Я стараюсь укладывать в роли то, что Любаев все сглаживает, примиряет, закругляет, вводит в рамки. Но есть фраза у Любаева, которая определяет что-то другое в нем. Откуда это: «Нет, это серьезно, надо разобраться», когда только что по телефону он сказал, что партком всего на полчаса, дело пустячное. Я не могу соединить эти разные реплики в единый характер.

Ефремов. Играть Любаева — не значит не окунаться в сложность проблем. Одни люди при разрешении сложного не видят выхода. Это люди трагического мироощущения. Но есть замешенные оптимистически. Таков Любаев. Для тебя дело с рабочей бригадой неприятно, но выход будет. Ты уверен: разберемся. И Батарцев, по-твоему, хорошо, верно ведет партком. Потом становится сложнее, но ты все равно находишь выход. Прекрасно, что мы увели нашего Любаева от того, как сделали {73} бы его в Сатире. Мы идем другим путем. Любаев ищет оптимальные решения. Он — думающий человек. Надо, чтобы ему не было просто. Это для зерна. Он ищет выход из безвыходных положений и находит его. Он поэт нахождения выхода. Для него честь — найти выход. Смотри, если ты поэт, ты найдешь удовольствие в этом. Культивируй, радуйся. В этом зерно человека, его поэзия.

Евстигнеев. Степень «эврики» зависит от обстоятельств, от ситуации. «Эврика», через меня проходящая, не всегда будет звонкой.

Ефремов (Георгиевской). Зерно человека надо искать помимо слов и восприятий. Зерно Мотрошиловой трудно объяснить. Есть люди, которые существуют легко, когда кругом них нет порядка. Они не замечают его. А Мотрошилова в беспорядке, вне дисциплины не может жить, дышать. Она страдает, мучается от бедлама. Как чеховские герои начинают замыкаться, когда звучит пошлость, так и Мотрошилову коробит беспорядок. Через нее мы беспорядки на стройке начинаем ощущать физически. И партком собрали не вовремя. И Потапов опоздал. И этот, молодой, с патлами, явился. Ее ранит, если кто-то перебивает. Это не от косности. Она — женщина, не приемлющая нарушений, отступлений от порядка. Она не учит, у нее вырывается. Все остальное есть, родится, приложится. Нам не нужна просто работница, да еще та, которая с трибуны вещает. (Щербакову.) Жариков — что за зерно? Он живет ежесекундным осознанием победы. Ведь они правы, они все подсчитали, подготовили. Он хочет скорее вбежать в бригаду с криками «ура!». А Потапов знает, что победить не просто. Тертый, опытный он, поломавший зубы. Он выжидает подходящий момент для решающей атаки. Отсюда — нетерпение Жарикова. И урок ему. (Расцветаеву.) Как раньше было Шатунову просто. Приказали — сделали. А теперь? Отказались от премии — собирают партком. Обсуждают. Это недопустимо, немыслимо. И что это Батарцев либеральничает с ним? Он ведь начальник треста! Все новые веяния. И этот, Черников, с неизвестно каким уровнем самонадеянности. Шатунов не просто консерватор. Он сегодня переживает трагедию. Этот работяга покушается на устои, развенчивает прошлое! {74} Ишь как разговорились! Молчал, сдерживался, накапливал — и не выдержал. Вспыхнул.

Киндинов. Я позже всех вошел в спектакль, но сейчас у меня идет коррекция. Думаю, верная. Если честно, Черникову этот партком не нужен. Единственное, что меня эмоционально задевает, — монолог Батарцева. Черников — не нахал, хотя из молодых — ранний. Но я в сложном положении по отношению к зерну: «Уважение к себе иметь надо». Я до спектакля знаю, в чем корень зла, и я стал человеком до спектакля.

Ефремов. Тогда почему ты говоришь свой монолог? Можно по-разному играть: ухожу, все мне обрыдло. Но мое «ухожу» — напряженная позиция. Что же его тут поворачивает, начинает волновать? Его что-то заражает. Вероятно, Потапов с его чувством общественности.

Я ухожу, но питаюсь происходящим. Я только делаю вид, что не участвую. Я — талантливый, а на стройке все делается, как велит Шатунов. Этим ты живешь, наигрывая равнодушие. А виноват во всем Батарцев, руководитель, которому ты раньше верил и за которым пошел. Технарь, современный инженер, я хочу, чтобы производство шло на современном научном и техническом уровне. А выступать на собраниях, говорить — зачем?

Партийное заседание для него тоже урок. Приходит Потапов и начинает разматывать серьезные вещи. А я что же, талантливый, образованный, — что же я живу только своими обидами?

Ты выступаешь не просто как судья, а с позиций героя активно вмешивающегося.

Зимин. После такого парткома он не уйдет.

Ефремов. Поворот состоит в том, что Черников влез в эту борьбу. Здесь, на собрании. Раньше он презирал эти разговоры. Он — из поколения индивидуалистов. Здесь он осознает это. Да, я талантлив, но талант — это еще и быть человеком. Они — смотри: девять классов образования, а подсчитали как! А я ничего не предпринимал. Пусть я карьерист. Но я хочу, чтобы работа была красивая, во мне есть чувство эстетического.

Индивидуалист, а в конце что-то прорывается.

Киндинов. Как это сыграть? Он ведь сильнейшая личность. Но он в диалоге не участвует.

{75} Ефремов. И вдруг он выступил, заговорил. Он, презиравший разговоры. В нем произошел переворот. То, что говорят, тебя начинает задевать. Он же не просто дундук сидящий. Сначала он не верит, что Потапов сможет чего-нибудь добиться. Меня заткнули, а его подавно заткнут. Но они подсчитали! И эта женщина чуть не плачет! Они тратят сердце, а я не трачу? Подумай.

Черников Киндинова холодно и свысока взирал на парткомовские страсти, кипевшие вокруг «зеленого стола». Большую часть заседания он просидел на верхней ступеньке подсобной строительной лестницы, нахохлившись, демонстративно уткнувшись в «дюдюктив». Но Ефремов-режиссер заставил Черникова «спуститься» на подиум и вмешаться в разговор.

И все же героем жизни и спектакля остается для режиссера человек его поколения. Поколения создававших «Современник». Не нынешний, молодой, с достоинствами Черникова — Киндинова: талантливый, бескомпромиссный. Черников для Ефремова еще слишком индивидуалист, хотя здесь, на парткоме, в нем пробуждается «чувство общественности».

В герои жизни и спектакля выходит Соломахин Евстигнеева, человек немолодой, усталый, изъеденный горьким опытом.

Соломахин первым размыкает групповую композицию — президиум с объемной фигурой управляющего в центре. Он первым выходит из «коллективного» портрета, распадающегося вскоре на фрагменты и моментальные фотографии. Произнеся отнюдь не ритуально обязательные по ритуалу заседания вступительные слова, он долго молчит, изредка вмешиваясь, вправляя «опасные повороты» парткома в нужное русло. Он долго молчит, присматривается и прислушивается, и только в конце он делает свой выбор в возникшем на заседании психологическом перепутье…

Ефремов (Евстигнееву). Зерно Соломахина — деликатность. Это интеллигентская черта. Чеховских героев. Возьмите Наташу. Она всех возмущает, но сказать ей никто ничего не может, трудно выйти с ней на прямой конфликт. Трудно Соломахину с Батарцевым, потому что их производственные отношения замешаны на личных. Их не преступить. Ему неловко и за Батарцева и за себя, {76} его тяготит стиль своего существования и то, что он подчас пешка здесь. Неуверенность, отходы — линия Соломахина. А перспектива какая? Да что ж я за размазня! Он человек с воспаленным мозгом, отсюда и ритмы его особые. И он уже не размазня, если он думает так. Тогда и обнажение такого замкнутого человека в финале будет отчаянным. Монолог? Не сегодня никогда! Сегодня станет моим позорным днем. Другого случая стать человеком у меня не будет. К чему прийти — что идеи нет? Страдать можно только за идею. Ощущение какое? Сейчас все кончится. Гора высокая, кинуться вниз страшно: все смотрят. Но если не сейчас — никогда. Резко. Или так всю жизнь будет продолжаться? Ведь для нас, людей с совестью, ничего не изменилось оттого, что часть бригады Потапова получила премию!

Ты тут — необычный. Тебя не узнать. Герой наш, конечно, не Потапов. Потапову нечего терять. Герой — Соломахин. С точки зрения преодоления себя. Самый сложный мир у него. Он идет против себя…

… Когда разбредутся по углам огромной сцены — цеха отзаседавшие члены парткома, восприняв спасительным отбоем звонок из бухгалтерии, когда инерция желанного покоя вот‑вот поглотит растревоженную совесть, встанет человек, человек — не актер, встанет, выпрямится, соберет в кулак раздерганные нервы, взвалит на себя груз ефремовской ответственности и пронзительную потаповскую боль за общее дело — и, прорезая вскинутой рукой сгущающиеся сумерки, наперекор надвигающейся безысходности ситуации, прокричит надорванным, нутряным, охрипшим гласом неистребимое, вечно живое, программно современниковское, долетающее до каждого по обе стороны рампы Художественного театра: «Если я честен, я должен!» И члены парткома подчинятся ему. Проголосуют за потаповскую правду.

Ефремов не допустит безверия. Он ответствен за веру перед молодыми. Теми, из потаповской бригады, что получили премию, и теми, из жизни, за «четвертой стеной», что настороженно притихли в зрительном зале Художественного театра.

# **{****77}** Н. Потапов Классика и современность

Мы живые свидетели и участники тех глубочайших преобразований, которые произошли в духовной жизни нашего общества после победы Октября. Советские люди по праву считают себя наследниками всего лучшего, что создано историей человечества в сфере художественной культуры. Усилия нашей партии и государства направлены на то, чтобы как можно полнее удовлетворялись духовные запросы широких масс, их стремление приобщиться к непреходящим ценностям отечественного и мирового искусства.

«Встреча, о которой мечтали лучшие умы человечества, — говорил в юбилейном докладе “Великий Октябрь и прогресс человечества” товарищ Л. И. Брежнев, — историческая встреча труда и культуры, — состоялась. В истории нашей страны, в истории всей мировой культуры это был поворот огромного значения».

Наши многонациональные литература и искусство, располагающие первоклассными творениями всех жанров, большим отрядом самобытнейших мастеров, — мощный фактор художественной жизни современности, ее поступательного движения. Родившись в бурную эпоху, связанную с революционно-преобразующей деятельностью рабочего класса и его марксистско-ленинской партии, искусство социалистического реализма соединило смелое новаторство с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Проникнутое высокими гуманистическими идеалами, историческим оптимизмом, оно несет людям правду о победном движении советского народа к коммунизму, о духовном формировании человека будущего. В ряду художественных ценностей, которыми располагают ныне народы планеты, заняли свое достойное место и классические произведения социалистического искусства — качественно нового этапа в художественном развитии человечества.

Полнокровна и многообразна художественная жизнь советского общества. Лучшие произведения, в которых ярко и правдиво запечатлены ратные и трудовые свершения советского народа, находят путь к сердцам миллионов читателей, составляют основу репертуара театров, {78} передач радио и телевидения, концертных программ. Искусство, творимое советскими художниками, органически взаимодействует с классикой — дореволюционной и советской. Идейно-эстетическая преемственность с прогрессивными традициями художественного развития — закон нашего духовного бытия, нашего культурного строительства.

Пушкин и Шевченко, Руставели и Навои, Мусоргский и Комитас, Купала и Абай, Горький и Чехов, Маяковский и Райнис… Эти и другие выдающиеся художники пришли к нам, в многоязыкую советскую семью, как наши живые современники. В их творчестве отразились вековые мечты и чаяния народа. Сегодня это — наше общее богатство, наш бесценный духовный капитал. Устами своих художников-классиков народы разговаривают с человечеством.

Никогда еще аудитория, ежедневно соприкасающаяся с классикой, не была столь обширной, демократичной в самом глубоком смысле этого слова. Классическое наследие активно участвует в борьбе за нового человека, за его нравственное и эстетическое воспитание, за дальнейшее развитие многонациональной социалистической культуры. Это — один из живительных источников любви к родной земле, ко всему, чем возвысили и украсили ее наши далекие и близкие предки. Охрана памятников истории и культуры не случайно поднята в нашем социалистическом государстве на уровень конституционной обязанности граждан.

Бережное, подлинно хозяйское отношение ко всему, что составляет славу и гордость отечественной литературы и искусства, — традиция культурной политики КПСС, Советского государства. Хорошо известно, что в первые послеоктябрьские годы нередко раздавались призывы под флагом утверждения «нового» перечеркнуть творчество многих корифеев отечественной культуры, объявив «устаревшими» Репина, Глинку, Чайковского, Толстого. В. И. Ленин решительно выступил против нигилистической недооценки художественных завоеваний прошлого.

«Красивое нужно сохранить, — говорил В. И. Ленин, — взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться {79} перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что “это ново”?»

Наш подход к духовному наследию прошлого был и остается последовательно классовым; он пронизан духом конкретного историзма. Его основа — ленинское учение о двух культурах, о противостоянии в классовом обществе элементов передовой демократической культуры данной нации культуре буржуазной, реакционной. В своих работах гениальный создатель нашей партии и государства не только разоблачил антинаучную суть представлений о национальной культуре как едином потоке, но и дал образцы марксистского анализа противоречий в творчестве ряда выдающихся художников прошлого, показав связь этих противоречий с социально-историческими условиями общественной жизни.

Цикл ленинских статей о Толстом — одна из вершин марксистской эстетической мысли. И сегодня, спустя семьдесят лет после выхода первой из этих статей, для нас ни на йоту не утратила своей принципиальной важности ленинская методология анализа творчества и миросозерцания Толстого во всей их сложности и противоречивости. Празднование 150‑летия со дня рождения гениального художника слова, беспощадного критика буржуазно-помещичьего строя — хороший повод, чтобы, опираясь на ленинские положения и выводы, во всю силу показать то нетленное и великое в толстовском наследии, что сделало его «зеркалом русской революции», является достоянием будущего. «Это наследство, — подчеркивал Владимир Ильич, — берет и над этим наследством работает российский пролетариат». Работать над наследством — значит интерпретировать его с позиций мировоззрения марксизма, видеть его подлинные ценности и реальные противоречия, использовать гуманистическую, революционизирующую силу классики в деле воспитания человека нового общества. Уроки Ленина незаменимы для всякого, кто хочет в наследии прошлого отделить живое от мертвого, прогрессивное от реакционного, кто хочет разобраться в самых сложных явлениях современного художественного процесса.

Произведения, составляющие классику, несут в себе нечто важное для всех времен, помогают познать величие человеческого духа, его неутолимую тягу к красоте и совершенству. Движение истории открывает в них неизвестные ранее грани.

В каждой сфере искусства есть свои особенности {80} взаимодействия с художественным наследием. Вместе с тем практика и теория искусства социалистического реализма выработали определенные критерии и принципы, следование которым делает сегодня плодотворными взаимоотношения художников театра и экрана с творениями художников, давно ушедших. В основе их — уважительное отношение к первоисточнику, его идейному замыслу, эстетической природе. Классика была и остается школой мастерства для людей театра, незаменимым воспитателем вкуса многомиллионной зрительской аудитории. Она несовместима с формалистическими «новациями».

Театр по самой природе своей всегда современен, прочно включен в атмосферу дня текущего. Здесь вряд ли применимы универсальные рецепты сценического воплощения классики. Деятель театра не может уподобиться тому наследнику классики, который хранит ее — воспользуемся здесь ленинским выражением — «как архивариусы хранят старую бумагу». Традиция жива в театре тогда, когда она оплодотворяется творческим поиском, живой мыслью художника сцены, чуткого к зову времени.

В освоении драматургической классики, широко известных сочинений оперного и балетного жанра советский театр накопил опыт и традиции, снискавшие ему заслуженный авторитет не только внутри страны, но и на международной арене. На многих сценах мира идут сегодня спектакли, рождению которых способствовали наши крупнейшие режиссеры, хореографы, дирижеры, художники. Современные по звучанию, по характеру постановочных решений, они покоряют зрителей и слушателей глубиной прочтения первоисточника.

На фоне того лучшего, что завоевано советским искусством, что определяет нынешний уровень его развития, особенно нетерпимы одинаково вредные крайности. С одной стороны, это — бескрылость, рутинность мысли, предлагающей зрителю или мертвый слепок с полного внутренней жизни оригинала, или ухудшенную копию с его давних постановок. С другой — субъективистское своеволие, рождающее такую сценическую версию классического творения, в которой искажена его идейно-эстетическая суть, деформируется его художественная структура.

Нарочитая модернизация классики в целях ее «приближения» к современному зрителю и слушателю — {81} путь бесплодный. Искусственные параллели, насильственные ассоциации, которыми увлекались в недавнем прошлом и сейчас еще увлекаются отдельные постановщики, — свидетельство примитивного понимания ими как проблемы современности, так и непреходящей ценности классики, несущей на себе не только печать бессмертия, но и черты породившего ее времени. Она жива и сильна своей высокой думой о человеке, своим гуманистическим пафосом, мечтой о социальной справедливости, нравственным уроком, который заключен в самой сути художественной концепции произведения. Резервы и импульсы для свежего и глубокого толкования, уводящего от театральных штампов и вместе с тем прочно связанного с традицией, следует искать в самом шедевре, в его недрах. Подлинная любовь к классике обязывает к погружению в суть ее творений, к поиску новых точек эмоционального соприкосновения с ее нравственной и социальной проблематикой.

Талантливое произведение литературы и искусства рассматривается в нашей стране как национальное достояние. Разумеется, это полностью относится и к классике — золотому фонду отечественной художественной культуры.

Творческое дерзание художника — будь он режиссером, дирижером или актером — должно иметь своей целью глубокое раскрытие конкретно-исторического содержания, общечеловеческого смысла шедевра, выявление того философско-нравственного заряда, который дает ему жизнь в веках, делает близким каждому живущему поколению. Бережное отношение к драматургической, музыкальной классике, верность замыслу ее великих творцов были и остаются этическим принципом нашего искусства, а активность в ее освоении, осмыслении — проявлением партийности художника, его идейной и профессиональной зрелости.

В работе над классическим наследием деятели театра, музыки, кино и телевидения вправе рассчитывай, на более активную помощь литературно-художественной критики и искусствознания. Теория и критика призваны серьезно обсуждать, глубоко осмысливать вопросы классического наследия, вырабатывать подлинно научный подход к творческой практике наших дней, к вопросам интерпретации произведений классического и современного искусства. Основополагающие принципы марксистско-ленинской эстетики — вот надежная опора в этой {82} насущно важной работе. Разумеется, бережно, уважительно следует относиться не только к произведениям прошедших эпох, но и вообще ко всем хорошим, нашедшим общественное признание произведениям современного искусства.

Труд художника окружен в нашей стране народной любовью и уважением. Вклад работников литературы и искусства в великое дело коммунистического строительства, в воспитание человека будущего по достоинству оценен на XXV съезде КПСС. Ленинская партия обеспечивает все условия для того, чтобы сокровищница культуры зрелого социализма обогащалась все новыми и новыми талантливыми произведениями. «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма», — говорил с трибуны партийного форума Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев.

Процесс художественного познания бесконечен. Это относится не только к отражению жизни в искусстве, но и к познанию самого искусства в его высочайших проявлениях. Наше общество заинтересовано в новых открытиях классики на сцене и экране, в приобщении к великим творениям новых и новых поколений советских людей.

Классика — наш союзник в построении самого справедливого и свободного общества в истории человечества, общества, о котором мечтали наши великие предшественники.

# **{****83}** М. Строева Смена режиссерских форм

Известный английский режиссер Питер Брук как-то заметил, что режиссерские формы обновляются на театре примерно каждые пять-семь лет. Наблюдение верное, хотя и требующее поправки на ту или иную протяженность цикла.

Действительно, цикличность в динамике режиссерского языка стала одним из наглядных феноменов театра XX столетия. Различные художественные течения, сосуществуя, споря, скрещиваясь между собой, попеременно тяготели то к полюсу «достоверности», то к полюсу «условности».

Театр XIX века покоился на относительной стабильности сцены. Сложившиеся каноны соотношения человека с его средой, актера с окружающим его сценическим пространством казались незыблемыми. «Дежурный» павильон воспринимался как величина постоянная, нейтральная и совершенно бесправная. Он готов был послушно выдвинуть вперед актера — как единственного владыку сцены, чтобы самому остаться незаметным. Голос пространства не был слышен, диалог шел только между людьми.

Положение изменилось в тот исторический момент, когда родилось искусство режиссуры. В России этот момент был отмечен взлетом чеховской «Чайки» Художественного театра. Отныне демиургом сцены становился режиссер: он начал творить как бы от имени и по поручению самой жизни. Образ человека был дополнен образом мира. Бесправие сценического пространства кончилось: сцена обнаружила подчас тончайшую, а порой и весьма грубую, но всегда нерасторжимую связь человека с бытом, средой, природой, с протяженностью самой истории. Так начался диалог человека с временем и пространством.

Открытие это, таившее внутри себя философскую и художественную концепцию русской прозы, положило начало новой форме театрального реализма. Эпическое мироощущение Толстого и Чехова складывало невиданные доселе «повествовательные» сценические картины, неподвластные условным канонам: на сцену словно хлынула {84} сама стихийная, неоформленная жизнь. Но «неоформленность» ее была кажущейся. За натуральностью быта открывалась философская даль. Конечная жизнь каждого смертного была рассмотрена в контексте неуничтожимой вечности природы, в бесконечном потоке земной истории.

В гамом деле: зачем театр так упорно стремился «быть как можно ближе к жизни», брал «образцы у жизни и природы», строил сцену «в формах самой жизни»? Почему отправной точкой режиссерских исканий становились экспедиции в Вологодскую или Тульскую губернию, экскурсии в ночлежку Хитрова рынка или в римскую лавку древностей? Ведь глубинной целью театра не была сама по себе житейская достоверность или война против сценической рутины. Режиссерский метод Станиславского устанавливал новые соотношения искусства с действительностью.

Извлеченные из поездок детали, пятна, штрихи становились своеобразными сценическими документами. На подмостках они удостоверяли жизнь — не только видимую, но и ту невидимую, которая в рамки сцены не укладывалась. Скажем, каждая деталь «Царя Федора», будь то кусок парчи, старинный орнамент, вышивка кокошника или покрой рукава, служила «знаком» той действительности — Руси XVI века, — из которой была «вынута». Детали складывались на сцене в своеобразную «знаковую» систему. По ней, как по части целое, угадывалось нечто скрытое от глаз, но тем не менее существующее.

«Знак» давал толчок зрительской фантазии, настраивал ее на определенную волну. В «Чайке» крик коростеля, летящего над озером, позволял ощутить глубину, дальний берег, откуда доносилась песня. Удары колокола на погосте сгущали таинственную прохладу вечернего сада, где сегодня игралась пьеса Треплева и слышались странные слова: «Холодно, холодно, холодно… Пусто, пусто, пусто…»

Стук колотушки оттенял тишину опустевшей усадьбы, где в сумерках по заросшей травой просеке бредет старенький сторож. А бесприютный вой ветра в печи, дождь, барабанящий в стекла, подсказывали воображению, как хлопает сейчас рваная занавеска на заброшенной сцене в саду, где, ступая по мокрым листьям, пробирается к дому Нина Заречная.

«Знаковая» система деталей служила тому настроению, {85} которое волнами нагнеталось в зрительный зал. Целью этой особой сценической структуры становилось не просто «натуральное» воссоздание жизни, но стремление за каждым ее «куском» увидеть глубину, воздушную перспективу, невидимую поэтическую даль. «Срез» жизни не отрубал внесценическое пространство, напротив: он словно отворял калитку в бесконечность человеческой жизни. Если распахивалась дверь, там, за дверью непременно угадывалась теплая, обжитая глубина дома. В открытые окна протягивались цветущие ветви деревьев. За полем виднелась далекая излучина реки, еще дальше — ускользающий горизонт, откуда, «точно с неба», прозвучит потом таинственный звук лопнувшей струны.

Режиссерская мысль воспринимала жизнь в ее эпической полноте, со всем ее естественным, непридуманным драматизмом. Человек не существовал вне своей среды. Он был в ней укоренен, ею обужен, но ею же и защищен: ведь быт накоплял как силы враждебные человеку, так и дружественные. Пространство сцены, заполненное воздухом, теплом, игрой светотени, всеми шумами, звуками и шорохами земли, жило вместе с человеком единой потаенной жизнью. Театр делал эту потаенную жизнь явной.

Все беды, все несовершенство, вся «нескладеха» русской жизни на рубеже двух веков не были скрыты от зрителя. Более того, все некрасивое, нескладное, пошлое представало на сцене как оно есть, без прикрас, в своей неказистой будничной внешности, словно застигнутое врасплох. Но в скрытом драматизме этого существования жила и своя сила сопротивления и своя поэзия. Помимо той жизни, какая есть, в скромных чеховских людях угадывалась та, какая будет. Запас человеческого достоинства и мужественного терпения, с каким они выходили из каждодневного испытания буднями, становился их поэтическим заветом будущему. Гармония еще казалась возможной, близкой. Она предчувствовалась.

Внезапно все это стало ненужным. Не прошло и пяти лет, как искусство Художественного театра было названо «ненужной правдой». Сам Немирович-Данченко с горечью признавался: «Чеховские милые, скромно-лирические люди кончили свое существование». Жизнь, еще вчера теплая и полнозвучная, схваченная вживе на грани своего уничтожения, сегодня оборвалась. «Мы вдруг стали не нужны» — понимали обитатели вишневого сада.

{86} Не нужны стали эти прелестные задумчивые женщины в длинных темных юбках, в белых блузках со стоячими воротничками, в широкополых шляпах, бросающих мягкую тень на глаза, эти мужчины, растерянно и деликатно глядящие на собеседника сквозь пенсне на шнурках, способные всю ночь проговорить о смысле жизни, о том, что будет на земле через двести-триста лет… Никчемными оказались не только давно пережившие свой век «многоуважаемые» шкафы со старинной инкрустацией, но и теплые изразцовые печки, о которые так хорошо греть руки с мороза, и вольтеровские кресла, в которых так уютно пристроиться с книжкой в руках, подсунув под голову подушку, терпеливо вышитую крестом…

Знаменитый чеховский уют Художественного театра уходил в свое небытие. Он уносил с собою воздушную атмосферу сцены. Мирное обжитое пространство казалось теперь едва ли не анахронизмом. Человек, лишенный крова, словно оставался один на один с самой историей. «Распалась связь времен…» Неторопливый будничный обиход взорвался катастрофическими событиями. «Век расшатался…»

«Какие страшные времена: все ломается, рушится, волнуется жизнь…» — в этих горьковских словах сквозило новое измерение времени. Мир вступал в эпоху войн и пролетарских революций. Человек, вырванный из привычной колеи, был брошен по ту или другую сторону окопов и баррикад, социальный антагонизм людей резко обнажился. Мысль о «здоровой сильной буре» заставляла учащенно биться сердца. Но первая русская революция сменилась полосой реакции.

Надвигавшиеся исторические события воспринимались какой-то частью русской художественной интеллигенции как события, несущие с собой катастрофу, разрушение. Казалось, мир стоит перед своей гибелью, а великой гуманистической культуре прошлого грозит уничтожение. Весенние освободительные иллюзии теснятся настроениями упадка, декаданса.

Разумеется, и тогда, в тяжкую пору реакции, передовые деятели русской культуры этим настроениям противостояли. И тогда продолжалось формирование элементов демократической и социалистической культуры. Но сознание многих художников охватывают тревожные предчувствия. Противоречия времени кажутся непреодолимыми. В искусство входят мотивы обреченности, рока, {87} смерти. Лирику сменяет трагедия. Художник мучительно стремится охватить грандиозные шаги истории, хочет подняться к философскому осознанию смысла идущих перемен. Ради нового соотношения искусства с действительностью начинаются поиски символа, обобщения, условно-метафорического языка сцены.

С момента создания Художественного театра проходит каких-нибудь пять-семь лет, и наступает резкая смена режиссерских форм. Театр вырабатывает совсем иную «знаковую» систему. Воображением режиссера овладевают внеличные силы. Быт изгоняется со сцены. Горизонт исчезает. Атмосфера становится безвоздушной. Человек, лишенный полноты и свободы существования, остается одиноким в пугающе-пустом и гулком пространстве сцены. Если где-то сохранился условный угол комнаты, то только затем, чтобы там притаился Рок — «Некто в сером». Если открывалась схематично обозначенная дверь, то там, за дверью человека ожидала Смерть. Сцену охватывал черный бархат, как символ бездонного мрака жизни, или серая мгла, как знак бесконечной и безликой пошлости мира.

Мотивы «трагического балагана», маскарада жизни на краю смерти, фантасмагорические образы «пира во время чумы» овладевали сценой. Угрожающе задвигались крэговские ширмы, готовые поглотить маленькую фигурку человека в таинственно мерцающем космическом пространстве.

Новое сценическое измерение постепенно отбирало у человека все личное, конкретное, частное: здесь характер, его индивидуальность не были нужны, они мешали. Что мог он, ничтожный, в сравнении с силами Рока? За вычетом характера в личности сохранялись лишь общечеловеческие черты. Человек лишался даже трехмерности: раз сцена не имела глубины — не имела будущего, он мог существовать лишь в плоскости, отмеренной свыше, действовать как барельеф общей судьбы. Пластика актера удалялась от суетности каждодневного будничного обихода. Раз речь шла о внеличном, уместны были жесты плавные, торжественные и замедленные, словно на таинстве. Голос, отвлеченный от личных, преходящих эмоций, должен был подчиниться законам музыки: слова могли падать неторопливо и гулко, как капли в колодец.

Так каждый «знак» новой режиссерской системы настраивал зрителя на волну условного театра, который {88} формировался как антипод театра реального. Новая система, родившаяся в Студии на Поварской, созданной Станиславским вместе с Мейерхольдом в 1905 году, развернулась затем в творчестве каждого из режиссеров по-своему, сложилась в особый, во многом прямо противоположный способ театрального мышления. Если Станиславский продолжил поиски условности ради того, чтобы отточить реализм до символа, придать искусству живого актера возвышенную поэтическую обобщенность, то Мейерхольд во имя символа воевал против «натуральности» актера на сцене, стремился подчинить и подчинял его своим постановочным идеям, своим открытиям условно-метафорических форм.

С этой поры в русской режиссуре — при всем многообразии индивидуальных манер — складываются в основном два русла, два различных эстетических направления — театр «живого актера» и театр условно-метафорической образности. Постоянно между собой спорящие, друг друга опровергающие, а подчас и сближающиеся, эти два режиссерских направления определяют дальнейшее движение театрального искусства нового века.

Каждое по-своему, эти режиссерские направления выражали свое время. Станиславский вбирал в свои произведения трагические противоречия эпохи затем, чтобы их преодолеть. Он глядел на современную дисгармонию с позиций вечной и непреходящей цельности и гармонии жизни, рассматривал немирную ситуацию глазами мирного человека. Как полномочный представитель великой гуманистической культуры XIX века, он входил в XX век твердо, навсегда убежденный в том, что театр должен служить человеку и человечности. И создавал «систему», способную открывать на сцене каждый раз новую «правду жизни человеческого духа».

Режиссерские искания Мейерхольда были порождены иными токами времени, подхватывали иную линию русской культуры, связанную с ощущением дисгармонии, кризиса, катастрофичности эпохи. Трагические противоречия нового века он вбирал в свои произведения для того, чтобы их выразить как свою собственную трагедию. На театральные подмостки он, готовый «пламенеть духом своей эпохи», поднялся как полномочный представитель немирного XX века.

В отличие от Станиславского Мейерхольд был словно самой жизнью запрограммирован как художник трагического мироощущения. Конечно, первый ставил и трагедии, {89} а второй обращался и к комедиям, но доминанта творчества у каждого была своя. И если первый подхватывал плавную и светлую эпическую линию русской литературы, идущую от Пушкина к Толстому и Чехову, то второй — ту мучительно дисгармоничную драматическую линию, которая вела от Лермонтова к Гоголю и Достоевскому.

Каждый из режиссеров по-своему понимал формулу условного театра. Станиславский призывал условность на помощь безусловности, чтобы придать живой человеческой натуре ту степень поэтического обобщения, какой она от природы не обладает. Мейерхольд, отрекаясь от всего натурального на сцене, с помощью условности создавал свою особую модель мира, реальному миру противопоставленную.

Полярная противоположность художественных натур Станиславского и Мейерхольда постоянно их друг от друга отталкивала и в то же время постоянно друг к другу привлекала. Поэтому различие их в чем-то неизбежно и ограничивало и обогащало. Но без этого крайнего различия они не смогли бы стать основателями двух режиссерских концепций. Противоречия между ними становились движущим стимулом развития обеих концепций.

Параллельно с ними работало в ту пору в России немало крупных, порой выдающихся режиссеров. У каждого из них была своя программа, своя вера, свой метод. Но при всех индивидуальных склонностях каждый из них — будь то Немирович-Данченко или начинающий Вахтангов, с одной стороны, Таиров или Комиссаржевский, с другой, — так или иначе к одному из двух главных потоков режиссуры подключился.

Вот причина, по которой даже такие великие режиссеры XX века, как Немирович-Данченко, не стали создателями своей «системы». Мудро избегая крайностей, отлично чувствуя «золотую середину» противоположных исканий, разумно их адаптируя применительно к времени, этот режиссер мог оказаться результативнее тех, кто шел впереди. Может быть, именно поэтому Немировичу-Данченко принадлежит честь сценического открытия таких огромных художественных миров, как Достоевский и Толстой, наверное, поэтому именно ему удалось приемами Художественного театра поставить современную трагедию — «Братья Карамазовы». Он, как бы рожденный умерять крайности, работал в искусстве {90} словно затем, чтобы оно продолжало жить своей ежедневной, размеренной жизнью. Как чуткий врач, он постоянно держал руку на пульсе театра, не давая ему прерваться.

Станиславский и Мейерхольд с безоглядностью новаторов рвались вперед, подчас заставляя пульс театра биться слишком учащенно. В разной форме и тот и другой художник совершал эстетический бунт против чуждого им расколотого мира: Станиславский, вновь и вновь возвращаясь к комедии как вечному чуду жизни, заботливо выращивал свежую чеховскую правду в душах своих учеников. Мейерхольд, показывая «трагедию в раме праздничности», где сквозило провидческое ощущение близкой гибели старого мира, проступала тревога тех, кто «жил на вулкане», вслушивался в «подземный гул» истории. В этой антиномии Жизни и Смерти проступал двойной лик действительности.

Но когда «подземный гул» стал реальностью и революция со всей яростью разбушевавшейся стихии ворвалась в жизнь и на сцену, снова произошел резкий сдвиг в искусстве театра. И тут мейерхольдовская условность пригодилась. Этот режиссер не случайно стал вождем «Театрального Октября», не только из любви к постоянному обновлению режиссерских форм. Пришел его час. Он безудержно ринулся в революционную стихию потому, что эта стихия — с ее взрывами, кричащими противоречиями, смелостью и безоглядностью — была родственна его бунтарской художественной натуре, его темпераменту новатора.

Теперь, когда под «молотом социальных множеств» крошилась старая структура жизни, наводились новые контакты искусства с действительностью, условность сбрасывала свои элитарные одежды. Вихрем революции была напрочь сметена трагически рафинированная изысканность искусства на грани умирания. И тот самый Мейерхольд, который недавно творил вместе с художником Головиным свой изощренный и пряный «Маскарад», теперь от эстетически великолепного искусства отшатывается.

Сцена снова подчиняется велениям времени. На смену трагически смятенной праздничности «пира во время чумы» на подмостки бурно вливалась праздничность молодая, задорная и беспощадная — раскованная стихия победившего народа. Суровая, свободная, оголенная до {91} кирпичных стен сценическая площадка превращалась в арену для спектаклей-митингов. Их героем становилась масса, народ, вступал в действие закон «больших чисел». Хор голосов звучал мощно, громогласно и в унисон. Отдельно стоящий человек мог быть только командиром или врагом: слышался приказ или залп. Никаких оттенков: «Кто не с нами, тот против нас».

Вместе с враждебным буржуазным бытом со сцены изгонялось все личное, частное. Сохранялось лишь общезначимое, лишь признак всеобщности, единство как форма прозодежды. В ту пору, когда революция апеллировала к миллионам, внимание к отдельной личности было несколько ослаблено. «… Разрыв между величием поставленных задач и *нищетой* не только материальной, но и *культурной*»[[3]](#footnote-4), тот разрыв, который Ленин называл «гвоздем момента», приводил к принципиальному аскетизму, отказу не только от материальных, но и от элитарных духовных ценностей. Суровый аскетизм становился законом времени, синонимом демократии. Готовность жертвовать собой — нормой поведения. Быть с народом, на его уровне — это нравственное сознание диктовало самоограничение.

Художники различали в «музыке революции» волнующие голоса свободы, справедливости, прощупывали лихорадочный ритм небывалого разрушительного энтузиазма народа. В этой музыке им чудился порыв свежего ветра из будущего. Ради него и совершались эти очистительные жертвы — и в жизни и в искусстве тоже. И в полуголодной, замерзающей Москве, где сразу нарушились все привычные коммуникации, где трудно жилось и еще труднее работалось, больной Вахтангов — вслед за Блоком — вдохновенно звал своих учеников: «Слушайте музыку революции!»

Ученик Станиславского, Вахтангов один из первых потянулся в эту пору к Мейерхольду. Не потому, что святые для него принципы искусства Станиславского потеряли цену, но потому, что революционному моменту они казались несозвучны. Действительно, скромный лирический театр Чехова, с его пристальным вниманием к каждому человеку, оказался сейчас не у дел. Вахтангов пророчески предсказывал, что будущее соединит когда-нибудь имена Станиславского и Мейерхольда, теперь резко противостоящие. Идея синтеза театра «живого актера» {92} с театром условно-метафорической образности жила в его последнем программном творении «Принцесса Турандот» как мечта, как завещание будущему. Но многим тогда казалось, что театр мирных будней отжил свой век.

Позже, когда минула пора весеннего наступления агиттеатра, когда спала волна стремительной расчистки от груза прошлого, вспомнили о традициях психологического театра. И хотя «левая» критика все еще пыталась сконструировать чисто пролетарскую культуру на пустом месте, начиная с нуля, старые театры тоже пригодились новой революционной современности.

Страна настраивалась на мирный лад. Период разрушения кончился, начался период созидания. Фронтовые измерения, хриплые команды, грозные голоса оружия эпохи военного коммунизма, политические контрасты гражданской войны вытеснялись шумом мирной стройки. В обстановке мира можно было подумать о ценности человеческой личности, о простых усилиях терпимости. И тогда на сцену вновь стала возвращаться правда повседневной жизни, тепло домашнего очага, воздух природы. Но возвращался театр «живого актера» не в прежних «формах самой жизни», а в формах, революцией преображенных.

Так, спустя семь-восемь лет после революции начался новый цикл развития русской режиссуры, который условно можно было бы назвать возвращением к психологическому реализму. Спектакли, созданные в эту пору даже самим Мейерхольдом, постепенно уходили от аскетизма, схемы, униформы, от голых конструктивистских станков, от ловкой акробатической пластики, от принципа человека-массы и броского языка плакатов.

Повсюду восстанавливался в своих правах быт, революцией обновленный. Вновь стала интересна сама по себе человеческая психология, глубинный анализ чувства, открытие сложной диалектики характера, «правды жизни человеческого духа», застигнутого революцией. Недаром «Дни Турбиных» назовут потом второй «Чайкой» Художественного театра.

Как видим, постоянная смена режиссерских форм — приливы и отливы достоверности и условности — стала одной из объективных закономерностей развития театрального искусства XX века. Этот процесс не зависел только от воли и желания, только от личных вкусов творца, будь то даже такой режиссер, как Мейерхольд {93} или Станиславский. Прилив условности всякий раз возникал как имманентная потребность переломного времени.

Когда мирная будничная проза взрывалась романтикой исторических бурь и когда в действие вступали глобальные силы человечества, необходим был инструмент очищения, отрицания старого. Вот тогда и возникала потребность в новых звуках, красках, словах, в условном языке сценического искусства, который содержит в себе элемент отрицания изображаемого. Прежние инструменты тут не годились, в яростном грохоте взрывов истории они просто не могли быть услышаны.

XX век — век мировых войн и революций — своим движением определил циклическое развитие театрального искусства. Постоянное возвращение к достоверности, к «правде жизни человеческого духа» было возвращением к вечному, непересыхающему руслу развития театра. Среди всех других искусств в отличие, скажем, от живописи или музыки с их более условным языком театр проявлял упорную силу внутренней регенерации, естественного восстановления живой ткани искусства. Это происходило именно потому, что на сцене всегда творил живой человек. Как бы далеко ни уходил подчас театр от человека — к ирреальным, символическим образам, как бы ни стремился к отчуждению от личного чувства, от неповторимой человеческой психологии, он неизбежно к ним возвращался.

В этом «консерватизме» таится секрет неуничтожимости и стойкости театра в его соперничестве с более молодыми, динамичными и массовыми видами искусства. В очередном витке своего спирального развития театр — вместе с новым поколением людей — способен обновляться, словно только что рожденный ребенок. 30‑е годы и были возвращением к человеку, к традиционным формам, обогащенным открытиями «левого» театра. Идея синтеза достоверности и условности, сближения театра «живого актера» с театром условно-метафорической образности, взаимообогащения искусства Станиславского и Мейерхольда дала импульс развитию сцены.

Именно в эти годы ожила старая вахтанговская идея. Ученики Станиславского и Мейерхольда — Попов, Завадский, Дикий, Лобанов, Охлопков — каждый по-своему, с разных сторон двинулись на поиски «синтеза». Со своей стороны к нему пришли и Таиров и Немирович-Данченко. Все они стремились развернуть на сцене уже {94} не каждодневное, мерное течение жизни, но будни, взорванные динамикой времени, захлестнутые энергией массового энтузиазма. Первые пятилетки — с их атмосферой яростного труда, труда как подвига, атаки и самопожертвования — выдвигали на сцену нового героя. Этого героя невозможно было усадить в кресло, на диван, ограничить комнатными рамками. Энтузиасту необходим был иной сценический контекст: строительные леса, палуба парохода, плакаты, лестницы, разновысокие площадки — все задвигалось по сцене вместе с героем, ежесекундно требуя от него самоотдачи.

Так живой человек получил действенный и обобщенный сценический масштаб. Мирные будни измерялись ударными боевыми единицами. «Правда жизни человеческого духа» рассматривалась в динамичном пространстве сцены издалека, с вышки строительных лесов. Проза жизни читалась как ее поэзия, как «поэма о топоре».

Вышедший из толпы человек, яркая личность, крупная индивидуальность, окруженная поэтическим пространством, была им приподнята и возвеличена. Героическая драма или трагедия читалась как драма или трагедия романтическая, жизнеутверждающая, даже оптимистическая. Человек выстоял в сражении с жестокой необходимостью истории: он совершил то, что было свыше его сил. И когда толпа поднимала мертвого Комиссара — Коонен и несла над головами по спирали-воронке истории, когда яростно плясал свой предсмертный танец Булычов — Щукин или когда звонкая и хрупкая девочка Джульетта — Бабанова тихо ложилась рядом с любимым умирать, над каждым из них в этот трагический миг вздымалась поэтическая радуга. Их гибель не была напрасной. И когда астанговский Гай, простирая руки в зрительный зал, кричал: «Даже из такого дня я выхожу живым. Я жив, друзья мои! Я жив!», этот отчаянно радостный крик звучал романтическим гимном человеку, выстоявшему среди всех ветров и бурь истории. Так складывалась гуманистическая философия сценического мира.

Новому сценическому измерению подчинялась и традиционная чеховская драма. Старая рука Немировича-Данченко по-прежнему лежала на пульсе искусства. И он, в конце 30‑х годов ставя «Три сестры» как свое духовное завещание, тоже находил музыкальную одухотворенную атмосферу для чеховских героев, чтобы освободить {95} их от быта и опоэтизировать. В тревожную предвоенную пору классика заговорила о ценности человеческой личности. И когда с поворотом светлых берез на сцену выходили новые три сестры с Тузенбахом — Хмелевым, когда звучал волнующий напевный голос остужевского Отелло, когда бежал по скошенной площадке полубезумный Лир Михоэлса, — всякий раз на сцене поднималась высокая мелодия защиты достоинства и самой жизни человека.

Грянула вторая мировая война, совершившая невиданное по своим масштабам и последствиям потрясение судеб всего человечества, всех стран и континентов, и это потрясение вновь властно изменило соотношение искусства с действительностью. Произошла новая смена режиссерского мышления, всколыхнувшая сперва волну достоверности, а потом и волну условности на театре.

Оглядываясь на прошедшие с тех пор десятилетия, мы замечаем некую историческую аналогию смены режиссерских форм. Подобно тому как на рубеже XX века возник сначала Художественный театр с его максимально возможным приближением к жизни, а затем театр Мейерхольда с его максимально возможным от нее удалением, — в какой-то мере подобно этому в послевоенные десятилетия возник сперва театр «Современник» с его опорой на достоверность, а потом Театр на Таганке с его опорой на условность.

Каждое значительное явление искусства всегда складывается под воздействием глубинных исторических сил. Война стимулировала смену театральных поколений. Разумеется, «Современник» не случайно возник именно в 1956 году, не раньше и не позже. С этой датой близко связано студийное движение театральной молодежи той поры. Решительное изменение общественной атмосферы во второй половине 50‑х годов не могло не повлиять на обновление всей художественной жизни страны. Известные исторические и внутритеатральные причины объясняют и то, почему это глубокое обновление не могло произойти сразу после войны, а пришло с некоторым запозданием.

В Италии уже родился и расцвел к тому времени неореализм, рожденный духом антифашистского Сопротивления, и каждый русский зритель, кто видел кинофильмы «Рим — открытый город», «У стен Малапаги» {96} или «Похитители велосипедов», чувствовал в этом искусстве, с его грубой правдой быта и чутким вниманием к движениям души простого человека, нечто родственное эстетике раннего Художественного театра. Новая волна достоверности, доходящей почти до натуральности, захватила не только кинематограф, но и литературу и театр всего мира. Послевоенное прогрессивное искусство испытывало потребность вернуться к честной, неприкрашенной правде факта, очиститься от лжи и фарисейства, накопившихся за годы тоталитарной власти фашизма.

В нашем театре новое поколение начало скромно, без широковещательных заявлений: просто собралась группа выпускников Школы-студии МХАТ во главе с Олегом Ефремовым, которая не захотела распыляться по разным театрам и стала по ночам на свой страх и риск репетировать пьесу молодого драматурга Виктора Розова «Вечно живые». Потом уже нашлось название — «Современник», сложилась программа возрождения лучших традиций Станиславского и Немировича-Данченко, еще позже появилось свое помещение, первые рецензии, первые афиши… Словом, негаданно и внепланово, скорее как-то спонтанно возникла новая студия Художественного театра. Старое древо МХАТ неожиданно выкинуло куда-то вбок свежую ветвь.

Мы начали разговор о послевоенном театре с «Современника», разумеется, несколько торопливо. Не будем забывать, что традиции Станиславского и Мейерхольда в эту пору продолжались и другими режиссерами, в других театрах. Яркая сценическая метафора алого полотнища в «Молодой гвардии» Охлопкова была уже позади, Плучек с Юткевичем и Петровым уже поставили «Баню» Маяковского, Лобанов — своего «Мудреца» Островского, а Товстоногов, подхватив открытия Таирова, нашел в эту пору свое современное решение «Оптимистической трагедии». Вспомнить об этом поступательном движении искусства необходимо не только из чувства справедливости. Ведь «Современник» возник в полемике вовсе не с этими режиссерами и подал свой молодой голос им не в укор, а в поддержку. Только хотел как бы начать все сначала. И поэтому его опыт для нашей темы более выразителен.

Заметим: «Современник» родился на «Вечно живых», на пьесе человека, прошедшего через ополчение, окопы, ранение, госпиталь, шагнувшего в литературу прямо с войны. Оттуда он вынес свою стойкую нравственную {97} позицию — позицию мирного русского интеллигента, опаленного войной.

Впрочем, Розов в отличие от Симонова или Казакевича, Бондарева или Бакланова не собирался делать тему войны в своем творчестве главной. В «Вечно живых» он рассматривал людей не на фронте, а в тылу, в условиях эвакуации, хотя сам туда не заглядывал. Ему необходимо было увидеть людей не в окопах, не с оружием в руках, когда ясно, кто враг, а в обстановке мирной, далекой от сражений и тем не менее полной внутреннего драматизма. Сохранятся ли в мирной среде те святые истины, которые он вынес с поля боя, — вот что было для него важно. Это стало символом веры для молодежи конца 50‑х годов, создавшей новый театр.

На сцену взошло новое поколение людей. В войну все они были подростками, школьниками, знали о ней только по судьбам отцов и матерей и приняли от них веру, рожденную в окопах, по-детски горячо и запальчиво. В их убежденности, что теперь, после войны, как никогда, надо жить по совести, по правде, было больше юношеской горячности, нежели трезвого, выстраданного знания жизни. Но с молодым задором они зорче и смелее распознавали зло под маской добродетели, обнаруживали неблагополучие под покровом благополучия в ту пору, когда жизнь входила в мирные берега и многим казалось, что все каноны и регламенты, установленные до войны, вряд ли будут когда-нибудь пересмотрены.

Но пересмотр состоялся. И в эту минуту родился новый герой. Те «розовские мальчики» и володинские «фабричные девчонки», которые появились в спектаклях «Современника» и других театров, бунтовали против лжи, страха, молчания, равнодушия и мещанского самодовольства. Во имя тех отцов, которые сражались и погибли на войне, вспыхивал гнев молодежи. Недаром типичный «розовский мальчик» Олег из пьесы «В поисках радости» в порыве детской ярости наотмашь рубил отцовской саблей мещанскую полированную мебель.

«Розовские мальчики», не видавшие войны, с ней сверяли свою жизнь, в ней искали свое начало, свою опору, свой нравственный корень.

Театр хотел быть честным перед своим поколением — и это определило его эстетическую позицию. Исповедальная лирическая интонация пришла сама собой, не напрашиваясь, вызывая сочувствие, сопереживание зала. Традиции раннего Художественного театра, может быть, {98} даже скорее — Первой студии МХТ с их вниманием к «живому человеку», с естественной разговорной интонацией и предельной правдой «сегодняшнего» переживания актера становились главной заботой режиссера. Олег Ефремов, обладавший «абсолютным слухом» на искренность человеческого чувства, вел за собой молодых актеров. И каждый из них, будь то И. Кваша, О. Табаков или Е. Евстигнеев, на первых порах невольно работал в его камертоне, надевал «его» ковбойку, повторял его рубящие воздух жесты, заражался его упрямым, чутким на справедливость темпераментом (хотя потом выяснилось, что каждый из этих актеров обладает своей, совсем несхожей индивидуальностью). Так создавалась новая «знаковая» система, по которой актер театра «Современник» сразу узнавался.

В начальную пору все они были «однокашниками» и единомышленниками. И свою веру выражали сходно, как члены единого клана. Общее дело было для них важнее личного успеха. В этом приоткрывалось обаяние и чистота студийности. Каждый, как колос, был крепко перевязан общим жгутом и ощущал в этом единстве силу предпринятого начинания.

В такой студийности таилась и невольная ограниченность. Чувствовалась порой нехватка эстетической культуры, широты мысли, способности к обобщению. «Неореализм» «Современника» постепенно обнаруживал свое короткое дыхание. Сперва это проступило в приблизительности, неясности решения сценического пространства, когда простота оборачивалась бедностью. Не случайно Ефремов долго оставался словно бы безразличен к работе художника. Привычные интерьеры, тусклые экстерьеры — без воздуха, без глубины, далекие от ощущения эстетически прекрасной формы. Кто помнит сейчас, как были оформлены, скажем, такие спектакли, как «Два цвета», «Назначение» или «Традиционный сбор»? Разве что несколько критиков. Но все помнят, как великолепно играли в них Кваша, Ефремов и Евстигнеев.

Акцент ставился на герое, среда, его окружавшая, оставалась нейтральной. (Редкие исключения лишь подтверждали правило: когда в «Пяти вечерах» весь интерьер выкрасили в сиреневую краску, этот «поиск» воспринимался как «модерновая» одежда с чужого плеча.) Тому имелись серьезные причины: здесь герой обычно не выходил за рамки семьи, дома, комнаты, школы. Его конфликт с окружающими людьми, оставаясь {99} в кругу проблем нравственных, редко касался широких социальных, политических проблем. Поэтому образ среды, природы, мира, в котором жили его герои, покуда не занимал воображение режиссера.

Зато, решая морально-этические вопросы розовских, володинских или иных пьес, «Современник» — своим путем — доходил до вопросов общественных, весьма серьезных и острых (как это было в «Назначении» или в тендряковском «Без креста!»). Занимаясь человековедением, воспитанием «внутреннего человека», режиссер поднимался и к мотивам общечеловеческим. В этом была его сила. Как никто, близко чувствуя современность, сегодняшнюю атмосферу быта, зная, как свои собственные, настроения нынешней молодежи, ее беды и ее надежды, точно передавая ее облик и жаргон, ее пристрастия и манеры, Ефремов до поры до времени не нуждался в уроках истории, не испытывал потребности ставить классику. В «чувстве современности» ему равных не было. Как никто, он умел «аккумулировать» окружающую жизнь. И потому «поэзия стихийного контакта с жизнью» покоряла своей магией зрительный зал.

Шло время, повышался возрастной ценз героев; из бывших школьников, выбиравших свой жизненный путь, они становились людьми зрелыми, которым нужно было оглянуться на пройденный путь и за все спросить уже не с отцов, а с самих себя. И они спрашивали. Впрочем, взрослея, они не мужали, а оставались все теми же, но уже постаревшими мальчиками. «Проклятье инфантилизма» мучило не только Евтушенко, Вознесенского или Аксенова.

Это чувствовалось даже в лучших спектаклях. Когда сорокалетние бывшие одноклассники садились в «Традиционном сборе» за низенькие парты или когда позже пытались взойти на свою Фудзияму, парты оказывались им впору, а высота виднелась на уровне молодости. О прошлом они судили с позиций прошлого, с позиций своей юности. Судили горячо, честно, пытаясь выйти за рамки, очерченные ушедшим временем.

Должно быть, не случайно настала пора, когда молодой театр почувствовал внутреннюю необходимость опереться на опыт истории, почерпнуть оттуда уроки современности, позаимствовать у героев прошлого зрелость мышления. Так родился замысел трилогии — «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики», — приуроченный к юбилейной полувековой дате революции.

{100} Правда, и тут порой узнавались все те же «постаревшие мальчики» «Современника», переодетые в исторические одежды. Но в этом историческом маскараде таился более глубокий смысл. Когда Олег Ефремов в изменчивом, двоящемся зеркальном пространстве играл сцену допроса Николая I, по-актерски умело склоняющего декабристов к признанию вины, рождался крупномасштабный образ лицедея у власти.

Вершиной трилогии стали «Большевики». Не потому только, что документальная драма М. Шатрова своей публицистической достоверностью была близка манере театра. Настоящим открытием спектакля стало то, что, пожалуй, впервые здесь актерские образы с такой силой объединялись и поднимались общим режиссерским решением сценического пространства.

Казалось, сам опыт революционной истории понуждал режиссера к широким сценическим обобщениям. Отвечающий документальному стилю пьесы симультанный принцип одномоментного сосуществования на сцене всех мест действия был развернут также и во времени: через каждые пятнадцать минут, прерывая действие, из багровой глубины выходили вперед, на авансцену, строевым маршем печатая шаг, молодые солдаты и совершали торжественный ритуал смены караула — так, как это происходит теперь у Мавзолея Ленина. И эта «документальная врезка» из будущего придавала происходящему волнующий многомерный смысл.

Поискам идейной и эстетической зрелости отвечала и классика. К ней «Современник» шел своим испытанным путем: через актера, через постижение характера, через лирическое сопереживание. И «Обыкновенная история» и «На дне», поставленные Галиной Волчек, были богаты прежде всего неожиданными актерскими открытиями. Здесь к Табакову, Евстигнееву, Кваше, Толмачевой, Казакову, Мягкову приходила пора зрелости. Режиссер высказывался через актера, на открытие новых режиссерских форм пока не претендуя. Может быть, поэтому театру не удалось тогда взять таких больших рубежей, как Чехов и Шекспир. На «Чайке» и на «Макбете» развитие театра заметно застопорилось. Рано обозначившаяся кризисная ситуация в искусстве «Современника» заставила и самого Ефремова и других режиссеров искать иные пути.

Новая волна в советской режиссуре поднялась к середине 60‑х годов, хотя готовилась, зрела задолго до {101} этого: в «Молодой гвардии» Н. Охлопкова, в акимовских постановках комедий Е. Шварца, в спектаклях Маяковского, осуществленных В. Плучеком в Театре сатиры. Теперь на этой волне возник новый театр. Случилось так, что в 1963 году на маленькой учебной сцене Щукинского училища Ю. Любимов поставил со студентами пьесу Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана». Отсюда и повело свое начало то направление театрального искусства, которое во многом направлению театра «Современник» противостояло. Студенты 60‑х годов, отдававшие ротфронтовским взмахом сжатых кулаков присягу перед портретом Брехта, клялись ему (и самим себе) в верности революционным традициям театра 20‑х годов.

Действительно, Театр на Таганке хотел восстановить в своих правах идеи и формы режиссуры Мейерхольда, Вахтангова, Эйзенштейна, помноженные на открытия «эпического театра» Брехта. Эту необходимую историческую миссию он выполнил радикальнее других театров. Подхватив прежние формы условно-метафорического искусства, с годами выродившиеся в оперную помпезность, он вернул им исконный демократизм и двинулся дальше. Обаяние первой брехтовской постановки студии в том и состояло, что условная сценическая площадка, уничтожение привычных декораций (их заменили столы из аудиторий), введение униформы (обычных тренировочных костюмов) — все служило смелой студенческой раскованности, с какой вели себя молодые актеры.

Свобода от бытовых сценических норм стала первым условием жизни театра. Ради этого он отказывался не только от современной бытовой драматургии, но и от лучших пьес Арбузова, Розова, Володина, пока что сторонился даже произведений Чехова. Актеры прямо заявляли, что они никогда не будут играть «розовских мальчиков». «Таганка» воевала против сценической манеры «Современника» и на первых порах стала антагонистом «школы переживания». Овладевая секретами брехтовского «эффекта отчуждения», актеры вырабатывали новую манеру вольного владения ролью, легко входили и выходили из образа, свободно общались со зрителем. Эта манера, казалось, дарила более широкие полномочия: актер действовал не только от имени персонажа, но и от своего собственного, выражал одновременно и волю автора и волю своего поколения.

{102} Теперь, когда Театр на Таганке прожил уже почти пятнадцать лет, стало очевидным, что Юрию Любимову удалось не только подхватить сценические открытия 20‑х годов, но и развить их дальше. Театр начал с поэтических и публицистических представлений, где устанавливались иные, чем прежде, взаимоотношения актера и зрителя, сцены и зала. Нужно было всеми средствами активизировать человека, оторвать его от спинки кресла. Ради этого были взяты на вооружение все мейерхольдовские открытия — разрушение четвертой стены, ликвидация рампы, портала, выходы в зрительный зал, отказ от павильона, от костюмов, гримов и париков. Актер, отлично владеющий своим телом и голосом, ловкий, пластичный и музыкальный, должен был одинаково легко петь, танцевать, читать стихи, совершать акробатические трюки, выполнять пантомимы и цирковые аттракционы. Развитие внешней актерской техники, на какое-то время в нашем театре приторможенное, вдруг дало неожиданный толчок всему театральному делу.

Что же произошло? Почему именно принцип открытого площадного представления и ориентация на внешнюю актерскую технику сыграли — на первых порах — такую значительную роль? Очевидно, весь секрет был в том, что тут создавался новый, динамический, тип сценического произведения. Пассивный, бездейственный тип сценического зрелища, основанный на ремесленной драматургии, приучал зрителя к позиции инертного созерцателя, которому заранее известны условия, регламент и результаты игры, он чаще всего вежливо улыбался и хлопал в ладоши приличное число раз.

Необходимо было менять характер зрителя, «лечить» зрительскую психологию, будить мысль, энергию. Театр «Современник» начал ту же миссию — раскрепощения творческой инициативы человека — с другого конца. Он попытался очистить мхатовские традиции от эпигонских наслоений и обратился к внутреннему миру человека, к его душе, к его психологии. Театр на Таганке искал более действенные методы активизации зрителя. Лирический ключ он заменил ключом открыто гражданственным, призывно публицистическим. И тут брехтовская система «эпического театра», рассчитанная на пробуждение мысли и воли человека, пришлась как нельзя кстати.

Каждый, кто входил в тесный, всегда битком набитый зрительный зал Театра на Таганке, чувствовал себя {103} соучастником действия. И театр специально подчеркивал эту зрительскую сопричастность происходящему на сцене. Когда ваш билет накалывали на штык у входа на спектакль «Десять дней, которые потрясли мир», когда вы приподнимали плащ-палатку, проникая в зал на «А зори здесь тихие…», когда ступали по домотканой полосатой дорожке на сцене в день представления «Деревянных коней» или когда прямо к вам обращались стюардессы, сходя в зрительный зал: «Товарищи, пристегните ремни!», вы физически ощущали эту свою сопричастность. Это о вас пойдет сейчас речь.

Динамический тип зрелища вырабатывал свою «знаковую систему», по которой зритель приучался отгадывать замысел режиссера. «Знаковой» единицей уже служила не обычная бытовая деталь, а сценическая метафора. Такой тип режиссерского мышления сложился не сразу. Поначалу театр был занят скорее смелой расчисткой старого, чем формообразованием нового. И те, кто видели вслед за «Добрым человеком» «Антимиры», «Павшие и живые» и «Десять дней», чувствовали известный повтор приемов: опять световой занавес, опять сцена, оголенная до кирпичной стены, опять черные тренировочные костюмы, пантомима и гитара.

Но время шло, и постепенно выковывался новый тип метафорического театра. Не отказываясь ни от одного из своих ранних приемов, Любимов включал их в единую образную систему. На этом этапе ему стала необходима помощь художника — и он ее получил. Встреча с таким театрально мыслящим художником, как Д. Боровский, сыграла решающую роль. Вместе они утвердили новый принцип решения сценического пространства. Его можно было назвать принципом наведения мостов от быта к символу. Берутся материалы с простой, грубой фактурой — дерево, холст, железо, шерсть, бумаги, обыкновенная земля, наконец, — и прямо из них творится обобщенная формула спектакля: деревянный помост и цепи в «Пугачеве»; большой детский кубик с буквой — как первокирпичик слова в «Послушайте!»; гигантский циферблат как образ «Часа пик»; борта грузовика как символ военной судьбы в «Зорях»; коричневый шерстяной занавес как неотвратимое веление времени, воля истории, рока — в «Гамлете»; бумага пушкинских писем и документов, падающая из рук актеров и растущая как бесконечный снежный путь, — в спектакле «Товарищ, верь!».

{104} При этом метафора в каждом спектакле обретала свою жизнь. Это был образ в действии: цепи охватывали, теснили и сковывали полуобнаженные тела бунтарей пугачевцев, детские кубики мгновенно складывались в пьедестал поэта или в письменные столы его критиков, борта грузовика поднимались, покачиваясь на цепях, как деревья, опускались, хлюпая в болоте, становились последними гробовыми досками мертвых девушек и медленно кружились вместе с ними в последнем вальсе. А занавес в «Гамлете» становился чуть ли не главным действующим лицом: он мог идти как призрак навстречу Гамлету, мог превращаться в шаткий трон с поручнями-шпагами, мог раскалывать мир пополам, оборачиваться саваном, а под конец сметать трупы с арены истории. Динамика сценической метафоры и стала настоящим открытием Любимова.

Режиссерская фантазия казалась неистощимой. В последних спектаклях мост от быта к символу стал еще короче: на сцену ставилась натуральная вещь, извлеченная из жизни, совсем не обработанная, не укрупненная: ржавая борона, берестяной короб, прялка, лапти и буханка черного хлеба в «Деревянных конях», самолетные кресла в спектакле «Пристегните ремни!», старенькая материнская мебель, выставленная на авансцену, в «Обмене». Но каждая эта деталь работала не на бытовую атмосферу, а становилась символом: в первом случае символизировала извечный образ деревни, во втором — образ аварийной ситуации, в третьем — готовность к «духовному обмену».

Движение к натуральности, к естественности самой жизни заметно во всех компонентах театра. Оно сказывается и в его репертуаре и в его актерской игре. В начале пути театр создал целую серию поэтических представлений, где и устанавливались новые формы поэтического театра. Когда они были установлены, можно было приступить к освоению более емких и многомерных жанров, прежде всего — к овладению трагедией.

Только тогда, когда актеры Театра на Таганке стали приближаться к овладению стихом, когда почувствовали себя легко в разреженном и одновременно сконденсированном воздухе поэзии, когда стали осваивать манеру свободного общения со зрителями и самих зрителей настроили на поэтическую волну, — только тогда театр отважился взяться за трагедию. За короткий срок он сыграл трагедию историко-революционную («Мать»), современную {105} («А зори здесь тихие…») и классическую («Гамлет»). Трагическая тема пришла как серьезное испытание к театру, и в целом он его выдержал.

Но вот что примечательно: именно в трагедийных постановках актеры Театра на Таганке, идя своим путем, как бы с другого конца приблизились к «правде жизни человеческого духа», поднятой до поэтического обобщения. Славина — Ниловна, Шаповалов — Васков, Высоцкий — Гамлет, Демидова — Гертруда играют свои роли в стихии высокого трагического напряжения и достигают безусловной правды живого человеческого чувства. Может быть, здесь более всего наглядно происходит органическое соединение обновленных традиций Мейерхольда и Станиславского. В их синтезе театр ищет их взаимное обогащение.

В центростремительном беге режиссуры Любимова — от общего к частному — есть свои законы, и новые постановки это подтвердили. Теперь, когда театр приступил к осуществлению прозы, движение от поэзии к прозе тоже оказалось одним из его законов. Наверное, без поэтического трамплина взять так прозаический порог, как он был взят в «Деревянных конях», тоже было бы трудно, если не безнадежно. Не случайно инсценировка лермонтовского «Героя» в раннюю пору не увенчалась успехом. Теперь же инсценировку рассказов Ф. Абрамова театр поставил с эпическим размахом, как эпопею народной жизни. Судьба русской деревни была распахнута с широтой и бесстрашием. А каждый образ эпопеи — Василиса Милентьевна — Демидовой, Евгения — Жуковой, Пелагея — Славиной — превращался в крупное социальное явление.

Эпос имеет свои законы: ему нужен и сказовый лад, и тон притчи, и ощущение дали, простора, и прием обобщения, и взгляд с высоты птичьего полета. Здесь пригодилась поэтическая свобода актеров, их музыкальная одаренность, вольная пластика, умение чуть отстранить от себя роль — и тотчас приблизить. И, кроме всего прочего, еще одно качество режиссерского стиля — юмор как момент преодоления ситуации. Смех всякий раз оттенял драматизм ситуации. Отсюда — и буффонада «Десяти дней», и наивный банный «стриптиз» в «Зорях», и те могильщики в «Гамлете», что роют могилу в течение всего спектакля и раскладывают по авансцене землю, кости и черепа, перемежая это занятие солеными шутками.

Может быть, в этом неожиданно прорывающемся {106} юморе и сквозит особое свойство любимовской режиссуры, его «мольеровский» характер — неунывающего, упрямого и смелого лицедея (наверное, не случайно Любимов заново нашел себя как актер именно в роли Мольера в булгаковской постановке Эфроса на телевидении). Смеховая стихия всегда придает композициям режиссера демократический, доходчивый, общедоступный характер. Его замысел, как бы он ни был значителен и глубок, обычно читается просто и ясно. Элитарность не к лицу этому театру. В его демократичности сквозит дерзкое гаерство площадного мима.

Решительное обновление театральных форм, предпринятое в Театре на Таганке, еще не завершено. Оно лимитируется многими обстоятельствами, и прежде всего уровнем современного драматургического материала и уровнем актерской культуры. Поэтому театру приходится создавать свою драматургию, на ходу перевоспитывать актера. Но обновить язык сцены ему уже удалось. Тем самым был снова подтвержден феномен цикличности развития режиссерского искусства.

Весь наш театр жил в послевоенное тридцатилетие, оглядываясь на уроки войны, в ней черпая непреходящие опоры существования. «Современник» выразил эту потребность своего поколения в формах лирических. Вначале «Вечно живые», а теперь «Эшелон» разворачивали перед зрителем складки мирной человеческой души, застигнутой немирным испытанием. Театру было важно, каким выйдет из этих испытаний вот этот профессор Бороздин или эта Вероника, как перенесут эвакуацию работница Маша или парикмахерша Лавра.

«Таганку» интересовала не столько психология отдельно взятого человека, сколько психология массы, толпы, народа. Режиссер попытался вывести общечеловеческий знаменатель поведения людей. Конечно, важно, как вели себя на фронте, скажем, А. Твардовский или К. Симонов, П. Коган или С. Гудзенко, но куда важнее, как вел себя Русский Поэт в схватке с немецким фашизмом. Момент обобщения диктовал и отвлеченный облик среды и условный тон исполнителей: каждый из них, читая стихи А. Ахматовой или О. Берггольц, не стремился к «перевоплощению», но читал как бы разные страницы одной Поэмы о войне, написанной павшими и живыми поэтами.

Зачем нужен был этот момент видимого нами обобщения? Почему лирический ключ казался театру недостаточным, {107} в чем-то уже отработанным, словно не современным? И почему вообще возник спор двух направлений в театральном искусстве, равно как спор «физиков» и «лириков», недаром затеянный в те же годы? Скорее всего, причина кроется в смене человеческой психологии. Научно-техническая революция, начавшаяся на заре XX века, во второй его половине вошла в каждый дом. Она решительно изменила не только средства коммуникации и взаимоотношения людей в процессе производства, но сказалась и на всех других сферах человеческой деятельности. Между человеком и природой встала техника. Всесилие науки казалось неоспоримым, перед нею должен был стихнуть наивный, «необработанный» голос природы. Думалось, что «физики» могут все объяснить, могут «рассчитать» и даже запрограммировать тончайшие движения человеческой души.

Усложнившийся мир человеческих отношений в век НТР не мог не повлиять на изменение структуры искусства. Казалось необходимым вывести взамен простой, «арифметической» более сложную, «алгебраическую» формулу восприятия действительности. Вот почему театр — следом за живописью и музыкой — двинулся на поиски условного языка искусства. Тенденция, проявившаяся в начале века, теперь, когда НТР сделала невиданный по своим масштабам скачок вперед, вновь предъявила свои права.

Но не прошло и десяти лет, как всеобщее увлечение сценической условностью стало заметно выдыхаться. Из глубокой органической потребности оно превратилось в моду. Скоро не стало ни одного театра, который не упразднил бы занавес, павильон и костюмы эпохи, не построил бы в зале «дорогу цветов», не дал бы в руки актеру гитару или микрофон. И когда, к примеру, Б. А. Бабочкин сохранил традиционный занавес в своей постановке «Достигаева», это показалось даже известным новшеством.

Первичные открытия в руках вторичных режиссеров постепенно тиражировались. Скажем, в спектакле «Послушайте!» на Таганке Маяковского играют — вернее, читают — пять актеров, как бы представляя разные его «лики»: открытие остроумное, сразу снявшее с исполнителей непосильную натугу — дотянуться до «горлана-главаря». И вот уже по сцене варшавского Национального театра ходят пять Словацких, а по сцене Театра имени Моссовета — семь Теркиных! Даже у самого Любимова {108} это открытие от повтора в известной мере девальвировалось — постичь тем же приемом Пушкина не удалось. Не потому, что мало кто из актеров умеет читать пушкинские стихи так, как их читает Золотухин. А, может быть, потому, что плакатность приема сродни Маяковскому, но противопоказана Пушкину. Поэт революции сам готов на разрывы и броские противопоставления, а пушкинская цельность не поддается расчленению.

В этом пункте — на спектакле «Товарищ, верь!» (как в свое время на спектакле «Чайка» в «Современнике») — обозначился кризис прежних приемов Театра на Таганке. И если «Современник» двинулся в своих последних спектаклях к условности сценических композиций, то «Таганку», напротив, настоятельно повлекло к достоверности, к натуральности самой природы. В этом была своя логика.

Приливы и отливы достоверности и условности на сцене, волнами сменяющие друг друга, действуют по закону контраста. Дойдя до одной крайности, до одного берега, волна, ударяясь в него, откатывается к другому, противоположному. Где же границы этих колебаний, что образует берега? Разумеется, сам человек, как главный предмет искусства, и все то, что есть нечеловек, то есть абсолютная абстракция. Говоря шире, жизнь и смерть. Между этими двумя берегами и колеблется, волнуется искусство. В бурные, взрывчатые времена художник, словно желая разгадать загадку бытия, невольно порой тянется к абстрактному, непостижимому для него. Во времена мирные поток устремляется вспять, вплотную приближается к жизни, желая постичь ее живую тайну. Но ни одну границу нельзя пересечь: дальше искусство кончается. Ни полностью слиться с реальным, ни заглянуть в ирреальное художнику не дано.

Разница мировосприятия в конечном счете и определяет сложение того или иного стиля. Так, цельность гуманистического взгляда на мир определила в свое время рождение системы Станиславского, взрывчатая противоречивость времени породила систему Мейерхольда. Подобно этому, послевоенная действительность, настраивавшаяся на мирный лад, вызвала к жизни искусство «Современника», а давно подспудно назревавшая потребность выразить на сцене противоречия времени немирного, думается, толкнула к созданию Театра на Таганке.

{109} Недаром «Современнику», как прежде Станиславскому, трагедия была внутренне чужда, в то время как «Таганка», подобно Мейерхольду, нашла себя именно в трагедии. Отсюда — органическая невозможность оторваться от жизни в первом случае и столь же органическая тяга к разрывам во втором. Бесстрашие этих разрывов ведет нас к самому порогу смерти и в «Зорях» и в «Гамлете». Как поведет себя человек у крайнего предела, способен ли он выдержать тяжкое порой испытание смертью — вот что волнует Театр на Таганке. Театр «Современник» тоже испытывает человека, но — жизнью, бытом, буднями. Это каждодневное, постоянное испытание повседневностью, требующее от человека не меньше, а может быть, и больше запаса стойкости и терпения, слагает свой стиль. И если на Таганке формируется стиль поэтического театра, то в «Современнике» — театра прозаического.

В наши мирные дни театр, оттолкнувшись от берега условности, снова идет на сближение с достоверностью. Оказалось, что и в век НТР не все можно рассчитать и запрограммировать. Теперь опять вспомнили о природе, о значении быта на сцене, о приоритете актера, о «правде жизни человеческого духа». Режиссерский театр двинулся на стыковку с театром актерским. Поэтический театр занялся прозой, прозаический — поэзией. Повальное увлечение Мейерхольдом сменяется новым интересом к Станиславскому. Идея синтеза театра условно-метафорической образности с театром «живого актера» кажется особенно перспективной тенденцией развития современной сцены. Наверное, это сближение полюсов происходит потому, что театр идет к постижению диалектической сложности жизни, охватывает частное в неразрывной связи с общим, сопрягает личное с общечеловеческим, сдвигает быт с философией времени. Тенденция эта, близкая всякому настоящему искусству, становится теперь особенно заметной.

Пожалуй, наиболее последовательно сейчас осуществляет идею художественного синтеза такой режиссер, как Анатолий Эфрос. Путь его режиссерского развития можно назвать центробежным: он идет от частного к общему. Ученик А. Д. Попова и М. О. Кнебель, он начал как истинный мхатовец. Последние открытия Станиславского, его метод действенного анализа пьесы и роли, вера в живую правду актера на сцене сделались {110} с первых шагов — и навсегда — его постоянным оружием.

Рождением режиссера стал спектакль «В добрый час!» В. Розова в Центральном детском театре. Все, кто видели этот спектакль, были покорены удивительной естественностью игры молодых актеров, добродушной лирической атмосферой семьи, с виду такой благополучной, внутри которой зрело неблагополучие. Спектакль показался началом нового театрального стиля. Действительно, он дал жизнь не только драматургии Виктора Розова и режиссуре Анатолия Эфроса. Отсюда зародилась — в игре Олега Ефремова — и будущая эстетика «Современника».

Могло показаться, что в такой несколько наивной неореалистической манере и будет развиваться режиссер. Он ставил одну за другой пьесы Розова и прочих «тюзовских» драматургов, выводил на сцену типичных «розовских мальчиков», постепенно взрослеющих, но общий почерк его режиссерского стиля менялся мало. Накопление шло пока лишь количественное. Может быть, лишь «Друг мой, Колька!» обещал будущие перемены.

В сущности, здесь, в ЦДТ, была заложена «азбука» новой сценической школы, тяготеющей к чеховской манере. То, к чему шел «Современник», Эфрос готовил более стройно и целеустремленно: работа молодых актеров объединялась общей режиссерской концепцией. На сцене разворачивалась мирная будничная жизнь дома, семьи, школы — жизнь, схваченная на лету, застигнутая врасплох, не рассчитанная на обозрение. Комнаты казались обжитыми, вещи в них стояли так, как если бы зрителей и не существовало. Начинающие актеры — Заливин, Ефремов, Сайфулин, Дуров, Дмитриева — играли школьников-подростков с максимально возможной искренностью.

Словом, эстетика раннего МХТ возрождалась здесь применительно к молодому поколению 50‑х годов. Разумеется, это были первые, еще достаточно робкие шаги: театру, да и драматургу не хватало тогда ни культуры, ни опыта, чтобы охватить картину жизни так, как охватывали ее когда-то Чехов и Станиславский. Но поспешали эти молодые за этими великими. И когда Андрей Аверин из протеста готов был «наплевать во все углы» благополучной профессорской квартиры, когда юноша, сочиняющий стихи, Олег, кричал исступленно: «Они же {111} живые!», увидев, как бросили за окно его аквариум, когда «друг мой, Колька» упрямо вырывался из-под давящей ханжеской опеки, — в эти мгновения театр, воюя с ложью и мещанством, прикасался к глубинной чеховской мелодии внутреннего освобождения человека.

С годами жизненное пространство все больше очищалось от быта, вещи обретали отчетливый символический знак, мещанство все более агрессивно переходило в наступление, тесня и регламентируя молодое поколение. Но герой, взрослея, оставался до поры до времени все таким же инфантильным, эмоционально-импульсивным в своем чувстве протеста — и только. Опасность самоповторения подстерегала Эфроса так же, как Ефремова и, по-своему, Любимова. А замах на классику («Борис Годунов», «Женитьба») был еще не под силу.

Позже, в Театре Ленинского комсомола повысился и возрастной ценз героев, и тематика, и уровень драматургии. А главное — время «розовских мальчиков» кончилось: тот анализ жизни, который устраивал в Детском театре, здесь не годился. Внешне могло показаться, что и на новом месте все осталось по-прежнему: снова пьеса Розова, те же актеры, перешедшие сюда из Детского театра, та же тематика внутреннего самоопределения человека. Но на самом деле перемены произошли немалые.

Пьеса «В день свадьбы» предложила режиссеру иную расстановку сил: здесь не было ни правых, ни виноватых, не было ни мещан, ни ханжей, ни прямых ответчиков за свершившуюся драму. Режиссер точно выразил авторскую мысль: на сцене стоял приготовленный к свадьбе строй трафаретных стульев и столов, через которые, раздвигая их и отбрасывая в сторону, продирались герои. Сценическая метафора читалась ясно: свадьба Нюры с человеком, ее не любящим, есть формальное исполнение долга, сделка с собственной совестью. И, проходя сквозь строй формальных установлений своей среды, нанося удар собственной любви, но совершая нравственную победу над собой, Нюрка — Дмитриева, эта немолодая, замотанная профсоюзными хлопотами работница, в финале с трагическим криком: «Отпускаю!» — вырывалась из свадебного кольца.

Новый, все более пристальный анализ современности режиссер предпринимал и в пьесах Арбузова и Радзинского, к классике пока не приступая. «Чайка» стала для него постановкой рубежной и в чем-то автобиографической. {112} Он, еще недавно тщательно и ученически послушно следовавший мхатовским традициям, вдруг решился на их дерзкий пересмотр. Никаких пауз и подтекстов! Никакой природы, дали, простора, никакого колдовского озера! Есть только грубый дощатый помост и такая же грубо сколоченная стена, отрезающая от человека свет и воздух. Люди, выбегающие в этот загон, резко сличат молотками по крокетным шарам и в таком же ритме нервно палят друг в друга репликами — словно электрические разряды вспыхивают между ними. Никто даже не замечает одинокого талантливого юношу Треплева — Смирнитского, который, как подросший серо-белый птенец, ходит, мотается по дощатому помосту, хочет взлететь — и падает, подбитый равнодушной суетой окружающего.

Постановка эпатировала своим полемическим задором, своим «брехтовским» аскетизмом. Но для Эфроса она была спектаклем-освобождением и познанием иных возможностей. Свою лирическую тему режиссер выразил средствами антилирическими. Отсюда был близок путь к булгаковскому «Мольеру» с его глубинной темой судьбы художника. Пьеса о Мольере прозвучала как обобщенная трагическая мелодия о чуде театра, феномене творчества, умирающем от соприкосновения с равнодушным, сверкающим лучом Короля-Солнце.

Спектакль начинался в таинственном сумраке кулис, где на вешалках висели костюмы и чуть слышалась легкая проба голосов. На наших глазах свершалось чудо: мир театра постепенно оживал, приходил в движение и начинал свой завораживающий магический танец… А когда в финале Мольер падал на сцене мертвым, отовсюду несли, словно на его могилу, костюмы, холм все рос и рос, и заплаканные актеры обращались в зал: «Господа, спектакль окончен… спектакль не может продолжаться…»

В Театре на Малой Бронной, куда за режиссером потянулись воспитанные им актеры, начался новый, зрелый этап работы Эфроса. Молодая запальчивость постепенно уходила, ее сменяла все большая вдумчивость, глубина и цельность режиссерского мышления.

Этот третий этап можно назвать приобщением к трагедии. Трагические мотивы, впервые проступившие в «Чайке» и «Мольере», развиваются, диктуют свою стилистику. Чеховские «Три сестры», понятые как горестная история русской интеллигенции, отчужденной от {113} мира культуры и цивилизации, звучали трагично. Внешне спектакль казался менее дерзким, чем «Чайка». Восстанавливались в правах паузы и подтекст, неторопливый ритм провинциальной жизни. Даже вещи казались антикварными, словно выставленными на обозрение и распродажу.

Но внутренняя полемика продолжалась. Трагедия была лишена привычного просветляющего катарсиса: нет, эти три сестры никогда не узнают, «зачем мы живем, зачем страдаем». Жизнь, начинавшаяся холодной весной, когда почки еще не распустились, закручивалась в покоряющем странном ритме «вальс-марша», зеленые платья скрещивались с зелеными мундирами. Позже цвет надежды сменялся бурыми, пепельными тонами и, наконец, резкими черными полосами горя. Почки так и не распускались. Люди — без веры, без будущего — жили комплексами, эрзацами чувств. В ночь пожара сгорали и эти обманные прикрытия. И одинокий пьяный старик Чебутыкин — Дуров, проклиная бесцельность своего существования, дергался в бешеном и нелепом ритме твиста.

Спектакль этот вызвал споры, долго не утихавшие. Но в режиссуре Эфроса он характерен не только пробой иных возможностей прочтения Чехова. И приобретения и потери «Трех сестер» обнаруживали становление нового режиссерского метода. Его можно было бы назвать — по контрасту с открыто динамической структурой Любимова — методом внешней статики. Вернее, вынужденной статики, скрывающей и сковывающей громадное внутреннее напряжение. Недаром именно Чехов сделался с этих пор самым близким, необходимым для Эфроса писателем, в то время как Любимов — с его яростным социальным драматизмом — долго оставался к Чехову глух.

Трагизм бездействия выражался в «Трех сестрах» ритмом «вальс-марша». Постоянное замедленное кружение людей обнаруживало автоматизм бесцельно заведенной жизни. Нет сил терпеть. Движение по кругу безвыходно: внутренняя энергия не может изменить издавна установленного ритма безгеройного времени, она способна лишь прорываться одинокими истерическими вспышками, как абсурдная пляска Чебутыкина. После чего следует спад, еще более безнадежный и горький, когда литавры марша одолеют и заглушат хрупкую лирическую тему рояля.

{114} Чеховское мироощущение режиссер перенес и на свою постановку «Ромео и Джульетты». Шекспира он ставил как бы с позиций Чехова, сближая розно существовавшие сценические миры. Трагедия брала свои истоки в атмосфере повседневности: вражда двух семейств начиналась с ленивых сонных ритмов, среди людей, бесцельно слоняющихся по разморенной жаром площади Вероны. Провокации Тибальта требовали неизменного «допинга», да и сам он, убив Меркуцио, готов был рыдать над его трупом. И даже злая воля Капулетти была облачена в одежды прозаические.

Герой Эфроса заранее, изначально уверен, что убивать не должно. И это «недолженствование» заложено в самой инфантильности Ромео и Джульетты. Они запальчивы и наивны, словно мальчики и девочки Розова или Радзинского. Таким «розовским мальчиком» Ромео — Грачев почти до конца и остается.

Но Шекспир не был бы Шекспиром, если бы не заставил режиссера познать своего героя. На той же почве повседневности, рядом с обжорой и хамом отцом, под опекой крикливо добродушной кормилицы, посреди плутоватых циничных слуг неожиданно вырастал цветок поэзии. И Ольга Яковлева, еще недавно казавшаяся пустенькой и манерной в пьесах Радзинского, поднималась к высотам трагедии. Ее Джульетта, изящная девочка, играющая с серым пушистым зверьком в своей золоченой клетке, вдруг становилась свободным человеком, способным совершить последний подвиг. Отныне высокая лирическая мелодия спектакля начинала тесниться низкими угрожающими аккордами. В дело вступали внеличные силы вражды двух кланов, двух систем расколотого мира, превращая мирные будни в кровавую бойню. И очаровательный танец проснувшейся женственности сменялся вихрем боли, отчаяния и смерти.

Так был найден путь к трагедии и одновременно доказано, что Чехов и Шекспир в современном театре не противостоят, но тяготеют друг к другу. Их сближает само время, внешне, казалось бы, такое стабильное, мирное, но клокочущее скрытыми до поры подземными взрывами. Шекспир их провоцировал, обнаруживал, чтобы поставить человека перед необходимостью совершать поступки. Так чеховская трагедия бездействия превращалась в трагедию действия.

Вот почему тенденция к синтезу чеховской прозы и шекспировской поэзии, достоверности и условности на {115} сцене проступила как доминирующий стимул развития театра.

Поиски трагедии, предпринятые на Чехове и Шекспире, Эфрос продолжил на Достоевском. Инсценированная Розовым линия «мальчиков» из «Братьев Карамазовых» словно переводила прежних героев в новое философское, историческое и театральное измерение. Освобожденная от быта сцена выносила на поверхность лихорадочные, воспаленные поиски идеала: чем лечить, чем связывать расколотый мир? Достоевский доводил эти поиски до исступления. И снова на почве трагедии режиссер находил своего лирического героя, поставленного перед необходимостью действия.

Брат Алеша (Грачев и Сайфулин) проходил свой путь в мир, совершая концентрические круги вокруг дома Лиз Хохлаковой и убогого жилища штабс-капитана Снегирева. Распахнутая коробка дома поворачивалась перед ним как две ипостаси одной беды, одного надрыва — бесчеловечности и потери веры в человека. И, пройдя до конца, до последней правды, до смертной черты эти круги, Алеша Карамазов выходил в финале на авансцену, к могиле Илюшечки, чтобы крикнуть в зал звонкий выстраданный призыв: пока не поздно, бросайтесь на помощь человеку, как если бы у вас на глазах тонул ребенок.

Классика принесла Эфросу глубину анализа действительности, ощущение сложности диалектики жизни. Встреча с Мольером и Гоголем это подтвердила. И «Дон Жуан» и «Женитьба» были поставлены режиссером как трагикомедии, как притчи, далеко выходящие за рамки внешнего сюжета — к многомерным, аналитическим обобщениям.

Дон Жуан — Волков ломал традиционные представления о севильском обольстителе. Человек уже немолодой, усталый, ни во что не верящий, он бежал не от женщин, а от лицемерного века. Укрывшись в какой-то старый каретный сарай, он вел спор-диалог не только со здравомыслящим Сганарелем, но и с самим собой, с веком, с самой смертью, наконец. «Нет правды на земле, но правды нет и выше!» В этом споре — слишком поздно — он познавал истину: на его приглашение к ужину являлся не гремящий латами мощный командор, а лишь дряхлый, тщедушный старикашка, который протягивал ему слабую, дрожащую руку. Не от грозного пожатья «каменной десницы», а от прикосновения живой {116} руки Дон Жуан падал замертво. Казалось, сама жизнь давала ему урок веры: человек — вот правда.

«Женитьба» тоже была прочтена не как бытовая комедия о некоем нерешительном Подколесине, а как фантасмагорическая история человека, стоящего перед выбором. (Гоголя всегда надо не «оводевиливать», а «ошинеливать», говорил режиссер.) В спектакле существовало как бы два Подколесиных: он сам и Агафья Тихоновна. Более того, каждый из женихов нес свою драму. Все они выбирали «на век», словно стояли на грани «инобытия» как выхода из «скверности» жизни. Оттого каждый пустяк — пусть это будет сукно для фрака или вакса для сапог — приобретал магический смысл. Мечтания Агафьи тут же зловеще овеществлялись, пугая ее своей перспективой. А радужный цветной экран купеческого мирка оказывался столь же угрожающим для героя, как и зияющая дыра черного экрана, перед которым уже стояла наготове коляска. Выбор, казавшийся выходом, оборачивался безвыходностью. И когда сбежавший Подколесин шел в финале на авансцену, словно под конвоем, об руку с невестой-смертью, в свадебном перезвоне колоколов чудились погребальные звуки.

В последних спектаклях Эфроса режиссерское мышление заметно усложняется. Предложенная ранее модель мира, в которой лирический герой действовал словно бы нехотя, вынуждаемый внешними обстоятельствами, сохраняется и тут. Сохраняется и медленный, задумчивый ритм кружения жизни. Статика его неизменности реже прорывается импульсивным возмущением. Силовое поле напряжения спектакля создается главным образом интенсивностью внутреннего мира человека. Здесь идет постоянное диалектическое противоборство истины с ложью, прошлого с будущим, жизни со смертью. Философская диалектика и определяет непрямой ассоциативный ряд внутренней структуры спектакля.

Художественная модель мира, разработанная Эфросом не только в театре, но и на телевидении, требует особой зрительской подготовки. Как симфоническое произведение, она вызывает настройку на определенную музыкальную волну. Если этой настройки не произошло, зритель может остаться глух к завораживающему ритму спектакля. Это искусство не подстегивает, не встряхивает зрителя, тихо сидящего в кресле. Напротив, обходясь без «допингов», лозунгов и плакатов, оно доверчиво ждет, что зритель, может быть не сразу, {117} посмотрев спектакль еще и еще раз, постепенно сам войдет в атмосферу вдумчивой духовной работы, на которую рассчитывал режиссер.

Метод таких режиссеров, как Эфрос, принято называть методом психологической режиссуры — в отличие от режиссуры постановочной. Но в том процессе синтеза театра «живого актера» с театром условно-метафорической образности, о котором идет речь, происходит естественное сближение разных режиссерских методов.

Эти взаимные токи наглядно переплелись в спектакле «Вишневый сад», поставленном Эфросом в Театре на Таганке. Вот случай, словно нарочно самой жизнью придуманный, чтобы доказать органичность сближения противоположных полюсов: Театр на Таганке пришел наконец к Чехову, и его ставит там «чужой» — чеховский — режиссер.

«Вишневый сад» он понял как трагедию, отбросив за ненадобностью досужие для него домыслы о фарсе и тут последовав за старой мхатовской версией. Но не старую историческую драму о разорении дворянских гнезд ставил он, а ностальгическую трагедию о напрасной гибели культуры, человечности. Ушедший быт словно просвечивал своей общечеловеческой глубиной. Извлеченная из дали времен, она наполнялась поэзией расставания с прошлым, горечью ненужных потерь, приносимых жестокими социальными сдвигами.

Снова спектакль подчинялся вальсирующему ритму старого, полузабытого романса. Этот ритм увлекал людей в центр сцены, где, как на острове, еще сохранялись цветущие вишневые деревья, старинные кресла, детские стулья, надгробные камни и кресты. И Раневская — Алла Демидова, еще прелестная, хрупкая женщина, словно летала по сцене на сломанных крыльях, притягивала, завораживала и покоряла всех вокруг, как загадочная хранительница гибнущей поэзии «вишневого сада».

Психологическая тонкость здесь соединилась с острым чувством формы. Актеры играли правдиво, но на грани видимого отчуждения от образа, как бы отстраняя, отводя беду. Создавалось ощущение, что реальная жизнь, схваченная вживе, но в момент ее уничтожения, уже теряла свою природную теплоту. Симфония в белом была уже тронута тлением. Но беспечные люди, словно не замечая надвигавшейся беды, продолжали петь, смеяться, показывать фокусы — жить. И тогда {118} ностальгия «вишневого сада» при всей своей трагичности сохраняла объективную дистанцию времени, передающего из поколения в поколение веру в непреходящие ценности человечности.

Так наметился процесс диффузии разных творческих направлений в едином русле современного советского театра. Повсюду, где имелась самобытная режиссерская личность, будь то Каарел Ирд или Андрей Гончаров, Вольдемар Пансо или Юозас Мильтинис, Марк Захаров или Адольф Шапиро, Леонид Хейфец или Альфред Линынь, Сергей Данченко или Валерий Раевский, — везде по-своему, с большей или меньшей тягой к постоянству, наступали приливы и отливы достоверности и условности, по-своему сказывалась цикличность смены режиссерских форм.

Но есть один большой режиссер, который словно бы опровергает своим существованием намеченную нами схему. Не случайно о нем мы еще почти не упоминали, хотя занимает он в современной режиссуре положение лидирующее. Этот режиссер — Георгий Товстоногов. Феномен его творчества вошел в нашу театральную среду прочно, стабильно и всеобъемлюще.

Его феномен — предельная объективность. Каждый из художников, о ком шла речь выше, по-своему субъективен. Товстоногов с ранних лет будто запрограммировал себя творцом уравновешенным, чуждым крайностей и полемической односторонности. Уже давно замечено, что ему свойственно «традиционное новаторство». Если говорить об исторических параллелях, то ближайшим аналогом режиссуры Товстоногова является режиссура Немировича-Данченко. Тот же мудрый отбор самого ценного, та же адаптация чересчур рискованных открытий и безукоризненное чувство меры. И то же умение, когда нужно, «умереть в актере», удивительное самообладание режиссерской мысли, не позволяющее грубо подчинить себе актера, подмять под свою концепцию. Должно быть, недаром Товстоногов создавал всегда, подобно Немировичу-Данченко, «актерский театр». При всей активности его режиссерских исканий именно он стал воспитателем целого поколения крупнейших актеров современной сцены.

Однако его дарование не лежит в плоскости «педагогической» режиссуры. Напротив, «умирая в актере» на репетиции, он воскресает в спектакле. Всякий раз, {119} когда вспоминаешь лучшие его спектакли — «Оптимистическая трагедия», «Идиот», «Варвары», «Пять вечеров», «Горе от ума», «Мещане», «Ревизор», «Балалайкин и Ко», «История лошади», — сразу в памяти всплывает могучее режиссерское решение. Это решение всегда подчинено автору. Ориентация на «авторский» театр тоже сближает метод Товстоногова с методом Немировича-Данченко.

Как в свое время между Станиславским и Мейерхольдом стояла мудрая фигура Немировича-Данченко, которая собою как бы уравновешивала, соразмеряла и смягчала их крайности, так и теперь фигура Товстоногова высится как пример умного собирателя, человека, умеющего перекидывать мосты, скрещивать и по-своему претворять опыт мировой режиссуры. Вахтанговскую идею синтеза двух направлений Товстоногов не выстрадал, как другие, она пришла к нему сразу как данность. Он никогда не был привержен быту, всегда ценил условность, но знал меру обобщения и любил правду «живого актера» на сцене. В этом сказывалось уважение к традициям и высокий уровень театральной культуры, свойственный ему еще в молодости.

Товстоногов тоже начал как «тюзовский» режиссер, но повзрослел быстро. «Проклятие инфантилизма» его не слишком мучило, может быть потому, что он принадлежал к иному поколению и войну встретил не мальчиком, но мужем. И хотя ставил потом пьесы Розова, ни одна из них не принесла ему шумного успеха, а «розовские мальчики» не сделались его лирическими героями. С наивностью он распростился рано, его острый скептический ум скоро распознавал и отбрасывал иллюзии. Наверное, потому что смолоду, да и всегда, удавалась сатира («Помпадуры и помпадурши», «Эзоп», «Ревизор», «Балалайкин и Ко»), трагедийные спектакли наполнялись точно нацеленным сатирическим гневом («Оптимистическая трагедия», «Униженные и оскорбленные», «Горе от ума», «Генрих IV»), в Горьком он открывал трагисатирическое начало («Варвары», «Мещане», «Дачники»), а лирически близкими ему людьми становились скептически настроенные, эксцентрические герои Володина.

По-своему он тоже прошел — раньше других — период поисков новых идеалов: здесь ему тоже помог Достоевский. Инсценировка «Идиота» стала поворотной в его режиссерской биографии: ему удалось открыть в {120} ней тип вечного правдоискателя. Князь Мышкин — Смоктуновский стал громадным явлением на театре именно потому, что этот человек способен был восстанавливать нарушенные человеческие коммуникации. Такой человек, вовсе не герой, тщетно ищущий понимания и хотя бы доброго сочувствия, если не любви, появлялся и в «Горе от ума». Чацкий — Юрский был для Товстоногова тоже открытием своего лирического героя. К людям такого типа близко подходили и володинские «чудаки». Все они не были готовы к сопротивлению, но потенциально к нему готовились — нравственным самовоспитанием.

Период поисков новых «идей жизни», связанный, как и у многих художников, с подъемом общественных настроений середины 50‑х годов, кончился для Товстоногова сравнительно скоро. Лирическая тема наполнялась все более значительными гражданственными мотивами. Трагедии его не привлекали или не удавались вполне (как «Генрих IV»), и тоже, должно быть, не случайно: по объективности и рациональности своей натуры он не был рожден художником трагического мироощущения. Но та же природная объективность ума и сильный гражданский темперамент позволяли ему и в сатирических произведениях быть не только обличителем, но и лириком. Пожалуй, ни в каких других спектаклях Товстоногов не высказывался так откровенно, как в своих сатирах. И его сатиры всякий раз отбрасывали трагические тени.

Наиболее высоких свершений он достигал в классике. Здесь аналитическая сила его обобщений освещалась и охранялась исторической перспективой. Как никто другой, этот режиссер умеет соединять историзм с современностью, его спектакли обычно верны и духу времени ушедшего и настоящего — и в этом смысле гармоничны.

В режиссерских концепциях Товстоногова традиционность гармонически соразмерна с новаторством. Сценические идеи и формы, открытые до него другими режиссерами, он может претворять так, что его никогда не назовешь «вторичным» режиссером. Вот, к примеру, «Оптимистическая трагедия»: классическую форму Таирова и Рындина он переносит в свою постановку, новаторски ее преображая. Спирально развернутая воронка — палуба корабля становится ареной не только для романтической трагедии, но и для трагедии сатирической. {121} Поединок Комиссара с матросской массой оттесняется сражением массы с Вожаком. В центр спектакля выдвигается мощный как глыба образ Вожака — Толубеева, который вбирает в себя многозначный подавляющий и гибельный смысл воинствующего хамства, рвущегося к власти.

Режиссерская мысль Товстоногова обладает особой емкостью. Она не лежит на поверхности, не исчерпывается удобной формулой. В этом смысле его можно назвать наиболее концептуальным из современных постановщиков. Он умеет соскрести хрестоматийный глянец с заигранного произведения, увидеть за верхним его слоем неиспользованные свежие возможности. Вот почему ему удается по-новому прочитать такого писателя, как, скажем, Горький. Недаром его «Варвары» и «Мещане» стали классическими горьковскими спектаклями современного театра.

Кто, к примеру, думал, что пьесу «Мещане» можно вывести из традиционной схемы конфликта отцов и детей или как-то иначе расшифровать известный смысл образов Бессеменова и Нила? Но Товстоногов смело пересмотрел традицию и в обычной, чуть укрупненной бытовой раме показал картину неожиданную. Понятие мещанства оказалось расшифрованным как широкое социально-психологическое и философское понятие «охранительства», защиты старых завоеванных устоев. И Бессеменов — Лебедев в своем скрипучем обветшавшем доме переживал почти «лировскую» трагедию, когда никто из молодых не соглашался жить в доме, для них же выстроенном, но по его ранжиру. Бытовая драма разрасталась в грандиозную трагикомедию.

Синтезируя традиции крупнейших режиссеров XX века, Товстоногов извлекает из них то, что живет сегодня. Иногда ему хочется почти «процитировать» мейерхольдовскую композицию, — скажем, вывести уродливые гротескные маски, пляшущие на балу у Фамусова, или показать двойников Хлестакова, появляющихся и исчезающих с помощью эффекта черного бархата в доме городничего. И в эти мгновения как бы курсивом выделить и указать перспективу авторской мысли.

Но более всего ему удаются психологические метафоры. Когда в доме Фамусова Молчалин — Лавров вел снисходительный диалог с Чацким — Юрским, объясняя этому «глупцу», как надо жить «по-умному», доверительно и покровительственно покручивая пуговицу его фрака, {122} эта неожиданная «перемена мест» воспринималась как сгущенное сценическое обобщение. Или когда в доме городничего подвыпивший Хлестаков широким жестом приглашал чиновников садиться и все они, сколько их было, дрожащие общей мелкой дрожью, усаживались, лепясь, как пчелиный рой, на одно стоящее супротив него кресло, чтобы поддерживать с ним светскую беседу, — эта блестящая мизансцена читалась как символ массового психоза.

Эволюция режиссерского творчества Товстоногова, двигающаяся по спирали, захватывает в свою орбиту все более глубокие социальные и философские пласты времени. Легко владеющий различными театральными формами, изобретательный на любые пространственные композиции, с годами он охладевает к формотворчеству как таковому. Характерно, что порой ему уже не требуется художник, он сам часто его заменяет, все подчиняя своему замыслу. Пространство сцены, прежде условное и динамичное, теперь все больше насыщается натуральными деталями. «Я — за быт», — декларирует режиссер и все свои усилия отдает актеру. Словом, приливы и отливы достоверности намечаются и здесь.

В этом смысле он работает почти демонстративно. В спектакле «Балалайкин и Ко», поставленном им на сцене театра «Современник», пространство сцены кажется вообще как бы отрезанным. Щедринских персонажей окружает нейтральный, подернутый дымкой фон, на котором слегка поблескивают регалии ушедших времен. А на авансцене сидят два актера и ведут меж собой беседу, но такую беседу, что зрителю ничего и не нужно. Словно вернулся XIX век с его нейтральным павильоном, послушно выдвигающим вперед единственного владыку сцены.

Приглашение Товстоногова в «Современник» для постановки инсценированного романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» укрепляло позиции «актерского театра». Действительно, здесь актеры Гафт и Кваша по зрелости и мужественности игры достигали уровня таких товстоноговских актеров, как Лебедев или Юрский. После кричащих ритмов мюзикла, эффектных движущихся декораций, ослепительных световых эффектов здесь душа даже отдыхала, вникая в неторопливый разговор, глаз спокойно скользил по вольтеровскому креслу и пледу, брошенному на колени. В этой «старомодности», словно бы освещенной мягким светом керосиновой {123} лампы, проступала та тяга к прошлому, которая заметна сейчас в моде и на старинную мебель и на «чеховский» покрой платья. (Кстати сказать, и ностальгия «Вишневого сада» Эфроса тоже связана с этой тягой.)

Разумеется, мода «ретро» возникает не только как реакция на нервное перенапряжение времени бешеных ритмов, броских красок и вызывающе хриплых голосов. За ней скрываются более глубокие причины: поиски духовной опоры, постоянства, непреходящих ценностей человеческой жизни. Вот здесь товстоноговская традиционность и пригодилась. В раме ушедшего века жили персонажи, чья философия ренегатства и конформизма звучала историческим предвидением и предостережением. Психология бывших либералов, пытающихся в пору реакции жить по принципу «годить» — погодить, переждать — и кончающих службой в полиции, вскрывалась актерами с убийственным сарказмом и достоверностью.

Последние работы Товстоногова обращены к историческому опыту России, Родины, народа и в этом смысле исполнены эпической протяженности и широты повествования. Это и шолоховский «Тихий Дон» с его трагической мелодией человека, застигнутого грандиозным переворотом русской земли. Это и горьковские «Дачники» с их прозорливым анализом паразитирующего общества. Это и тендряковские «Три мешка сорной пшеницы», где жизнь русской деревни в голодную и тяжкую годину войны распахнута с суровым и безбоязненным мужеством.

Но среди всех спектаклей последних лет в творчестве Товстоногова выдвигается вперед один, наиболее глубинно выражающий его кредо, его художественную и человеческую позицию. Это «История лошади», инсценировка толстовской повести «Холстомер». Вот случай, когда гений писателя рождает конгениальное сценическое создание. Как прежде Достоевский, так теперь Толстой дает режиссеру возможность прикоснуться к самым сокровенным поискам добра, человечности, даже простого милосердия.

История лошади, сначала резвого жеребца Холстомера, а потом загнанного, искалеченного мерина, рассказана здесь актером Е. Лебедевым с потрясающим трагизмом. На пустой сцене, затянутой мешковиной, редкие детали — уздечка, кнут, колышек, к которому привязывают {124} лошадей. И больше ничего. Только великий актер, владеющий великим словом.

Режиссура Товстоногова вышла на эпические просторы, и чувствуется, что этому мастеру теперь доступно все: будь то современная или классическая пьеса, русская или зарубежная, он способен охватить ее в пределах всеобъемлющих.

Итак, «актерский театр» вновь отвоевывает свои права, а «театр режиссерский» теряет все больше приверженцев. И вот уже складывается концепция, что никакого режиссерского театра и не нужно. И Олег Ефремов с горячностью убеждает, что всегда существовал и будет существовать только тот театр, который выражает все через актера, через «жизнь человеческого духа». И тот режиссер хорош, у которого хорошо играют актеры. И никакого «синтеза» не надо, а, напротив, нужно сохранять чистоту школ и направлений. Каждому свое.

Но в полном противоречии с самим собой Ефремов приглашает в Художественный театр на постановку чеховского «Иванова» художника с «Таганки» — Д. Боровского. И тот дает ему условное претворение его идеи симультанной декорации — интерьер, вывернутый наизнанку как экстерьер и заплетенный сухими плетьми дикого винограда. А сцену оставляет пустой, лишенной малейших признаков уюта. В этом пустом пространстве будет ходить, мыкаться бесприютно высокий человек в накинутом на плечи светлом пальто, в которое он будет запахиваться, как в больничный халат. И в этом Иванове Смоктуновского будет угадываться человек из чеховской «Палаты № 6».

Словом, в лучшем своем спектакле из поставленных на сцене МХАТ Олег Ефремов тоже пойдет навстречу открытиям условно-метафорической образности, соединяя их с пластичной правдой человеческих переживаний.

Почему же тогда возникает протест против взаимного обогащения разных творческих направлений? Чем подогревается концепция «чистоты» школ? Концепция эта складывается не оттого, что режиссерский театр отжил свой век, а оттого, что отжили свой век использованные формы режиссуры. Они вновь требуют своего обновления. Волна условности докатилась до своего берега и пошла в обратную сторону.

Синтез предполагает гармоническое сосуществование актера и режиссера. Эта идея перспективна потому, что {125} опирается на реальное соотношение человека и окружающей его среды. В современном мире это соотношение все более усложняется: человек изменяется под давлением обстоятельств, но сами обстоятельства в век НТР изменяются еще более мобильно, решительно, подчас почти неузнаваемо. Нужен режиссерский глаз, способный охватить картину целого, всеобщего состояния мира и выразить ее через многие частные слагаемые, в том числе и прежде всего — через душу актера.

Идея синтеза не есть вершина треугольника, останавливающая всякое движение. Напротив, сегодня она наиболее оптимально разрешает противоречия как «бытового», так и «условного» театра. Что будет завтра — увидим. Но думается, что развитие режиссерских форм не может прекратиться, как не может остановиться развитие человеческого мышления, идущего по триаде: от конкретного — к абстрактному — ради конкретного.

И если сегодня режиссер склонен рассматривать человека в движущемся пространстве и времени, свободно перемещать его из прошлого в будущее, производить стыковку, казалось бы, несоединимых монтажных «кадров» ради того, чтобы высечь искру свежих ассоциаций, то в этом сказывается не прямое зеркальное влияние кинематографа, а веление самой эпохи. Впрочем, это вовсе не означает, что завтра эти приемы тоже не будут сданы в архив и та же эпоха не продиктует искусству новые, неизведанные режиссерские формы.

# **{****126}** Инна Соловьева «Простой, обыкновенный монолог» *Борис Бабочкин. Работа над Чеховым*

Борис Бабочкин работал последние годы много, умер внезапно.

В его работах был несвойственный зрелости напор, резкость неполного высказывания: подчас казалось, что тут только зачин, хотелось дослушать до конца. Но он умер.

Может быть, самым полным его высказыванием была его «Скучная история».

Бабочкин прочел нам Чехова под старость своих лет; на телевизионном экране, когда он поднимал глаза от текста, мы невольно рассматривали его собственное, не героя рассказа — Николая Степановича, а его собственное лицо. Когда человек стареет или болен, лицо меняется; говорят — «обосновался»: то есть стала видна основа лица, его логика, его тип. Стирается то, что можно бы назвать гримом личности и гримом дня, видно, что человек похож на весь свой род.

«Скучную историю» с Бабочкиным не знаешь, как назвать. Инсценировкой называть не хочется, но ведь и не чтение, как у Игоря Ильинского (кстати, в его «Душечке» многое удивляюще близко мыслям Бабочкина, его чувствованию Чехова, но об этом, может быть, потом). Объективно на телеэкране вот как: сначала Бабочкин, в обычном своем костюме, читает рассказ по томику какого-то нынешнего издания Чехова. Потом появятся предметы: старая керосиновая лампа, на которую, изводясь от бессонницы, смотрит профессор Николай Степанович; потом будет еще какой-то минимум бутафории и кое-какая мебель — остальная обозначается плоскими вырезками из фанеры. В кадр входят персонажи, костюмированные по моде 80‑х годов: сначала жена профессора в папильотках, потом его дочь с нотами и в круглой меховой шапочке, лакей Егор, жених дочери с баками. Кажется, все-таки инсценировка, пусть и с несколько более чем обычно настойчивым напоминанием, что разыгрывается *рассказываемое*. Впрочем, не так уж все это и важно. Мера слитности и неслитности Бабочкина {127} с чеховским рассказчиком скучной истории не от этого зависит и не в этом выражается.

Остальные исполнители в телепостановке с большим или меньшим усердием и успехом являют нам действующих лиц, с несколько торопливой плотностью лепят их: вот характерность лица, вот характерность времени действия. Бабочкин ни минуты не обеспокоен подобными хлопотами, тем, представят ли себе зрители сколько-нибудь отчетливо того больного жителя профессорской квартиры, о котором тут повествуется: далеко ли ему, близко ли до медицинского факультета, идет ли он туда пешком или едет на постоянном, «своем» извозчике, не тяжела ли ему шуба, на хорьках она у него, или на лире, или на ильковых спинках.

Вероятно, Бабочкину ничего не стоило бы схватить все то, про что поминает сам Николай Степанович: его резкий и певучий, как у ханжи, голос, тик и трясущиеся руки, улыбку, от которой все лицо покрывается старчески-мертвенными крупными морщинами. Ничего подобного нет. Но Бабочкин с безупречной, именно телесной полнотою передает другое: раздражение Николая Степановича своей старостью, этот стыд от немощи, от лысины, от того, что зубы вставные, от того, что портится характер, иссякают желания.

Бабочкин не искал тут перевоплощения, как не давал тех моментальных, исчерпывающих личность «показов»-разгадок, на которые был великий мастер. Главное в том, что он предлагает на телеэкране, — минуты совпадения, минуты узнавания себя в другом. Начал читать; почти невольно, как сделал бы всякий, примерил; пронизало, до чего пришлось в пору.

Здесь есть близость натуры. Между прочим, вышло так, что на одной странице нового издания Большой советской энциклопедии рядом сверстаны две фотографии: Борис Андреевич Бабочкин и Александр Иванович Бабухин. Тот самый русский ученый-медик, профессор Бабухин, который и упоминается в «Скучной истории» («в нашем обществе все сведения о мире ученых исчерпываются анекдотами… и двумя-тремя остротами, которые приписываются то Груберу, то мне, то Бабухину») и не без причин считается прототипом Николая Степановича (беда с воспитанницей, ушедшей на сцену и кончившей самоубийством; болезнь, которую он носил в себе, зная то; склад личности, наконец). У Бабочкина на снимке твердая улыбка наших 30‑х годов; у Бабухина {128} писаревские длинные волосы, «поза лица» семидесятника прошлого века. Но, если вглядеться, структура та же: глубоко посаженные глаза, узкая переносица, линии продолговаты. Точность выработавшегося, утвердившегося национального типа в одном из его вариантов.

Тройное наложение персонажа — прототипа — артиста обнаруживает не сходство, а единство строения. «Скучная история» для Бабочкина история прежде всего понятная — телесно, кровно понятная.

Он досконально понимает своего профессора Николая Степановича, скажем, когда тот сидит наедине со студентом, несколько раз срезавшимся по его предмету и вот явившимся сдавать на дом, или когда тот сидит наедине с господином, исправно кончившим курс и просящим дать тему для диссертации. Разумеется, Николай Степанович прав и в своем раздражении добродушным верзилой, предпочитающим пиво и оперу занятиям науками, и в своем раздражении благополучно бездарным молодым коллегой, который перетерпит его язвительность и его крикливый гнев, даст этим раскатам отгреметь над собою и получит-таки от профессора желанную тему.

Можно расшифровать эти сцены как атаки житейской пошлости на высокий мир человека науки; но в чтении Бабочкина доходит что-то другое. Вспоминается, например, одна современная Чехову статья, где есть занятное замечание: в русском таланте непременно присутствует самодурство — вот хоть Петра Великого взять, хотя бы и Ломоносова, хоть бы и Льва Толстого. Ласковость и многотерпеливость профессора, когда он томит юного медика, желающего получить на шаромыжку свой удовлетворительный балл; ледяная, без нерва грубость, с которой он втолковывает терпящему все гостю, что тот есть ничтожество и захребетник в медицине, — во всем этом у Бабочкина тоже тень самодурства, тень юродства, столь же органического, сколь и подконтрольного, — для собственного удовольствия себе разрешаемого. А еще Бабочкин угадывает тут *скуку* игры: вот и мучить студента через минуту Николаю Степановичу станет неинтересно… Ушли силы, игра которых прежде сама собой и с наслаждением выплескивалась в том, как мог дерзить и дразнить всласть, в живых странностях прямоты; все иссыхает. Остается причуда и манера. То, что обеспечивалось прежде натурой, теперь обеспечивается как-то стыдно: не возразят, потому что {129} стар, потому что «имя», потому что известно — чудит, потому что как-то зависимы. Скучно.

Изменения, которые истачивают нас, — вот о чем думаешь. Всякий спрашивает себя в какую-то минуту: где же я буду, когда я буду лежать на кладбище под доской со свежими золотыми буквами? Герой Бабочкина, когда его везут на дачу, как раз мимо кладбища проезжает. Констатирует, что оно не производит на него никакого впечатления, хотя лежать там придется скоро. Где я буду тогда, это ладно; вопрос, где я теперь. Куда я деваюсь изо дня в день. Где моя жена… Жена жива, каждое утро заходит в кабинет, непременно скажет — «извини, я на минутку», надолго сядет у стола. «Я напряженно всматриваюсь в лицо сырой, неуклюжей старухи, ищу в ней свою Варю…». Нету. Взгляд Бабочкина жалостливо-пытлив и недоумевающ: а правда, куда же девается человек?

Вскоре после «Скучной истории» Борис Бабочкин был занят в другой постановке на телевидении — «Плотницких рассказах» Василия Белова. Там начинается с того, что старик рассказывает, как ему помнится собственное рождение. Шутит, конечно. Впрочем, кто ж знает: может быть, и помнит. Момент ведь действительно особенный: то вот тебя не было и не было, а то вот ты стал. Как не запомнить!

Рассказам плотника Олеши про разное, что с ним за его долгие годы случалось, Бабочкин придает какой-то оттенок сверх обычной словоохотливости человека общительного и с хорошо подвешенным языком. Кажется, то, что человек помнит себя в детстве или в сравнительно недавние годы, для старика так же странно и занимательно, как то, что он помнит минуту своего появления на свет. Отсюда этот немного сторонний смешок, которым сопровождается рассказ о себе. Если бы это относилось вполне к тебе, рассказывать было бы и больно и стыдновато, а сейчас — почти забавно: тот неловкий мальчишка Олешка, которого подвели под лупцовку, — не ты же. Ты живешь в рассказе, как и другие участники тобою прожитого, — на правах того, что помнится.

Взгляд, которым этот деревенский старик смотрит на свою кроткую глухую старуху, так же недоумевающ и жалостлив, как взгляд профессора на его Варю. Где же та-то, прежняя?..

В «Плотницких рассказах» есть эпизод, когда Олеша, парясь в только что срубленной им бане, делится {130} с соседом по парнóй своим несогласием: как же все-таки так — вот живет человек, а потом ничего не остается; он что-то думал, что-то делал, хотел чего-то — так куда же все это?

В спектакле собеседник отвечает, что вот, к примеру, эта баня и останется; память о их разговоре останется; человек пребудет в тех, в ком успел отразиться и кому успел отдать что-то свое. Герой Бабочкина слушает все это. Слушать ему приятно, потому что слова красивы и лестны; он кивает на чужие рассуждения: пожалуй, что и так.

Но когда — уже потом — у нас в ушах отдается вопросительный, высокий стариковский тенорок, кажется, что собеседник Олешу плохо расслышал, а тот своего не продолжил. За тем, как заговорил старик, угадывалось мгновенно высунувшееся, кольнувшее самую плоть острие. Не вскрикнул, но острие стал разглядывать. Ну хоть так можно себе это представить: растирал себя в свое удовольствие, мылился и вдруг понял — понимание прошло по телу, — что минет недолгий срок и не мыться будет, а будут обмывать.

В общем, оно к лучшему, если собеседник его не понял: про такое — или про подобное, острое, колющее — говорить не принято, нехорошо. Нравственность старого плотника из вологодской деревни и нравственность старого русского профессора, как их обоих знает Борис Бабочкин, в этой точке совпадает вполне.

А вроде бы напрашивалось не совпадение, но противопоставление. Вот первый возможный вариант, в духе «Трех смертей» Льва Толстого: слезы и жалкая энергия личного сопротивления смерти, с одной стороны, и, с другой, — облегченный природной покорностью конец человека «роевого». Или вариант второй: у старого колхозного плотника есть та самая «общая идея», какой у Николая Степановича нет. Так Борис Щукин после своего Егора Булычова, который «наткнулся на острое» и с трагической скандальностью лез на рожон с вопросом: «Как богу не стыдно? За что смерть?», захотел сыграть и сыграл столь же безнадежно больного комкора Малько, для которого все это не вопрос и не трагедия. Бабочкин, однако, ни первого ни второго варианта не пожелал. Противоположение снял: в том, как на секунду позволил себе представить смерть плотник Олеша, Бабочкин слышит всю тоску души, которая не чает себе сохранения; а в том, как доживает Николай Степанович, {131} слабея, сходя на нет, стесняясь беспокойства близких, передал едва ли не мужицкую, едва ли не воловью кротость терпения. Понятию же «общей идеи» Бабочкин дал тут толкование простое и неожиданное лишь тем, что оно коснулось действительно самого широкого, самого общего.

Можно, разумеется, прочесть «Скучную историю» примерно так, как видит ее Катя: возненавидев ничтожных людей, облепивших Николая Степановича; желая одного — чтобы он со всеми развязался, уехал бы. Разве это для него — все эти ежеутренние толки жены о том, что, слава богу, хлеб стал дешевле, а сахар, не дай бог, вздорожает; и эти обеды, которые готовят словно бы не ему, а кому-то, кто носит его имя и звание и кому полагается есть именно эти блюда, которых сам Николай Степанович никогда не любил; и эти разговоры о том, что шубка Лизы имеет неприличный вид, что Гнеккер — завидная партия, что надо послать денег сыну-офицеру в Варшаву… Вот во всем этом и раздробилась жизнь, измельчала, пропылилась; все это ее и разъело…

Разъеденность пошлостью — этот мотив известен как постоянный мотив Чехова; и смешно бы отрицать его присутствие; и никто, как Бабочкин, не был всегда готов передать его сполна и с усилением даже. Готовясь к «Иванову», он не толковал ни об усадебном ноктюрне, ни о русском Гамлете, — замечал прежде всего, как безобразно часто говорят в этой пьесе о деньгах, как тут неистребим их грязный запах. Для Николая Алексеевича Иванова, когда его играл Бабочкин, не предлогом очередной поездки к Лебедевым, а, увы, самым неотложным истинным ее мотивом было то, что надо еще раз переговорить о векселе, попросить отсрочки. Мысль о причитающихся с него процентах, о том, что завтра утром работникам платить будет нечем, не отпускает.

Режиссер Бабочкин с каким-то озлобленным удовольствием «подлавливал» персонажей: вот Лебедев слывет порядочным человеком, а попробуйте заговорите с ним о деньгах. Попросит у него Шабельский, и Лебедев первым делом со слезной растерянностью: «Голубчик, у меня ни копейки!» А у него есть, лежат «заветные», мы знаем. От жены научился: Зюзюшка — та сразу в слезы, если к ней с меркантильной просьбой.

В таких подлавливаниях Бабочкин был зол, а в режиссерских средствах их предъявления публике не {132} стеснялся. Уж тут не пылинки пошлости, с ежедневной неизбежностью проникающие в поры любого, кто с ней соприкасается, а хамский самум, сбивающий с ног и засыпающий с головой.

Ставя «Иванова», Бабочкин не зарекался от объяснения столь ходкого в свое время, когда речь шла об измельчавшем интеллигенте: «среда заела». Эти, которые пляшут в его спектакле во втором акте, эти зюзюшкины зулусы и съесть могут.

Среда в спектакле Бабочкина представала декольтированной и хвастливо хлопала себя по бедрам, выходя в облике цветущей Марфутки. Осуждая дела и чувства соседа, она была всецело осведомлена обо всем и на все имела свое суждение. «Среда» потребляла драму Иванова, мусолила, обсасывала по косточкам. Однако же драма эта не от нее зависит.

Вписанная в грубый быт, безобразно становящаяся достоянием любопытства, драма Иванова была явлена Бабочкиным с совсем иной мыслью, таила нечто сверх своего «восьмидесятнического», провинциально-житейского содержания.

Играя Иванова, Бабочкин также всем существом своим отводил живучие в исполнительстве объяснения, дошедшие от театра «ивановских» времен. Ничего от неврастении, от качелей депрессии и подъемов духа не было в этом невысоком, сухощавом, складном человеке. Волосы русые, лицо правильное, глядит прямо; двигается энергично, а жестов почти нет: рука то сжата в кулак, то засунута в карман. Резок, но отнюдь не раздражителен.

Иванов даже казался на сцене молчаливым. Бабочкин уловил замкнутость, неохотность, усеченность реплик, что вовсе не оспаривается полнотою частых монологов (именно монологами возникало у Иванова — Бабочкина то, что он произносит не только наедине с собою, но и в сценах с Львовым, с Лебедевым, с Шурой и с женою). Иванов, кажется, ни разу и ни с кем сам не начинает разговора: отвечает нехотя, отстраняюще, спеша исчерпать тему. Тоска в том, что только с Зинаидой Саввишной и только про вексель он заговорит действительно по своей инициативе, а она привычно завизжит: «Не мучьте меня несчастную…»

В одном из монологов Иванова речь о том, что жизнь свою он прожил не так: не надо бы ни воевать в одиночку с тысячами, ни заводить рациональное хозяйство, {133} ни строить какие-то необыкновенные школы, ни жениться так, как он женился. Может быть, не надо бы потому, что воз этот в самом деле слишком тяжел, и вот ты надорвался, не сдвинув. А может быть, не надо бы потому, что воз этот на поверку нагружен всяческой пустотой. Ты потянул его так, как можно попробовать рывком взять с места огромную тяжесть, рванул — и все перевернулось вверх дном и переломалось именно потому, что груз оказался громоздко-пустым, измышленным.

В том и другом случае — не хватает ли человеку сил вынести ношу истинную или не хватает ему сил понять мнимость ноши — человек в стыде. Но у режиссера Бабочкина был, кажется, иной взгляд на суть происходящего, и в спектакле Малого театра он заставлял расслышать иной мотив, о котором сам Николай Алексеевич Иванов разве что догадывается и который для следующего чеховского персонажа, для профессора Николая Степановича, в прочтении Бабочкина становится, пожалуй, важнейшим.

Нравственные проблемы, которые ставит перед человеком естественная трагедия: конец жизни, конец любви, — вот что глубинно объединило обе чеховские работы Бориса Бабочкина, его «Иванова» и его «Скучную историю».

Поэтому-то режиссер спектакля Малого театра так мало задавался вопросом, чего стоили все те сражения в одиночку с тысячами, про которые поминает герой Чехова; поэтому-то был так безразличен к поискам добрых или досадных следов заброшенных Ивановым хозяйственных затей и не предлагал никаких примет того, что имение идет прахом. В переплетах дверей на веранду еще целы все цветные стекла, и книжные полки над ампирным диваном в кабинете не разорены, и густо темнеет вечерний сад. Большой, наследственно обжитой, привычно красивый, этот усадебный дом для режиссера прежде всего место, где не в силах оставаться наедине с женою разлюбивший ее человек.

Если в «Скучной истории» Бабочкин с удивляющей физической полнотой разгадал стыд старости, стыд оскудения сил, в Николае Алексеевиче Иванове для него так же открылся стыд бесчувственности. Привычно кидать это слово как житейский укор: «Бесчувственный человек!» Бабочкин слова не кидал, являл их нам с буквальностью: вот сухая, до выскребанного дна исчерпанность чувства, которого должно было хватить навсегда; {134} ничего нету. «Вы вот говорите мне, что она скоро умрет, а я не чувствую ни любви, ни жалости, а какую-то пустоту».

Можно произнести это как фразу, фраппирующую собеседника: пусть знает, пусть отвяжется наконец; можно — как жалующуюся, можно — как покаянную. Иванов — Бабочкин, когда ее говорил, о собеседнике вообще не думал (было впечатление, что мы слышим не обычный разговор, а внутренний монолог; тек холодный и до дна просматриваемый «поток сознания»); нет тут для него и покаяния; а есть стыд констатации. Он разводил руками коротко: что делать, оно так.

Константин Рудницкий, писавший об «Иванове», твердо полагал, что беда героя в выдуманности всех его идей, из них же самая выдуманная и самая «идея» — любовь к Анне Петровне, урожденной Сарре Абрамсон. «Любовь его питалась гордостью, сознанием собственной незаурядности, смелости. Но это была любовь к себе, к своей позе, своеобразная, до чрезвычайности раздутая форма эгоцентризма, а вовсе не настоящее чувство»[[4]](#footnote-5). Так что права Марфутка Бабакина, когда считает, что тут «интерес». «Ежели бы не было интереса, то зачем бы ему на еврейке жениться? Разве русских мало? Ошибся, душечка, ошибся…».

Рассуждение выстроено отлично; и нет сценических конкретностей, которыми можно его опровергнуть. При всем том Иванов — Бабочкин запомнился человеком менее всего склонным к жесту и позе. Скажем, в сценах с Шурочкой Лебедевой он оживал, кажется, вовсе не от того, что попадал в знакомые круги идейно-лирического «самонакрута», а просто оттого, что молод и мужчина (Бабочкин не сомневался, что между вторым и третьим актом Иванов и Шура стали любовниками; даже написал про это).

Сложное и изящное рассуждение критика, в сущности, очень упрощает предмет рассмотрения: разлюбил, потому что и не любил… Бедную Анну Петровну надо, вероятно, пожалеть примерно так, как пожалели бы мы какую-нибудь особенную лобогрейку, купленную с пылкой убежденностью преобразователя и в наставление соседям, в хозяйстве же не пришедшуюся к делу и печально пропадающую без толку.

{135} Но разве так Мы Жалели Анну Петровну в спектакле Бабочкина?

Констанция Роек играла счастье любви самое неподдельное; по тому, что продолжалось в ней, нельзя было не почувствовать, что кончилось в нем; непозволительно становилось предположить долю фальши, хотя бы самой возвышенной, в том, как они полюбили друг друга с Николаем Алексеевичем.

Режиссуре Бабочкина обычно бывала свойственна несопереживающая резкая верность психологизма в сочетании с чувством смешного (в этом он воспринял уроки А. Д. Дикого., режиссера, пожалуй, наиболее близкого ему). Он любил, схватив что-то вполне понятное, довести схваченное до крайности и явить поразительно (тут, кажется, объяснение, почему еще в юности он выбрал себе в учители Михаила Чехова и Иллариона Певцова). Усилие сценического укрупнения он ценил обычно больше, чем способность проникать внутрь, слиться душою. Ценил исчерпывающую графику «показа»: то, что он предлагал, становилось алгоритмом личности и ее кличкой; при этих склонностях он оставался до конца. Так, он придумал для своего Достигаева мизансцену внезапных и незначащих появлений: какое-то присматривающееся и себе на уме порхание поблизости от опасного места; придумал пересохшую, ломкую легкость движений и покручивающий жест, будто что-то ловящий или лепящий из ничего. Язвительно отменялась надобность вникать далее. В том же «Иванове» для Шурочки и для ее отца Бабочкин считал подходящим вот такое понимание — «в точку» и без движения. Тем удивительнее та нежная, длящаяся сочувственная пристальность, с какою он следил движение роли Анны Петровны.

Не отнимем ни йоты из принадлежащего лично артистке: роль была шедевром Констанции Роек; ее хотелось назвать по-старинному — «перл создания»; можно было радоваться, что столь совершенная работа так совершенно «портретирована» в статье В. Раевского «Роек играет Чехова». Но не упустим и заслуги режиссерского замысла.

В этой легкой большеглазой женщине жило счастье — привычное и благодарное; счастье существовало для нее как величина постоянная, плохую же минуту надо уметь перетерпеть, и она умела.

Едва ли не самой точной находкой спектакля было {136} то, как эта женщина взрастила в себе все перенятое от любимого русского мужа. Приняла и сделала своими его наследственные нравственные правила, согласно которым лучше держать печаль при себе, не обременяя ею других; его способность не загадывать слишком далеко, когда загадывание ничего хорошего не даст (будет так будет, наперед чего ж горевать).

Вот сцена перед отъездом Иванова. Сидели рядом на ступеньках веранды, потом она встала; он говорит тяжелое, руки у нее ослабли, голова наклонена вперед — не убито, а с выражением готовности понимать, готовности терпеть в согласии.

Она не подготовлена к несчастью, потому что по усвоенной ею нравственности и нехорошо бы ждать его, иметь в запасе убежище и маневр. Она не то чтобы гнала мысль о возможной беде, просто выучилась жить так, что эта мысль не приходит.

К Лебедевым она едет сконфуженная тем, как все это, должно быть, выглядит со стороны стыдно: ревнивая жена ни на шаг от мужа! Но для нее-то эта внезапная вылазка — совсем иное: что-то вроде того самого кувыркания на сене, которое она с первых минут предлагает. В чужой дом она почти вбегала, нарядная и смущенная; спутника тормошила; жила в ритме эскапады: захотела и поехала!

Кажется, от мужа и ради мужа у Анны Петровны — твердая закрытость и ни одного выплеска боли, тогда как радость, игра жизни находит у нее выход мгновенный. Так и у него. Только по горькому парадоксу подобный легкий выплеск радости, выплеск жизни мы увидим у Иванова — Бабочкина как раз в той сцене, которая убьет его жену. Он вдруг перестает отбиваться от юного Шурочкина натиска, — Шурочка говорит чепуху, глупости все это, но не в словах же дело. И поцелуй. Объятие грубое, счастливое, внезапное. Его и видит Сарра. Стоит на фоне праздничного, в бенгальских огнях, летнего неба и смотрит дольше чем можно.

Ужас брал от того, какой появлялась эта женщина в третьем действии — мегерой и халдой. Нечесаные потные волосы (нельзя было поверить, что к этим же кудрявым волосам она в первых актах так привычно подносила руку охорашивающимся движением). Голос сорванный и неестественный. Свое безобразие, свою хрипоту, свою обиду она совала мужу под нос, имела на то право и была нестерпима в этом своем праве… И в {137} то же время готова была в любую минуту стихнуть: скажи он одно слово…

От ее крика можно бы зайтись в ответном вопле, забыв себя. Иванов — Бабочкин голоса не повышал. Он каменно холодел, слова свои чеканил, ужасаясь потом даже не от того, что произнес, а от того, что произнести было естественно: «Мне доктор сказал, что ты скоро умрешь».

Роек играла эту минуту, потрясая несложностью реакции. Ничего не услышала, только то, что умрет, что — скоро. Испугалась. Садилась, потому что ноги не держат. И от него же (а от кого же еще?) ждала: возьмет за руку, и не будет страшно. Но он за руку не брал, и было страшно.

Этот человек когда-то любил эту женщину всем существом. Потом любовь кончилась, выпала, оставив в душе обескураживающую, постыдную пустоту.

Эмансипированная Шурочка — Л. Юдина снимала с Иванова вину со своей победоносной логичностью: «Человек не хозяин своим чувствам, ты не хотел разлюбить». Фальшивых денег не делал, обманывать не обманывал. На попреки жены Иванов — Бабочкин отвечал тут ровно, скрипяще, мученически: «Анюта, я никогда не лгал тебе… не солгал ни разу в жизни». Но весь спектакль был спектаклем об обмане: пусть не Иванов лгал, суля вечную любовь, — любовь, жизнь обманывает, схватывая человека непреложным ощущением вечности. Как этому ощущению не верить, когда оно в каждой клетке, когда вся красота мира свидетельствует его. А с другой стороны, непреложная же и по существу своему позорная, унизительная для человека конечность существования вообще, в том числе и существования чувства.

В пору, когда Бабочкин показал своего «Иванова», спектакль воспринимался прежде всего в контексте суда над ложными идеалами и над собой — почему их принял и дал им свою жизнь исказить. Но у спектакля было и иное внутреннее поле, поле интереса к бытийственному в том виде, в каком оно извлекается из нашей с вами жизни, которая ведь тоже ко всему этому имеет отношение — к любви и к смерти.

В телевизионном спектакле «Скучная история» Борис Бабочкин произносит слова насчет того, как глупо, с каким-то шипением и судорогами принято читать в театре простой, обыкновенный монолог «Быть или не быть», Он смотрит тут на нас недолго, прямо, во взгляде — {138} толика озорства и бездна убежденности. Ведь в самом деле простой, обыкновенный вопрос: быть или не быть? Приходится решать; важно решить, вопрос трудный, но чего же корчиться, — так или иначе ведь его решают все, и не корчатся же.

Когда жизнь идет к концу, человеку трудно удержать это личное ощущение красоты и цены им лично пережитого.

Страшная, скандальная сцена из третьего акта «Иванова» у Бабочкина страшна тем прежде всего, что переворачивает вверх дном, вываливает в грязи все составлявшее вовсе не мираж и не обман, а реальность счастья; конец любви отменяет прожитое в любви. Людям еще может повезти, и они просто не доживут до того, что любовь их кончится. Однако перспективы не дожить вообще до конца, перспективы не умереть у человека нет.

Если ты прожил свои годы не так, как мог бы, сердит на себя и вымаливаешь добавок лет, чтобы взять реванш, — это, вероятно, и впрямь невеликодушно, как замечает у Чехова доктор Дорн больному действительному статскому советнику: «Выражать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь…» Николаю Степановичу, профессору из «Скучной истории», тоже шестьдесят два; за его спиною не в пример действительному статскому советнику Сорину — жизнь, сбывшаяся завидно. Но и он встречает конец в стыде человека, у которого все «перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья».

Не в том суть, будто Николай Степанович перед смертью понимает, что все делал не то, не так, прожил «не на той улице». Он делал «то и так». «Тридцать лет я был любимым профессором, имел превосходных товарищей, пользовался почетной известностью. Я любил, женился по страстной любви, имел детей. Одним словом, если оглянуться назад, то вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией. Теперь мне остается только не испортить финала. Для этого нужно умереть по-человечески. Если смерть в самом деле опасность, то нужно встретить ее так, как подобает это учителю, ученому и гражданину христианского государства…».

Этот текст Чехова с телеэкрана не звучит, но в том, как доносит Бабочкин суть «Скучной истории», он отозвался.

{139} Стоическую задачу «не испортить финала», задачу, где столько же от нравственности, сколько и от некой эстетики духа, нельзя, как оказывается, решить, не пройдя через ощущение финала — как порчи, как исчезновения и опровержения смысла прожитого.

Выходит едва ли не так: человек и его жизнь, когда они расстаются, непременно и ужасно осыпают друг друга обвинениями, разрушительными для обоих, непоправимыми, после которых не помириться, как не помириться Иванову с женой. Человек кричит оставляющей его жизни, что она обманула; что она никогда и не принадлежала ему вполне; лгала в каждом своем проявлении и постоянно; обманывала именно тем чувством бесконечности и счастья, которое давала и которое ложно.

Кажется, более всего Бабочкин понимал в своем Николае Степановиче, вслед за стыдом физического ветшания, этот страх скандального, безобразного «выяснения отношений» с жизнью, страх невеликодушных укоров (жил — не так, получил — не то…). Он вызывал в памяти все, что подарили ему его честные дни, с щепетильной благодарностью. Он подчеркивал, что жизнь перед ним ни в чем не виновата.

Не виновата, но уходит. Уносит с собой свой смысл.

«Смысл… Вот снег идет. Какой смысл?» После этих слов Тузенбаха в «Трех сестрах» пауза, словно бы заполненная вот этой тишиной легкого снегопада, движением снежинок и тени их в колеблющемся круге света от фонаря. Тающее, незапоминающееся совершенство снежинок, которые рассматриваешь, почти возмущаясь способностью неба вот так сыпать и сыпать эту прелесть на минутный полет.

Если смысл жизни в самой жизни (что так легко принять, пока живешь), то убывание и конец ее неизбежно становится убыванием и концом ее смысла, ее обесцениванием.

Обиход профессора накатан прочно; колея так глубока, что дает тянуть до конца. Но Николаю Степановичу также ведом стыд, который жаром сушил изнутри Иванова — Бабочкина: стыд человека, у которого все пошло прахом, у которого на душе мертво и нечем ответить.

Разве что по инерции привычно забьется сердце, когда ночью разбудят телеграммой. Бабочкин не упускает этой секунды, и она щемяще оттеняет отсутствие реакции душевной. В телеграмме про то, что Лиза тайно {140} обвенчалась; Николая Степановича пугает не поступок дочери и ее жениха, но безучастие, с каким он встречает весть. Равнодушие тихо и неуклонно поглощает в нем все.

Полумрак, маята часов, докучный звук чужого сна за стеною.

«Я сижу в постели, обняв руками колени, и от нечего делать стараюсь познать самого себя». Усмешка этой фразы бросает свой блик на то, как Бабочкин передает ночное рассуждение Николая Степановича, почему же не удержала в себе своей ценности его жизнь и не выдержала такого, в сущности, банального испытания, как близость смерти. Человек познает себя «от нечего делать», точно так же мог бы спасаться от бессонницы, припоминая, допустим, фамилии соучеников по семинарии, с которыми начал с полвека назад, или названия местностей, где доводилось проводить лето… Но странным образом за этой усмешкой над собой, за этой какой-то непочтительной печалью взгляда на себя со стороны Бабочкин дает угадать тот особый лад души, который мы знаем по «Стихам, сочиненным ночью, во время бессонницы» («Мне не спится, нет огня…»):

«Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня…  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна, или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу…»

Старый человек, терпеливо мучающийся в ожидании рассвета на скверном гостиничном диване, хочет понять и ищет смысла. Бабий лепет парки непостижим; старик не в него и вникает, он хотел бы осмыслить только реальности собственной работы, дельной и честной, несомненно одухотворенной, несомненно послужившей благу родины; выясняется, что все у него как-то не состраивается воедино; разваливается полным отсутствием «того, что называется общей идеей, или богом живого человека».

«А коли нет этого, то, значит, нет и ничего». Это произносится Бабочкиным со всей полнотой пессимизма и {141} азбучно; настолько азбучно, что странно бы выражать отчаяние.

Нравственность при условии конечности жизни и отсутствии общей идеи — вот проблематика Чехова, на которую Бабочкин выходил с прямотой, ему свойственной и почти грубой.

То был его дар — сказать то, что для него самоочевидно, но прочими не произносится и как бы отменяется этим «непроизношением». Бабочкин едва ли не озоровал, угадывая, как запнется иной на черте установленный мнений, за которую он сам перемахивал с ходу и зная, куда идет. Он мог с вызывающей удивленностью спросить, как это никто из писавших о его шедевре, о Чапаеве, не заметил, что сыграл он тут человека обреченного: время накрывает его волной, ему не выплыть, не жить завтра — как типу, при том, что сам по себе человек он — свежий, непочатый. (Если так, то персонажи, сыгранные в фильме Бабочкиным и его учителем, Илларионом Певцовым, — персонажи парные, с той разницей, что полковник Бороздин свою обреченность осмыслил, как последний в усталой и знающей расе, а Чапаев, которого на следующий исторический день тоже не будет, живет каждой жилкой и даже слова такого — обреченность — не знает, не то чтобы чувства.)

Бабочкин мог с подобной же дразнящей простотой заметить, как сделали свое дело плохие спектакли и пресса, и трудно уже убедить публику, что Горький вовсе не противоестественный гибрид идеологического начетчика с жанристом; мог с той же задирающе спокойной интонацией сказать, что Островский — драматург чудесный, но вовсе не нравственный; во всяком случае, его пьеса «Правда — хорошо, а счастье лучше» в заглавие выносит мысль с прописями морали не согласную — житейскую, прибауточную, нагловатую. Только того замечать не хотят, как не заметили, что он, Бабочкин, в Малом театре поставил эту самую комедию о счастье, которое лучше правды, — под джаз.

Он мог так же спокойно сказать (и сценически сказал без задора), что Чехов пессимистичен и с тем примите. Другой разговор, что в его пессимизме нет самоудовлетворенности философской системы; чеховский пессимизм рожден опытом и ждет опровержения итогом опыта иного, к которому взывает. Бытийственный по своему смыслу, опыт этот не имеет для себя никакой среды осуществления, кроме бытовой и ежедневной.

{142} Бабочкин, в «Скучной истории» не слишком жадный до житейски-исторической характерности, однако же все до точки знает про этого профессора из семинаристов. Легко представить себе, что у него в роду были сельские дьяконы и протоиереи; можно быть уверенным, что этот человек безукоризненно уважителен к их вере, как и к правилам христианского государства. Но он и сам сознает себя порядочным гражданином христианского государства, а не христианином; он вполне вне веры; Отсутствие бога для него не трагедия, а данность. Он с тем живет.

Общей идеи у его героя нет, это для него вовсе не значит, что все дозволено. Более того, именно отсутствие общей идеи тем строже обязывает человека попробовать вести себя так, как если бы она была; возникает какая-то высокая и нетвердая надежда, что труд души выработает или обнаружит ее. Впрочем, это в большей мере мысль творчества Чехова, чем мысль профессора, жизнь которого в последние его месяцы с таким неотступным вниманием понята-прожита Бабочкиным.

Бабочкин с внезапной теплотой сострадания, с простой жалостью переживал рядом с героем минуту, когда тот в свои шестьдесят лет просыпается ночью и не понимает, что с ним, и мучается страхом, от которого сует голову под подушку. Он понимал в герое и то состояние, когда кажется: надо куда-то пойти, скорее пойти, там все будет иначе; знал эту раздраженную торопливость, с которой Николай Степанович надевает в прихожей шарф и шапку; знал и тоску понимания, что это не побег, а симптом, как то, что худеет… Перед смертью старые люди часто хотят уйти из дому. Потом проходит и это. «Положительно все равно, куда ни ехать, в Харьков, в Париж ли, или в Бердичев». Все равно.

Но по мере того, как Николай Степанович ловит в себе эти знаки уже вошедшей в душу смерти, Борис Бабочкин все чаще, все тише, все очевиднее видит то, о чем вроде бы и не написано.

Николай Степанович сердится, что «портит финал», но ведь со стороны виднее. Он делает все, чтобы облегчить свою болезнь и смерть для остальных; Бабочкин открывает в нем ту смесь стоицизма и деликатности, смесь природного терпения и воспитанного умения сдерживаться, которая так помогает в тяжком труде ухода. Этот старый человек хранит про себя свой немилосердный {143} страх; один знает, до чего обесценилось в его глазах все, что составляло его счастливый нажиток. Для других поступки его и интонации неизменны.

Правда, тот же Николай Степанович, не склонный к парадоксам, говорит у Чехова: когда ему приходила охота понять кого-нибудь или себя, то он принимал во внимание не поступки, в которых все условно. Для самого героя «Скучной истории» (Бабочкин ухватывает это) опустелость его поступков лишает их цены. В них не свобода, которую так высоко ценил во всех человеческих проявлениях и Чехов и его герой, а покорность лямке. Бабочкин пленительно — и трогающе и жестоко — дает видеть это усталое, привычное усилие, с которым Николай Степанович тянет лямку доброты: вот среди ужасной ночи, когда ему хотелось звать на помощь, плакать, жаловаться, он встает напоить валерьянкой плачущую дочь, взрослую и незамужнюю; вот жена нервно напоминает, чтобы он поехал наконец разузнать насчет Гнеккера, и он с утешающей доброй готовностью соглашается: конечно, так и сделаем, непременно. Надо — и едешь; и утешаешь других, когда впору самому искать утешения; и отказываешься от него, когда судьба его все же тебе посылает, отказываешься мягко, чтобы и не обидеть.

Николай Степанович у Бабочкина, посмеиваясь и очень похоже, показывает самого себя, как ему всегда хотелось жалеть маленькую Катю тоном старой няньки: «Сиротка моя милая!» В ночной сцене с дочерью, в сцене с переволновавшейся, замучившейся старой своей Варей Бабочкин видит то же: что-то от привычной жалостливости няньки, от ее кряхтящей и безотказной доброты: позвали ночью, даже не позвали, а еще только заворочались за стенкой, и откуда взялись силы — встать, пойти взглянуть, сделать, что делаешь всегда. За бесценок ли счесть это тепло, которое еще отдает остывающая душа; около нее еще можно греться, как подле долго топившейся русской печки, пусть в ней дотла все выгорело.

Философский смысл, вычитанный Борисом Бабочкиным в «Скучной истории», доходит неразъединимо с этим теплом. Все открывается как свое, домашнее — не только тип лица, но и тип нравственного закона. Бабочкин дочитывал до конца «простой, обыкновенный монолог»; решал его вопрос — «достойно ль терпеть без ропота позор судьбы» — ничуть не всеобще, а для себя единственно {144} возможно. Для Николая Степановича, как для любого человека его корней и его воспитания, терпение есть форма достоинства, форма преодоления этого самого «позора судьбы».

Безупречный, ясный, домашний реализм чтения Чехова так же свойствен «Скучной истории» Бориса Бабочкина, как и работе Игоря Ильинского, его «Душечке». Сила такого чтения еще и в том, что после него нам кажется, будто мы сами всегда именно так и читали, знали в рассказах именно это: соприкосновенность их тому, что называется вопросами бытия; тоску размышления и совершенство искусства, в них вложенные. Ну что ж, будем считать, что мы всегда это знали. Как знали и то, что Бабочкин — великий актер.

# **{****145}** К. Рудницкий «Мертвые души» *МХАТ — 1932*

Еще шли репетиции «Дней Турбиных», еще никому неведомо было имя драматурга Михаила Булгакова, когда Репертуарно-художественная коллегия МХАТ впервые обсудила вопрос «О предложении инсценировки “Мертвых душ”».

На своем заседании 19 апреля 1926 года коллегия решила:

«Признать, что включение “Мертвых душ” в репертуар МХАТ является чрезвычайно желательным; “Мертвые души” должны идти как инсценировка МХАТ на основе переделки Д. П. Смолина (без упоминания его имени на афише)».

В тот же день наметили основных исполнителей: Чичиков — Москвин; Манилов — Тарханов; Плюшкин — Леонидов; Собакевич — Лужский, Добронравов; Ноздрев — Баталов; Коробочка — Соколовская; Селифан — Станиславский.

Замечания Станиславского на протоколе заседания коллегии касались только одного пункта: «Плюшкин — Леонидов? Не выйдет ли у него слишком крупная трагическая фигура, близкая к Скупому?»[[5]](#footnote-6)

Но, как это нередко случается в театре, тревоги оказались напрасными. Все остальные исполнители по разным причинам были заменены, один только Леонидов так и остался Плюшкиным будущих «Мертвых душ» Художественного театра.

Между тем решение включить «Мертвые души» в репертуар МХАТ, принятое в 1926 году, стало реальностью театральной работы только в апреле 1930 года. В труппу Художественного театра был принят на скромную должность режиссера-ассистента М. А. Булгаков. Ему сразу же предложили ассистировать режиссерам В. Г. Сахновскому и Е. С. Телешевой, занятым предварительной {146} подготовкой «Мертвых душ». Очень скоро, однако, Булгаков вынужден был взять на себя и создание инсценировки.

О том, каким образом это вышло, сам он рассказал в письме к другу, П. С. Попову, ровно через два года, 7 мая 1932 года:

«Итак, “Мертвые души”… Через девять дней мне исполнится 41 год. Это — чудовищно! Но тем не менее это так.

И вот к концу моей писательской работы я был вынужден сочинять инсценировки. Какой блистательный финал, не правда ли? Я смотрю на полки и ужасаюсь: кого, кого еще мне придется инсценировать завтра? Тургенева, Лескова, Брокгауза — Ефрона? Островского? Но последний, по счастью, сам себя инсценировал, очевидно, предвидя то, что случится со мной в 1929 – 1931 гг. Словом…

“Мертвые души” *инсценировать нельзя*. Примите это за аксиому от человека, который хорошо знает произведение[[6]](#footnote-7). Мне сообщили, что существует 160 инсценировок. Быть может, это и не точно, но, во всяком случае, играть “Мертвые души” нельзя…

А как же я-то взялся за это?

Я не брался, Павел Сергеевич. Я ни за что не берусь уже давно, так как не распоряжаюсь ни одним моим шагом, а Судьба берет меня за горло. Как только меня назначили в МХТ, я был введен в качестве режиссера-ассистента в “М. Д.” (старший режиссер Сахновский, Телешева и я). Одного взгляда моего в тетрадку с инсценировкой, написанной приглашенным инсценировщиком, достаточно было, чтобы у меня позеленело в глазах. Я понял, что на пороге еще Театра попал в беду — назначили в несуществующую пьесу. Хорош дебют? Долго тут рассказывать нечего. После долгих мучений выяснилось то, что мне давно известно, а многим, к сожалению, неизвестно: для того чтобы что-то играть, {147} надо это что-то написать. Кратко говоря, писать пришлось мне.

Первый мой план: действие происходит в Риме (не делайте больших глаз!). Раз он видит ее из “прекрасного далека”, и мы так увидим!»[[7]](#footnote-8)

В архиве Булгакова сохранилась рукопись первого варианта инсценировки Булгакова. Начинается она словами, которые сразу же приоткрывают смелый и неожиданный замысел драматурга:

«Человек пишет в Италии! в Риме (?!) Гитары. Солнце. Макароны»[[8]](#footnote-9).

Резкий контраст между солнечной Италией Гоголя и пасмурной Россией, которую тот вспоминает, о которой думает неотвязно, предлагается Булгаковым как структурная основа будущего спектакля. Образы Рима и России вязала между собой фигура «Великого чтеца» (то есть Гоголя). Был еще и «Поклонник», которому Гоголь читает поэму. Потом «Поклонника» Булгаков убрал, остался только «Чтец», или «Первый в пьесе».

Чтобы ясно было, какую интонацию хотел придать драматург звучанию «Первого в пьесе», как мыслился, в частности, зачин спектакля, приведем самое начало роли:

«ПЕРВЫЙ *(выходит в плаще на закате солнца).* … И я глянул на Рим в час захождения солнца, и передо мною в сияющей панораме предстал вечный город!

Вся светлая груда куполов и остроконечий сильно освещена блеском принизившегося солнца. Одна задругой выходят крыши, статуи, воздушные террасы и галереи. Пестрит и разыгрывается масса тонкими верхушками колоколен с узорной капризностью фонарей, и, вот он, вот он, выходит плоский купол Пантеона, а там за ним далее поля превращаются в пламя, подобно небу[[9]](#footnote-10).

О, Рим!

Солнце спускается ниже к земле. Живее и ближе становится город, темней чернеют пинии, готов погаснуть небесный воздух.

О, Рим! … Я зажигаю лампу, при свете которой писали древние консулы, но мне чудится, что это фонарь, {148} и будочник, покрывшись рогожей, лишь только ночь упадет на камни и улицы, карабкается на лестницу, чтобы зажечь его.

Ах, дальше, дальше от фонаря! И скорее, сколько можно скорее проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом».

Вот так, одним движением гоголевской фразы переносясь от лампы древних римских консулов к родимому петербургскому будочнику, зажигающему уличные фонари, думал Булгаков вести действие «Мертвых душ».

Затем «Первый в пьесе» должен был появляться после третьей картины с монологом о России, о ее дорогах, о ее бедности, неприютности, о ее песне: «Что в ней, в этой песне? Что зовет и рыдает и хватает за сердце? … Русь! чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» и т. д.

Форма пьесы, возникшая в воображении Булгакова, была выгодна тем, что давала возможность ввести в спектакль лирические отступления Гоголя о России, о ее тоскливой и загадочной песне, о дорогах, о балах, о собственном его писательском призвании… Короче говоря, задумывался спектакль не о Чичикове, а о Гоголе.

Замыслом этим увлеклись и Сахновский и Марков, в теснейшем контакте с которыми начинал Булгаков свою работу. Летом 1930 года, когда труппа МХАТ уже разъехалась, когда в здании театра, как вспоминал Сахновский, «вдруг оказалось просторно, безлюдно, тихо», все трое — Булгаков, Сахновский, Марков — собирались и беседовали, «искали драматическую нить, на которую можно было бы нанизать главы поэмы»[[10]](#footnote-11). Казалось, общие очертания будущего спектакля определились. В конце июля 1930 года Марков извещал Немировича-Данченко, что пьеса сладилась: «… интересна и “комедийность” пьесы, и ее цельность, и ее порою гиперболическая острота — без какого-либо уклона в мистику, — и “роли”, которые уже отчетливо вырисовываются»[[11]](#footnote-12).

Михаил Булгаков, кстати сказать, отнюдь не номинально числился режиссером-ассистентом спектакля. На протяжении всего периода работы над «Мертвыми душами», {149} вплоть до дня премьеры 28 ноября 1932 года Булгаков не пропустил почти ни одной репетиции[[12]](#footnote-13).

Распределение ролей вопреки ожиданиям утряслось довольно быстро: «Первый в пьесе» — В. И. Качалов; Чичиков — В. О. Топорков (сперва подумывали о Тарханове); Ноздрев — И. М. Москвин (называлась еще кандидатура Н. П. Баталова); Собакевич — М. М. Тарханов; Плюшкин — Л. М. Леонидов (обсуждалась еще и кандидатура Н. П. Хмелева); Манилов — М. Н. Кедров; Коробочка — М. П. Лилина (ей дублировала А. П. Зуева, которая и играла премьеру); Губернатор — В. Ф. Грибунин (репетировал, но не играл) и В. Я. Станицын.

Как обычно, сперва (с ноября 1930 года) велись застольные репетиции, затем начали работать в выгородках в фойе, и уже через два месяца после начала репетиций, 12 февраля 1931 года, вышли на сцену.

Хотя Булгаков в уже цитированном письме П. С. Попову от 7 мая 1932 года сообщал, что его Рим «был уничтожен», как только драматург «доложил экспозе» — «и Рима моего мне безумно жаль!»[[13]](#footnote-14), тем не менее сохранившиеся документы заставляют предполагать, что сложная история работы над «Мертвыми душами» в изложении Булгакова несколько спрессована.

Из подробнейшего рассказа Сахновского совершенно очевидно, что все лето 1930 года работа велась в полном согласии с первоначальным замыслом Булгакова. Булгаков писал пьесу, Сахновский и Марков знакомились с ней картина за картиной, и Сахновский пытался нафантазировать форму спектакля. Он вспоминал потом:

«Из темноты должны были возникать отдельные сцены совершенно реальных, совершенно подлинных, нечистых, душных комнат в господских усадьбах, со стенами, картинами, рамками, окнами, засиженными мухами, с потертой и просиженной мебелью, с людьми в поношенных костюмах, с обстановкой, к которой они привыкли {150} и которая стоит у них уже не первое десятилетие. Я видел не совсем законченные очертания этих комнат, декорации, как бы расплывающиеся в мутную кляксу по краям. Все эти картины должны были обрамляться сукнами, серыми, как бумага, в которую заворачивают головы сахара. И эту коричневато-серую гамму, мутные дали, которые открывались то ли с крыльца, из беседки или с поворота плюшкинского сада, где-нибудь за пряслами или тычинами, — я видел включенной в каменный пиранезиевский портал. Причем в левой его части от зрителя видел я огромную мраморную вазу, из которой высыпались тоже мраморные розы. Может быть, в правой части портала мне представлялась какая-нибудь часть римского акведука или ограда садов Саллюстия около виллы Людовизи. Таким образом, в оформлении сохранялся след Италии. На ступенях этих портальных боков, из-за некоторой завесы (цвета церковной католической одежды) должен был выходить чтец в том костюме, какой в тридцатых годах носили русские в Италии — как Иванов, Гоголь, Иордан, Моллер, Анненков, Шевырев. И костюм этот и общий облик чтеца должны были напоминать о скитающемся, путешествующем человеке. Этот человек только что вышел из дилижанса и через минуту снова сядет в бричку или почтовую карету и поедет дальше. Он должен был присесть у основания этой огромной, во много раз больше человеческого роста пиранезиевской вазы, положить рядом свою шинель, перчатки, шляпу или цилиндр и рассказать те думы Гоголя о жизни, которые в таком большом количестве рассеяны в его поэтических отступлениях, письмах и черновиках. Этот чтец иногда выходил в комнаты, сидел в саду Плюшкина до прихода хозяина, до приезда Чичикова. Он даже мог уходить в двери этих реальнейших, подлинных жилищ помещиков и чиновников гоголевской России»[[14]](#footnote-15).

По словам Сахновского, в первоначальном замысле спектакля «большое место занимала гроза, в которую попал Чичиков, заблудившись с пьяным Селифаном», и одним из центральных становился эпизод появления капитана Копейкина. Вообще же идея Сахновского предусматривала моменты внезапного переключения «грубой, глубоко-натуральной канвы действия» в сферу ирреальную, так чтобы «знакомые нам лица… переливались в {151} фигуры фантастические»[[15]](#footnote-16). С этой точки зрения выгоды, которые предоставляла мощная гроза, ее громы и полыхание молний, очевидны. Такой композиции благоприятствовала и вся тема Рима, открывавшая безграничные перспективы свободного полета авторского — гоголевского — воображения.

После того как Булгаков закончил пьесу (произошло это в октябре 1930 года, не позднее), состоялось ее чтение и обсуждение с участием Немировича-Данченко. Дата известна: 31 октября 1930 года. И. Н. Виноградская сообщает, что Немирович-Данченко «одобрил инсценировку в целом»[[16]](#footnote-17). Ее слова подтверждаются эскизами художника В. В. Дмитриева, которые датируются 1931 годом и в которых вся тема Рима выступает на равных правах с темой России. Более того, эскизы Дмитриева не ограничиваются тем, что «мутные дали» России, как фантазировал Сахновский, охватывает римский («пиранезиевский») портал. Риму порой отдается целиком вся сцена. Один из эскизов (хранится в Музее МХАТ, репродукция — в книге «Художники театра о своем творчестве». М., 1973, с. 144) изображает пустынный зал Ватиканского дворца. Русский путешественник во фраке и в цилиндре восторженно замер перед фреской Рафаэля «Афинская школа». Левее виднеется помещенная Дмитриевым рядом с рафаэлевской фреской и поданная фрагментом фреска Микеланджело «Страшный суд» (фигура Христа), которая на самом-то деле находится, как известно, в другом помещении дворца, в Сикстинской капелле. Первоначальное решение Дмитриева даже более радикально, нежели замысел Сахновского: художник предполагал, что картины Рима будут сменяться картинами России. И другой эскиз (хранится он в отд. рукописей б‑ки им. В. И. Ленина) — уже на русскую тему, без «римского портала»: провинциальный городишко, ночная улица, огромная лужа, покосившийся фонарь, пьяный мужик, справа из-за дома въезжает кибитка Чичикова, а над всей этой картиной проступает контур распятия.

Вероятнее всего, «уничтожение Рима», о котором с такой болью писал П. С. Попову Булгаков, произошло {152} только в феврале 1931 года, когда в работу над «Мертвыми душами» после длительной болезни включился Станиславский. 10 февраля О. Л. Книппер-Чехова в одном из писем сообщала: «Сегодня повезли к нему макеты “Мертвых душ”. 21 февраля в дневнике репетиций отмечено, что Станиславский беседовал о макетах Дмитриева с Сахновским. На следующий день, 22 февраля, Станиславский у себя дома, в Леонтьевском, начал репетировать отдельные сцены “Мертвых душ”»[[17]](#footnote-18).

Среди многочисленных проблем, сразу же возникших перед Станиславским, как скоро выяснилось, три проблемы оказались самыми сложными:

Какова должна быть форма спектакля?

Нужен ли «Первый в пьесе», то есть чтец, «лицо от автора»?

Как играть Чичикова? Кто его будет играть?

Во всех трех случаях от окончательного решения зависело многое, прежде всего текст инсценировки. И во всех трех случаях решение далось Станиславскому отнюдь не сразу.

В воспоминаниях В. О. Топоркова «Станиславский на репетиции», в самом начале раздела, посвященного «Мертвым душам», сказано, что «особыми обстоятельствами, сопровождавшими постановку этого спектакля», Станиславский был понуждаем — ни более ни менее — «совершить некое чудо». Об этих «особых обстоятельствах» Топорков писал не очень внятно. Он ссылался на «режиссерский дебош», который-де царил тогда во многих других театрах, и, в частности, на распространившееся в ту пору увлечение «модным словом “гротеск”»[[18]](#footnote-19).

Трудно поверить, однако, что «режиссерский дебош» на сценах других театров обязывал Станиславского «совершить некое чудо» у себя во МХАТ. Сравнительно с началом и серединой 20‑х годов активность режиссерских композиций к началу нового десятилетия явно поубавилась, и такие эксцентрические работы, как «Гамлет» Акимова у вахтанговцев, представляли собой скорее исключение из общего правила. А кроме того, — об этом упомянул и Топорков — в начале 30‑х годов Станиславский уже спектакли других театров не посещал {153} и, например, «Гамлета» у вахтанговцев не видел, хотя ему об этом спектакле рассказывали и хотя рассказы эти его сердили.

Верно другое: слово «гротеск» в эту пору было у Станиславского не в чести. М. О. Кнебель рассказала, как Станиславский в 1931 году снял ее с роли Карпухиной в спектакле «Дядюшкин сон». «Я вас снял за гротеск, который из всех щелей рвется сейчас на сцену»[[19]](#footnote-20), — заявил он.

Сахновский же, как вполне справедливо заметил Топорков, подступал к Гоголю «с некоторой оглядкой и прикидкой на “гротеск”»[[20]](#footnote-21).

Указывая на неприязнь Станиславского к «режиссерскому дебошу» вообще и к «гротеску» в частности, Топорков рассматривал всю работу Станиславского над «Мертвыми душами» в свете одной, будто бы самой для Станиславского главной идеи, а именно идеи верности автору. Топоркову думалось, что единственной режиссерской доблестью Станиславский полагал умение «раствориться в авторе», а свою режиссерскую индивидуальность готов был стереть, спрятать. Такая скромность не вяжется ни с желанием «совершить некое чудо», ни, главное, с режиссерским темпераментом Станиславского.

Стремясь выразить замысел автора и передать его стиль, Станиславский всегда — и неизбежно — руководствовался собственным восприятием пьесы. Ни Гамсун, ни Тургенев, ни Бомарше, ни Островский никогда не подчиняли себе — полностью и беспрекословно — гений Станиславского. Напротив, он спорил со всеми этими авторами, он их читал по-своему, учитывая дух времени, запросы аудитории и собственные цели. Он всякий раз принимал авторство спектакля на себя.

Нет, Станиславский не был почтителен по отношению к классикам, ибо театр и почтительность — «две вещи несовместные». Станиславский это знал. Он глядел на Гоголя с любовью и восхищением, но без тени пиетета Он был внутренне свободен и весел в этой работе. Веселость его взгляда и его тогдашнего ощущения Гоголя надо особенно подчеркнуть. Ибо авторская позиция Станиславского в работе над «Мертвыми душами» заявила себя прежде всего и энергичнее всего в самом сильном {154} выпячивании комизма, в желании дать полную волю *комической* стихии. Лирика же Гоголя, столь мощно выраженная в великой *поэме*, попросту убиралась. *Гоголевская лирика* в этот момент режиссеру Станиславскому *не понадобилась*.

Сколько угодно можно сетовать и убиваться по этому поводу. Можно, пожалуй, и негодовать, как негодовали (мы в этом убедимся) многие рецензенты «Мертвых душ» Гоголя — Станиславского. Но авторская воля режиссера — создателя спектакля прежде всего выражает себя в том, что одни мотивы он выдвигает, другие убирает на второй план или гасит вовсе. Спорить с этим бессмысленно. Ибо воля режиссера, если он даровит, выражает волю времени. В 1926 году, когда Гоголя ставил Мейерхольд, его «Ревизор» прозвучал трагедией. В 1932 году, когда Станиславский показал «Мертвые души», Гоголь смеялся.

Понятно, что такие устремления Станиславского шли вразрез с идеями Булгакова (и Сахновского, который Булгакова поддерживал). Коль скоро Станиславскому не нужна была (и не интересовала его тогда!) сложная полифония лирики и сатиры, юмора и тоски, печали и смеха, созданная Гоголем в «Мертвых душах», коль скоро из всей этой невероятной и уникальной смеси Станиславский твердо решил выхватить и разыграть одну только тему комическую, понятно было, что режиссеру не понадобятся ни «Рим», ни пространные лирические отступления «Первого в пьесе». Так что перспективы пьесы, Булгаковым написанной, были незавидные. Ей предстояли неизбежные утраты и переделки.

Судя по всему, первое, что предложил Станиславский, познакомившись с макетами Дмитриева, сводилось к требованию заменить Рим — Петербургом. Станиславского не увлекал взгляд на помещичьи гнезда и российские захолустья «из прекрасного далека». Но ему сперва показалась заманчивой мысль сопоставить столичное великолепие и провинциальную мизерабельность. Булгаков взамен «римского» пролога написал новый пролог — сцену в петербургском трактире. Глухая ночь. Какой-то гусар поет «Гляжу, как безумный, на черную шаль». В трактирной зале пустынно, посетители разошлись, только две‑три пары еще сидят за столиками. А в одном из «нумеров» секретарь Опекунского совета ненароком подсказывает Чичикову невероятную идею скупать мертвые души…

{155} Эскиз Дмитриева вносил существенные, видимо, согласованные с режиссурой коррективы к булгаковскому тексту петербургской сцены. Не опустевшая, а переполненная трактирная зала: гусары, уланы, гвардейцы, цыганки, кутящая «золотая молодежь», все это — на втором этаже, перед огромным окном, за которым видна триумфальная арка с квадригой. Внизу, в одной из комнат, завешанной турецкими шалями, — Чичиков со своим собеседником. Для Дмитриева тут важно было показать столичный блеск, особенно — в костюмах, чтобы потом — по контрасту — показать провинциальное безвкусие, аляповатость, вульгарность. С этой целью, как антитеза петербургской картине, на том же станке выстраивалась потом сцена губернаторского бала.

В трактире же ночью появлялся и Пушкин!

Во всей второй серии эскизов Дмитриева по краям сцены, как бы за пределами декорации, «за ее стенками, сверху и сбоку виднелись нагроможденные, как в лавке старинных вещей, груды мебели и всяких бытовых старинных предметов», причем все эти вещи были Дмитриевым «искажены и гиперболизированы. В каждой вещи была как бы своя уродливая рожа»[[21]](#footnote-22).

Однако и эта серия эскизов Станиславского не удовлетворила. Он выдвинул новую оригинальную идею оформления. По словам Дмитриева, Станиславский «до последних дней своих имел одну навязчивую мечту: *он хотел добиться такого оформления спектакля, в котором актера и обстановку, в которой он играет, было бы видно, а всей декорации зритель не видел бы*. Если в действии нужна комната, то как сделать, чтобы необходимые предметы — столы, стулья, двери, окна — реально участвовали бы в действии, а ненужные, но неизбежные прочие детали павильона только ощущались бы, но не навязывались зрителю. Этим поискам, так сказать, *крупного плана* Станиславский, по его словам, посвятил множество опытов: он считал это почти основной задачей оформления спектакля.

В работе над “Мертвыми душами” пришлось столкнуться с этой задачей. Ту же проблему не раз пытался решить Мейерхольд, но в основе его решений лежали противоположные принципы. Мейерхольд обнажал прием, он ставил кусок стены или одну дверь без стены, подчеркнуто обрезая их, так чтобы условность приема {156} была ясно заметна. Станиславский, наоборот, стремился скрыть прием, сделать так, чтобы зритель не догадался, просто не обратил внимания на эту условность. В работе над “Мертвыми душами” было проделано много опытов в этом плане, но до конца скрыть прием нам не удалось, наоборот, иногда он неожиданно резко обнажался, и тогда Станиславский, несмотря на порой очень интересные декорации, которые создались на основе этих опытов, беспощадно отвергал их»[[22]](#footnote-23) (курсив мой. — *К. Р*.).

Конкретно же в оформлении «Мертвых душ» Станиславский предложил Дмитриеву идею ослепительной смелости. А именно: сделать декорации, где в одной, главной «игровой точке» сценического пространства, важной для режиссуры (центр сцены в одном случае, ее левый или правый угол — в другом), все было бы подано с «живописной определенностью» и выписано во всех подробностях, чтобы отчетливо были видны и рисунок обоев, и мебель, и окна, и занавески, чтобы в «игровой точке» все дышало доподлинной жизнью и сгущались интенсивные краски. А края декорации и глубина сцены постепенно, неуловимо размывались, переходили как бы в графические наброски углем, смазывались. Живопись по краям сходила на нет, и Станиславский согласен был оставить за пределами «игровых точек» даже плоскости серого незакрашенного холста.

То есть Станиславским выдвигался небывалый по тем временам принцип декорации — «недорисованной картины», декорации-наброска, казалось бы, очень удобный с точки зрения поисков актерских «крупных планов». Однако идея Станиславского, реализованная Дмитриевым сперва в эскизах и макетах, которые были и приняты и одобрены, разочаровала режиссера, как только он увидел готовые декорации, установленные на сцене. Сахновский пояснял потом, что экстравагантные «декорации-наброски» будто бы «развлекали внимание, заставляли смотреть на самый живописный прием, отвлекали от действия. Сведение же всех декораций по цвету к двум-трем тонам — к гамме сепии или офорта — уводило от сочности текста, мешало гоголевской фразе»[[23]](#footnote-24).

{157} Дело все же, думается, вовсе не в этом, а в том, что самая идея недорисованности, размытости очертаний, их угасания, исчезновения несла с собой печаль Декорации звучали минорно. Они идеально соответствовали бы знаменитой гоголевской фразе: «Боже, как грустна наша Россия!» Но стремлению Станиславского к мажорной комедийности сатиры, к тому, что впервые почувствовал в Гоголе и прекрасно высказал Добролюбов («Он изобразил всю пошлость жизни современного общества; но его изображения были свежи, молоды, восторженны…»[[24]](#footnote-25)), декорации, написанные Дмитриевым, противились, возражали.

11 октября 1931 года Станиславскому показали на большой сцене в декорациях пролог, первый и второй акты «Мертвых душ». И секретарь Немировича-Данченко О. С. Бокшанская тут же сообщила ему: «К. С. прежде всего меняет всю декоративную часть, он ею недоволен и считает, что она мешает актеру»[[25]](#footnote-26).

Через некоторое время выяснилась «еще новость в “Мертвых душах”, пока, кажется, секретная: К. С. поручил Симову сделать эскизы декораций. Думаю, что Дмитриев, который приедет из Ленинграда 25‑го, этого еще не знает. Для костюмов, кажется, останется Дмитриев. Это еще пока не решено»[[26]](#footnote-27). (Некоторые костюмы и правда сшили по эскизам Дмитриева, но большую часть — по эскизам И. Я. Гремиславского.)

«Оформление спектакля, — писал Топорков, — было передано художнику Симову, который предложил систему нейтральных шторок-воланов, закрывающих все лишнее пространство декорации и оставляющих только игровые точки. Этот принцип и был осуществлен в спектакле»[[27]](#footnote-28).

Тут Топорков не вполне точен. Пользуясь терминами, которые тогда выдвигал Станиславский («оставить только игровые точки»), Топорков невольно создает у читателя впечатление, будто Симов сумел найти какой-то оригинальный и удовлетворяющий Станиславского прием. Между тем Симов пороха не изобрел. Причем даже прямого задания Станиславского, чтобы драпировки были подвижными, чтобы их силуэт все время менялся, {158} создавая новые и новые рамки, очерчивающие кусочек подлинной жизни, Симов выполнить не смог. Он наглухо навесил на стенки павильонов драпировки, в каждом эпизоде по-разному скомпонованные, но, увы, всегда неподвижные. Другими словами, Симов предложил обычные интерьеры с угловыми (или трапециевидными) планировками, а его шторки и воланы просто сокращали, уменьшали размеры сцены. Это делалось и раньше, задолго до «Мертвых душ», во многих театрах.

Не лишне будет заметить, что Сахновский, который полностью принял все радикальные перемены, внесенные в партитуру спектакля Станиславским и, в сущности, перечеркнувшие его собственную предварительную работу, очень любовно писал об эскизах Дмитриева, но даже имени Симова ни разу не упомянул.

Обращение Станиславского к Симову было, конечно, болезненным ударом для Дмитриева. Ему вообще фатально не везло с Гоголем, которого он чувствовал прекрасно. Мейерхольд в «Ревизоре» 1926 года фактически реализовал главную идею оформления, им самим выдвинутую и сперва Дмитриевым воплощенную в прекрасном эскизе, — но имя Дмитриева не значилось ни в программах, ни на афишах. Станиславский забраковал три подряд варианта его оформления «Мертвых душ».

Симову же была поставлена очень простая задача: в декорациях должна чувствоваться эпоха, провинция николаевской поры, причем декорации должны быть скромными, не лезть в глаза. И эту задачу Симов сумел выполнить со свойственной ему деликатностью. Дуэтные сцены он оформил скупо и просто: минимальные размеры занятого декорацией пространства, минимум необходимых вещей.

Впоследствии дуэты из «Мертвых душ» часто и охотно исполнялись артистами МХАТ во всевозможных концертах. «Концертность» была отличительной чертой этого спектакля — и в том смысле, что демонстрировалась виртуозная, филигранная, идеально отделанная, «концертная» актерская игра, и в том смысле, что он легко распадался на отдельные «концертные номера».

Такой результат неизбежно должен был возникнуть хотя бы потому, что Станиславский у себя дома, в Леонтьевском, наиболее тщательно репетировал дуэтные сцены. Из них в основном и сложился спектакль.

Конечно, дуэты Чичикова и Манилова, Чичикова и Собакевича, Чичикова и Ноздрева, Чичикова и Плюшкина, {159} Чичикова и Коробочки и т. д. — неизбежный структурный элемент всякого вообще сценического варианта «Мертвых душ». Это обстоятельство с самого начала тревожило Булгакова. «Вытекают сцены дуэтные, — размышлял он, — но тогда персонажи вываливаются. Дай-ка я протяну действующих лиц до конца»[[28]](#footnote-29). Отчасти для того же — чтобы инсценировка не распадалась на отдельные номера, Булгаков и хотел, чтобы действие вел, направлял, комментировал «Первый в пьесе», в чьи уста так естественно было вложить гениальные гоголевские лирические отступления. Сахновский в этом смысле полностью поддерживал Булгакова. Он вспоминал потом — с нескрываемым сожалением — некоторые режиссерские вариации, связанные именно с фигурой «Первого».

«После картины бала, — писал Сахновский, — чтец появлялся на сцене в перчатках, во фраке и в цилиндре, усталый… Весь кусок текста размышлений Гоголя о балах, о чинах и сплетнях он должен был говорить, как бы наспех рассказывая, что сейчас происходит в городе после того, как стало известно, что Чичиков скупает мертвые души. На балу чтец должен был находиться среди гостей. Он иногда должен был сообщать зрительному залу те соображения, которые рассеяны Гоголем в восьмой главе, о дамах, о разговорах на балу. Одно время даже предполагалось, что он будет танцевать».

«Был проект (и в этом направлении делались опыты), — писал далее Сахновский, — начинать пьесу текстом чтеца и заканчивать ее обращением к грядущим поколениям также от лица чтеца — или в темноте, или с непосредственным обращением к зрителю. Был и такой план: между картинами, в тех кусках, где входил, текст чтеца, показать мансарду или часть рабочей комнаты писателя, причем ввести ее в фон России, который, как пейзаж, незаметно переходя от условных границ комнаты чтеца в экстерьер, расстилался бы смутно, то как рельеф крыш городских домов, то как глушь и степь по краям дороги, то как часть усадьбы или сада»[[29]](#footnote-30).

Само собой понятно, что такая непринужденность и свобода, с которой Сахновский планировал все мизансцены для «Первого», открылись ему после спектакля {160} Немировича-Данченко «Воскресение», где тот же Качалов в роли «От автора» начинал спектакль, стоя в партере перед сценой, потом поднимался на подмостки, расхаживал среди действующих лиц, прерывая их диалоги своим комментарием, то саркастическим, то печальным. И все увлекательные планы Сахновского, бесспорно, вдохновлены были юношески-дерзкой толстовской композицией Немировича-Данченко.

С другой же стороны, пока в работу над «Мертвыми душами» не включился Станиславский, любые предложения Сахновского, даже наиболее заманчивые, могли быть только самыми предварительными. Булгаков прекрасно это понимал.

Но он понимал и другое: что без участия Станиславского постановка «Мертвых душ», достойная Гоголя и МХАТ, вообще невозможна.

Вернемся теперь к письму, которое Булгаков послал П. С. Попову 7 мая 1932 года, памятуя, однако, о том, что история инсценировки «Мертвых душ» в этом письме, как уже сказано выше, спрессована, что письмо послано в момент, когда Станиславский по болезни прервал репетиции гоголевского спектакля. (Он заболел во второй половине марта 1932 года и возобновил репетиции 20 мая 1932 года, кроме того, надолго отрывался от «Мертвых душ», выпуская другой спектакль, «Страх» А. Афиногенова[[30]](#footnote-31).) Итак, Булгаков писал Попову:

«Без Рима, так без Рима. Именно, Павел Сергеевич, резать! И только резать! И я разнес всю поэму по камням. Буквально в клочья. Картина 1 (или Пролог) происходит в трактире в Петербурге или в Москве, где секретарь Опекунского совета дал случайно Чичикову уголовную мысль покойников купить и заложить. (Загляните в т. 1, гл. XI.) Поехал Чичиков покупать. И совсем не в том порядке, как в поэме. В картине X‑й, называемой в репетиционных листах “Камеральной”, происходит допрос Селифана, Петрушки, Коробочки и Ноздрева, рассказ про Капитана Копейкина и приезжает живой Капитан Копейкин, отчего прокурор умирает. Чичикова арестовывают, сажают в тюрьму и выпускают (полицмейстер и жандармский полковник), ограбив дочиста. Он уезжает. “Покатим, Павел Иванович!”

{161} Вот‑с, какие дела.

Что было с Немировичем, когда он прочитал! Как видите, это не 161‑я инсценировка и вообще не инсценировка, а совсем другое. (Всего, конечно, не опишешь в письме, — но, например, Ноздрев всюду появляется в сопровождении Мижуева, который ходит за ним как тень. Текст сплошь и рядом передан в другие уста, совсем не в те, что в поэме, и так далее.)

Влад. Иван, был в ужасе и ярости. Был великий бой, но все-таки пьеса в этом виде пошла в работу. И работа продолжается около 2‑х лет!

… Ну и что же, этот план сумели выполнить? Не беспокойтесь, Павел Сергеевич, не сумели. Почему же? Потому что, к ужасу моему, Станиславский всю зиму прохворал, в Театре работать не мог. (Немирович же за границей.)

На сцене сейчас черт знает что. Одна надежда, что Ка-Эс поднимется в мае, глянет на сцену.

Когда выйдут “Мертвые души”? По-моему, никогда. Если же они выйдут в том виде, в каком они сейчас, будет большой провал на Большой сцене.

В чем дело? Дело в том, что для того, чтобы гоголевские пленительные фантасмагории ставить, нужно режиссерские таланты в Театре иметь.

Вот‑с как, Павел Сергеевич!

А впрочем, все равно. Все равно. И все равно»[[31]](#footnote-32).

Резкая фраза Булгакова о режиссерских талантах, которые надобно театру иметь, «чтобы гоголевские пленительные фантасмагории ставить», отнюдь не ставила под сомнение режиссерский гений Станиславского. Напротив, Булгаков писал, что у него одна лишь надежда, что «Ка-Эс поднимется в мае, глянет на сцену». Булгаков только на Станиславского и уповал.

К моменту, когда Булгаков писал свой горестный отчет Попову, обозначилась довольно парадоксальная ситуация. Хотя Сахновский полностью поддерживал его, Булгакова, планы, а Станиславский, наоборот, булгаковские идеи одну за другой отменял и выдвигал взамен собственные новые предложения, для драматурга и неожиданные и не всегда привлекательные, тем не менее Булгаков-то именно Станиславского ждал и только в Станиславского верил. Театральный инстинкт не обманывал Булгакова. Единомыслию с Сахновским он явно {162} предпочитал споры со Станиславским, хотя переубедить Станиславского нисколько не надеялся. Но за Станиславским была реальность театрального гения, тем более очевидная, что Булгаков испытывал уже определенную неудовлетворенность работой Сахновского и Телешевой, которым ассистировал. В отсутствие Станиславского тон задавал, естественно, Сахновский: в триумвирате (Сахновский, Телешева, Булгаков), занятом «Мертвыми душами», он обладал и авторитетом, и самым большим опытом, и, кроме того, очень обширной эрудицией. Телешева пользовалась в труппе МХАТ заслуженной репутацией хорошего режиссера-педагога, но отнюдь не постановщика. Булгаков, будучи всего лишь ассистентом и отнюдь не режиссером по профессии, само собой понятно, должен был держаться в тени. Сахновский же в Художественный театр пришел сравнительно недавно (в 1926 году), работал со Станиславским только над одной пьесой — «Унтиловском» Леонова, и актеры прекрасно понимали, сколь относительны все указания Сахновского.

Зная Станиславского, можно было не сомневаться, что, как только он снова активно возьмется за «Мертвые души», предварительные построения Сахновского будут сметены. Все это держал в уме и Булгаков. Попову он писал после того, как первый приступ Станиславского к «Мертвым душам» был уже позади. И сам Булгаков и актеры, занятые в «Мертвых душах», ждали ведь не первого появления, а возвращения Станиславского к уже начатой им работе.

Эрудиция, которая из Сахновского била ключом, мало воодушевляла артистов МХАТ. В Художественном театре выходили из моды разговоры «вокруг пьесы», а именно такие разговоры были «коньком» Сахновского. Он мог часами, увлеченно и красноречиво, рассуждать о времени Гоголя, о его мироощущении и мировоззрении. Но даже Топорков, в труппе МХАТ человек новый, пришедший годом позже Сахновского, и тот считал, что в работе Сахновского «не было профессиональной режиссерской конкретности, а было больше литературности и философии»[[32]](#footnote-33).

Как только Станиславский в полную силу взялся за «Мертвые души», настроение всех участников готовящегося спектакля сразу поднялось. «Мне говорили многие… — {163} писала Бокшанская Немировичу-Данченко 10 октября 1931 года, — что “Мертвыми душами” К. С. занимается совершенно потрясающе, что, наконец, пьеса начинает поблескивать и, конечно, заблестит так, как она должна была бы блестеть в исполнении наших актеров». Через неделю она же сообщала, что постановку целиком взял в свои руки сам Станиславский: «Во всяком случае, ежедневных репетиций с режиссерами (то есть с Сахновским и Телешевой. — *К. Р*.), как это было до показа К. С., пока не видно»[[33]](#footnote-34).

Если до нас не дошла ни одна фраза Булгакова, хотя бы косвенно указывавшая на его удовлетворение работой с Сахновским, то сохранилось в высшей степени выразительное письмо Булгакова Станиславскому, посланное в канун нового, 1932 года:

«Цель этого не делового письма выразить Вам то восхищение, под влиянием которого я нахожусь все эти дни. В течение трех часов Вы на моих глазах ту узловую сцену, которая замерла и не шла, превратили в живую. Существует театральное волшебство!

Во мне оно возбуждает лучшие надежды и поднимает меня, когда падает мой дух. Я затрудняюсь сказать, что более всего восхитило меня. Не знаю, по чистой совести. Пожалуй, Ваша фраза по адресу Москвина: “Ему ничего нельзя сказать, ни о чем нельзя спросить — сейчас же прилипнет” — есть высшая точка. Потрясающее именно в театральном смысле определение, а показ, как это сделать, — глубочайшее мастерство!

Я не беспокоюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернувшись пеплом больших раздумий. Он придет»[[34]](#footnote-35).

Ни в этом письме, ни в эпистолярном отчете Попову роль «Первого в пьесе» не упоминается. Рассказывая Попову об огорчениях и разочарованиях, которые постигли его в процессе работы над «Мертвыми душами», Булгаков, конечно же, упомянул бы об уничтожении «Первого», если бы роль была упразднена. Но в мае 1932 года «Первый в пьесе» еще существовал, и роль {164} эту репетировал Качалов. (Стоит упомянуть, что в инсценировке «Войны и мира», начатой в сентябре 1931 года и законченной Булгаковым в феврале 1932 года, тоже предполагался Чтец, и функции этого «лица от автора» были довольно активные. Например, в финале второго действия, после того, как незнакомый солдат с котелком накормил голодного Пьера Безухова, тот, «взявшись за карман», спрашивал: «Надо дать ему?..» А Чтец под занавес решительно возражал: «Нет, не надо».)

Для Станиславского в связи с «Первым в пьесе» возникали многие трудности и осложнения. С одной стороны, ему очень хотелось предоставить в спектакле слово самому Гоголю, и, как потом рассказывал Сахновский, «в черновых планах Станиславского у “Первого” были целые отдельные сцены, были особые вхождения в действие… С вхождением “Первого” менялась линия спектакля. Пробы были отвергнуты»[[35]](#footnote-36).

Когда? Почему?

9 марта 1931 года Качалов писал своему другу С. М. Зарудному, что его вызывает Станиславский для беседы о «Первом». 28 марта 1931 года, как отмечено в журнале репетиций «Мертвых душ», в Леонтьевском произошла встреча Станиславского с Сахновским и Булгаковым и между ними тоже шла «беседа о Первом»[[36]](#footnote-37). Чем кончились разговоры, сказать трудно. Но вскоре Станиславский от роли «Первого» отказался.

Однако 17 сентября Станиславский впервые увидел «Воскресение» и остался очень доволен Качаловым в роли «От автора». И в октябре 1931 года Бокшанская известила Немировича-Данченко: «Я сегодня слышала, будто К. С. хочет ввести в спектакль какого-то чтеца все-таки или какой-то голос»[[37]](#footnote-38).

«Первый в пьесе» был на какое-то время восстановлен в правах. Впоследствии Сахновский утверждал (а ему должно верить, ибо, работая над книгой, он пользовался протоколами репетиций и собственными записями), что и в апреле 1932 года все еще «дебатировался вопрос — нужен ли чтец, нужны ли лирические отступления»[[38]](#footnote-39).

{165} Но в сохранившемся поэпизодном плане инсценировки, датированном 15 мая 1932 года, с указанием всех действующих лиц, роли «Первого в пьесе» уже нет[[39]](#footnote-40). Мы, значит, получили точный ответ на вопрос, *когда* Станиславский окончательно упразднил роль «Первого»: это произошло в мае 1932 года.

Однако *почему* упразднил?

Напрашивается, казалось бы, простая догадка.

В ноябре 1931 года всю труппу Художественного театра взбудоражило известие, что Станиславский внезапно передал Качалову роль Чичикова! Бокшанская 20 ноября извещала Немировича-Данченко: «Все это время Топорков не удовлетворял К. С‑ча. Ему пришла мысль попробовать Качалова. Сначала Вас. Ивановичу была в секрете передана роль, потом Вас. Ив. показал К. С‑чу несколько кусков. Если б и это не удовлетворило К. С., то все осталось бы по-старому и Топорков ничего бы не узнал. Но К. С. принял Качалова, и теперь Топоркову Сахновский обо всем сказал, с предложением остаться дублером Чичикова, параллельно дорабатывая роль. Топорков мужественно принял это известие и согласился на предложение»[[40]](#footnote-41). Немировича-Данченко замена обрадовала: «Ах, как это хорошо — Качалов — Чичиков! Во всех отношениях»[[41]](#footnote-42), — отозвался он.

К Чичикову мы еще вернемся. Сейчас же, однако, все выглядит как будто однозначно: если Качалов — Чичиков, то роль «Первого в пьесе» некому поручить и уже потому роль эта обречена? Но всего лишь через пять дней (!), 25 ноября, Бокшанская пишет Немировичу-Данченко, что работа с Качаловым — Чичиковым «все никак не ладится», что Качалов систематически опаздывает на репетиции, а Топорков «после этого шока стал репетировать гораздо интереснее и роль у него заметно пошла вперед. Кто знает, может быть, он и сыграет»[[42]](#footnote-43). В декабре 1931 года все возвращается на круги своя: Топорков — снова Чичиков, Качалов — опять «Первый в пьесе». И все-таки через несколько месяцев Станиславский приходит к выводу, что роль «Первого в пьесе» вообще не нужна.

{166} Радикальное решение, которое пришло после долгих колебаний (и которое, заметим в скобках, означало, что Качалову играть в «Мертвых душах» некого), видимо, следует объяснить не внутритеатральными соображениями и никак не тем, что Качалов какое-то время репетировал роль Чичикова. Ибо решение было принято (как мы уже установили), по-видимому, где-то в мае 1932 года, а 2 мая 1932 М. П. Лилина как о совершившемся факте писала О. Л. Книппер-Чеховой: «Конечно, Топорков не Качалов, но что же, ничего не поделаешь; все-таки Топорков сделал большие успехи»[[43]](#footnote-44).

Причина и тут — в общей концепции Станиславского, постепенно проступавшей и подчинявшей себе всю структуру спектакля. Конкретные обстоятельства работы Станиславского над «Мертвыми душами» были не вполне обычными для него. По болезни он очень долго репетировал пьесу отдельными актерскими дуэтами, трио или квартетами, поэпизодно, у себя дома, в Леонтьевском, и гораздо позже, чем хотел бы, вышел на сцену. Хроника его работы выглядит так: с февраля по октябрь 1931 года репетиции в Леонтьевском, в октябре 1931 года два просмотра на большой сцене и редкие репетиции на сцене до января 1932 года (ибо в это время он выпускает другой спектакль, «Страх»), потом опять репетиции в Леонтьевском вплоть до 26 мая 1932 года и только с этого дня вплоть до 14 июня репетиции на сцене, а затем с 23 ноября до первого представления 28 ноября 1932 года генеральные репетиции на публике. То есть в общем итоге примерно год работы в Леонтьевском и меньше месяца работы на большой сцене! Такой неудобный график, регламентированный болезнью, отнюдь не соответствовал ни методам, ни принципам Станиславского. Понятно и другое: в этих непривычных условиях общее постановочное решение найдено было не вдруг, оно складывалось на ощупь, исподволь, проступало медленно. Станиславский поочередно отвергал структурные элементы, предложенные Булгаковым, Сахновским или даже нафантазированные сперва им самим (так были поочередно отброшены «Рим», «декорации-наброски», «Первый в пьесе»), и выстраивал взамен совершенно новую композицию.

В основных очертаниях новая структура спектакля сложилась к декабрю 1931 года. 8 декабря Бокшанская {167} констатировала: «В спектакль внесены теперь такие изменения — спектакль начинается и кончается органной музыкой… порядок картин такой: 1‑е действие: пролог, у губернатора, вечеринка, у Манилова, у Собакевича, 2‑е действие — у Плюшкина, у Ноздрева, у Коробочки, 3‑е действие — бал. Так был проведен для пробы один спектакль, и так теперь установлено»[[44]](#footnote-45). Пьеса, которая еще в октябре репетировалась в четырех действиях, была сведена к трем.

В апреле 1932 года Станиславский с характерной для него откровенностью признавал: «Когда я брался за постановку “Мертвых душ”, я еще не сознавал тех трудностей, которые ждут нас. Я не знал, что эта постановка является учебным классом даже для таких стариков, как я». Но тут же упоминал и о происшедшей «эволюции в искусстве, в его требованиях и в изменении вкусов. То, что было модно год назад, теперь ценится не больше, чем изношенные туфли. В нашем подлинном искусстве, по-видимому, начинается период Ренессанса, который мы должны всячески поддерживать, которому мы должны радоваться»[[45]](#footnote-46).

Предощущение «Ренессанса» искусства Художественного театра, не обманувшее Станиславского, побудило его полностью сосредоточить внимание на гоголевских персонажах.

Им предстояло самосильно, без помощи «лица от автора», выразить себя, причем лирика, грусть, патетика, все, как уже сказано выше, должно было уступить дорогу комедии. «Первый в пьесе» стоял поперек комедийной дороги, и Станиславский его убрал.

Несколько позже, в конце мая или в июне 1932 года, отпала и еще одна идея, чрезвычайно увлекавшая Булгакова: показать «живого Капитана Копейкина». Увлекала эта мысль и Сахновского. Он вспоминал: «Репетируя Камеральное заседание с допросом и появлением Капитана Копейкина во время рассказа почтмейстера, мы предполагали сцену осветить так: у стола пятно света от лампы сверху и вокруг стола несколько освещенных лиц; когда они отходят от стола, то становятся {168} силуэтными. В другом конце темной комнаты горела на закусочном столе свеча, от нее по стене ходили тени. За стеклянной дверью, где сидели квартальные, — тусклый свет фонаря. Вся сцена задумывалась сначала на рваном ритме — чиновники были вне себя от охватившего их ужаса. Во время рассказа почтмейстера обе половинки двери распахивались и появлялся Капитан Копейкин в костюме фельдъегеря. Присутствующие падали, лезли под стол, забивались в углы, за шкап, за камин — и потом уже шла финальная сцена с пакетом из Петербурга»[[46]](#footnote-47). Но Станиславского этот замысел не увлек, «рваные ритмы» ему только мешали, и Капитан Копейкин вслед за «Первым в пьесе» был из спектакля изгнан. (В плане от 15 мая 1932 года Копейкин все еще значился, эту роль репетировал П. С. Ларгин.)

И самой острой, самой важной из всех покуда еще не решенных проблем на этом этапе работы неизбежно стала проблема Чичикова. Заметим кстати, что ни Станиславский, ни даже сам Топорков не считали, что назначение Топоркова на роль Чичикова — идеальное «попадание». Выбор этот сделан был Сахновским: ему резкий, острый профиль Топоркова сулил желанную гофманиану.

Станиславский же о Гофмане и слышать не хотел. 25 ноября, пройдя заново с актерами за столом всю пьесу «Мертвые души» и характеризуя в основном тему Чичикова, он говорил:

«Гоголь — прежде всего русский писатель, Островский из Гоголя вылился. Сейчас понимают Гоголя как Гофмана, получается немецкий Гоголь.

Есть зло русское, хитрое, талантливое, мерзкое — существует ли оно в Вас? — интересное, обаятельное, непобедимое»[[47]](#footnote-48).

Вопрос был задан Топоркову, и в этот момент приоткрылся интереснейший замысел Чичикова («зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке»), воодушевлявший Станиславского. Но реализовать такой замысел, сыграть зло, разом и «талантливое», и «мерзкое», и «хамское», и «обаятельное», было адски трудно. «Сверхзадачу» Чичикова Станиславский определил {169} просто: «Хочу быть богатым». Острая — до химеричности — характерность, которую поначалу демонстрировал Топорков, Станиславского не устраивала. Он долго репетировал с Топорковым, он внушал актеру, что афера — «вторая натура» Чичикова, что сама по себе интрига доставляет Чичикову «наслаждение», что стихия аферы — естественна, «органична» для Чичикова[[48]](#footnote-49). Потом он, как мы уже знаем, передал было роль Качалову и опять вернул ее Топоркову.

У Качалова Чичиков получился бы скорее всего обаятельный, мягкий «шармер» (впоследствии и Андрей Белый и Мейерхольд оба в один голос утверждали, что Чичиков непременно должен быть «шармер», а Мейерхольд прямо назвал Качалова как идеального, по его мнению, исполнителя этой роли). Станиславскому же виделась, как мы только что убедились, гораздо более гибкая, зыбкая и переменчивая партитура роли, и он добивался «хамелеонства» Чичикова. Марков говорит, что Качалов стремился именно к «хамелеонству», но в конце концов сдался, отступил перед трудностями такой задачи.

На втором этапе работы с Топорковым Станиславский твердой рукой выводил актера к теме авантюризма. Конечно, стяжателю и пройдохе Чичикову, каким он теперь виделся Станиславскому, нужен был и шарм, нужна была определенная изменчивость, какая-то — и немалая — доза «хамелеонства». Однако, учитывая индивидуальность и возможности актера, Станиславский делал главный акцент на азарт афериста, на алчность, страстность, с которой Чичиков стремится к обогащению.

Когда отпала роль «Первого в пьесе», все дуэтные сцены «Мертвых душ» могла вязать между собой одна только сквозная роль Чичикова. Следовательно, цельность спектакля, всего произведения могла выстроиться — и Станиславский это прекрасно понимал — лишь в том случае, если «сквозное действие» Чичикова будет прочерчено решительно и ясно, если вся тема Чичикова будет обладать энергичной завязкой, ускоренным, бурным развитием, напряженной кульминацией, неожиданной и «скоропостижной» развязкой. Топорков в своих воспоминаниях рассказал о том, как искал Станиславский «сквозное действие» Чичикова, как он стремился {170} «прошить» этим «сквозным действием» всю пьесу, отыскивая новые и новые решения для каждого эпизода, добиваясь нового поворота темы Чичикова в каждой картине и выстраивая роль по принципу постепенного нарастания силы звучания (крещендо).

Все же, определяя сюжет всей пьесы словами «карьера Чичикова» (и, значит, далеко уходя от многосмысленности гоголевской метафоры «мертвые души»), Станиславский определил «сквозное действие» сравнительно узко. Он говорил Топоркову: «Надо суметь показать, как от случайного толчка возникает у Чичикова план покупки мертвых ревизских душ, как этот план расширяется, растет, доходит до апогея и наконец стремительно проваливается. Если вы овладеете в этой роли сквозным действием — честь вам и хвала»[[49]](#footnote-50).

Артист мог бы, вероятно, сказать, что такая формула «сквозного действия» не только ничего не добавляет к гоголевскому тексту, но лишь упрощает и огрубляет динамику роли. В принципе актер в этот момент имел внутреннее право режиссеру возразить. Но — не Топорков Станиславскому! А кроме того, в дальнейших, более конкретных действенных разработках каждой из ситуаций, в которых оказывается Чичиков, Станиславский фантазировал гениально. И гениальность этих *отдельных* импровизаций как бы спорила с видимой пассивностью общего, всеохватывающего взгляда режиссера на гоголевское творение.

Конечно, в идеале Станиславский все-таки хотел бы, чтобы его Чичиков стал «хамелеоном», чтобы в каждой сценке он играл совсем новую роль, быстро и легко меняя личины. Однако так сыграть Топорков не мог: «хамелеонству» противились разом и гоголевский текст и внешность актера. Топорков мог быть и острым, и лукавым, и терпеливым, и азартным — все что угодно! — но не таким переменчивым, как это воображалось Станиславскому. Чичиков у Топоркова был не «хамелеон», а плут.

Топорков сыграл Чичикова очень хорошо. Станиславский, правда, накануне премьеры посулил ему: «Через пять-десять лет вы сыграете Чичикова, а через двадцать вы поймете, что такое Гоголь».

Мне впервые довелось увидеть «Мертвые души» на сцене МХАТ именно через пять лет после премьеры, в {171} 1937 году. Затем я видел этот спектакль неоднократно — и до войны и после войны. Топорков во всех случаях играл безукоризненно. Вполне вероятно, артист уже прекрасно понимал, «что такое Гоголь». Все же осмелюсь заметить, что Топорков прекрасно играл отдельные сцены, каждую сцену, но — не всю роль. В спектакле были великолепные минуты «из жизни Чичикова». Но не было Чичикова, не было *всей* его фантастической судьбы. И не потому, что ее не мог, не умел сыграть Топорков. А потому, что композиция спектакля оставалась разделенной на клеточки отдельных номеров. Возникало (и остается у меня поныне) ощущение, что виртуозная, сугубо реалистическая выделанность, вылепленность, даже вычеканенность каждой сценки не только не нуждается в продолжении, развитии, но, напротив, тяготеет к замкнутости в своих собственных пределах, Спектакль выстроился как серия друг от друга независимых эпизодов. Их взаимная независимость и самостоятельная весомость воспринимались как эстетический закон данного зрелища.

Отчасти это объясняется тем, что Станиславский не придал особого значения подзаголовку «поэма», которым Гоголь определил если не жанр, то дух своего удивительного творения. Более того, как сообщил в печати за две недели до премьеры Сахновский, когда «перед театром стал вопрос, сохранить ли в спектакле образ поэмы *или* идти за раскрытием страшного и преступного замысла Чичикова», то предпочли «преступный замысел»[[50]](#footnote-51).

Само возникновение такой дилеммы — или поэма, или «замысел Чичикова», — казалось, с неизбежностью влекло за собой невосполнимые утраты. Ибо вместе с «поэмой» уходила ведь и вся лирика Гоголя.

Кроме того, тщательно и напряженно работая над каждой гоголевской фразой, Станиславский искал в ней всегда «одно ударение», то есть одно главное по *смыслу* «ударное» слово[[51]](#footnote-52). О поэтическом звучании фразы он не заботился.

Если Сахновский, не умея претворить свои идеи в живую плоть актерского действия, хотел, чтобы «совершенно реальные и знакомые нам лица» по ходу спектакля {172} «переливались в отдельных сценах в фигуры фантастические», то Станиславский вовсе об этом не мечтал. Фантастика гоголевских видений его ничуть не интересовала, он воспринимал все фигуры «Мертвых душ» как наиреальнейшие от начала и до конца, укорененные в многоцветной прозе их колоритнейшего быта, только этой своей неоспоримой жизненностью и привлекательные.

Он их видел живыми, верил в них, как в живых, он дарил им «от себя» логику самого естественного поведения даже и в тех случаях, когда они себя вели фантастически несуразно или фантастически невероятно.

Он, Станиславский, верил и тому, чему сам Гоголь не доверял. То, что Гоголь предлагал, шутя и играя, как невероятный курьез, Станиславский был всегда готов понять как вероятное и естественное. Логику невероятного Станиславский кропотливо выстраивал как логику обыкновенного. Неповторимое, единственное в своем роде, уникальное в его воображении сразу становилось обязательным, неизбежным. Немыслимое оказывалось должным, фантастическое — реальнейшим.

Такое восприятие Гоголя, насыщенное вдобавок никогда Станиславского не покидавшим огромным чувством юмора, подстегиваемое инстинктом комика, который обнаруживал себя стихийно и неудержимо в разработке каждой сцены, подсказало режиссеру целый ряд великолепнейших находок — они-то и стали впоследствии маленькими, но мощными двигателями в каждом из дуэтов.

Восхитившая Булгакова фраза Станиславского о Ноздреве отнюдь не случайна. Напротив, она в высшей степени характерна для методологии работы Станиславского начала 30‑х годов. Как видно из воспоминаний участников спектакля «Мертвые души», прежде всего из очень конкретных и выразительных воспоминаний Топоркова, для исполнителя каждой роли Станиславский искал и умел находить такое вот молниеносное, ослепительное по яркости озарение. Он как бы вручал актеру простейший ключ, с помощью которого легко отворялся весь характер. «Ему ничего нельзя сказать, ни о чем нельзя спросить — сейчас же прилипнет» — это ведь весь Ноздрев, самое существенное в нем! Такой простой, внезапный и действенный толчок тотчас приводил в движение фантазию Москвина и открывал перед ним перспективу энергичной деятельности персонажа.

{173} Сахновский в ответ на упорные и дотошные расспросы М. Н. Кедрова о Манилове раздраженно отмахивался: «Да чего же он может хотеть? Это же, понимаете, нуль. Это дыра на человечестве… Никакой тут нет цели». А Станиславский тому же Кедрову сразу подсказал: Манилов все время режиссирует, составляет, как фотограф, мизансцены умилительно-красивых групп, показывающих его, Манилова, радушие, его душевное гостеприимство. Он хлопочет вокруг посетителя, чтобы из одной мизансцены перевести гостя в другую. Тотчас — в ответ на такое поведение Манилова — Станиславский бросал мяч комедийной игры Чичикову — Топоркову: если не прорваться, то хоть ужом пролезть между этими «фотографиями» к сути своего сложного и щекотливого дела, выпутаться из назойливых маниловских «мизансцен», подманить Манилова и подвести разговор к деликатной теме покупки покойников.

Приемы Станиславского были восхитительно простыми. Топорков вспоминал, что Леонидову, игравшему Плюшкина, он говорил, указывая на Чичикова: вы — богач, вы скопили сокровища, а это — жулик, бандит, он! вот сейчас, сию минуту может украсть ваши драгоценности! Легко понять, как вдохновила эта подсказка Леонидова: ведь его Плюшкин был не просто скупец, это был живой сгусток скупости, почти маньяк скаредности, жадный и трусливый, живущий в постоянной, изнуряющей тревоге, в мучительных опасениях, нервный, дерганый. И вот она, угроза, вот она, гибель всей жизни!.. Топоркову в сцене с Коробочкой Станиславский сказал, что Топорков должен играть часовщика, который прекрасно знает свое дело и упорно пытается починить странный, разладившийся часовой механизм дряхлого сознания этой старушки. Но, как только Чичиков завершает свою кропотливую работу, как только пускает маятник, пружина с треском выскакивает, весь механизм рассыпается и все приходится начинать заново.

Главным композиционным приемом пьесы, которую написал Булгаков, была, как уже сказано, вереница дуэтов. Такое построение оказалось в высшей степени благоприятно для целей Станиславского. Ибо дуэтные сцены у Гоголя в «Мертвых душах» являют собой пиршество комизма и торжество смеха, а именно это интересовало Станиславского в первую очередь. Кроме того, дуэты легко было снова и снова репетировать в Леонтьевском переулке, не выезжая в театр.

{174} Групповые и массовые сцены Станиславский корректировал, и очень решительно, однако занимался ими сравнительно мало и редко. Станиславский в эту пору предпочитал работать в Леонтьевском переулке не только потому, что болезнь не выпускала из дому, но в известной мере и потому, что спектакли теперь интересовали его меньше, чем репетиции, а репетиции — меньше, чем этюды.

Забота о завершении стройного здания «системы» постепенно становилась для Станиславского главным смыслом всей его жизни. Применительно к «Мертвым душам» это означало, что Станиславскому не столь уж важно, как они будут *поставлены*, ему важно было другое — как «Мертвые души» будут *сыграны* и *прожиты*. И даже в этой конкретной сфере актерского исполнения ему всего нужнее было добиться не идеального результата, но — идеального метода.

Пусть Топорков сыграет Чичикова по-настоящему только через пять или десять лет. Это не суть важно. Важно другое: создать для Топоркова такую действенную партитуру роли, которая через пять или через десять лет, но зато уж точно, безошибочно выведет его к естественности игры в невероятных предлагаемых обстоятельствах, которые даны Гоголем.

Надо сказать, что все эти идеи только на первый взгляд кажутся скромными и их внешняя кротость чрезвычайно обманчива. На самом-то деле таких дерзких задач до Станиславского не ставил перед собой ни один режиссер. Предполагается, что комедии всегда сопутствует подвижность, что динамика есть непременное условие сценического комизма вообще и гоголевского комизма в частности. Когда М. Чехов играл Хлестакова, он был подвижен, как ртуть. Станиславский, репетируя «Мертвые души», задумал комедию *статичную*. В его воображении возник (а потом отчасти и осуществился) замысел кощунственный по отношению к общепринятым законам и правилам жанра. Он нафантазировал себе — и решился осуществить — спектакль, все персонажи которого просто-напросто сидят и разговаривают (чаще всего — попарно), да так разговаривают, что зрителей корчит смех.

Такие намерения Станиславского обусловили принципиальный аскетизм, который он обнаружил на всех этапах чисто постановочной работы над «Мертвыми душами». Гениальный фантазер, великий сочинитель вдохновенных {175} мизансцен, который еще в 1926 году в «Женитьбе Фигаро» продемонстрировал неистощимую изобретательность и виртуозное мастерство динамической композиции комедии, Станиславский, работая над «Мертвыми душами», все свои усилия направил внутрь актерского существа. Он возражал против каких бы то ни было «режиссерских арабесок», против придуманной Сахновским рамы портала, против излишеств звукового оформления и т. п.

И если с самого начала «было в принципе решено… построить все на работе актера, но *не отказывать себе и в сложных* самостоятельных *постановочных построениях*», которые *определяли* бы композицию в целом, то «в конце концов, — резюмировал Сахновский итоги работы, проделанной со Станиславским, — *мы от них отказались* в результате целого ряда проделанных опытов» (курсив мой. — *К. Р*.).

Более того! В самом актерском исполнении Станиславский на этот раз с чрезвычайной энергией добивался спокойной пластики, безжестия. Статичность хотел довести до предела. «Действовать на сцене без жеста, — настаивал он. — Руки — это глаза тела. Если я жесты уберу, то я ищу приспособления изнутри. Рука — это мускул, который закроет все»[[52]](#footnote-53). Другими словами, он хотел добиться «активности в молчании» и выразительности, которая нимало не зависела бы от динамики тела. Он, — рассказывал Сахновский, — «убирал все движения. Он вообще считал, что самое сильное в передаче Гоголя во всех сценах — это *полная неподвижность*, необычайное внешнее спокойствие, отсутствие напряженности, освобожденность и нахождение в каждой сцене своего ритма. Нужно было найти внутренний ритм и закрепить его настолько, чтобы можно было записать его под определенным номером движения метронома. Он не позволял тянуть и делать ненаполненные паузы. И вместе с тем он требовал громкого, ясного донесения гоголевского текста, добиваясь четкой дикции и тончайшего соблюдения речевого такта. Он требовал… чтобы партнер видел все, что говорит его собеседник, именно видел, а не только слышал произносимые слова». Его идея формулировалась так: «Актерам-исполнителям надо дать простейшие задачи и линии, которые они сами превратят средствами актерского искусства в то внутреннее и {176} сложное»[[53]](#footnote-54), чего Сахновский хотел поначалу добиться общей композицией пьесы и спектакля.

Станиславскому нужно было одно: «Такой фон для каждой сцены, который, не отвлекая, позволил бы *видеть глаза исполнителей*»[[54]](#footnote-55) (курсив мой. — *К. Р*.). Потому-то его и устроили нейтральные, скромные декорации Симова. Настойчиво подавая актера «крупным планом» и углубляясь в каждый характер, с головой погружаясь в каждую ситуацию, Станиславский «там, внутри» — внутри данной коллизии, данного поединка, данного дуэта — не боялся никаких гипербол, напротив, стремился к ним и вдохновенно создавал взаимоотношения по сути гротескные. Рассказывая об одной из самых удачных репетиций с Лилиной — Коробочкой, Топорков заметил: «Мне кажется, в этот момент мы были очень близки к Гоголю. Это был тот гротеск, против которого ничего не мог возразить сам Станиславский»[[55]](#footnote-56).

Признание многозначительное. Топорков ощутил «близость к Гоголю» именно тогда, когда возник «гротеск».

Такие гротескные мгновения были и в готовом спектакле. Пусть грандиозная метафора — «мертвые души», — объявленная в названии гоголевской поэмы, спектаклем не поддерживалась и не подтверждалась, пусть тот уморительный русский абсурд, который возникал на подмостках МХАТ, заставлял позабыть и гоголевскую тоску, и лирику, и вдохновенные размышления о России, и даже знаменитую «птицу-тройку», пусть на сцене господствовала сатира, — все же то была гоголевская сатира. Энергия обличений и подлинно гоголевская веселость комедии торжествовали в дуэтах Чичикова — Топоркова с Ноздревым — Москвиным, Плюшкиным — Леонидовым, Собакевичем — Тархановым, Маниловым — Кедровым.

Кто видел «Мертвые души» в первые годы жизни спектакля, тот уже навсегда оставался уверен, что гоголевские персонажи — они, вот эти самые. Других воображение не вмещало.

Так что свое ощущение Гоголя Станиславскому выразить удалось, и он был бесспорным автором этого спектакля. Луначарский писал о «Ревизоре» Гоголя — {177} Мейерхольда. Точно так же можно писать и о «Мертвых душах» Гоголя — Станиславского.

Что же касается Булгакова, то упрямое, неотвратимое движение Станиславского к «своему» Гоголю неизбежно должно было оттеснить — и оттеснило — автора инсценировки в сторону.

Само собой ясно, Булгаков страдал. Ему выпала в тот момент незавидная судьба: он оказался между Гоголем и Станиславским. И после премьеры сетовал: «Надо эпическое течение громадной реки… Вот я и хотел сделать пьесу, а не ряд картин… Без чтеца, в конце концов — но все из Гоголя, ни одного слова чужого»[[56]](#footnote-57).

Тем не менее пьеса, написанная Булгаковым, сохранилась, она существует, и, значит, возможность увидеть Гоголя «глазами Булгакова» в принципе не утрачена.

Новые методы работы над ролью, которые предлагал и проверял Станиславский, оказались невероятно трудоемкими. Подготовка «Мертвых душ» затянулась безмерно. Рождение спектакля, вспоминал потом Симов, «измучило театр своими отсрочками»[[57]](#footnote-58).

Весной 1932 года решено было, что спектакль все же пора выпускать. Начались репетиции на большой сцене в присутствии Станиславского и под прямым его руководством.

В этот период, как видно из журнала репетиций, Станиславский и у себя в Леонтьевском уделял специальное внимание массовым сценам. 25 мая 1932 года дома у Станиславского три часа репетировали «Бал» с полным составом участвующих.

Об этих репетициях надо особо сказать несколько слов. Делая, как уже замечено выше, ставку исключительно на правду внутреннего актерского действия, пренебрегая даже пластической выразительностью, требуя статики и «безжестия», Станиславский вполне последовательно уделял минимум внимания мизансцене. В 30‑е годы он вообще любил повторять, что мизансцены — «последнее и неважное дело», что «работа с актером требует не менее года, а чтобы поставить мизансцены, достаточно недели»[[58]](#footnote-59).

Некоторые последователи Станиславского, ссылаясь на его собственные слова, пренебрегали мизансценическим {178} построением спектакля. Была в ходу даже и такая идея: мизансцены, мол, сами собой найдутся и сложатся, если будет достигнута «правда переживания». Однако то, что у Станиславского получалось «само собой» (ибо режиссерский гений наиболее легко и свободно себя выражает именно в мизансцене), его последовательным, но отнюдь не столь гениальным ученикам не удавалось.

Между тем три картины спектакля «Мертвые души» — «Бал у губернатора», «Буфетная», «Ужин у губернатора» (они шли без антракта, все три подряд) — являли собой, как бы по контрасту со статичными дуэтными сценами, торжество динамики, во-первых, и демонстрацию изощренного искусства мизансценирования, во-вторых.

Итак, третий акт спектакля «Мертвые души», бал и ужин у губернатора… А что, собственно, происходит на балу у губернатора? Нет, не у Гоголя, а в Художественном театре, здесь, на сцене, что происходит? Да ничего. Просто-напросто ничего не происходит. Разумеется, танцуют. Обмахиваются веерами, пересмеиваются, кокетничают, болтают. Тем не менее никаких событий. Настаиваю: ни одного события. Правда, Чичикову представили «свеженькую блондинку», губернаторскую дочку, и он долго смотрел на нее, позабывши о бальной кутерьме, не замечая дам, которые поспешно прикладывали к его фраку котильонные бутоньерки. И в эти короткие минуты, пока Чичиков млел, глядя на увлекательную блондинку, иные зрители, быть может, произнесли про себя удивительные слова Гоголя о ней, о том, как «она только одна белела и выходила прозрачною и светлою из мутной и непрозрачной толпы». Быть может, хотя вряд ли в зале много нашлось таких памятливых читателей. И уж во всяком случае, не в расчете на их память строилась Станиславским сцена бала.

Какой же тут был расчет? Чего он здесь добивался?

Ответ возможен только один: Станиславскому нужно было тут создать атмосферу полного триумфа, упоительного торжества Чичикова. В сущности, полнейшая пассивность, решительное бездействие героя. Его подхватывают и несут звуки бальной музыки. Его словно бы приподнимает над толпой гостей и торжественно устанавливает в самом центре мизансцены восторженный говор, захлебывающийся лепет: «Павел Иванович! Павел Иванович! Павел Иванович!» Все «играют» Чичикова, {179} никто не играет свое, себя, свою жизнь, свою заботу, свой интерес. Все сливается в одном всеобщем и все же именно и только его, Павла Ивановича, апофеозе.

Но вот круг сцены начинает двигаться, и по пути из бальной залы в столовую, словно нечаянно, не останавливаясь, так, между прочим, выносит на всеобщее обозрение «буфетную» губернаторского дома. Судомойка ожесточенно гремит тарелками. Лакеи в красном, выпрямившись, как гвардейцы в строю, готовятся с блюдами и подносами прошествовать к обеденному столу. Сцена сделана в ритме напряженного сражения. Предельная собранность, сосредоточенность, строжайшая точность движений. Взмах салфетки как команда «пли». Никто не произносит ни слова. Красное, белое, бешеный грохот тарелок, строгие лица, энергия, красота вырванного из жизни мгновения, ведь круг даже не остановился, сцена промелькнула и ушла.

И мы в столовой. Ужин. Стремительный ритм сразу грузно оседает, лениво и благодушно разваливается, сонно размякает в симметричной, благообразной мизансцене. Два десятка гостей за столом, в самом лучшем расположении духа, все чинно, прекрасно, пристойно — речи, костюмы, души, душонки. Гороховые мундиры, черные фраки, палевые, розовые, нежные платья дам — все приведено в состояние чистенькой, умытой и ясной гармонии. Все любуются друг другом, Чичиковым, губернатором, все приятны во всех отношениях. Пока диким, безобразным, уродливо рычащим, нелепым и скандальным манером не вторгается в столовую пьяный, чудовищный, ни с чем не сообразный Ноздрев — Москвин. Известно: Ноздрев во всеуслышание заявляет, что Чичиков скупает мертвых. Это — событие, и это — содержание. Форма, найденная Станиславским, до чрезвычайности проста: Ноздрев сокрушает мизансцену. Она устоялась, мы к ней привыкли, в ней успокоились, а этот хам одним движением превращает порядок в бедлам, гармонию — в безобразие, логику — в полнейший алогизм.

Обличитель, он гонится за Чичиковым не с тем, чтобы его ударить (что было бы по крайней мере логично), а с тем, чтобы его поцеловать. «Позволь, душа, я тебе влеплю один безе», — угрожающе сипит Ноздрев, опрокидывая стулья. Надо же, тут подвертывается именно неземная институтка (совершенно гоголевская выдумка, которой, однако, у Гоголя нет), и Ноздрев в ее личико {180} влепляет свой жирный «безе». Обморок. Окончательный развал, конец света! Занавес.

Найденность таких вот удивительно точных мизансценических решений, бесспорно гоголевских по стилю, по комической интонации, надо думать, в какой-то мере обнадеживала Станиславского, внушала ему уверенность в том, что «Мертвые души» близки к завершению.

26 ноября 1932 года дана была полная генеральная репетиция, и Станиславский, который на ней присутствовал, разрешил выпустить спектакль. 28 ноября состоялась премьера.

Премьера прошла с очевидным успехом. Но, подробно рассказывая Немировичу-Данченко о том, как восторженно приняли «Мертвые души» зрители, Бокшанская добавила все же: «Когда мы внутри театра говорили о спектакле, то, конечно, нельзя не увидеть, что пьеса, именно пьеса Булгакова, как она была написана, у нас не играется, а показывается ряд великолепнейших портретов»[[59]](#footnote-60). В подтверждение своих слов Бокшанская ссылалась на аналогичное мнение Маркова.

А Качалов писал С. М. Зарудному: «“Мертвые души” сыграны, и на душе у меня, я бы сказал, не то что смутно, а как-то неопределенно. Как будто даже они еще и не сыграны, т. е. не закончены, а только пошли еще в настоящую большую работу — с публикой, и там — на публике — будут “доходить”. Вот работали над ними много, возились два года, даже больше, а большого полотна еще нет. Отдельные этюды, эскизы, фигуры удачны, интересны, но не слились еще в большую законченную картину. Не знаю, в чем тут дело, оттого и “неопределенное” впечатление. Если дело все в том, что не все фигуры равноценны, что некоторые еще не “дошли”, тогда, конечно, надо верить в творческий рост спектакля и ждать, что через какие-то сроки в театре образуется классическая, крепкая, долговечная пьеса-поэма Гоголя (а не более-менее удавшиеся иллюстрации к поэме). Но есть у меня и опасение, что именно отсутствие “пьесы”, органической пьесы… не даст особенно расти спектаклю»[[60]](#footnote-61).

Критики (в том числе и близкие, дружественные Художественному театру, такие, как Ю. В. Соболев, например) {181} отозвались на премьеру «Мертвых душ» довольно сдержанно. В. В. Ермилов был раздражен: «Скучный, вялый, застойно-неподвижный спектакль»[[61]](#footnote-62). Э. Бескин разочарован: театр «медленно, с сосредоточенностью старого антиквара перечитывает старую книгу»[[62]](#footnote-63). П. И. Новицкий вздыхал: «Если бы не величайшее мастерство артистов, это был бы очень тяжелый для восприятия спектакль»[[63]](#footnote-64).

Д. Тальников посвятил «Мертвым душам» огромную многословную статью (она растянулась на два номера журнала «Театр и драматургия»). Он сразу же заметил, что «отдельные режиссерские и актерские достижения, целые “куски” повисли в воздухе, не связанные… крепким костяком “сквозного действия”, что вообще “сквозное действие”, полученное театром… мало занимательно само по себе», что в итоге перед зрителями — «осколки разбитого огромного зеркала», что спектакль статичен: «Ничто не завязано, ничего не ждешь дальше, ибо видишь, что и развязки, по существу, никакой не будет». Тальников писал, что его угнетала «нарастающая с каждой сценой непреоборимая скука»[[64]](#footnote-65).

Наиболее принципиальные возражения были выдвинуты Андреем Белым в статье «Непонятый Гоголь». Громкое имя автора и категорический его тон привлекли к статье общее внимание. С обескураживающей откровенностью Андрей Белый писал: «… глядя на мхатовские “Мертвые души”, я их видел только сквозь воспоминания о “Ревизоре” Мейерхольда». Увиденное же во МХАТ Андрею Белому вовсе не понравилось.

Театр, продолжал он, «прилепился к анекдотичной фабуле сюжета, соблюдая в ней всю временную последовательность, но не замечая в ней самого главного — живой идеи произведения… Гоголь в постановке совершенно не раскрыт. В основу постановки легло развертывание незначительного каламбура». Театр заблудился «в лесу музейных подробностей». Россия в спектакле «подменена сменяющейся серией помещичьих кабинетов. Но ведь Гоголь — не Ибсен, у которого… герои по двое сидят и часами рассуждают».

Легко вообразить себе, с каким тяжелым чувством читал статью Андрея Белого Булгаков, какой горькой {182} иронией отозвались в его душе советы Белого: «Надо было ввести на сцену автора, самого Гоголя, и как это могло бы быть интересно! Ибо главный герой “Мертвых душ” не Чичиков, а Николай Васильевич Гоголь и то, что Гоголь думал о Чичикове».

Булгаков, конечно, нашел бы что ответить на многие вопросы, которые задавал Андрей Белый. Тот спрашивал: «Мыслима ли может быть постановка гоголевских “Мертвых душ” без чичиковской дорожной тройки, без ее жути, без чувства безысходной тоски, с которым Гоголь смотрел на бескрайние просторы современной ему России? Куда вообще девались все лирические отступления Гоголя?»

И еще спрашивал Андрей Белый: почему нет на сцене капитана Копейкина, «этой потрясающей по своей символической насыщенности социальной фигуры?..»[[65]](#footnote-66)

Булгаков мог бы ответить… Булгаков мог бы показать Андрею Белому текст картины, в которой появлялся живой капитан Копейкин. Мог бы дать ему прочесть те тринадцать страниц текста, которые сейчас, давно пожелтевшие, лежат передо мной и которые скромно озаглавлены: «Черновик роли Первого в спектакле». Вот они где, лирические отступления, взятые, кстати сказать, не только из канонического текста «Мертвых душ», но и из разрозненных, незаконченных отрывков и набросков к отдельным главам поэмы, из отдельного фрагмента «Рим», из римских писем Гоголя в Россию (М. П. Погодину, В. А. Жуковскому и другим), из «Невского проспекта» и т. д.[[66]](#footnote-67)

Однако режиссер-ассистент, чье имя значилось в афишах и программах спектакля, Булгаков должен был молчать. Он и молчал, хотя иной раз его положение оказывалось курьезным. На одном из крупных московских заводов во время обсуждения спектакля «Мертвые души» Булгакова гневно упрекали в том, что именно он‑де обеднил и принизил Гоголя, вычеркнул все лирические отступления и едва ли не умышленно поставил «прекрасных артистов МХАТ» в трудное положение. Булгакова {183} на этом диспуте не было. Сахновский был, отвечал, но, судя по газетному отчету[[67]](#footnote-68), за Булгакова не вступился. Да и что он мог бы сказать? Что лирические отступления вычеркнул сам Станиславский?

Ведь даже и Мейерхольд, который, как рассказал Н. Н. Чушкин, спектаклем был раздражен и возмущен, критикуя постановку, «всячески избегал при этом упоминания о Станиславском», зато очень нападал на инсценировку Булгакова, в которой, говорил он, дан какой-то «школьный пересказ» великой поэмы, «вытравлена ее суть» и осталась лишь «иллюстрация фабулы»…[[68]](#footnote-69)

Однако же и сам Станиславский не обольщался достигнутым. Накануне премьеры он внушал исполнителям:

«Я выпускаю спектакль, хотя он еще не готов… Это еще не “Мертвые души”, не Гоголь, но я вижу в том, что вы делаете, живые ростки будущего гоголевского спектакля. Идите этим путем, и вы обретете Гоголя. Но это еще не скоро»[[69]](#footnote-70).

Спустя годы стало ясно, что в каком-то смысле Станиславский оказался гораздо дальновиднее критиков. Во всяком случае, с годами успех «Мертвых душ» действительно нарастал. Спектакль не воспринимался ни как «тяжелый», ни как «скучный», напротив, смотрелся с удовольствием и посещался хорошо. Пришла и такая пора, когда спектакль этот занял в репертуаре МХАТ почетное, видное место. Ведь в «Мертвых душах» очень долго играли знаменитые «старики»: И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, М. П. Лилина, М. М. Тарханов. (Иных — Лилину и Леонидова хотя бы — только в «Мертвых душах» и можно было увидеть.) Вслед за ними в спектакль уверенно вошли Б. Н. Ливанов (Ноздрев), Б. Я. Петкер (Плюшкин), В. В. Белокуров и А. М. Комиссаров (Чичиков), А. Н. Грибов (Собакевич), М. М. Яншин (Прокурор, потом Губернатор), П. В. Массальский (Манилов) и другие.

И тем не менее спектакль навсегда сохранил привкус концертности. Общим мощным движением, которое вовлекало бы зрителей в гоголевский, одновременно и наиреальнейший и фантастический мир, спектакль проникнут не был. Такому движению неоткуда было взяться. Сильные пружины гипербол, упрятанные Станиславским {184} в подвижную структуру отдельных диалогических сцен (стоит вспомнить хотя бы восхитительную, чисто гоголевскую сцену игры Ноздрева и Чичикова в шашки или столь же острую, столь же головокружительную и азартную сцену торговли Чичикова с Собакевичем!), уступали место стремительным динамическим режиссерским построениям («Бал и ужин у губернатора») по все тем же законам смены концертных «номеров».

Сахновский очень скоро пришел к мысли, что решения, принятые Станиславским, были единственно правильными и даже единственно возможными. В своей книге «Работа режиссера», изданной через пять лет после премьеры «Мертвых душ», Сахновский вспоминал свои, Булгакова и Дмитриева замыслы и проекты с нескрываемой тоской, с явным сожалением, но — лишь для того, чтобы показать, насколько более точными, более близкими духу Гоголя и, главное, более практичными были идеи Станиславского.

Булгаков после премьеры остался убежден в том, что его собственные первоначальные планы композиции спектакля обещали большее.

Во всяком случае, когда весной 1934 года кинорежиссер Иван Пырьев предложил ему написать сценарий «Мертвых душ», мысли Булгакова сразу метнулись в прежнем направлении. В июле 1934 года сценарий был готов, и в Ленинграде, в гостинице «Астория», Булгаков прочел его И. Пырьеву и кинокритику И. Вайсфельду, работавшему тогда на «Мосфильме» (1‑я Госкинофабрика). Как проходило чтение, рассказано в письме Булгакова Попову от 10 июля 1934 года:

«Люся (Е. С. Булгакова. — *К. Р*.) утверждает, что сценарий вышел замечательный. Я им показал его в черновом виде, и хорошо сделал, что не перебелил. Все, что больше всего мне нравилось, то есть сцена суворовских солдат посреди Ноздревской сцены, отдельная большая баллада о Капитане Копейкине, панихида в имении Собакевича и, самое главное, Рим с силуэтом на балконе, — все это подверглось полному разгрому! Удастся сохранить только Копейкина, и то сузив его. Но — Боже! — до чего мне жаль Рима!

Я выслушал все, что мне сказал Вайсфельд и его режиссер, и тотчас сказал, что переделаю, как они желают, так что они даже изумились»[[70]](#footnote-71).

{185} Сумрачная готовность покориться обстоятельствам и без возражений принять любые требования, которая слышится в письме, вызвана и болезнью, и другими огорчениями, выпавшими на долю писателя. Его многое угнетало. Только что в 500‑й раз были сыграны — случилось так, что именно в Ленинграде, — «Дни Турбиных». Немирович-Данченко прислал поздравление театру. «Повертев его в руках, я убедился, что там нет ни одной буквы, которая относилась бы к автору. Полагаю, что хороший тон требует того, чтобы автора не упоминать. Раньше этого не знал, — иронически комментировал Булгаков, — но я, очевидно, недостаточно светский человек»[[71]](#footnote-72).

А Пырьева чрезвычайно увлекала идея будущего фильма «Мертвые души», и он обдумывал уже распределение ролей: Чичиков — Константин Зубов, Манилов — Юрий Завадский, Ноздрев — Николай Охлопков, Плюшкин — Всеволод Мейерхольд.

История этого замысла, в сущности, уже иная тема, она занимает важное место в автобиографических записках Ивана Пырьева, которые вскоре увидят свет.

# **{****186}** А. Солодовников Мы были молоды тогда… *Воспоминания*

Конец марта 1938 года. Три часа ночи. Редакционный газик «Правды» только что высадил меня у подъезда моего дома на окраине Сокольнического парка. В весеннем воздухе еще чувствуются зимние колючки. Они прохватывают насквозь.

Не торопясь домой, я расстегиваю пальто, шагаю навстречу ветру и мечтаю… заболеть, залечь недельки на две — ну хотя бы с воспалением легких. Мечта, конечно, странная для тридцатитрехлетнего человека, полного нерастраченных сил. Дело в том, что мне уже дважды предлагали срочно приступить к новой работе, ссылаясь на весьма ответственное постановление. Под разными предлогами я оттягивал свой переход на новое место. Сегодня разговор принял крутой оборот: мне пригрозили партийным взысканием за недисциплинированность. Приходилось покидать «Правду», чего мне смертельно не хотелось.

Мой журналистский путь начался на крупных московских предприятиях. Шесть лет я отработал редактором ежедневно выходивших многотиражек на обувной фабрике «Парижская коммуна» и Машиностроительном заводе имени Калинина. Всей душой полюбил газетную работу с ее беспокойным ритмом, ежедневными встречами с множеством людей, ночным колдовством над версткой полос и, наконец, благословенным часом, когда появлялся сырой, чуть пахнувший керосином и машинным маслом первый оттиск нового номера. Завтра вокруг него разгорятся страсти, номер пройдет через тысячи рабочих рук, позвонят из парткома, вежливо попросит о встрече технорук…

А затем — работа в «Правде». В один и тот же день в редакцию центрального органа партии по соответствующему постановлению пришли четыре редактора крупнейших фабрично-заводских многотиражек — Н. А. Михайлов с завода «Динамо», П. Лидов — с «Серпа и молота», А. Э. Корнблюм — с «Шарикоподшипника» и я — с фабрики «Парижская коммуна». Меня направили в {187} отдел литературы и искусства (я учился тогда без отрыва от производства в аспирантуре Института истории, философии, литературы — ИФЛИ). В «Правде» начал работать под руководством И. Г. Лежнева, известного литературного критика, одного из первых исследователей творчества М. Шолохова. Лежнев был внимательным и добрым наставником, редактором и стилистом экстракласса.

В то время, после известных редакционных статей «Правды», развернулась борьба за социалистический реализм в искусстве, против формализма и натурализма. Все пришло в движение. Дискуссии возникали чуть ли не по каждому новому произведению. Наш отдел держал курс на укрепление связей искусства с кипучей советской современностью, на поддержку плодотворных творческих исканий. Помню, мы поддержали «Свадьбу в Малиновке» Б. А. Александрова, подвергшуюся нападкам критики «за несоответствие формы и содержания» (гражданская война — и жанр оперетты!). Положительную рецензию «Правда» дала на комедийный фильм «Богатая невеста» — одну из первых работ режиссера И. Пырьева и сценариста Е. Помещикова.

Творческие поиски шли и в оперном жанре. С. А. Самосуд готовил тогда в Большом театре оперу И. Дзержинского «Поднятая целина» и приглашал меня на первые прогонные репетиции, чем я гордился чрезвычайно. Начались и мои поездки по стране. «Правда» командировала меня спецкором в Тбилиси — на торжества, посвященные 750‑летию поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Здесь я «на равных» встречался с крупнейшими писателями и журналистами тех лет. На «правдинских» летучках мы общались с язвительно-остроумным М. Е. Кольцовым, исполненным неторопливого достоинства публицистом Д. О. Заславским, деликатным и скромным членом редколлегии М. З. Мануильским, братом Д. З. Мануильского, известного деятеля Коминтерна. А порою мне приходилось глядеть в грозные очи главного редактора «Правды» Л. З. Мехлиса. Он относился к молодежи внимательно, но иногда читал нотации — с той жестковато-холодной вежливостью и сдержанностью, которым я лично охотно предпочел бы более открытое проявление чувств.

В «Правде» я уже начал выступать как театральный критик, стал входить во вкус «зрителя-аналитика», завязывать творческую дружбу с видными деятелями искусства… {188} И вдруг — А. И. Назарова, члена редколлегии «Правды», назначают вместо П. М. Керженцева председателем Всесоюзного Комитета по делам искусств, а Назаров вопреки моему категорическому отказу вносит предложение о назначении меня членом комитета. Меня, журналиста, влюбленного в свою профессию, и — в аппарат, чиновником! Какой удар судьбы!

Поймите теперь, почему мне хотелось заболеть, слечь, чтобы тем временем нашли замену, а я мог бы остаться в «Правде».

Но я не заболел, мартовские ветры меня пощадили, а судьба — нет. Дня через два я стоял уже в бюро пропусков большого серого дома на улице Куйбышева, 21, где тогда помещался Комитет по делам искусств и где меня давно ждал постоянный пропуск.

Помню, пришел я впервые в этот дом вечером, когда служебные кабинеты пустовали. Встретил меня и. о. начальника музыкального управления М. А. Гринберг. Мы были знакомы. Моисей Абрамович поведал о довольно грустном положении с комплектованием аппарата комитета. Приходила в основном молодежь, переполненная энергией в гораздо большей степени, чем профессиональными знаниями или опытом руководящей работы. Дел — непочатый край. Куда и как двигаться дальше — не ясно…

Чтобы лучше передать свои настроения, Гринберг сел за рояль и довольно уверенно исполнил один из известнейших этюдов Скрябина. Посидев минуту молча, он с огорчением произнес: «Замечательная музыка!.. Только, к сожалению, упадочная…» Так мне сразу пришлось столкнуться с зыбкостью, противоречивостью, неопределенностью эстетических критериев, характерных в то время для некоторых работников комитета. Позицию М. А. Гринберга я не мог разделить. Как это замечательная музыка может быть упадочной? И почему глубина мысли, моменты патетической скорби, выраженные в этюде Скрябина, могут мешать или противоречить эпической мощи первых пятилеток? Разве Скрябин по-своему не созвучен «Тихому Дону», «Оптимистической трагедии», «Гибели эскадры» или таким масштабным явлениям действительности, как, например, челюскинская эпопея? Неужели у Скрябина следует искать истоки модернизма, формализма, ухода от жизни?

Растерянность среди «комитетчиков», проявившаяся после отставки Керженцева, требовала от нас, вновь приходящих {189} сюда, работы мысли, четкости в определении принципиальных, конкретных проблем дальнейшего развития искусства. Страна за две пятилетки гигантски шагнула вперед. Возникали один за другим новые центры индустрии. Деревня прочно определялась на социалистических, колхозно-совхозных путях. Классовые бои внутри страны — бои с «новой» буржуазией, пытавшейся приподнять голову в годы нэпа, бои с кулачеством — завершились решительной победой социализма. Уходили в прошлое такие понятия общественной жизни, как нэпман, кулак, «лишенец»…

Социалистические принципы, утверждавшиеся в экономике, потребовали новой политической структуры общества, определили по-новому линию партии и государства. На смену задаче подавления остатков эксплуататорских классов выдвинулись как основные задачи хозяйственно-организаторские и культурно-воспитательные. Все это было закреплено в новой Конституции СССР.

Особое значение приобрела область идеологической работы, в том числе проблемы эстетические. Как повысить роль литературы и искусства в период завершения строительства социализма? Как новую правду жизни сделать правдой художественного творчества? Его целью и смыслом? Как теоретически сформулированные принципы социалистического реализма сделать практическим методом художественной деятельности? Как поднять активность и воспитательную роль интеллигенции?

На все эти вопросы четкий и ясный ответ дал XVIII съезд партии, состоявшийся в начале 1939 года. А до этого надо было искать решения, способные внести в умонастроения и в творческую работу интеллигенции ясность, уверенность, ту сосредоточенность на главном, которая и могла дать зрелые художественные творения.

Новое руководство Комитета по делам искусств было составлено из людей в возрасте от тридцати до тридцати пяти лет. Комитет возглавил, как уже говорилось, А. И. Назаров, человек широкой, доброй, чисто славянской души, страстный книголюб и знаток издательского дела. Его заместителем по творческим вопросам стал М. Б. Храпченко, литературовед, ныне академик, а по хозяйственным — И. Е. Маркелов. Я возглавил главное управление театров, В. Н. Сурин, по образованию музыкант, — музыкальное управление, архитектор В. А. Шквариков — изоуправление, Л. Е. Шаповалов — управление кадров и учебных заведений.

{190} У всех был достаточный уровень общей культуры — и никакого «управленческого» опыта. Нас выручала молодость и неутомимость, страстная жажда познания, преданность делу и способность полюбить его душевно, всем существом, раз оно поручено партией. Мои личные переживания «переходного периода» улеглись. С жаром взялся я за новое дело.

Наша неопытность была, конечно, минусом. Но нет худа без добра. У нас зато не было каких-либо групповых или корпоративных пристрастий. На людей и их творчество мы смотрели без предвзятости, открытыми глазами, с максимальным доброжелательством. Партийность была основным критерием оценок. Накопление опыта, установление творческих контактов шло по законам объективного познания, на базе откровенного обмена мнениями, без ложной дипломатии или маскировки позиции комитета как по отдельным, так и по общим проблемам, возникавшим в то сложное время. Мы говорили то, что думали, и не обижались, когда нас учили или указывали на неточности и ошибки. С людьми искусства мы учились говорить языком искусства.

Возможно, такой подход и такая тактика отличала новый состав комитета от старого, возглавлявшегося П. М. Керженцевым. Платон Михайлович был человеком огромной эрудиции, видным деятелем партии. Однако он не преодолел, как мне кажется, своеобразных рудиментов периода «пролеткультовщины».

Статьями «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», опубликованными «Правдой» в начале 1936 года, началась обширная эстетическая дискуссия. Ее острие было направлено против формализма и натурализма как главных помех, препятствовавших становлению и развитию искусства социалистического реализма. Огромные экономические и социальные сдвиги в стране подготовили хорошую почву для быстрого подъема искусства на новых путях. Керженцев, желая, видимо, ускорить этот процесс, предпринял ряд мер административного воздействия, в том числе и на театры и на их руководителей. Примером может служить история снятия оперы-пародии «Богатыри» в Камерном театре. Керженцев выступил с обширной статьей по поводу недостатков постановки и причин ее снятия.

К сожалению, исправление ошибки А. Я. Таирова не ограничилось критикой. Вскоре было предпринято слияние Камерного театра с Реалистическим театром {191} Н. П. Охлопкова. «Вода и камень, лед и пламень не столь различны меж собой», как были различны эти два крупнейших деятеля советского театра. Таиров тяготел к утонченно эстетическим формам спектакля, Охлопков — к его «площадным» началам. Слияние как бы перечеркнуло плодотворность исканий, начатых Таировым постановкой «Оптимистической трагедии». С другой стороны, с афиши исчез великолепный спектакль Охлопкова «Аристократы», прекратилась деятельность неустанно экспериментирующего Реалистического театра.

Конечно, из слияния ничего не вышло. Поставив единственный спектакль «Кочубей» А. Первенцева, Охлопков ушел из «объединенного» Камерного театра. В дальнейшем мы «пристроили» его в Театр имени Вахтангова, а в 1943 году он наконец снова получил «свой» театр — Московский театр драмы (ныне Академический театр имени Маяковского).

Таиров болезненно переживал перипетии тех лет. Художник необыкновенной честности и искренности, он хотел свой театр вывести на широкую дорогу социалистической современности. Слияние Таиров воспринял как акт определенного недоверия к его возможности шагать в ногу с временем. Александр Яковлевич насыщал репертуар пьесами советских драматургов, не всегда первоклассными, но мечтал о значительном спектакле, который восстановил бы творческий престиж Камерного театра. С этой целью Таиров избрал для постановки инсценировку романа Флобера «Мадам Бовари», где А. Г. Коонен должна была играть главную роль.

Таирова очень огорчило недоверие нового руководства комитета к этому замыслу. 23 апреля 1938 года он направил А. И. Назарову обстоятельное письмо, в котором подробно рассказывал об интерпретации спектакля «Мадам Бовари». «Я уверен, — писал Таиров, — что постановка “Госпожи Бовари” на сцене должна в настоящее время зазвучать с особой силой. Она явится поучительным и потрясающим противовесом полному раскрепощению женщины в нашей стране и будет пробуждать в нашем зрителе гордость за нашу родину, на которой нет места подобным трагедиям»[[72]](#footnote-73).

М. Б. Храпченко и мне было поручено разобраться в этом деле. Беседа втроем состоялась на улице Куйбышева, в комитете. Помню волнение Александра Яковлевича, {192} его взор, полный и надежды и горечи. Видимо, он многое связывал для себя с постановкой «Бовари». Разговор получился долгий. Мы дотошно выспрашивали, делая упор на нравственных акцентах инсценировки. Таиров подробно разъяснял, как бы уже видя спектакль готовым.

«Бовари» на сцене Камерного театра появилась (правда, уже после ухода А. И. Назарова из комитета). Спектакль имел длительную и славную сценическую жизнь.

«Расправе» со стороны П. М. Керженцева подвергся тогда и ряд других театров и студий, особенно экспериментальных. Наибольший общественный резонанс вызвало закрытие Театра Мейерхольда, по поводу чего Керженцев опять-таки выступил с очередной статьей. А. А. Фадеев признал в своем публичном выступлении эту статью неправильной. Отмечая, что «театр Мейерхольда изжил себя на путях формализма», Фадеев продолжал: «К сожалению, если не считать неправильной статьи т. Керженцева, никто из критиков не проанализировал объективно *весь* путь развития Мейерхольда. Получилось так, что весь путь этого видного деятеля советского искусства оказался зачеркнутым. Точно в его работе не было никогда ничего положительного. Точно не существовало в природе таких вещей, как “Мистерия-буфф”, “Мандат”, “Великодушный рогоносец”, “Лес”, “Список благодеяний”, “Клоп”, “Баня”»[[73]](#footnote-74).

Сам Мейерхольд продолжал активно работать. Он осуществил на сцене Ленинградского театра имени Пушкина третью редакцию своего «Маскарада». В начале марта 1938 года по приглашению Станиславского Мейерхольд начал режиссерскую деятельность в его музыкальном театре. В этой связи Фадеев осудил замалчивание критикой «теперешней работы Мейерхольда». «В этом, — писал Фадеев, — есть что-то глубоко неправильное, здесь за версту отдает “побочными соображениями”»[[74]](#footnote-75).

В выступлениях руководителя Союза писателей отразились настроения художественной интеллигенции, ее отношение к административным средствам воздействия на творческий процесс. Тем самым общественное мнение как бы проголосовало за смену руководства искусством. {193} В такой обстановке и был сформирован новый состав комитета. В нем вскоре произошли некоторые изменения. А. И. Назаров тяжело заболел и вынужден был надолго отстраниться от всякой активной деятельности. И. о. председателя, а затем председателем комитета стал М. Б. Храпченко. Меня утвердили заместителем председателя по творческим вопросам. На посту заместителя по хозяйственно-экономическим делам И. Е. Маркелова сменил А. Т. Константинов. В связи с быстро возраставшей потребностью в творческих кадрах была учреждена должность заместителя председателя комитета по кадрам, которую занял Л. Е. Шаповалов. Начальником Главного управления театров стал В. Я. Серин, а в дальнейшем его сменил Ю. С. Калашников; заместителем начальника управления стала О. Н. Олидор (Кайдалова), начавшая работать в комитете еще до прихода нового руководства.

Тактическая линия нового комитета состояла в том, чтобы проводить принцип партийности, опираясь на деятелей искусства. Надо было четко разъяснить смысл событий середины 30‑х годов, разъяснить характер дискуссии против формализма и натурализма, а главное — избежать догматического, буквоедского толкования метода социалистического реализма и системы Станиславского, которая считалась теоретической и технологической основой плодотворных творческих исканий.

По инициативе комитета, правительством был учрежден при комитете Художественный совет из крупнейших деятелей всех видов искусств. Комплексный состав совета, его заседания помогали шире видеть горизонты искусства, искать его общие теоретические и методологические основы, на базе которых точнее определялись специфические задачи театра, музыки, пластических искусств, система подготовки творческих кадров, связи национальных отрядов советского искусства с его общим, интернациональным строем.

Мы всячески стремились придать деятельности комитета творческий характер, уйти от канцелярско-административного стиля работы. И хотя Храпченко иногда шутил в том духе, что «немножко бюрократизма нам не помешает», адресовал он эти слова прежде всего тем, кто небрежно составлял тот или иной документ. Особенно, если такой документ шел в правительство. Председатель комитета, выискивая неряшливые формулировки, нарушения законов пунктуации или орфографические {194} ошибки, допущенные машинисткой, тут же ставил на проекте документа «вето». Требуя четкой и точной формы, он лишний раз заставлял себя и аппарат добиваться максимально глубокой содержательности каждого приказа или письма, воспитывал чувство ответственности за порученное дело.

Мастера искусств встретили обновление комитета благожелательно. Наша молодость, жажда познания, стремление привлечь к разработке принципиальных проблем искусства тех, кто его творит, создавали почву и для укрепления личных контактов. К нам приходили запросто или обращались с той или иной просьбой письменно крупнейшие мастера искусств. Никто из них не говорил о себе или своих нуждах. Как правило, речь шла о других, и всякая просьба приобретала скорее характер совета или дружеской беседы «по поводу».

Как известно, Станиславский живо реагировал на все перипетии дискуссии о формализме и натурализме. Естественно, он хотел познакомиться с малоизвестными молодыми людьми, пришедшими к руководству искусством на смену маститому Керженцеву. Однажды в майский день 1938 года Назаров, Храпченко и я были приглашены в особняк Станиславского в Леонтьевский переулок. Константин Сергеевич лично проводил со своей музыкальной студией репетицию оперы «Чио-Чио-Сан» и таким путем хотел дать нам наглядное представление о методе своей работы с актерами. В зале, кроме нас, были А. В. Нежданова, Н. С. Голованов, другие деятели оперной сцены, а также ближайшие сподвижники Станиславского.

В облике Станиславского меня поразили непосредственность и какой-то почти детский, жадный интерес к новым людям, которых он хотел лучше понять, чтобы и они в свою очередь лучше поняли его. В семьдесят пять лет Константин Сергеевич чем-то напоминал юношу, только вступающего в жизнь, хотя это никак не вязалось с его импозантной фигурой, с красотой его седой головы и почтительным вниманием, с которым все окружающие слушали каждое его слово. Тогда я не мог предполагать, что эта встреча окажется единственной и последней, что через несколько месяцев мы все будем стоять уже у гроба Станиславского.

Общение с В. И. Немировичем-Данченко оказалось более длительным и обстоятельным. Мы встречались по {195} делам Художественного театра, а иногда — в ложе Большого театра: Владимир Иванович любил балет. Впрочем, он любил жизнь во всех ее проявлениях, любил с той мудростью и с тем пониманием красоты, которые давали ему опыт восьмидесяти лет и способность видеть человека насквозь, добираясь сквозь внешнюю оболочку до самой его сущности. Помню, в МХАТ появилась новая актриса, и я как-то спросил Владимира Ивановича, что определило включение ее в мхатовскую актерскую «коллекцию». Поглаживая седую холеную бородку и внимательно посмотрев на меня, как бы оценивая мою способность мыслить и понимать на одном с ним уровне, Немирович-Данченко очень серьезно ответил: «Вы обратили внимание на ее глаза? На их ширь и глубину? И на голос тоже. Она всей душой говорит. А это признаки таланта. Полагаю, она сможет сыграть Ирину». Так оно впоследствии и было.

Вообще, я всегда поражался способности Владимира Ивановича соединять лаконичную образность речи с богатством мысли. Каждая встреча с ним, каждое его письмо обогащали благодаря счастливой способности конкретный предмет суждения видеть сквозь призму общего, в свете богатства своего опыта и огромной эрудиции. Вот один из примеров. 29 июля 1940 года Немирович-Данченко обратился ко мне с письмом о возможности возвращения на Родину известной актрисы Е. А. Полевицкой. Рассказывая о своих встречах с нею, Владимир Иванович давал в конце любопытную обобщающую характеристику мастерства Полевицкой: «Я ее называл прежде так: это очень крупный алмаз, которым может гордиться страна, но “желтой воды”. А этой прибавкой про “желтую воду” я характеризую ее некоторую манерность, весьма близкую к той фальшивой старомодной школе, которую иногда неверно называют романтической. Однако считаю ее актрисой настолько умной и чуткой, что, думаю, она очень быстро схватит ту хорошую простоту, на которой базируется теперь все наше театральное искусство»[[75]](#footnote-76).

Мы поддержали мысль о возвращении Полевицкой на Родину. Война помешала этому. Полевицкая вернулась только в 1955 году. Выступать на сцене она уже не могла (семьдесят четыре года!), но ей была предоставлена {196} педагогическая работа в Театральном училище имени Щукина.

Любимым моим артистом и человеком был В. И. Качалов. Он прямо-таки излучал обаяние. Элегантная мужская красота, а вместе с тем простота, ум, человечность — вот черты его личности. Непосредственность и искренность чувства Василий Иванович самым естественным образом поднимал на сцене иногда до высот патетики. Ему было все доступно: трагизм, сарказм, мягкая комедийность. Меня удивляло переполнявшее его обилие творческих сил, постоянно требовавших проявления, возможности поделиться ими с другим. Его совершенно не интересовало, какая перед ним (по количественным масштабам) аудитория. Важна была возможность взаимопонимания, взаимообщения. Однажды мы лечились в одном санатории. По вечерам Василий Иванович заходил иногда в мою комнату, вежливо осведомлялся, расположен ли я сегодня его послушать, а затем усаживался поудобнее и для единственного слушателя давал целый литературный концерт.

О мастерстве качаловского чтения, о бархатных интонациях его неповторимого голоса можно не говорить, это общеизвестно, хотя записи и не дают полного представления на этот счет, ибо голос был лишь частью артистического облика Качалова. После чтения он неизменно допытывался, что не понравилось, над чем еще следует поработать. Пожелания встречал с благодарным вниманием. Вообще свою деятельность чтеца Качалов считал такой же важной, как и сценическую. Он был трогательно внимателен к тем, кто помогал ему нести артистическое слово наиболее широкому кругу слушателей.

В моих бумагах сохранилось такое, например, письмо:

«Позвольте обратиться к Вам, Александр Васильевич, — вот по какому поводу.

В течение уже нескольких лет, записываясь на пластинки на фабрике “Звукозаписи”, я близко и вплотную имею возможность наблюдать работу главного режиссера фабрики Георгия Николаевича Дудкевича.

Весь стиль его работы оставляет в высшей степени благоприятное впечатление (и не только на меня лично, я проверял мои собственные впечатления на отзывах — очень одобрительных — других товарищей).

Для меня несомненно, что Г. Н. Дудкевич — высококвалифицированный мастер, обладающий огромным опытом и хорошим вкусом.

{197} Работники “Звукозаписи” сообщили мне, что о нем в надлежащих инстанциях возбуждено ходатайство о присвоении ему звания заслуженного артиста.

Считаю своим долгом обратиться к Вам с просьбой о содействии с Вашей стороны для поддержания этого ходатайства.

С глубоким уважением

Василий Качалов. 20/III 1941»[[76]](#footnote-77).

Очень «качаловское» письмо. Стиль, вкус, опыт, выяснение коллективного мнения (своего — недостаточно, да и скромность не позволяет выпячивать себя), чувство долга перед другими — все это было для Василия Ивановича отнюдь не отвлеченными понятиями. Это неотъемлемые, естественные черты человеческой и артистической натуры Качалова. Общение с ним неизменно помогало тоньше чувствовать, глубже понимать людей искусства.

Много в этом смысле давали и беседы с С. М. Михоэлсом. В нем мудрость мыслителя и эмоциональная возбудимость пророка не просто уравновешивали, а постоянно взаимообогащали и дополняли друг друга. Михоэлс был переполнен притчами, легендами, афоризмами, которые он извлекал из арсенала своей необъятной памяти всегда к месту, стремясь пробудить в слушателе способность к образно-ассоциативному мышлению, стремясь найти поэтический эквивалент мысли. Ко всему прочему Соломон Михайлович необычайно ценил и понимал юмор, что всегда позволяло ему отлично владеть вниманием аудитории. Вместе с тем Михоэлс умел юмором скрасить возникавшие иногда споры, не доводя их до обидного ожесточения, и разногласия по частным эстетическим и художественным вопросам не мешали полемистам в главном быть единомышленниками и друзьями. Так мы спорили, например, о путях применения и развития системы Станиславского.

Вообще еще раз хочется отметить необычайно дружелюбное, внимательное, заботливое отношение к нам, молодым руководителям комитета, со стороны старшего поколения художественной интеллигенции, со стороны выдающихся мастеров искусств. Оно, это отношение, в равной степени было и товарищеским и отеческим.

Взаимная приязнь связывала меня с С. А. Самосудом еще с «правдинских» времен. Самуил Абрамович {198} увлекал всегда стремительными полетами своей творческой фантазии. Иногда в выходные дни мы часами бродили по высокому берегу Москвы-реки в районе Николиной горы. Ширь и красота пейзажа давали простор мечтам Самосуда. В равной мере его интересовали и проблемы советской оперы и богатства русской классики. Самосуду принадлежит честь возвращения на сцену Большого театра такого гениального творения М. Глинки, как «Иван Сусанин». Каноническое название оперы («Жизнь за царя») и промонархический, верноподданнический текст, сочиненный в свое время бароном Розеном, долго отпугивали революционный театр от этого чистейшего и совершеннейшего по народной мелодике и духу произведения.

Мечты Самосуда о постановке «Ивана Сусанина» на советской сцене совпали с атмосферой тех лет, пронизанной интересом к отечественной истории и к борьбе за независимость Руси. Над Европой сгущались тучи военной агрессии, гитлеровский нацизм усиленными темпами наращивал военный потенциал. Укрепление национального самосознания, образное раскрытие величия и мощи русского народа, столетиями боровшегося за свою независимость и государственность, — все это перекликалось с духом советского патриотизма, с самой обстановкой того времени. Один за другим появлялись спектакли о Суворове, о Кутузове, о Богдане Хмельницком. Перед зрителями оживали величавые страницы истории. Театр своими средствами готовил народ к будущим боям.

Таким образом, время для восстановления в правах «Ивана Сусанина» было самое подходящее. Известный поэт С. М. Городецкий, с молодых лет интересовавшийся русской стариной, затем прошедший «испытание на прочность» через горнило акмеизма, символизма и других «измов», не растерял, однако, удивительной чуткости к самобытному русскому слову и скрытой в нем музыкальности. Сергей Митрофанович и был привлечен к составлению нового текста оперы, в максимальной степени приближенного и к исторической эпохе начала XVII века и к характеру музыки Глинки.

Задача была, конечно, не легкая. Мечтания на берегах Москвы-реки привели нас в обширный кабинет Самосуда над директорской ложей Большого театра. Высокий, чуть сутулый, с характерным «орлиным» профилем, Городецкий носился по кабинету, на ходу подыскивая речевые обороты, чтобы тут же ответить на изящно-язвительные {199} замечания Самосуда. Главный дирижер сдерживал свой темперамент вожжами легкой иронии, но был неумолим в требованиях единства музыкальной и речевой интонации. Меня они привлекали время от времени к своим спорам и поискам не столько в качестве начальника Главного управления театров, сколько в качестве представителя того «племени младого, незнакомого», ради которого в конечном итоге и предпринимался смелый по тем временам творческий эксперимент. Дойдет или не дойдет? Я был для них чем-то вроде живого камертона в их исканиях.

Премьеру «Ивана Сусанина» приурочили к Дню Красной Армии. Она состоялась 21 февраля 1939 года. Зал Большого театра испытал истинное потрясение. В роли Сусанина проявилось с былинной мощью народное по самой природе своей дарование М. Д. Михайлова. Он был прост, трогателен, добродушен и вместе с тем беспощаден к завоевателям. Подлинно русский характер! (Наряду с М. Д. Михайловым партию Сусанина исполняли А. С. Пирогов и М. О. Рейзен.) Серебристо звенела колоратура В. В. Барсовой в труднейшей партии Антониды. Открытым, сердечным добрым молодцем выступал Г. Ф. Большаков (Сабинин). «Девятый вал» эмоционального возбуждения поднимался в зале, когда из ворот Спасской башни на конях выезжали Минин и Пожарский, а огромный хор Большого театра, сопровождаемый духовым оркестром, встречал их грандиозным гимном «Славься!».

Работа над финалом «Сусанина» отличалась упорными поисками. Надо было создать сцену народного ликования, которая своей мощью перекрыла бы дворцовое великолепие и музыкальную бравурность «Польского акта» с его танцами и пышным церемониалом. Постановщики ввели в мизансцену рядом с ликующим народом колоритные фигуры взятых в плен захватчиков, запомнившихся своей чванливой спесью по второму акту. А когда выезжали Минин и Пожарский, то к их ногам русские ополченцы бросали вражеские знамена. Так возник сценический прообраз того, что свершилось реально в знаменательный день Парада Победы летом 1945 года.

Усилиями С. А. Самосуда, С. М. Городецкого, режиссера Б. А. Мордвинова, балетмейстера и сорежиссера Р. В. Захарова, художника П. В. Вильямса и всего коллектива Большого театра была возвращена на сцену одна из самых великих, подлинно народных опер.

{200} Среди больших мастеров, особенно по-доброму относившихся ко мне и незаметно для самих себя оттачивавших мой художественный вкус, не могу не упомянуть К. Ф. Юона и И. Э. Грабаря. Юон тогда выступал в качестве автора-декоратора нескольких спектаклей Большого и Малого театров (в частности, «Хованщины» в постановке 1939 года). Но он часто звал меня к себе в мастерскую и по поводу станковых работ. Юон являлся олицетворением мягкой интеллигентности, тонкой воспитанности, благожелательного внимания к другим. Манерой говорить и слушать, внимательно и ласково глядя на собеседника, высокой фигурой, полной благородного достоинства, он был для меня примером русского художника, прошедшего в XX веке сложнейший путь поисков эстетического идеала, а вместе с тем сумевшего сохранить почти детскую непосредственность и интерес ко всему новому, что несет время.

У Грабаря был совсем другой стиль. Маститому художнику и историку русского искусства я вполне годился почти во внуки. Но письменные обращения ко мне Игорь Эммануилович неизменно начинал словами «глубокоуважаемый Александр Васильевич», как бы сразу стирая разницу между нами в возрасте, опыте и знаниях. Грабарь был подвижен, остер на язык, тверд в своих мнениях. Авторитет его в вопросах истории искусства никто не подвергал сомнению, кроме, может быть, его самого. Возможно потому, что в партийных взглядах на искусство, в марксистско-ленинской эстетике он по мере «врастания» в советскую общественно-государственную жизнь открывал для себя много нового и важного. Этим, думаю, объясняется его интерес к общению с нами и полный отказ от ореола «маститости». Грабарь подарил мне свою двухтомную монографию о Репине с трогательной надписью, а поздравляя меня в 1940 году с награждением, он написал, что орден, по его мнению, я заслужил прежде всего «за исключительную отзывчивость и стойкость в выполнении раз данного обещания, что в наши дни — немалая редкость». Нужно ли говорить, как я воспринимал подобную характеристику? Она как бы указывала, чем и как я могу служить людям искусства дальше, какие черты своей личности формировать и укреплять.

Из драматургов в комитете чаще других бывал А. Н. Толстой, шумный и неизменно веселый, умевший любой серьезный разговор в конечном итоге свести к {201} простым темам: где хорошо кормят, какое издательства лучше платит и каких красивых актрис он видел на последней премьере. Толстой напоминал мне своеобразный вариант Кола Брюньона советской литературы. Но сквозь его чуть озорное жизнелюбие всегда проглядывала необыкновенная сила таланта, а кажущаяся бесцеремонность общения скорее говорила о непосредственности, которая была присуща ему самому и которой он наделял своих излюбленных героев.

Н. Ф. Погодин писал в то время «Кремлевские куранты». Успех и популярность, которые принесли ему пьеса и спектакль «Человек с ружьем» в постановке вахтанговцев, отнюдь не изменили его. Как всегда, он, казалось, был погружен в себя, смотрел исподлобья, не любил длинных разговоров, на замечания вроде бы и внимания не обращал, однако быстро прятал их в глубины своей «творческой шкатулки». А в дальнейшем выяснялось, что из пожеланий он извлекал гораздо больше, чем можно было предполагать. Поверив в свою способность и право воссоздать средствами драматургии образ В. И. Ленина, Погодин, вероятно, уже тогда задумал свой знаменитый ленинский цикл. И этот замысел носил как драгоценный груз, требовавший почти невозможного: отъединяться, чтобы «не расплескать» задуманное, созревающее внутри, и вместе с тем широко общаться, чтобы найти лучший путь от своего, выношенного, к общему, общественно важному и всем понятному.

Доверительные отношения сложились между руководством комитета и Л. М. Леоновым. Мне лично Леонов как драматург был интересен еще со времен «Унтиловска» в Художественном театре и «Скутаревского» в Малом. В те годы я, естественно, не думал о том, что жизнь поведет нас с ним к непосредственным контактам. В 1939 году, выступая с докладом на Всесоюзной режиссерской конференции, я поддержал пьесу Леонова «Волк», по поводу которой в театральных кругах существовали самые разные мнения. В следующем году, летом, Леонов пригласил Храпченко и меня прослушать (в авторском чтении) новую пьесу. То была «Метель».

В соответствии с установившимися порядками наш «рабочий день» заканчивался тогда примерно около двух часов ночи. Сидели так поздно «на всякий случай»: вдруг вызовут. После полуночи жизнь секретариата комитета затихала. Мы же с Михаилом Борисовичем проводили иногда вместе еще час-другой: то координируя {202} точки зрения, то улаживая возникавшие порой разногласия, то просто в душевных беседах. Если не вызывали «наверх», то где-нибудь около двух разъезжались наконец по домам.

В одну из ночей мы поехали не домой, а в Средне-Кисловский переулок, где жил в то время Леонов. Автор, напоив нас крепким чаем, принялся за чтение «Метели», которое закончилось, когда уже совсем рассвело. Помню, пьеса произвела сильное впечатление. Я всегда поражался мастерству леоновского психологического анализа, который позволял ему шаг за шагом соскабливать со своих героев мимикрические покровы, обнажая их истинную сущность. Леоновские характеры открывали глубинные процессы, показывали боль и муки рождения нового человека, но одновременно и большую, истинную радость от осознания того, что он все-таки рождался, рос, жил и действовал. Язык леоновской драматургии в этом смысле настолько же образен, насколько лаконичен и строг. Думаю, нельзя хорошо поставить пьесу Леонова, не вдумавшись в каждую реплику, не поняв ее второго и третьего плана. В этом я еще раз убедился летом уже 1975 года, когда смотрел новую постановку «Нашествия». На спектакле был и сам автор. В антракте я спросил его о первых впечатлениях. «Поверхностно прочитано», — отвечал Леонид Максимович. И с грустью добавил: «Должно быть, мои пьесы трудно ставить».

Вероятно, Леонов прав. Для его драматургии мало режиссерского умения. Надо еще думать о самом существенном в жизни, в эпохе; возможно, надо и многое пережить. А главное, — понять вот этот мучительно-радостный процесс рождения того, что мы привычно называем «советский человек». Уверен, время леоновской драматургии еще впереди, ибо в ней неповторимо выражена психологическая и нравственная суть эпохи становления социалистического общества.

Вернемся, однако, к лету 1940 года. Комитет тогда полностью отвечал за принятие и распространение пьес. Мы поздравили Леонова с новой творческой победой и «благословили» «Метель» в добрый путь. Вскоре я уехал в Улан-Удэ для просмотра спектаклей и концертных программ предстоящей декады бурятского искусства.

Естественно, пьесу Леонова читали не только в комитете. Позвонив председателю комитета из Улан-Удэ, я узнал, что «Метель» «не прошла» и что вообще положение руководства комитета в этой связи шаткое. «Постарайся {203} привезти из Бурятии хорошие спектакли, — сказал в заключение разговора М. Б. Храпченко. — Может быть, наши дела еще и поправятся». Бурятская декада прошла с большим успехом, и «вина» руководства комитета отошла на второй план. Припоминая этот случай, хочу сказать все же, что комитет, понимая свою ответственность, не боялся принимать самостоятельные решения. Мы руководствовались нашим партийным долгом и партийной совестью, а также стремлением следовать творчески понимаемым принципам социалистического реализма. Лишь в отдельных случаях, если говорить о новых пьесах, мы не могли принимать окончательных решений.

Новая моя встреча с Леоновым состоялась в 1954 году, когда я вторично был назначен начальником Главного управления театров уже Министерства культуры СССР. Леонид Максимович пришел посоветоваться насчет новой пьесы. То была «Золотая карета». Написанная вскоре после окончания войны, эта пьеса несколько лет пролежала в письменном столе автора без движения. «Золотую карету» я прочитал сразу, и с согласия Леонова мы договорились о постановке ее в Художественном театре. Каюсь, я уговорил тогда драматурга переработать финал пьесы. В новом варианте Марька оставалась со слепым Тимошей, верная чувству долга, чувству первой любви, отказавшись от возможности ехать в «золотой карете» жизненного благополучия.

Сегодня я думаю, что не стоило тогда приглушать трагедийные мотивы «Золотой кареты». Леонов как бы предупреждал, что понятное желание отдохнуть после войны, приобщиться к радостям жизни обеспеченной и спокойной не должно, не может быть отторгнуто от того человечески-огромного, вынесенного из бездны страданий и жертв, что наполнило наш гуманизм новым содержанием и обогатило его. «Золотая карета» — пьеса не о прошлом, а о сложных путях в будущее. И суровость ее колорита не разоружала, а, наоборот, вооружала людей, делала их более стойкими перед искушением бездумно «собирать цветочки», которыми стали зарастать недавние поля сражений. Кстати, в десятитомном Собрании сочинений Леонов восстановил первоначальную редакцию.

«Золотая карета» в 1954 году была передана в Художественный театр. Он не торопился. МХАТ тогда вообще не торопился с поисками своих путей в будущее.

{204} В 1955 году я стал директором Художественного театра. Вскоре после этого принялись наконец за постановку «Золотой кареты». Репетиции двигались медленно. Коллективная режиссура (В. Я. Станицын, В. А. Орлов, П. А. Марков) искала в сложной обстановке того времени наиболее точное решение. Леонов же нервничал и внутренне, как я после убедился, давал себе слово больше к драматургии не возвращаться. (Так оно и получилось.)

В июле 1956 года Е. Д. Сурков, тогда завлит МХАТ, побывав в Переделкине у Леонида Максимовича, писал мне: «Глаза у него особенно тревожны: угрюмы, скучливо покорны и как-то по-стариковски безнадежно скорбны. Отсутствие вестей из МХАТ тяготит его. С обычной подозрительностью он сразу же, как только мы уселись, начал допытываться, что думают в театре о спектакле, и при этом все старался и себя и меня уверить, что актеры рады проволочке, так как не любят пьесу и тяготятся необходимостью играть такого трудного и неудобного автора. Я успокаивал его как мог, но вряд ли до конца разогнал его пессимизм…»

Я позволяю себе привести эту выдержку только потому, что ныне особенно отчетливо чувствую степень своей ответственности за тогдашнее состояние Леонова. Прояви мы в те годы большую настойчивость, энергию, решительность, оперативность, и, возможно, появились бы новые оригинальные пьесы Леонида Максимовича. «Золотая карета» стала, однако, последней работой большого мастера специально для театра. «Русский лес» (1959) был уже инсценировкой одноименного романа.

В 1957 году состоялась наконец премьера «Золотой кареты» — в ознаменование сорокалетия Советской власти. Вскоре мысль моя снова устремилась к «Метели». Я побывал у Леонова. Он согласился заново посмотреть ее текст. Была сделана новая редакция пьесы, с незначительными поправками. Мы договорились с автором о передаче «Метели» МХАТ. Ставить ее должен был М. Н. Кедров.

27 октября 1962 года, в день рождения Художественного театра, я огласил на труппе следующее письмо:

«Дорогой Александр Васильевич, пожалуйста, передайте МХАТу в этот торжественный день мой низкий поклон, а коллективу мои сердечные пожелания здоровья и творческих успехов.

27 окт. 1962

Леонид Леонов».

{205} К письму был приложен новый текст «Метели». Труппа встретила новость с большим энтузиазмом, но он оказался преждевременным. Кедров все откладывал назначение состава исполнителей, а затем и вовсе отказался от постановки, движимый непонятными для меня сомнениями. В марте 1963 года я из Художественного театра ушел. Премьера «Метели» состоялась, к сожалению, на сцене отнюдь не этого театра. А боль утраченной тогда возможности крепче связать судьбы леоновской драматургии с судьбами Художественного театра мучает меня и поныне.

Люди, о которых я бегло упомянул, так или иначе постоянно соприкасались с деятельностью Комитета искусств в конце 30‑х годов, входили в наш Художественный совет и составляли неотъемлемую часть той творческой среды, которая помогала нам поддерживать дух художественных исканий и поощрять инициативу молодых сил искусства.

Снова возродился интерес к созданию экспериментальных театральных студий. Наиболее значительным из начинаний такого рода явилась Московская театральная студия. Ее возглавили А. Н. Арбузов и В. Н. Плучек. Организационную сторону дела вела М. Х. Воловикова. В дальнейшем дирекционную коллегию составили А. Н. Арбузов, В. Н. Плучек, И. В. Шток и А. К. Гладков. Группа молодых энтузиастов собиралась сперва на улице Грановского, 5, в квартире Штока. (Кое-какие события того времени отражены в пьесе Штока «Дом № 5».)

Комитет искусств помог развитию этого дела. Нашли средства, сняли клубное помещение на улице Герцена. В 1939 году началась подготовка спектакля «Город на заре», сценарий которого дал Арбузов, а текст сочинялся коллективно, всеми участниками. Меня считали как бы комитетским патроном студии и время от времени звали на репетиции. Здесь царила обстановка увлеченности и артистического энтузиазма. «Старикам» — создателям студии было лет по тридцать, все остальные — значительно моложе. Коллективность стала символом веры студии. «Город на заре» возрождал традиционный дух русской театральной студийности. Инициатива ценилась превыше всего, выше мастерства (его еще не было), выше ремесленного умения тем более. Спектакль создавался с тем же молодым задором, с каким незадолго до этого отважные комсомольцы строили свой город — Комсомольск-на-Амуре. {206} Во всяком случае, В. Н. Плучек, руководивший постановкой, больше всего налегал на динамичность, импровизационность, свирепо пресекал всякий намек на театральные штампы.

Премьера «Города на заре» состоялась в 1940 году и вызвала огромный интерес, причем не только москвичей. Студия Арбузова — Плучека явилась как бы первой ласточкой театральной весны после своего рода шока, который пережили некоторые деятели театра в связи с дискуссией против формализма и натурализма и административно-театральными экспериментами П. М. Керженцева. Думаю, что подходящую атмосферу для нового студийного движения создала Всесоюзная режиссерская конференция 1939 года.

Война, развязанная гитлеровским фашизмом, помешала этому движению набрать силу. Студия Арбузова — Плучека приобрела государственный статус. С началом войны она стала Государственным фронтовым театром. В 1942 году он выпустил спектакль «Бессмертный», авторами которого были Арбузов и Гладков. Для следующей премьеры послужила пьеса Арбузова «Домик в Черкизове», показанная на Северном флоте. Значительную часть состава студийный театр во время войны потерял. В руководстве театра возникли разногласия, в результате которых из него ушли И. В. Шток и М. Х. Воловикова, а В. Н. Плучек предпочел возглавить Театр Северного флота.

После войны студийный театр уже не смог возобновить творческую деятельность. Может быть, краткая, но поучительная история студии Арбузова — Плучека побуждала меня лет через десять, в конце 1955 – начале 1956 года, всеми силами поддерживать рождение нового студийного организма, ставшего потом театром «Современник». Ведь именно в атмосфере студийных страстей и исканий конца 30‑х годов формировались наряду с членами директората студии, упомянутыми выше, драматурги А. Зак, И. Кузнецов, М. Львовский, поэт Б. Слуцкий, режиссер Д. Вурос, театральный деятель М. Немвицкая и другие. Семена, посеянные в 1939 – 1940 годах, так или иначе, взошли и принесли новые плоды.

Видное место в театральной жизни 30‑х годов заняли декады национального искусства, проводившиеся в Москве. 30‑е годы — пора бурного развития советского {207} сценического искусства как соцветия многих национальных культур. До Октябрьской революции на территории Казахской ССР было два театра, Узбекской — один. В Киргизии, Таджикистане, Туркмении театров не было вовсе. По официальным данным, упомянутые пять республик на 1 января 1941 года имели 139 профессиональных театров разных видов и жанров! Жажда исторического творчества, дремавшая в народе столетиями и разбуженная Советской властью, проявилась с невиданной силой. Культурная революция на окраинах бывшей Российской империи шла стремительными темпами. Рост театральной сети был одним из ее проявлений.

Конечно, такого рода процессы не могли остаться в рамках «местного явления». Партия уже в середине 30‑х годов приняла меры к тому, чтобы эти процессы сделать предметом всесоюзного, а тем самым и мирового внимания. Внимания эстетического и еще больше — политического. Декады цементировали дружбу народов и наполняли ее глубинным и вместе с тем конкретным смыслом. Подготовка к декадам способствовала развитию множества талантов, скрытых дотоле в народе. Деятели русского театра активно помогали становлению театров братских республик. Они несли им свой опыт. Но одновременно воспринимали богатейшую по краскам и разнообразию палитру творческих форм, приемов, образов, культурных традиций, щедро раскрытую народами Средней Азии, Закавказья, Украины, Белоруссии, а в дальнейшем — и других республик. Творческое общение естественным образом все больше ставило учителей и учеников в один ряд. И это началось именно в 30‑х годах, которые по значительности совершавшихся тогда процессов не имеют равных в истории советского театра.

Сегодня мы отчетливо видим и оборотную сторону медали. Отнюдь не все возникавшие тогда театры имели прочную зрительско-экономическую базу. Число их в дальнейшем поубавилось. Быстрота, с которой совершался путь от первых шагов по сцене до демонстрации творческих достижений в Москве, мешала органическому, глубинному росту талантов. Подлинное мастерство часто подменялось зрелищностью, парадностью, стремлением достигнуть успеха буйством красок, внешними эффектами. Щедрые награды, которые получали участники декад, льстили их самолюбию, но нередко ложились на неокрепшие дарования своеобразным бременем, {208} препятствовавшим упорной работе над собой, а значит, — творческому росту.

«Декадное наводнение» постепенно улеглось. Глубокие, полноводные реки театрального творчества остались в каждой республике, в каждом народе.

Декады 30‑х годов привлекали огромное общественное внимание. Лучшие сцены Москвы — Большой театр, Малый, МХАТ, Большой зал консерватории — предоставлялись приезжавшим театрам и концертным ансамблям. Каждая декада завершалась торжественным приемом в Георгиевском зале Кремлевского дворца, на котором неизменно, как и на спектаклях, присутствовали руководители партии и правительства. Тосты и речи чередовались с выступлениями лучших мастеров искусств. Вел эти кремлевские концерты обычно Я. Л. Леонтьев, исполнявший обязанности директора Большого театра. Яков Леонтьевич был человеком большого обаяния, обладавшим огромным опытом и высокой культурой. Он провел в Большом театре многие годы, плодотворно занимаясь его делами.

Каждую декадную программу предварительно просматривала на месте представительная бригада Комитета искусств. Мне пришлось возглавлять две такие бригады — одну в мае 1940 года в Минске, другую — в октябре того же года в Улан-Удэ. В бригаду по белорусской декаде входили А. К. Лебедев, занимавшийся подготовкой художественной выставки, и И. М. Раевский, поставивший один из «гвоздей» этой декады — спектакль «Кто смеется последним» К. Крапивы (сорежиссером Раевского был Л. Г. Рахленко) в Первом белорусском госдрамтеатре (ныне — Театр имени Янки Купалы).

Мы приехали в Минск в те дни, когда на Западе закончился период «странной войны» и гитлеровские орды на всех парах устремились к Парижу и Дюнкерку. Достаточно было включить в гостинице приемник, чтобы услышать назойливый, «железный» ритм воинственных маршей вермахта, изредка перемежающийся тявкающими речами руководителей третьего рейха. Ситуация возникла острая. Тот факт, что Советский Союз спокойно занимается проблемами искусства в соседней с фашистской Германией Белоруссии, приобретал особое политическое значение (напомню, что Польша была оккупирована немцами еще осенью 1939 года). Коммунистическая партия Белоруссии во главе с П. К. Пономаренко {209} активно занималась вопросами декады. Общими усилиями мы ее достаточно успешно подготовили и провели в намеченное время.

Продемонстрировать спокойствие нашей страны важно было не только на ее Западе, но и на Дальнем Востоке, возле границ марионеточной прояпонской империи Манчжоу-Го (так тогда называлась северо-восточная часть Китая, захваченная японскими милитаристами). Осенью 1940 года должна была состояться декада бурятского искусства — первая декада автономной республики РСФСР. В октябре в Улан-Удэ выехала бригада комитета, в которую кроме меня вошли Н. П. Охлопков и музыковед М. М. Гринберг. Николай Павлович тогда, после ухода из «объединенного» Камерного театра, оказался «свободным художником», временно прикомандированным к Театру имени Вахтангова. Тем не менее он был весел, темпераментен и постоянно заряжал нашу маленькую бригаду живительными идеями.

В Улан-Удэ не было тогда большого театрального здания. Наскоро соорудили деревянное помещение со сценой, по размерам приближавшейся к сцене Большого театра. Оно не отапливалось, а поздняя осень в Бурятии, как говорится, не сахар. Мы сочувствовали актерам, из уст которых при пении вырывались клубы пара. Но они все-таки двигались. Бегал из зала на сцену и обратно художественный руководитель декады И. М. Туманов. Наша же троица сидела на месте, слегка постукивая ботинком о ботинок. Можно представить себе, что, намерзшись, мы обедали с завидным аппетитом, причем каждый день двое лихо расправлялись с кошельком третьего — очередного дежурного плательщика. (Такую систему расплаты за питание в столовой обкома придумал Н. П. Охлопков.)

Секретарем обкома партии в Бурятии был С. Д. Игнатов. Он часто звал нас к себе — поговорить о декадных делах, поделиться последними новостями, если надо, срочно соединял с Москвой. Семен Денисович «угощал» нас поездками по местам ссылки декабристов, показывал дома, где они жили, заводил в бывшие буддийские монастыри, откуда были изгнаны бездельники ламы. На прощание С. Д. Игнатов открыл перед нами двери большого шкафа, стоявшего в обкоме. Мы ахнули от желтого сияния: на полках шкафа расположилась огромная коллекция бронзовых статуэток Будды.

Как сказано выше, бурятская декада имела не только {210} общеполитическое значение, но и конкретно-комитетское. В какой-то мере с нею пересекались наши дальнейшие судьбы. Успех был полный, тем более что он, в общем, оказался неожиданным. В самом деле, впервые в истории слова «буряты» и «опера» стояли рядом. Впервые в истории на сцене Большого театра выступал музыкальный ансамбль оленеводов. Декорация имитировала холодную ночь в тайге. Вокруг костра расположились люди в оленьих шубах и унтах. Звучала тихая, протяжная мелодия: оленеводы играли на маленьких народных инструментах, по тембру напоминавших звуки, издаваемые костяным гребешком, в который надо дуть сквозь папиросную бумагу. Что касается спектаклей, наибольшее признание получила опера «Энхэ-Булат Батор» по мотивам героического бурятского эпоса (текст Н. Балдано, музыка М. Фролова, режиссер Г. Цыдынжапов, художник А. Тимин).

Новый состав Комитета искусств не жалел усилий, направленных на эффективную помощь молодым национальным театрам. Деятели русского театра охотно разделяли наши усилия и брали на себя порою нелегкое бремя первопроходцев.

Естественно было, исходя из общей обстановки, показать достаточно представительно успехи и русского театра. Выбор наш пал на Ленинград. После войны с белофиннами, в марте 1940 года с Финляндией был заключен мирный договор. Весной этого года мне привелось проделать на машине путь от Ленинграда до Выборга. Мы пересекли еще совсем недавно угрожавшую городу «линию Маннергейма». Это была полоса мощных укреплений из железа, бетона, подземных убежищ и складов. Даже будучи взорванной и пробитой во многих местах, эта «линия» поражала чудовищным нагромождением хитроумных дотов, дзотов, бетонных глыб и замаскированных ловушек. Она все еще напоминала ощеренную клыками пасть, нацеленную на Ленинград. Город пережил многие дни и ночи тревог. Но ни на один час не остывала в нем интенсивная творческая жизнь. Советские музы под гром канонады отнюдь не молчали. В этом сказывалось их особое качество.

Отсюда и возникла идея, имевшая глубинный общественно-политический смысл, — организовать в Москве показ театрального и музыкального искусства Ленинграда. Показ состоялся в конце мая 1940 года. Приехали крупнейшие театры. Выступал симфонический оркестр {211} Ленинградской филармонии, старейшая Академическая капелла, спектакль-концерт показало Ленинградское хореографическое училище — колыбель русского балета. Итоговый концерт в торжественной обстановке ленинградцы дали 26 мая в Большом театре.

В июне того же года со своей декадой приехали белорусы. Осенью — еще одно событие: 12 октября 1940 года в Москве состоялось открытие Концертного зала имени Чайковского. На месте, где он стоит, строилось здание со сценой-ареной для Театра Мейерхольда. В связи с закрытием этого театра мне сразу после прихода в комитет пришлось заниматься дальнейшей судьбой недостроенного здания. Я высказался тогда за переработку проекта в «концертно-музыкальном» направлении, за устройство в Москве второго большого концертного зала. Положение в стране было тогда напряженное, уже бушевала вторая мировая война. Однако зал имени Чайковского сумели достроить. И это тоже подчеркивало «спокойствие наших границ», мирные устремления страны.

В том же октябре состоялась Всероссийская конференция по итогам смотра творческой молодежи театров РСФСР. С докладами на ней выступили Н. Н. Беспалов (тогда начальник Управления по делам искусств при СНК РСФСР), А. Д. Попов, Ю. А. Завадский, Н. А. Шифрин (о работе молодых художников), П. С. Златогоров (о творческой молодежи музыкальных театров). Доклады перемежались концертами — показами работ участников смотра. 25 марта 1941 года было созвано Всесоюзное совещание актива работников искусств, на котором председатель комитета М. Б. Храпченко сделал доклад «Об основных мероприятиях Комитета по делам искусств при СНК СССР на 1941 год». Не прошло и месяца после этого, как в Москве начался новый праздник искусства — декада Таджикской республики.

Перечисляя все эти события и факты, я хочу показать, какой интенсивной была творческая жизнь Москвы и всей страны в предвоенное время. Партия придавала огромное значение развитию искусства вообще, театра особенно. Крепнущая экономика страны давала объективную возможность создания материальной базы для развития культуры, возможность ее стремительного взлета. А последний в свою очередь ускорял процесс перестройки сознания людей, помогая ломке отживших норм морали, {212} стеснявших пробуждение всей мощи духовных сил народов СССР.

Эти важные для страны процессы определяли и настроения интеллигенции. Теперь, перед войной, которую, как мы тогда надеялись, удастся оттянуть, все и вся стремилось к позитивным проблемам, к решению материальных и творческих проблем искусства. Успеть! Сделать побольше, пока есть время! Ничего не откладывать на завтра! Смелее ставить и решать возникавшие задачи! Так и этим мы тогда жили.

Среди важных событий тех лет нельзя не вспомнить такие, как воссоединение молдавского народа и образование Молдавской ССР, вхождение в Советский Союз западных областей Украины и Белоруссии, установление Советской власти в республиках Прибалтики. В ряды советской интеллигенции вливались новые отряды. Каковы их настроения, взгляды, эстетические устремления? Как их быстрее приобщить к опыту строительства социалистической культуры?

Все это были вопросы общегосударственного масштаба. Естественно, Комитету искусств пришлось заняться ими вплотную. А прежде всего — изучить положение на местах. Мне довелось тогда совершить инспекционную поездку во Львов, Брест, Несвиж, а в следующем, 1940 году — в Таллин и Ригу.

Первые дни после установления Советской власти во Львове поразили меня необычайной пестротой нравов, порядков, стремлений людей. Еще господствовала мелкобуржуазная рыночная стихия. По улицам шныряли подозрительные личности, без конца что-то продававшие, покупавшие, спекулировавшие, зазывавшие… В мелких лавчонках шла торговля традиционными лакомствами — фаршированной гусиной шейкой, медовым напитком, какими-то особенными пряниками. Вся обстановка вызывала в моей памяти первые годы нэпа в Москве.

И тут один из местных гидов предлагает нам вдруг для ознакомления с искусством зайти вечером… в ресторан. Конечно, я категорически отказался. Гид стоял на своем, утверждая, что настоящих музыкантов можно послушать только в ресторане. Пришлось согласиться… Просторное полуподвальное помещение. То зажигаются, то гаснут разноцветные огни. Распаренные, длинноволосые и в бакенбардах кавалеры прижимают к себе раскрашенных, разной комплекции дам. Между танцующими {213} под звуки джаза парами виртуозно лавируют официанты, ловкостью своей напоминающие жонглеров. И вдруг все это уходит куда-то в сторону всякий раз, когда зал наполняется звуками трубы, чистыми и певучими, чуть вибрирующими, подобно голосу, немыслимыми по широте диапазона и мощи дыхания…

Памятным было посещение Несвижа, одного из родовых поместий польских князей Радзивиллов. Довольно большое по размерам местечко. Среди древних лачуг редкие двух-трехэтажные дома. И тем не менее… Смотрю на вывески: «Фотограф Рембрандт»; «Отель “Париж”»… В этом «отеле», состоявшем из шести убого обставленных комнатушек, мы и расположились. Зато рядом — подлинное историческое чудо: синагога XV века, под закопченными сводами и религиозно-иудаистскими атрибутами которой, казалось, никогда не гуляли ветры истории. Да и стариков, пришедших посмотреть на гостей «из самой Москвы», я видывал ранее только на картинах. А затем нас повели в замок Радзивиллов — обширное, но имевшее какой-то казарменный вид здание с надстройками, которые должны были, вероятно, имитировать башни. Предметы обстановки и картины, имевшие музейную ценность, были уже взяты на учет. Замок пустовал, и только в нескольких комнатах обитала бог знает каким чудом задержавшаяся здесь княгиня Радзивилл. Меня повели знакомиться. В потертом кресле сидела потерявшая женственные формы старуха, слепленная, казалось, из расползавшегося теста. Княжеского — ничего. Аристократизма — никакого. Ее окружало несколько неряшливых служанок. Княгиня говорила только по-французски и плохо понимала польский. Разговора не получилось. Пришлось ограничиться несколькими фразами.

Несвиж так и запомнился — своим чудовищным анахронизмом, каким-то невероятным по своей нелепости соприкосновением двух абсолютно неконтактных эпох: застоявшегося, почти не тронутого временем воздуха средневековья и ворвавшихся с востока ветров социализма…

Поездка в Таллин и Ригу была иной. Здесь располагались столицы республик. Вся интеллигенция — налицо. Мы собирали ее. Я выступал с докладами, просил задавать вопросы, стремился завязать беседы. Вопросов было мало. Влияла, видимо, не только обычная для эстонцев и латышей сдержанность, не только крутой поворот в {214} судьбах прибалтийских народов, но и возраставшая международная напряженность. Угроза войны приближалась к советским границам.

В то время огромную работу в помощь нам проводили коммунисты-интеллигенты, по преимуществу писатели, первыми принявшие участие в становлении советского искусства в Прибалтике. Добрым словом хочется вспомнить тех, с кем пришлось тогда дружно работать: в Эстонии — поэта Иоганнеса Семпера, в Латвии — драматурга Фрициса Рокпелниса и художника Херберта Ликумса, в Литве — прозаика Августа Гудайтиса-Гузявичуса и поэта Антанаса Венцлову. Побывать в 1940 году в Вильнюсе мне не удалось. Железнодорожного сообщения между Ригой и Вильнюсом тогда не было, а против поездки моей на машине категорически запротестовал особоуполномоченный прокуратуры СССР Л. Р. Шейнин, находившийся в Риге. В лесах «шалили» националистические банды, и проскользнуть на машине без охраны, по утверждению Льва Романовича, было почти невозможно. Поездку в Вильнюс пришлось отложить. Вскоре мы собрали только что назначенных начальников управлений по делам искусств прибалтийских советских республик, а также их ближайших соратников во Всесоюзном комитете искусств. Здесь вопросов возник непочатый край. Сфера деятельности комитета в 1940 году сразу расширилась.

Общеизвестно, что деятели русского театра оказали в 30‑х годах неоценимую помощь становлению и развитию молодых национальных театров. Это была помощь и педагогическая — воспитание в крупнейших театральных институтах множества национальных студий, ставших костяками будущих театров, — и чисто практическая — направление в республики видных драматургов, композиторов, режиссеров, художников. Все они погружались в стихию образов, мелодий, традиционных обрядов того или иного народа и, окружая себя молодыми талантами, пестовали их, поднимали на уровень профессионального мастерства, совместно с ними создавали пьесы, оперы, балеты, концертные ансамбли, формировали само представление о процессе создания и профессиональной завершенности спектакля. «Учителя» при этом не навязывали «ученикам» в творчестве свое, привычное, а стремились в максимальной степени освоить образные формы, которые «ученики» вынесли из самых {215} глубин своего народа. Готовность не только учить, но учиться еще в те годы заложила основу интернационального духа нашего многонационального искусства. То были первые шаги взаимного познания и взаимного обогащения.

В свете этих фактов и явлений тогда, в 1938 году, надлежало понять и заново оценить историческую миссию русского театра. Он владел богатейшими традициями реалистического творчества, располагал передовой театральной теорией, опирался на огромный идейный арсенал партии и ни с чем не сравнимый опыт революционной борьбы и освободительного движения русского народа. Однако у русского советского театра оставалась пока ахиллесова пята. Речь идет об отсталости его организационных форм, все еще сохранявших пережитки канувшего в Лету частного антрепренерского театра. Молодые национальные театры создавались на базе стационарных, постоянных трупп. Это явилось одним из условий их стремительного творческого взлета. Русские театры в массе своей, если не считать сравнительно немногих театров столицы и крупнейших городов, каждый год воссоздавались заново.

Старшее поколение еще помнит картины «театральной биржи» 30‑х годов. По крайней мере три-четыре тысячи актеров и режиссеров — по меньшей мере четверть (если не треть!) творческого состава русских театров — каждое лето собирались в Москве. Здесь происходило своеобразное «торжище». Актер «нанимался» на основе индивидуального договора, на один сезон. Режиссер, естественно, стремился из таких одиночек скомплектовать труппу, способную по разнообразию амплуа обеспечить в течение сезона постановку девяти-десяти премьер. Решить такую задачу практически было невозможно. К концу сезона руководители театра, руководители города, зрители приходили к выводу, что «на этот раз» создать ансамбль не удалось. Актеры в свою очередь твердили то о творческой неудовлетворенности, то о нарушении квартирных, тарифных и других обещаний города. «Дело» к концу сезона распадалось. А с осени все начиналось заново.

Той же практики придерживались и режиссеры. Один из них разослал, например, в 1938 году по областным управлениям искусств такую декларацию, отпечатанную на машинке в многих экземплярах: «Предлагаю свои услуги на будущий сезон в подведомственных вам театрах {216} как режиссер. Стаж режиссерский с 1923 года, на сцене с 1917 года, находился на художественно-руководящей работе…» Далее перечислялись многочисленные театры, которые он «осчастливил» своей режиссерской деятельностью. Другой режиссер за семь лет проработал в семи театрах. Таких примеров — не перечесть.

Были примеры и другого рода. В приемной Комитета искусств время от времени появлялся седой, розовощекий, с осанкой сценического героя-любовника человек. Он настойчиво добивался еще одной беседы с руководителями комитета. Беседы с ним уже были, все ему разъяснялось неоднократно. Но он приходил снова, внутренне уверенный в том, что не сумел ранее все разъяснить, не сумел убедить «власти» в закономерности своих требований. Он протягивал очередное «прошение». Оно начиналось так: «Его превосходительству господину товарищу Председателю Комитета по делам искусств…» А дальше следовала просьба создать для него, объехавшего всю Россию, всем известного исполнителя ролей Гамлета, Отелло, Лира, Карла Моора, особый театр, где он занимал бы «первое положение»…

То был известный в прошлом провинциальный трагик, жизнь свою проведший на колесах. Никакие ссылки на то, что годы у него уже не те, да и время другое и частных театров нет, на него не действовали. Он все еще ждал и надеялся. И слишком просто было бы объяснить его настойчивость психическим расстройством. Он олицетворял некий символ уходившего в прошлое старого русского театра, с его культом гастролеров первой величины, имена которых печатались на афише аршинными буквами и вокруг которых сколачивалась кое-как труппа «с бору по сосенке».

Ясно, что сезонный характер творческой деятельности «нормального» русского театра обусловливал ремесленно-низкопробный уровень его постановок, препятствовал созданию подлинного актерского ансамбля, не позволял накапливать устойчивый, нужный зрителю репертуар, приводил к бесцельной растрате постановочных средств. Средний русский театр не мог в те годы иметь своего творческого лица. Вопросы театральной этики, судьбы актерских семей, отношения между собратьями по искусству, выбор пьес — все это в условиях постоянного кочевья носило зыбкий характер, не могло опираться на сколько-нибудь серьезные творческие и организационные принципы. Не говорю о том, что условия актерско-режиссерского {217} труда вступали в резкое противоречие с советским трудовым законодательством, с победой социализма в стране, с ликвидацией безработицы.

Но главное, театру грозило топтание на месте в идейно-художественном плане, а значит, — отставание от быстро растущих потребностей нового зрителя. Осознав эту опасность, новое руководство Комитета искусств энергично искало решение проблемы. Мы пришли к выводу о необходимости ликвидации системы индивидуальных актерских договоров и стационировании театральных трупп. Так появился знаменитый приказ № 2217, положивший начало новому периоду и создававший новые условия развития советского театра.

Сегодня я удивляюсь, как мы смогли тогда, не обладая достаточным опытом, менее чем за год осознать проблему, накопить и изучить огромный фактический материал, согласовать решение со всеми инстанциями, преодолеть, наконец, многолетнюю инерцию и осуществить достаточно смелый шаг. Решающее значение здесь имело сверхдобросовестное отношение, я бы сказал энтузиазм «старых» работников аппарата Управления театров. С большим чувством признательности вспоминаю я своих тогдашних соратников: М. Г. Лифшица, Б. А. Бассаргина, О. Н. Олидор (Кайдалову), В. Е. Голова, Я. Г. Голышева, Ю. Я. Кирильцыну, В. Тункеля и других. Каждый из них мог бы много рассказать о тех интересных временах.

Выпустив приказ № 2217, мы достаточно отчетливо понимали опасность, грозившую с другой стороны, опасность «окостенения» трупп. Тогда актерских кадров с высшим образованием не хватало. Около театра ютилось немало людей случайных, откровенных ремесленников, еще с «дооктябрьским» стажем. Заменить их было некем, тем более что сеть театров интенсивно росла и ремесленники в условиях кочевья не оставались без работы, а скорее наоборот — перечислением сыгранных ролей (в других, конечно, театрах) настойчиво добивались «первого положения». Заменить таких можно было только молодежью, на что и делался упор. Готовили мы, кроме того, проект пенсионного обеспечения актеров, уточняли тарифную систему (театры делились на четыре тарифные категории), чтобы помочь процессу концентрации наиболее талантливых актеров в крупных театрах, способных определять «потолок» сценического искусства.

{218} Короче говоря, акт стационирования являлся лишь отправной точкой целой цепи дальнейших мероприятий. Война и здесь нарушила наши планы и замыслы, выдвинув прежде всего задачу физического сохранения многих театральных коллективов, эвакуации их в глубь страны. Проблемы, которые возникли тогда, в период стационирования, остаются в известной мере актуальными и сейчас.

Успех двух первых пятилеток, создание прочной экономической базы социализма выдвинули, как отметил XVIII съезд партии, на первый план задачи формирования коммунистического сознания трудящихся. Культурная революция, рождая миллионные кадры интеллигенции, предопределяла и повышенные требования к ней. Это в полной мере относилось и к театру.

На 1 января 1938 года в стране насчитывалось 647 профессиональных театров. На 1 января 1941 года — уже 834. При этом средняя заполняемость драматических театров местного подчинения составляла в 1940 году всего 54,3 %. Огромное государственное внимание к театру не было должным образом использовано. Не удовлетворял репертуар. К примеру, в 1938 году Главрепертком Комитета искусств разрешил к постановке 574 новые пьесы. Из них практически было использовано только около ста. Известную сумятицу в умонастроениях и поисках творческих путей театра породила дискуссия, направленная против формализма и натурализма в искусстве. Возникло упрощенческое, вульгарное понимание принципов и целей искусства социалистического реализма. Работа «под МХАТ» кое-где стала считаться панацеей от всех бед. Система Станиславского при этом воспринималась поверхностно, с ее терминологической стороны, без проникновения в ее творческое существо.

Стационирование театральных трупп создало предпосылки для настойчивой борьбы за идейно-творческое качество сценического искусства. Но нужно было поднять роль и значение режиссуры в творческом процессе, принять меры к формированию серьезного и стабильного художественного руководства, способного творчески, на уровне требований времени вести театральные коллективы вперед.

Все эти обстоятельства и подвели к мысли о созыве Всесоюзной режиссерской конференции, о которой я уже упоминал. Она была проведена с 13 по 20 июня 1939 года.

{219} Незадолго перед этим Фадеев опубликовал программную статью в «Правде» под названием «Коммунистическое воспитание трудящихся и советское искусство». В острой форме в статье ставились многие коренные, назревшие вопросы: о повышении критерия требований к новым произведениям и неустанном внимании к художественному мастерству; автор призывал «объявить борьбу догматикам, которые стараются наше социалистическое искусство нивелировать, уравнять, подогнать под одну мерку, хотя бы даже и хорошую». Фадеев говорил и о необходимости повышать роль и значение художественной критики и прививать вкус к самокритике среди работников искусств; затем речь шла о важности освоения всех богатств классического наследия и о том, чтобы лучше учиться у классиков, тоньше, глубже, вернее понимать их. Фадеев заканчивал свою статью призывом «покончить с имеющим кое-где распространение недоверием к кадрам работников искусств, недоверием к их коллективному опыту, к их советскому разуму. Надо дать возможность больше влиять на дела искусства самим работникам искусства»[[77]](#footnote-78).

Опубликованная через три года после известных редакционных статей «Правды», направленных против формализма и привлекших широкое общественное внимание, статья Фадеева как бы подводила итоги, политические и эстетические, очень важного периода жизни советского искусства. Она разъясняла линию партии в вопросах искусства, выработанную на ее XVIII съезде. Партия взяла курс на развитие творческой инициативы интеллигенции, исходя из полного доверия к коллективному опыту и к способности мастеров художественного творчества найти верное решение назревших задач.

Всесоюзная режиссерская конференция и была форумом, на котором деятели театра широко, всесторонне обсудили пути его дальнейшего развития. Конференция проводилась в Доме актера на улице Горького, в атмосфере приподнятости и высокой активности ее участников. Достаточно сказать, что на трибуне конференции и в ее секциях выступило 86 человек, представлявших не только крупные театральные центры, но и небольшие города, а также существовавшие тогда передвижные колхозно-совхозные театры. В аудитории господствовал дух критики и самокритики, открытого и свободного обмена {220} мнениями, переходившего порой в острую полемику. Это было естественно. В те предвоенные годы театр в спорах, в оценках пути, пройденного за двадцать лет Советской власти, искал свое достойное место — место активного участника социалистического созидания и творчества.

Мне пришлось выступить на конференции с основным докладом от имени Комитета по делам искусств. Внимание в докладе было сконцентрировано на проблемах идейно-художественной стороны сценического искусства. Анализ репертуарной практики театров, смысл и цель стационирования трупп, уроки дискуссии о формализме и натурализме, выводы из этой дискуссии в пользу глубинного, творческого понимания принципов социалистического реализма, необходимость преодоления серости, ремесленничества, приспособленчества, проявившихся в так называемой «мхатизации», в поверхностном понимании системы Станиславского, в попытках отмахнуться от ее существа путем догматического применения чисто внешних приемов подготовки спектакля, характерных для Художественного театра, — все это составляло основное содержание доклада.

Мы стремились максимально привлечь к проведению конференции самих сценических деятелей, прежде всего режиссеров. А. Д. Попов на пленуме конференции сделал доклад «О творческом воспитании актерского коллектива»; в нем он говорил о методологии подготовки спектакля на базе системы Станиславского. В докладе С. М. Михоэлса «Роль и место режиссера в советском театре» главной была мысль об образно-поэтической интерпретации автора и пьесы. Соломон Михайлович предостерегал против чрезмерного рационализма, рассудочности творческого мышления, призывал к тому, чтобы общие принципы реализма преломлялись каждый раз через творческую индивидуальность автора, режиссера, актера.

Три основных доклада вызвали оживленную дискуссию. Но значительная часть всей работы конференции проходила в секциях. По замыслу основной являлась секция «Театр и драматургия». Общие успехи культурной революции, стремительный рост театральной сети и интереса к театру не подкреплялся, к сожалению, одновременным ростом драматургии. 30‑е годы дали нашей сцене «Страх», «Оптимистическую трагедию», «Аристократов», «Платона Кречета», «Гибель эскадры». «Богдана {221} Хмельницкого», «Далекое», «Землю» и другие значительные пьесы. Появление к двадцатилетию Советской власти драматических произведений с образом В. И. Ленина («Человек с ружьем», «Правда», «На берегу Невы») явилось новым шагом вперед и драматургии и театра.

Однако к концу 30‑х годов наиболее массовое распространение получили на сцене ремесленные поделки, проникнутые духом «шпиономании». Поверхностно детективные сюжеты заслоняли подлинную правду жизни, создавали своеобразный драматургический штамп, серьезно мешавший дальнейшему росту актерского и режиссерского мастерства. «Лидировали» тогда «Огни маяка», «Тайна», «Очная ставка», «Генконсул» и им подобная дребедень, о которой сегодня вспоминают разве только историки нашего театра. Режиссерская конференция призвана была поставить заслон потоку мелкотравчатой драматургии. Все эти проблемы и обсуждались в секции «Театр и драматургия».

Союз писателей долго не мог выделить докладчиков по этому вопросу. Остановились наконец на А. Н. Толстом и К. А. Треневе. Оба они активно выступали против схематизма, ремесленничества, невнимания к языку и т. д. «Наше художественное мышление, — говорил А. Н. Толстой, — двигается часто по оголенным схемам. Изобразитель отстает от мыслителя. Наша общественная жизнь так насыщена идеями, что они часто ослепляют художника, и он, как человек, глядящий на солнце, не видит красок. Это касается и драматурга и режиссера». В несколько иной форме этот тезис поддержал и К. А. Тренев, считавший основным грехом драматургии грех ученичества, отсутствие оригинальности, а отсюда — «грубый и робкий шаблон», который удерживается отчасти в результате слабой связи между драматургами и режиссерами.

Самокритичные выступления крупнейших писателей были слишком общими, недостаточно конкретными. Иной характер носила речь тогдашнего ответственного секретаря секции драматургии Союза писателей И. И. Чичерова. Он, наоборот, превозносил успехи драматургии. Больше того, Чичеров подвел под лавину пьес о шпионах и врагах своеобразную «теоретическую базу». «Можно ли, — говорил он, — показать образ настоящего героя нашего времени, если ему не противопоставлен сильный, страшный, аргументированный образ противника? {222} Нет, нельзя. Чем сильнее показан противник, враг, тем сильнее и ярче бывает победа нашего героя».

Подобная драматургическая теория исходила из неправильного положения, что с победой социализма классовая борьба в стране обостряется. Эта теория тянула драматургию к конфликтам отживающим, а не возникающим в условиях новых, в условиях возрастающего морально-политического единства советского народа и крепнущей дружбы всех народов. Мы должны были разъяснить ошибочность позиции И. И. Чичерова и драматургов, следующих его теории.

Вскоре сама драматургическая практика опровергла подобную точку зрения. «Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова, «Город на заре» — плод коллективного творчества, «В степях Украины» А. Корнейчука и другие новые пьесы привлекли внимание к новым драматургическим конфликтам, связанным со сложными процессами утверждения социалистических общественных отношений и социалистической морали. Классовая борьба переносилась в область международных отношений. Драматургия, рожденная военным временем, подтвердила это с жестокой наглядностью.

Другие секции режиссерской конференции разрабатывали проблемы повышения уровня идейно-творческой жизни театра. Ю. А. Завадский сделал доклад на тему «Работа режиссера с художниками и композиторами». Б. А. Мордвинов возглавлял секцию «Режиссура в музыкальном театре» и выступил на ней с основным докладом. Работала также секция «Подготовка режиссерских кадров», на которой с докладом выступали В. Г. Сахновский и начальник управления учебных заведений Комитета искусств Л. Е. Шаповалов.

С большим интересом пленум конференции встретил выступления Б. М. Сушкевича, И. Я. Судакова, И. Л. Альтмана, С. Г. Бирман, Б. А. Бабочкина, П. И. Новицкого, Н. П. Акимова, И. А. Слонова, Г. Г. Георгиевского, И. Н. Берсенева, В. Э. Мейерхольда и многих других. Их коллективный опыт, их чувство ответственности за судьбы советского театра определяли тонус всей конференции, придали ей и размах и деловитость. Мейерхольд принял активное участие в подготовке конференции, дважды выступал в режиссерской секции ВТО при обсуждении тезисов предстоящего доклада Завадского. В речи Мейерхольда на самой конференции не было никаких ноток горечи или личной обиды. Речь {223} была очень конструктивной, деловой, пронизанной думами о будущем театра.

Режиссерская конференция приняла обращение «Ко всем творческим работникам советского театра». В нем, в частности, говорилось:

«Привлекая все больше и больше произведения советской драматургии на сцену нашего театра, необходимо одновременно всячески повышать требования к драматургам. Необходимо преодолевать упрощенчество и примитивизм, имеющие место в ряде драматических произведений. Необходимо бороться с проникновением на сцену произведений, где острота и злободневность темы не подкрепляются высоким художественным мастерством и совершенством драматургической формы.

Сила политического воздействия неотделима от эстетического качества произведения. Чем совершеннее художественная форма произведения, тем ярче звучит заложенное в нем содержание, тем больше воздействуют на массы идеи произведения…

Работники театра обязаны творить так, чтобы величайшие идеи нашего времени были облечены в наиболее выразительную, театрально яркую и образную форму. Пренебрежение к форме недопустимо в искусстве социалистического реализма. Забвение этого привело за последнее время к появлению серых и невыразительных спектаклей, с примитивно-упрощенным отображением действительности, с отказом от театральной условности и яркости.

Социалистический реализм позволяет отразить нашу жизнь со всем богатством и многообразием, какие только доступны театральному искусству…»[[78]](#footnote-79)

Я перечитываю эти строки почти сорокалетней давности, и кажется мне, что многое волновавшее нас тогда не потеряло своего значения и теперь.

«Листает жизнь страницы наших дней,  
Вчерашнее стучится в дверь сегодня…»

1. «Лит. газ.», 1976, 4 февр. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Комс. правда», 1976, 3 июля. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 417. [↑](#footnote-ref-4)
4. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., «Искусство», 1974, с. 122. [↑](#footnote-ref-5)
5. См.: Марков П. А. В Художественном театре. Записки завлита. М., 1976, с. 533 – 534. В это самое время в Художественном театре нет‑нет да и возникал вопрос о возобновлении пушкинского спектакля 1915 года. Вместо «Пира во время чумы» предполагалось дать «Скупого рыцаря», и Л. М. Леонидов уже приготовил и многим читал монолог Барона. [↑](#footnote-ref-6)
6. Булгаков не только «хорошо знал произведение». Существенно важно напомнить, что он говорил П. С. Попову: «Из писателей предпочитаю Гоголя; с моей точки зрения, никто не может с ним сравняться» (см.: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова. — «Зап. отд. рукописей Гос. б‑ки СССР им. В. И. Ленина», 1976, вып. 37, с. 93. В дальнейшем: «Зап. отд. рукописей», вып. 37). А потому, конечно, работа над пьесой по «Мертвым душам» увлекала Булгакова, хотя и воспринималась как неправедное «распоряжение Судьбы», вдруг вынудившей писателя «сочинять инсценировки». [↑](#footnote-ref-7)
7. ИРЛИ, ф. 369, № 334. [↑](#footnote-ref-8)
8. «Зап. отд. рукописей», вып. 37, с. 93 – 94. [↑](#footnote-ref-9)
9. М. О. Чудакова вполне обоснованно сопоставляет эту панораму Рима с панорамой Москвы в романе «Мастер и Маргарита» (см.: «Зап. отд. рукописей», вып. 37, с. 128). [↑](#footnote-ref-10)
10. Сахновский В. Г. Работа режиссера. М.‑Л., 1937, с. 210. [↑](#footnote-ref-11)
11. Марков П. А. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 26 июля 1930 г. — Архив В. И. Немировича-Данченко. Музей МХАТ. (В дальнейшем: Архив Н.‑Д.). [↑](#footnote-ref-12)
12. Правда, в январе 1931 года Булгаков на некоторых репетициях не бывал «по согласованию с Сахновским, чтобы усиленнее работать над Первым, план роли которого у них как будто окончательно вырисовался, и теперь его надо просто запечатлеть на бумаге», — сообщала О. С. Бокшанская (Бокшанская О. С. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 6 янв. 1931 г. — Архив Н.‑Д.). [↑](#footnote-ref-13)
13. ИРЛИ, ф. 369, № 334. [↑](#footnote-ref-14)
14. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 210 – 211. [↑](#footnote-ref-15)
15. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 212. [↑](#footnote-ref-16)
16. Виноградская И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись, т. 4. М., 1976, с. 222. (В дальнейшем: Виноградская И. Летопись, т. 4.) [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 216, 217, 219. [↑](#footnote-ref-18)
18. Топорков В. О. Станиславский на репетиции. М., 1949. с. 61. [↑](#footnote-ref-19)
19. Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967, с. 259. [↑](#footnote-ref-20)
20. Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 62. [↑](#footnote-ref-21)
21. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 244, 242. [↑](#footnote-ref-22)
22. Дмитриев В. В. Моя работа во МХАТе, — «Искусство», 1938, № 6, с. 44 – 45. [↑](#footnote-ref-23)
23. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 249 – 250. [↑](#footnote-ref-24)
24. Н. В. Гоголь в русской критике. М., 1953, с. 511. [↑](#footnote-ref-25)
25. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 251. [↑](#footnote-ref-26)
26. Бокшанская О. С. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 20 ноября 1931 г. — Архив Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-27)
27. Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 90. [↑](#footnote-ref-28)
28. ЦГАЛИ, ф. 1038, ед. хр. 672. [↑](#footnote-ref-29)
29. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 246 – 249. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 277, 282 и с. 279 (слова Станиславского): «В разгар работы мне пришлось совершенно отойти от нее и уйти в “Страх” на долгий срок». [↑](#footnote-ref-31)
31. ИРЛИ, ф. 369, № 334. [↑](#footnote-ref-32)
32. Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 62. [↑](#footnote-ref-33)
33. Бокшанская О. С. Письма к В. И. Немировичу-Данченко от 10 окт. 1931 г. и от 17 окт. 1931 г. — Архив Н.‑Д. «Показ К. С», о котором упоминает Бокшанская, состоялся на большой сцене 11 октября (первые два акта) и 16 октября (третий и четвертый акты) 1931 года. [↑](#footnote-ref-34)
34. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 268. [↑](#footnote-ref-35)
35. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 222. [↑](#footnote-ref-36)
36. Музей МХАТ. Журналы репетиций «Мертвых душ», р. ч., № 76, 78, 79. [↑](#footnote-ref-37)
37. Виноградская И Летопись, т. 4, с. 238. [↑](#footnote-ref-38)
38. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 238. [↑](#footnote-ref-39)
39. Музей МХАТ. Журналы репетиций «Мертвых душ», р. ч., № 77. [↑](#footnote-ref-40)
40. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 258. [↑](#footnote-ref-41)
41. Архив Н.‑Д., № 443. [↑](#footnote-ref-42)
42. Бокшанская О. С. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 25 ноября 1931 г. — Архив Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-43)
43. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 281. [↑](#footnote-ref-44)
44. Бокшанская О. С. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 8 дек. 1931 г. — Архив Н.‑Д. Через три дня Бокшанская уточнила, что органная музыка звучала вначале при закрытом занавесе («Несколько аккордов органа, которые затем переходят в полечку трактирного расхлябанного органа»). [↑](#footnote-ref-45)
45. Виноградская И. Летопись, т. 4, с. 279. [↑](#footnote-ref-46)
46. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 245. [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917 – 1938. М., 1977, с. 305. [↑](#footnote-ref-48)
48. Архив К. С., № 1325. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-49)
49. Топорков В. О Станиславский на репетиции, с. 64. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Веч. Москва», 1932, 15 ноября. [↑](#footnote-ref-51)
51. См: Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-52)
52. Архив К. С., № 1325. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-53)
53. Сахновский В. Г. Работа режиссера, с. 232, 240, 265. [↑](#footnote-ref-54)
54. Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 89. [↑](#footnote-ref-55)
55. Там же, с. 113. [↑](#footnote-ref-56)
56. ЦГАЛИ, ф. 1038. ед. хр. 672. [↑](#footnote-ref-57)
57. О Станиславском. М., 1948. с. 298. [↑](#footnote-ref-58)
58. Там же, с. 450. [↑](#footnote-ref-59)
59. Бокшанская О. С. Письмо к В. И. Немировичу-Данченко от 28 ноября 1932 г. — Архив Н.‑Д. [↑](#footnote-ref-60)
60. Качалов В. И. Письмо к С. М. Зарудному от 26 ноября 1932 г. — Архив В. И. Качалова. Музей МХАТ. [↑](#footnote-ref-61)
61. «Лит. газ.», 1933, 5 янв. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Рабочая Москва», 1932, 14 дек. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Известия», 1932, 22 дек. [↑](#footnote-ref-64)
64. «Театр и драматургия», 1933, № 1, с. 59 – 60; № 2, с. 24. [↑](#footnote-ref-65)
65. «Сов. искусство», 1933, 20 янв. [↑](#footnote-ref-66)
66. Аспирантка Кембриджского университета Лесли Миллн провела специальное исследование роли «Первого в пьесе» и указала все гоголевские тексты, которыми воспользовался Булгаков (см. статью: M. A. Bulgakov and «Dead souls». The problems of adaptation Documents. — «Slavonic and East European Review», Cambridge, 1974, Jul, p. 432 – 440). [↑](#footnote-ref-67)
67. «Сов. искусство», 1933, 16 янв. [↑](#footnote-ref-68)
68. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 417 – 418. [↑](#footnote-ref-69)
69. Топорков В. О. Станиславский на репетиции, с. 122. [↑](#footnote-ref-70)
70. ИРЛИ, ф. 369, № 334. [↑](#footnote-ref-71)
71. ИРЛИ, ф. 369, № 334. [↑](#footnote-ref-72)
72. А. Я. Таиров. М., 1970, с. 489. [↑](#footnote-ref-73)
73. Фадеев А. За тридцать лет М., 1957, с. 207. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же, с. 208. [↑](#footnote-ref-75)
75. Письмо В. И. Немировича-Данченко хранится у автора воспоминаний. [↑](#footnote-ref-76)
76. Письмо В. И. Качалова хранится у автора воспоминаний. [↑](#footnote-ref-77)
77. Фадеев А. За тридцать лет, с. 194 – 202. [↑](#footnote-ref-78)
78. См.: Режиссер в советском театре. Материалы Первой Всесоюзной режиссерской конференции. М., 1940, с. 378 – 379. [↑](#footnote-ref-79)