Юзовский Ю. **О театре и драме**: В 2 т. / Сост.: Б. М. Поюровский. М.: Искусство, 1982. Т. 2. Из критического дневника / Послесл. А. А. Аникста. 429 с.

Театр хлебороба 5 [Читать](#_TOC194657460)

Крыса. Пьеса «Я хочу есть и спать» в Нахичеванском детском театре 9 [Читать](#_TOC194657461)

Позвольте усмехнуться…  
На спектакле «Малиновое варенье» в Театре имени Луначарского 11 [Читать](#_TOC194657462)

«На крови». Гастроли Театра имени Вахтангова 12 [Читать](#_TOC194657463)

«Плавятся дни». Гастроли Ленинградского трама 14 [Читать](#_TOC194657464)

«Ярость». Театр имени Луначарского 17 [Читать](#_TOC194657465)

«Чудак». Театр имени Луначарского 19 [Читать](#_TOC194657466)

«Смена героев» в Малом театре 22 [Читать](#_TOC194657467)

Надо злее! «Моё» в театре Завадского 24 [Читать](#_TOC194657468)

Фактография — не искусство.  
«Чернышевский и Александр II» в Историко-революционном театре 26 [Читать](#_TOC194657469)

«Униженные и оскорбленные» в МХАТ 2‑м 27 [Читать](#_TOC194657470)

Перечеркнутый Гамлет. Шекспир, «Гамлет». Театр имени Вахтангова 30 [Читать](#_TOC194657471)

Энтузиазм без кавычек. «Энтузиасты» в Студии Симонова 35 [Читать](#_TOC194657472)

В творческом брожении. «Не было ни гроша» в МРХТ 37 [Читать](#_TOC194657473)

«Погибнет царство, где смрад…» О «Егоре Булычове» 39 [Читать](#_TOC194657474)

Два варианта Островского 44 [Читать](#_TOC194657475)

В Театре Наталии Сац 53 [Читать](#_TOC194657476)

Два «Мстислава». В ЦТКА и в Театре имени Сафонова 55 [Читать](#_TOC194657477)

«Время, вперед!»  
Пьеса В. Катаева в Московском драматическом театре (бывш. Корш) 59 [Читать](#_TOC194657478)

«Адриенна Лекуврер». Камерный театр 62 [Читать](#_TOC194657479)

Утесов и Хенкин. Новая программа Мюзик-холла 64 [Читать](#_TOC194657480)

Мейерхольд-драматург.  
«Свадьба Кречинского» в Театре имени Мейерхольда 66 [Читать](#_TOC194657481)

О лукавстве и оптимизме.  
Славин, «Интервенция». Театр имени Вахтангова 83 [Читать](#_TOC194657482)

Автора, автора… «Вступление» в Театре имени Мейерхольда 88 [Читать](#_TOC194657483)

Зритель ждет развязки. «Брат» в Московском театре для детей 92 [Читать](#_TOC194657484)

Театр имени Руставели. Московские гастроли 94 [Читать](#_TOC194657485)

Законы дыхания 98 [Читать](#_TOC194657486)

Сегодня в Москве открывается новый театр 103 [Читать](#_TOC194657487)

«Машиналь» 105 [Читать](#_TOC194657488)

Суровый стиль правды. «Оптимистическая трагедия» 110 [Читать](#_TOC194657489)

Счет Малому театру 113 [Читать](#_TOC194657490)

Спектакли Театра рабочей молодежи 118 [Читать](#_TOC194657491)

Утраченные иллюзии 119 [Читать](#_TOC194657492)

Театр Красной Пресни 124 [Читать](#_TOC194657493)

Речь идет о вкусе. [К Всесоюзному критическому совещанию] 125 [Читать](#_TOC194657494)

О Чехове в Студии Симонова 130 [Читать](#_TOC194657495)

В программе обещана Испания…  
Дж. Флетчер, «Испанский священник». МХАТ 2‑й 137 [Читать](#_TOC194657496)

Отчего люди не летают 142 [Читать](#_TOC194657497)

«Школа неплательщиков».  
Театр под руководством Ю. А. Завадского 153 [Читать](#_TOC194657498)

Чехов у Мейерхольда 154 [Читать](#_TOC194657499)

Зрителя приглашают фантазировать 168 [Читать](#_TOC194657500)

Спор о «Платоне Кречете» 170 [Читать](#_TOC194657501)

«Далекое» А. Афиногенова. В Театре имени Вахтангова 178 [Читать](#_TOC194657502)

«Мольба о жизни» Жака Деваля в МХАТ 2‑м 180 [Читать](#_TOC194657503)

«Семья Волковых». В Театре под руководством Симонова 185 [Читать](#_TOC194657504)

О театральных традициях 187 [Читать](#_TOC194657505)

Островский и советский театр 189 [Читать](#_TOC194657506)

Пятнадцатилетие театра Имени Вахтангова 192 [Читать](#_TOC194657507)

Лекури 194 [Читать](#_TOC194657508)

«Депутат Балтики» 196 [Читать](#_TOC194657509)

О «Каменном госте» в Театре имени МОСПС 203 [Читать](#_TOC194657510)

«Анна Каренина» 209 [Читать](#_TOC194657511)

Тридцатипятилетие постановки пьесы «На дне».  
Юбилейный спектакль Московского  
Художественного академического театра 214 [Читать](#_TOC194657512)

«Обыкновенный» 216 [Читать](#_TOC194657513)

Станиславский 220 [Читать](#_TOC194657514)

«Горе от ума» 223 [Читать](#_TOC194657515)

Лермонтовский спектакль 228 [Читать](#_TOC194657516)

Качалов. Барон — Сатин 231 [Читать](#_TOC194657517)

«Смерть Пазухина» 233 [Читать](#_TOC194657518)

«Забытые страницы» 241 [Читать](#_TOC194657519)

«Тартюф» 244 [Читать](#_TOC194657520)

Над кем смеетесь? 243 [Читать](#_TOC194657521)

В добрый путь! На спектакле молодежи МХАТ «Трудовой хлеб» 254 [Читать](#_TOC194657522)

Гора родила мышь 258 [Читать](#_TOC194657523)

Бальзак писал лучше 264 [Читать](#_TOC194657524)

«Школа злословия» 270 [Читать](#_TOC194657525)

Королева Елизавета — Глизер 274 [Читать](#_TOC194657526)

Мирные люди 277 [Читать](#_TOC194657527)

Шекспир в Ереване 280 [Читать](#_TOC194657528)

Награда за чуткость. «Последняя жертва» в Художественном театре 282 [Читать](#_TOC194657529)

Премьера у ермоловцев. «Бешеные деньги» 290 [Читать](#_TOC194657530)

Радость борьбы 295 [Читать](#_TOC194657531)

Концерт Качалова 298 [Читать](#_TOC194657532)

«Офицер флота» в Художественном театре 302 [Читать](#_TOC194657533)

На двух спектаклях 307 [Читать](#_TOC194657534)

«Обыкновенный человек» 310 [Читать](#_TOC194657535)

Театр ждет пьесы 315 [Читать](#_TOC194657536)

Богомолов и Ольга 318 [Читать](#_TOC194657537)

«Дядя Ваня» 323 [Читать](#_TOC194657538)

В. И. Качалов 328 [Читать](#_TOC194657539)

«Мадам Бовари» 329 [Читать](#_TOC194657540)

«Перед заходом солнца» 334 [Читать](#_TOC194657541)

«Сомов и другие» в Театре имени Моссовета 337 [Читать](#_TOC194657542)

«Кража» 341 [Читать](#_TOC194657543)

Эти пятнадцать дней в Москве 343 [Читать](#_TOC194657544)

Горький победил! 356 [Читать](#_TOC194657545)

«Старая голубятня» в Москве 361 [Читать](#_TOC194657546)

Мария Миронова и другие 371 [Читать](#_TOC194657547)

Bonjour, Bip! 377 [Читать](#_TOC194657548)

Ижевские впечатления 380 [Читать](#_TOC194657549)

*А. Аникст*. Путь критика 391 [Читать](#_TOC194657550)

Указатель имен 404 [Читать](#_TOC194657551)

Указатель драматических, музыкально-драматических произведений  
и кинофильмов 416 [Читать](#_TOC194657552)

# **{****5}** Театр хлебороба

## 1

Четыре года назад, осенним ноябрьским вечером, хлеборобов, остановившихся в Донском Доме крестьянина, пригласили на концерт.

Сначала на эстраду вышел молодой человек, меланхолически уткнулся в скрипку и стал выводить очень сложную и замысловатую штуковину. Ему похлопали. Затем выпорхнула певица, протянула хлеборобам молитвенно сложенные руки и мило поведала о том, что «у маленького Джонни горячие ладони и это очень жаль». Ей тоже похлопали. Тогда на эстраде появились трое молодых ребят — играть инсценировку. Ребята эти не впервые выступали на любительской сцене, но сегодня они почему-то волновались. В публике Дмитриевич, автор инсценировки, ежеминутно обтирал платочком вспотевший лоб. Лавлинсков, агроном Дома крестьянина, сжал губы, приготовившись ко всяким результатам. Покровский, заведующий бюро агропропаганды, выжидательно поглядывал то на публику, то на актеров, то опять на публику. О чем была инсценировка? О любви? Нет. О белогвардейском, размахивающем шашкой генерале, о буржуе с огромным животом и в цилиндре, о попе, ласкающем бутылку самогона? Тоже нет. Инсценировка была о *засухе*.

О засухе, о которой столько агрономических лекций, столько развешенных повсюду плакатов, опять о засухе, даже в минуту развлечения?! Дмитриевич безнадежно сунул в карман совершенно мокрый платок; не иначе — ерзал он на стуле — как полный провал.

Игра началась. Зритель вначале заморгал глазами и недоуменно сморщился. Постепенно морщинки стали улетучиваться, глаза приятно раскрылись, обозначилась улыбка, еще неуверенная, но все-таки настоящая, всамделишная, долгожданная улыбка удовольствия. Стоявшие у входа хлеборобы, еще не решившие, стоит или не стоит заходить в зал, замирали под окриками «черти, тише», заполнялись места, кое-где висели уже на подоконниках, скоро не хватало места и на полу, садились прямо на помост у ног актеров. Инсценировка кончилась. Минута молчания — и вдруг обвал аплодисментов, криков, восклицаний…

С этого памятного вечера Театр хлебороба начал свое существование. Дмитриевич сел за новую пьесу: «Подавай землеустройство». {6} Постановка — и опять огромный успех. После третьей пьесы — «Увеличивай доход — разводи молочный скот» — театр с агропоездом отправился по станицам. Выступали с лекциями агроном и животновод. На выставке в вагоне демонстрировали экспонаты и диаграммы. Когда смеркалось, на лужайку близ станции падал яркий свет паровозного прожектора. Все население станицы уже сидело вокруг. В расписном платье, с маской на лице, кокетливо приподняв юбку, выбегала… «корова». Танцуя, распевая куплеты, всплескивая руками, она жаловалась на свое горемычное житье-бытье, грозила пальцем зрителям за то, что о ней забыли, что держат в холодном хлеву, что кормят черт знает какой дрянью вместо вкусной и достойной коровы пищи. Сентиментально размечтавшись, она тут же подробно информировала, какой именно обед и завтрак ей по душе и как его приготовить. И что же! Корова подчас имела больше успеха, чем агроном, и животновод, и выставка, взятые вместе. Агроном — человек чужой, сразу ему и не поверишь, диаграмму тоже не всегда поймешь, но если вот родная твоя буренушка при всем честном народе правду в глаза режет, здесь, пожалуй, не отвертишься.

Не каждая деревня на железнодорожной линии, — значит, со всем скарбом на телегу и айда в глушь. Плетутся неповоротливые, безучастные волы. Плетутся и вдруг остановятся вовсе, забравшись в непролазную грязь, равнодушно уронив головы. Еле‑еле всем ансамблем под руководством режиссера тащат-тащат, вытаскивают телегу. Плетутся волы, а сумрачная дорога дергает, толкает, подбрасывает, зло издевается на каждом шагу. Моросит осенний пакостный дождик, забирается под винцераду, еле укрывающую продрогшие фигуры; холодно, да и есть хочется, горячего чайку, например. Увы, в дорожной сумке только хлеб да кислый сыр, не балуют наших кружковцев. И жизнь начинает казаться такой унылой, нескончаемой, как этот дождь, как эти волы. И вдруг кто-нибудь затянет боевую да комсомольскую, подхватит другой, третий, и пойдет… и уж кажется — волы побежали живее, и дождик не такой уж противный, и живот особенно не подтягивает. Глаза развеселились, руки машут в такт, вот и выскочила первая шутка. И становится ясно, что жизнь — это в конце концов весьма невредная штука, потому что много молодости, и дружбы, и дерзкого желания, чтобы Театр хлебороба был лучшим театром на свете.

## 2

Мы были на 500‑й постановке пьес товарища Дмитриевича. 500 постановок за четыре года и 150 000 зрителей. Для юбилея шла пьеса «Где машины — нет кручины».

Ковыляя, выползла на сцену противная-препротивная Нужда. Хриплым, сварливым и сентиментальным голосом стала плакаться {7} на тяжелые нынешние времена, когда бедной Нужде, видимо, совсем приходит конец. Но нет. Нужда не сдается. Пока жива сестрица Темнота, бедняк Федотыч еще не скоро вырвется из ее цепких рук. Вместе с Темнотой и кулаком Нужде удается отговорить Федотыча от вступления в машинное товарищество, куда его зовет культурник Федор. Ненадолго! Федотыч сам убеждается, что без машины ему на самом деле никогда не развестись с постылой Нуждой. Появляется молодцеватый, в красноармейском шлеме Ранний Пар и укоряет Федотыча, почему он им, Ранним Паром, таким хорошим и полезным парнем, пренебрегает. Медленно выходит скучная-скучная Кукуруза. Она танцует грустный танец и напевает тихую песенку: плохо ей живется у Федотыча. Даже жизнерадостный Подсолнух приуныл: если так будет продолжаться, он окончательно захиреет, никто не узнает в нем веселого, краснощекого Подсолнуха. Выбегает Свинья. Она не настроена лирически, как какая-нибудь Кукуруза. Она толкает Федотыча в шею и под бурный аккомпанемент рояля ругательски ругает за свинское к ней, такой симпатичной Свинье, отношение. Приходит и Федор. Разве не ясно — обращается он и к Федотычу и к публике, — что с машиной, освобождающей много времени, можно как следует поухаживать и за кукурузой, и за свиньей, и за подсолнухом.

В легком и веселом танце выплывает между тем Кооперация. У нее румяные щечки, кокошник и зазывающие глазки, а как она поет, как пляшет, как раскрывает Федотычу свои объятия. Федотыч заглядывается на Кооперацию, довольно почесывает бороду, и лицо его расплывается: что и говорить, с такой красавицей жить куда вольготнее, чем с этой вон старой бабой-ягой, с Нуждой. Федотыч вступает в машинное товарищество. Темнота умирает от разрыва сердца. Нужда в отчаянии бросается к зрителям: ввиду того, что ее, так сказать, увольняют по сокращению штатов, может быть, кому-нибудь здесь потребуется Нужда. И зрительный зал отвечает улюлюканьем, гиканьем, свистом: «Не надо! Пошла! Катись!» В заключение Кооперация, Свинья, Федотыч, Ранний Пар, Корова, Подсолнух, Федор и Кукуруза, взявшись за руки, образуют хоровод и поют и пляшут до изнеможения.

Товарищ Дмитриевич очень удачно построил свои пьесы по принципу так называемой «комедии масок», воскрешая на другом основании старинный театр странствующих актеров с постоянными типами и меняющимся текстом. Опасности, которые, однако, здесь имеются, заключаются в том, что символика — основной комедийный стержень — в иных случаях может оказаться чересчур отвлеченной и эмоционально не дойти до зрителя. В пьесе «Где машины — нет кручины», например, такая перегрузка символики встречается. Театральный показ лозунга «Кооперативное пламя охватит и уничтожит нужду» инсценирован вот как: вокруг Нужды кладут солому, зажигают, подымается {8} «кооперативное пламя», которое, согласно лозунгу, сжигает Нужду. Наивно, надуманно и неубедительно, и зритель, обычно активный, в этом месте молчит.

Впрочем, меньше всего мы хотим упрекать даровитого Дмитриевича. Мы можем только удивиться мужеству, с которым он продолжает работать в одиночестве, не пытаясь дезертировать в «большую» литературу. Художественные традиции, литературная среда, литературный совет и руководство — нет всего этого у Дмитриевича. Удивительное дело! Вот уехал за границу артист Чехов, и коротенькое письмецо, оставленное им в газетах, обсуждается буквально на всех театральных перекрестках. Появляется литературная новинка — и критики толпятся в очереди перед ораторской трибуной. Конечно, это необычайно важно. Но вот многомиллионное крестьянство остается чуждым всем этим событиям, хотя споры и проходят под лозунгом «искусство и масса». Талантливый писатель прежде всего хочет понравиться квалифицированному читателю. Способный драматург стремится видеть свою пьесу обязательно на сцене МХАТа. Даровитый актер мечтает о лаврах Качалова и Чехова. И поразительный раствор «ножниц» между «Ревизором» Мейерхольда и примитивным деревенским хороводом остается неизменным. Изба-читальня и крестьянская газета, будто милостыни ради, протягивают ладони, умоляя дать понятный и увлекающий крестьянина художественный материал. Где писатель, драматург и актер?

Когда мы обращаемся к массам, говорит Н. К. Крупская, мы должны прибегать к образам. К крестьянским массам мы обращаемся сейчас с такими вопросами, как социалистическое переустройство хозяйства, как наступление на кулака и союз бедняка с середняком, — где же образы, к которым мы должны прибегать? Такая могучая, красочная и пламенная палитра образов, как театр, — кто думает о нем? О существовании Театра хлебороба, единственного крестьянского театра в СССР, многие ли знают, правду говоря, хотя бы даже здесь, в Ростове-на-Дону?

Очень трудно живется поэтому и Дмитриевичу и театру, и заслуга их очень высокая. Сложные, запутанные, важнейшие вопросы возникают перед театром. Психология крестьянина-зрителя, например, его вкусы. Дмитриевич во время спектакля уходит в публику, в самую чащу полушубков и кожухов и слушает, и смотрит, и ловит каждую улыбку, каждый одобрительный кивок, равнодушное поглядывание по сторонам, каждую недоумевающую ужимку — все самые ничтожные, крохотные, детальные оттенки реакции зрителя на спектакль. Ведь это драгоценное руководство при постройке пьесы. Но такой опыт, в конце концов, ничтожен — здесь нужна большая, специальная научная лаборатория.

Лаборатория? Эх, вздохнут на это работники театра, ведь, правду говорить, на жизнь не хватает, просто говоря — на обед и квартиры для актера. Лаборатория?..

{9} Скверно живут эти славные ребята. Но уйти назад, на брошенные службы, где вознаграждение было в три, четыре и в пять раз больше, чем здесь, где в теплых, широких и светлых залах учреждений куда уютнее, чем в осеннюю слякоть на томительных российских дорогах, — никто не уходит. И не уйдет и выругает последними словами всякого, кто бы решился проповедовать «упаднические идеи».

На товарищеском чае в юбилейный вечер не говорили о вознаграждении. Говорили о театре, требовали от раскрасневшегося Дмитриевича новых пьес, и агрономических и бытовых, чтобы обеими руками схватить за жабры и встряхнуть как следует медлительную, неповоротливую, тяжелодумную деревню…

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1928, 7 ноября.

# КРЫСА Пьеса «Я хочу есть и спать» в Нахичеванском детском театре

Восьмилетний Митя теребил маму за рукав и уныло тянул:

— Я хо‑очу есть.

Шестилетняя Сонечка ничего не говорила, у Сонечки слипались глазки. Сонечка хотела спать.

Происходило это не на сцене, а в публике во время представления. В самый разгар спектакля на сцене появился какой-то дядя и, обратившись к аудитории из шестилетних и восьмилетних зрителей, закричал страшным голосом:

— Долой эксплуатацию! Да здравствует восьмичасовой рабочий день! Да здравствует стачка!

Зал испуганно замер. Сонечка вздрогнула и крепко прижалась к маме.

Детский зритель — самый честный зритель. Взрослый, когда ему нравится спектакль, снисходительно улыбается и, прикладывая к ладони ладонь, воображает, что аплодирует. Детский зритель в таких случаях неистово болтает ножками, оглушительно хлопает, визжит и подпрыгивает на месте. Взрослый, когда ему не нравится пьеса, выдержанно, с непроницаемым лицом, сидит До конца. Детский — зевает, толкает соседа в бок, а если сосед — мама, кричит во все горло, заглушая актера:

— Я хочу есть!

На спектакле, где мы были, зритель, увы, не болтал ножками и не визжал. Однако он сидел до конца. Это достижение следует приписать буфетчику. На его долю выпал самый крупный успех. Этот талантливый и проницательный режиссер разложил в фойе чудесные яблоки и пирожные, о которых ни в сказке сказать, ни пером описать. Конечно, когда в одной руке яблоко, в другой пирожное, а во рту груша, можно, пожалуй, посидеть лишний акт.

{10} Актов же всего четыре, и изображают они вот что.

На американской фабрике мало платят подросткам-рабочим, не дают, сколько нужно, есть и спать. Объявляется забастовка. Рабочие выходят на улицу. Против них двигают войска и пулеметы. Директор фабрики в цилиндре заверяет зрителей, что он объявит локаут. «Локаут!» — кричит он на весь зал.

Две взрослые машинистки в юбочках выше колен (очевидно, намек на разложение буржуазии) безнадежно влюблены в помощника директора, который стоит посредине сцены и сообщает, что забастовка будет разгромлена. Актер, игравший помощника директора, полагал, видно, что он имел громадный успех. Во время его монолога в зале действительно царствовала напряженная тишина. Мы должны разочаровать актера. Не он имел успех, а крыса. Белая с розовой мордочкой крыса, которую он держал в руках. Крыса вскарабкалась на его плечо — в зале заблестели глаза и приостановилось дыхание. Актер, польщенный вниманием, продолжал свою речь еще более воодушевленно. Вдруг оглушительный смех. Помощник директора растерялся. Крыса подползла к его лицу и зашептала на ухо что-то очень смешное.

Забастовка провалилась, после чего на именинах у Дженни, которую больше всех эксплуатировали, веселье и музыка и девочки-работницы в белых платьицах и розовых бантах жизнерадостно пляшут. И хотя немного неясно такое веселье после неудачной забастовки, это место больше всего доходит до зрителя.

Отметим, что сама по себе пьеса не плоха, а спектакль и вовсе хорош. Любители — учителя — играли недурно. Режиссер Нестерова обнаружила и вкус и выдумку. Но в итоге холостой выстрел. Может быть, пятнадцатилетнему пионеру пьеса понравилась бы. Тогда зачем созвали со всех концов города сотни десятилетних, восьмилетних, даже пятилетних детишек, морили полдня? Нужно было дать другую пьесу…

Впрочем, у театра может создаться ложное мнение на основании… анкет.

Раздавали анкеты, чтобы дети написали свои впечатления. Мы видели, как составлялись эти анкеты. В антракте мама диктовала, а Петя покорно записывал: «Не нравится фабрикант и вообще угнетатели, нравятся рабочие».

Мама показала анкету другой маме, и та воскликнула:

— Какой он у вас умница! Сознательный!

Первая мама гордо улыбнулась.

Если бы, однако, без всякого «давления» спросить детей, что им на самом деле понравилось, — ответ был бы единодушный:

— Крыса.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1928, 7 декабря.

# **{****11}** Позвольте усмехнуться… На спектакле «Малиновое варенье» в Театре имени Луначарского

Один из персонажей пьесы, резонер Хныч, в ответ на какое-то обращенное к нему замечание мрачно заявляет:

— Позвольте усмехнуться.

После просмотра «Малинового варенья» его реплику хочется повторить тем же печальным тоном:

— Позвольте усмехнуться.

Что, собственно, пытался сказать Афиногенов? Что «малиновое варенье» — символ мещанства, символ отгороженного занавесочкой от боевой действительности комнатного обывательского мирка, что враг не дремлет, что нужно избегать обывательского болота, ибо там поджидает враг? По-видимому, это. Посмотрим.

Коммунист Шмелев, он же начальник огнесклада, поселяется на квартире бухгалтера Кораблева и сходится с его, Кораблева, взбалмошной женой Катей. Но отнюдь не «разлагается». Напротив, выдержан до конца. Даже когда взбалмошная Катя нежно шепчет ему: «Костя, расскажи своей девочке сказку», идеологический Костя сурово отвечает: «С пятнадцатого сего числа наша новая ткацкая фабрика переходит на советские станки». Вот образец коммунистического мужчины — даже нежности и те политграмотны.

А между тем бухгалтер Кораблев оказывается агентом доктора Вольпе, а доктор Вольпе — иностранным шпионом, специально командированным для взрыва склада товарища Шмелева. А между тем Шмелев сообщает Кате, что в пятницу он не придет на свидание, потому что в пятницу он принимает огнегрузы, а Катя случайно проговаривается об этом мужу, а муж сообщает доктору Вольпе, а доктор Вольпе, как это полагается в подобном случае, мефистофельски усмехается. А между тем у Шмелева разболелась голова, он идет на прием к доктору Вольпе, и доктор Вольпе вторично мефистофельски усмехается и приглашает Шмелева в пятницу к себе на вечеринку. Шмелев, подумав и пожалев автора пьесы Афиногенова, соглашается прийти на вечеринку и не пойти на склад. Наконец к доктору прибывают еще Два гнусных шпиона и общими силами в пятницу беспрепятственно взрывают склад, потому что Шмелева не было на складе.

Какова мораль? Очевидно, такова:

— Не поселяйся на квартире у бухгалтера, потому что он может оказаться агентом иностранного шпиона. Боже тебя упаси ходить на прием к врачу, ведь он, может статься, иностранный шпион!

Позвольте усмехнуться.

Обывательская среда опасна не тем, что там может оказаться шпион, а сама по себе, своей сущностью. Обывательская {12} среда внутренне разоружает коммуниста, прививает ему чуждые революционеру мещанские взгляды и настроения, ослабляет его боевой дух.

Афиногенов, очевидно, не так думал, потому что не обратился к жизни, чтобы взять отсюда материал о мещанском обволакивании, о разложении, — он обратился к старинным романам за ядом, заговорщиками, пистолетами, условными паролями и таинственными улыбками.

Как приключенческий фильм, «Красный Пинкертон», что ли, пьеса может понравиться, особенно молодежи. Так, в первом акте зритель замирает от всяких таинственных происшествий, но во втором он сразу догадывается, в чем дело, и предусмотрительно закрывает уши, справедливо ожидая, что через три акта начнутся взрывы. Досидит он до конца, быть может, благодаря Алмазову, Валерской и Минаевой, ибо Хныч, Катя и мать Кораблева хоть кое-как похожи на живых людей. Остальные — усовершенствованные манекены из Доншвейпрома. Аня — комсомолка, и поэтому она обязательно ежеминутно «жизнерадостно», «задорно» и «выразительно» хохочет, что Оффенгейм и Слонова выполняют с чрезвычайной добросовестностью. Супруги Вольпе — заговорщики, поэтому они ежеминутно принимают таинственный вид, и Ванновский с Гариной таинственны изо всех сил. Шмелев — военный, поэтому он мужественно ходит, бреется, говорит и целуется. Себастьянов выполняет эти требования, как говорится, на все сто. Наконец, Кораблев — муж под башмаком, и Чернышев чуть не доводит до слез своим безумно унылым видом.

Все это нужно было как-то соединить, заострить, оживить, приукрасить, как говорится, «оформить», что режиссер Григории сделал вполне благополучно.

Если же после спектакля спросить зрителя, в чем, собственно, дело, хоть убейте его, кроме вкусного заголовка, он ничего не припомнит.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1929, 2 марта.

# «На крови» Гастроли Театра имени Вахтангова

Пьеса дает меньше, чем обещает ее название. «На крови» — это заголовок для брошенной в массу прокламации, которая вызывает воодушевление, высокий подъем чувств. Уходя со спектакля о первой русской революции, зритель чувствует себя, как после культурно-просветительной лекции. Прекрасной, правда, лекции, рассказанной блестящим сценическим языком, но все же лекции историка, — не агитатора и революционного трибуна, — историка, который меньше хочет «плакать и смеяться» и больше хочет показывать и разъяснять.

{13} Конечно, культурно-общественное значение такого спектакля, вплоть до тончайших мазков дающего чувствовать колорит, аромат эпохи, неоценимо.

Характеристики пятою года пьеса все-таки не дает. Когда гвардейский офицер Ржевский, имеющий «чин и титул», без малейшего колебания примыкает к революции, зритель, не изучавший пятого года, когда волны движения захватывали даже тех, кто имел к революции самое отдаленное отношение, чувствует себя немного озадаченным. Это потому, что в пьесе не показано массовое, стихийное начало революции, она там носит чересчур конспиративный, заговорщический отпечаток, в ней действуют главным образом революционеры-одиночки, выпячен народнический элемент, крушение террористических позиций.

Правильнее было бы назвать пьесу обозрением, составленным из отдельных эпизодов, связанных единством действующих лиц. В действующих лицах, в блестящей портретной галерее — основная сила спектакля. Меткая характеристика, данная автором каждому персонажу, и хороший язык — все это, с замечательным мастерством разработанное Вахтанговским театром, дает прямо скульптурные по своей выразительности фигуры деятелей пятого года.

Образ революционерки Муси (Орочко) — образ, полный мужественности и преданности делу, подчеркиваемый проскальзывающими на мгновение лирическими моментами. Муся узнает об убийстве Павла — на миг от боли сжавшаяся фигура и неожиданно дрогнувший, нежный, женственный страдальческий голос: «Вы сами видели?» — и опять — прежняя революционерка, еще более сильная и ненавидящая.

Химера — террористка (Синельникова) — совсем детская фигура, ребячье личико и в то же время постоянно устремленные в одну точку, почти фанатичные глаза и нарочитая мужеподобность движений.

Рабочий Угорь, прекрасно сыгранный Горюновым. Одна эта фигура почти заполняет огромную брешь в спектакле, она дает чувствовать, что основная сила и сердце революции — рабочий класс. Здесь дано снижение патетичности: «обыкновенная фигура», юмористически отрезвляющий язык, будничное спокойствие; восприятие революции не как некой жертвенной эпопеи, высокопарного героизма, а как каждодневного, реального дела.

Кобылкин — жандармский полковник (Глазунов) — этот бычачий наклон головы, походка ищейки, хамоватый взгляд, подобострастие перед начальством и зверская беспощадность ко всем другим.

Князь, кирасирский полковник (Басов), который только по отсутствию в ресторане свежего огурца догадывается, что «положение серьезно». Развинченная походка прогрессивного паралитика, барская упоенность своей особой, сам голос с его капризными, брезгливыми «родовитыми» интонациями вельможи.

{14} Наконец, Азеф, с большой тонкостью разработанный Толчановым. Пухлое лицо и чувственные губы сластолюбца, чуть втянутая в плечи голова, неуловимо рождающая впечатление трусливой настороженности, и какая-то разлитая по всему телу сонливая вялость и апатия, за которой могут скрываться совершенно неожиданные замыслы.

Дальше — Андрей (Куза), княгиня Багратион (Вагрина) и князь Ржевский (Шихматов), филеры (Щукин и Шухмин) и другие.

Тщательно разработаны отдельные эпизоды — убийство Лауница (секрет успеха этой картины в том, что убийство застигает публику врасплох, так же как собравшихся на освящение клиники чиновников), разговор по телефону (заимствованный из кино прием крупного плана), сцена в ресторане.

Большое актерское мастерство проявлено в этом спектакле. Какие художественные произведения мог бы создать этот театр, имей он в своем распоряжении столь же высокий драматургический материал.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1929, 11 мая.

# «Плавятся дни» Гастроли Ленинградского трама

Старая добрая традиционная семья, глядящая на весь мир сквозь тусклое обывательское окошко, усидчивый многовековой быт: мещанские будни и празднички, пересуды и сплетни, икона и бутылка горькой, слащавая любовь в духе «Ты сидишь у камина» и домостроевский деспотизм в стиле «жена да убоится мужа». Не создастся здесь человек-строитель и борец, молодая человеческая поросль может только завянуть. Вон отсюда на свежий воздух иной жизни, в коллектив, в коммуну, где основа общежития — дружба, физкультура и гигиена духа, — здесь расцветает новая человеческая личность.

Но переход от первого ко второму не легкомысленный прыжок — извилистый путь. Васе и Нинке, комсомольцу и комсомолке, мужу и жене, которые живут под одной кровлей с родителями, не так просто взяться за руки, сказать «прощайте» и уйти в коллектив. Но уйти можно, так или иначе, сегодня или завтра. Пока все течет в обычном русле, между старым и новым в одной семье, происходят только мелкие стычки, от вопроса просто отмахиваются.

Но вот у Нинки с Васей появляется ребенок, и старый быт протягивает цепкие свои лапы: наш ребенок, крестить его, выпить и погулять в честь божеского праздничка! Вопрос поставлен ребром, наступает решительное столкновение, порождающее много горестных событий, и Вася с Нинкой уходят к ребятам в коммуну.

{15} Элементарная каждодневная тема. Но разработка ее и драматургическая и сценическая такова, что смело можно сказать: Трам в «Плавятся дни» приоткрывает новую страницу в истории театра.

Старая драматургия, если можно так выразиться, носила центростремительный характер, все группировались вокруг единого героя, носителя основной идеи. Герой этот жил, плодился и размножался, но сущность его по большей части оставалась неизменной, если же изменялась, то переход обосновывался сложной цепью психологических мотивировок, классическим мастером которых нужно считать Московский Художественный театр, так называемую систему Станиславского. Герой советской пьесы решительно и категорически изменяется, как категорически изменился наш мир после Октября. И этот переход в наших советских пьесах по большей части не убедителен. Когда в пьесе Глебова «Инга» (мы имеем в виду пьесу, а не спектакль) домохозяйка Глафира в первом акте малограмотна, несознательна, суеверна, а в последнем сразу же становится передовой пролетаркой-женотделкой, — в такое волшебное перерождение не веришь.

Трам отбрасывает старые шаблоны. В «Плавятся дни» Нина, тяготевшая к старой среде, в конце смело разрубает все узлы и уходит в общежитие, — и натянутости и нарочитости нет.

Почему?

Потому что Трам ставит ударение не на герое, а на явлении, не на личности, а на среде, не на утонченном психологическом рисунке, а на сложной характеристике события во всей его совокупности. Так что приход Нинки с Васей в коллектив такой же необходимо логический вывод, как революция — необходимый вывод из сложного сцепления социально-экономических противоречий. Эти явления — одного и того же порядка, первое доказывается экономическими аргументами, второе — сценическими, поэтому Трам называет свою систему «принципом диалектического материализма». Жизнь дана во всех ее противоречиях, со всеми враждующими, борющимися, несгибающими и побеждающими началами, и вся эта сложность перенесена на сцену: спектакль — художественное обобщение всего общественного процесса в целом.

Трамовский спектакль можно сравнить с ораторской речью, которая, как известно, может быть образцом диалектики. Хороший оратор не только излагает свою точку зрения, он предоставляет слово противнику, полемизирует, разоблачает. Нинка остается у матери — и Вася, может статься, готов забыть комсомол и зажить «как жили деды». Этот вариант возможен в жизни, он и представлен в спектакле в паре Михаила и Ольги. Вася может бросить семью — как часто случается! — не выносит семейного разлада, спивается и близок даже к самоубийству. И этот вариант дан — в картине сна Василия. Дальше одинокая Нина вот‑вот {16} задушит маленького Вовку, в котором видит виновника своего горя. И этот момент представлен — в виде образов мыслей задумавшейся Нины. Наконец, показан коллектив, его дружба, товарищество, радости, враждебные тусклому и безрадостному старому быту. И приход Нины и Василия — естественный вывод: жизнерадостная, боевая, утверждающая концовка.

Жизнь клокочущая, буря противоречий: Вася остается в семье, Вася спивается, Вася кончает самоубийством, Вася поселяется в общежитии, — рвутся, меняются, обновляются жизненные ткани, плавятся дни, брезжит новый, социалистический день.

Если оратор прибегает в речи к образам, сравнениям, символам и аллегориям, то к таким же, только сценически оформленным приемам прибегает Трам. Здесь театральная система соответствует драматургической, режиссер — автору. В «Огненном мосте» Ромашова преимущество большевистской твердости Хомутова над упадочническим примиренчеством его жены представлено в виде большой и горячей речи Хомутова — этим излюбленным приемом разговорного интеллигентского театра. Трам в таких случаях прибегает к символам, приемам, известным старинному народному зрелищу.

В общежитии разлад, вражда, злобная перебранка. Для показа преимущества над этим дружбы и товарищества Трам прибегает к символу, к сравнениям с 1919 годом: неожиданно возникают бивуачные костры, настороженные винтовки, вспыхивает старая добрая боевая песенка, — вот была дружба тогда, спайка! И место это больше убеждает, чем самое красноречивое излияние. Этот принцип то и дело уступает место обычному диалогу, который, к сожалению, часто страдает очень наивным резонерством и поверхностной публицистикой — углубленность здесь абсолютно необходима. Так же символичны вагонетки во время речи Нюрки, сцена в пивной, игра в снежки, футбол и т. д.

Откуда эта изобразительная символика? Она от комсомольских карнавалов, первомайских и октябрьских демонстраций, от живой газеты и инсценировки, от физкультурного зрелища и аллегорической картины, от агитационного театра революционной эпохи.

Сам Трам раньше, да и теперь, объявлял себя «театром лозунгов и манифестаций», художественно оформляя идеи и чувства, вызываемые вопросами текущей повестки дня. Зародившись тогда, принципы Трама сейчас вырастают в целую театральную систему.

В «Плавятся дни» каждый такой образ соответственно сценически обработан. Образ с игрой в снежки показан как лирическое воспоминание, поэтому замедленный и ленивый ритм, как мечта, которую не хочешь прекратить. Наоборот, сон Василия (пивная) — кошмар в каком-то судорожно-припадочном темпе. Замечание здесь мы все же должны сделать. Сцена в семье Нины выпадает из общего стиля спектакля. За исключением эпизода {17} с «пей до дна» и игрой Львова, бесподобно создающего деловитый тип попа-ремесленника, в остальном нет никакой остроты, порой даже скучно. Обывательщина в этой сцене не вызывает ни смеха, ни ужаса, она просто не чувствуется. Это потому, что сцена чересчур натуралистична: обыкновенный самовар, стол, икона, занавеска, ножи и вилки. Если бы, скажем, самовар увеличить раз в пять, как в вахтанговском «Заговоре чувств» чудовищный мещанский ковер над кроватью Аннушки, или создать фантастическую сцену, как эпизод в пивной, — разоблачение обывательщины было бы настоящим.

Игра трамовского коллектива органически увязана с общей системой. Трамовскому актеру часто бросают упрек в том, что он недостаточно владеет своими голосовыми данными. Упрек в значительной степени смягчается тем обстоятельством, что в трамовце нарождается новый тип актера. В его дикции, жесте и мимике ощущается новый склад, характерный для производственной среды, в которой он живет.

В общем, крепко организованный спектакль, звучащий как речь агитатора и пропагандиста. Такова ведь и задача Трама.

Приходится на этом закончить: размер газетной рецензии не позволяет подробнее остановиться на этом замечательном явлении, которое уже вошло в искусство под названием «трамизма» — нового театрального стиля.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1929, 13 июля.

# «Ярость» Театр имени Луначарского

В одиннадцатой картине, на заседании укома, кооператор Феодоров с брезгливым высокомерием ученого к профанам пытается высмеять утверждение о классовой борьбе в деревне: «в овражках кулачье бой дает? Буза! Никакого боя там нет».

Это безапелляционное заявление вызывает усмешку не только у остальных членов укома, но и в зрительном зале. Ибо в Овражках на протяжении всех картин, переливая через края, возрастая в напряжении, кипит ярость классовой борьбы, захватывающая бурным вихрем всю деревню.

Весь спектакль — это серьезное, составленное простым, но убедительным языком искусства опровержение близоруких теорий всяческих Феодоровых, более или менее красноречиво заявляющих, что «в Овражках никакого боя нет».

Коллективизация дана в пьесе слегка, как намек, как ближайшая наметка. Но вся пьеса в целом доказывает, что разрешение показанных в ней социально-экономических противоречий лежит на путях сплошной коллективизации и ликвидации кулака как класса. В этом смысле в отношении, например, нашего края пьеса показывает вчерашний день. Вчерашний, но логически {18} приводящий к сегодняшнему. В этом большое политическое и агитационное значение пьесы Яновского.

Вначале, нужно сознаться, автор выводит своих многочисленных героев в достаточно схематичном, шаблонном, упрощенно-ходульном виде. Выходят бедняк, середняк, кулак и интеллигент и, чтобы не было сомнения, каждый из них объявляет, что он есть бедняк, середняк, кулак, интеллигент. Так, кулак Баев обращается к бедноте: «Я ваш благодетель! Я вам помогу, а вы мне отработаете» (то есть — я кулак). Учительница, став посредине сцены, вздыхает: «Сомневаюсь! Колеблюсь! Мучаюсь» (то есть — я интеллигентка). На сцене, как в жизни, мы судим о людях не столько по тому, что они говорят о себе (даже если они говорят правильно), а по тому, что они делают, по их социальной практике. В самом деле, события, которые развернулись в пьесе Яновского, помогли ему: вовлекли его героев в гущу борьбы, развеяли схематизм и ходульность, наделили мясом, костями, кровью, ненавистью, сомнениями, настойчивостью, энтузиазмом, яростью, создали живых людей.

Масса и есть основная фигура спектакля. Активисты — будем откровенны — не удались ни автору, ни театру. Взять хотя бы коммуниста Глобу. Поминутно он восклицает: «твердокаменный», «железный», «упорный», «решительный», — слова, слова… А в сущности он типичный восторженный интеллигент. На всем протяжении спектакля он решительно ничего не делает, только болтает, болтает и размахивает руками. Впрочем, единственно реальное, чем он занимается, — объяснение в любви Марфиньке. Эта его интеллигентная сущность доведена вплоть до грима: этакая русая, народническая бородка, пышные кудри. Да это шестидесятник, товарищи, какой он большевик?!

Ошибка эта компенсируется замечательно показанной крестьянской массой. Обычно масса на сцене — это «толпа» или «народ», который или «безмолвствует», или «буйствует» и служит просто декорацией для отдельных героев, подчеркивает их. Герои говорят вместо массы и борются вместо массы. В «Ярости» масса сама говорит и сама борется. А вожаки только организуют, подталкивают, ведут. Режиссер с большой тщательностью обрисовал каждую отдельную эпизодическую фигуру, дал характеристику каждому рядовому участнику и в отношении интонаций, и жеста, и даже деталей костюма — социальное лицо каждого дано очень выпукло и убедительно. Масса в спектакле не беспорядочная сумма, каждое слагаемое дано весьма отчетливо. Если продолжить это сравнение, можно бы сказать о сложении, о вычитании, об умножении: масса как целое, как распавшаяся на отдельные единицы, как возросшая неожиданно в огромную силу, — сложная социальная диалектика.

Большую работу показали актеры и прежде всего Гарин, создавший незабываемую фигуру бедняка Скрипа. Гарин порой поднимает свою роль до обобщающего символа,

{19} Древняя бедняцкая Русь, тысячелетия в глухой тоске изнывавшая на «мать — сырой земле», которая «не рожает», тысячелетия горбившая спину перед феодалом, царским держимордой, помещиком, кулаком, сила которых казалась непреодолимой… И вдруг это, потрясающее все существо, слово «социализм» — от него можно и растеряться и не сразу опомниться, но оно входит в кровь, дает доселе никогда не чувствуемую силу, и уже прет бедняцкая Россия, увлекая миллионы, и ничто ее не остановит.

Вот какие ощущения вызывала превосходная игра Гарина.

С большой трогательностью и любовью сыграна Слоновой роль Андрейки. Составленная в стиле народного сказа, повесть о партизанском командире Семене Копрове рассказана Слоновой с большой силой.

Емельянов в роли секретаря сельсовета Пташкина действительно «стопроцентный» негодяй, циник и наглец. Но вот вопрос: деревенский ли это человек? Очень уж много у него городских повадок. Дальше, Зорич — Марфинька; Петровский, отлично показавший интеллигентскую беспорядочность, мелочное самолюбие, жалкое высокомерие Феодорова; Чалый — добродушную простоту и в то же время решительную прямолинейность старого большевика Путника; Игорев в роли очень глупого, очень надутого и очень вредного предсельсовета Костюка; Ильин (крестьянин).

Безусловно, в пьесе немало пробелов и натянутостей, но мы сознательно обошли их: ведь, по существу, впервые показана на нашей сцене советская деревня, для первого шага — блестящее начало.

Серьезнейшая, кропотливая, ответственная работа проделана всем театром с воодушевлением.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1930, 9 февраля.

# «Чудак» Театр имени Луначарского

Нам хочется определить прекрасную пьесу Афиногенова устарелым и наивным, быть может, словом: человеческая.

Мы говорим это в смысле того «живого человека», за появление которого успешно боролась и борется пролетарская литература и который показался наконец и на советской сцене. Весьма скромен сюжет афиногеновской пьесы: провинциальная глушь, заводская контора, незамысловатый быт служилых человеков и среди них «чудак», энтузиаст социалистической стройки, расплачивающийся за свой энтузиазм довольно чувствительно, но не теряющий бодрости и боевого духа.

Попади эта тема в петлю господствующего у нас натуралистического шаблона, и мы бы имели разложившихся негодяев {20} или железобетонных рыцарей — две основные краски убогой натуралистической палитры: черную и белую, без всяких оттенков.

Афиногенов отказался от этого примитивного метода. Он сделал попытку диалектически раскрыть своих героев, показать противоречия в их характерах, выявить в их психологии борьбу различных начал, отражающих эту борьбу в самой жизни. Высокая задача искусства — не только «чувства добрые» пробуждать, но еще объяснять, познавать, раскрывать и изменять действительность. И эту задачу поставил перед собой Афиногенов.

Управдел Горский, решающий стать инженером не для социализма — для себя, до социализма ему мало дела, — это не обычный в наших пьесах мелодраматический злодей. Когда Юля говорит о нем — «нежный, умный, добрый», — этому веришь. Он берет назад свой протест против увольнения Волгина, но он писал его с настоящей искренностью. И когда берет назад, пытается оправдаться перед самим собой тем, что протест все равно не поможет. С тонким художественным равновесием ведет эту роль Бурковский.

А Юлька? С точки зрения многих наших драматургов — это взвизгивающая девица, весь мир которой обретается в пудренице. Афиногенов сумел вложить в образ маленькой машинистки живую человеческую душу, и Слонова изумительно раскрыла ее вплоть до малейших оттенков. Юлька любит Горского и презрительно шельмует его, ее тянет к Борису не потому, что он «добрее и нежнее» Горского, — нет, она смутно чувствует, что правда у него, у Волгина. И все же не в силах пойти за ним… Она слаба, слаба и только плачет о том, кто «в полдневный жар в до-липе Дагестана с свинцом в груди лежит недвижим…».

А Рыгачев (Кондырев), встающий на задние лапки при одном виде начальства, самовлюбленный мещанин — разве он вызывает одно только омерзение? В эпизоде, где он требует свою подпись под протестом «поставить первой», — и непосредственный порыв и рисовка, — на мгновение раскрывается вся его личность.

Наконец, Дробный и Трощина — в них автор хотел показать борьбу здорового рабочего начала со старыми подлыми традициями. Слово Волгина по их адресу не звучит памфлетом. «Миллионы их, Дробных, Трощиных… Они двигают страну и перестраивают жизнь. Они спотыкаются. От спешки».

Этим методом диалектического раскрытия автор владеет не всегда успешно. Если хорошо выполнен тип Горского, то неудачны Дробный и Трощина. Вначале они сплошь вымазаны в черную краску, и только к концу автор вспоминает о своей диалектической установке. Этот спешный ремонт, портящий архитектуру пьесы, виден и невооруженным взглядом. Когда Дробный распекает Юльку за готовность быть с ним «любезной», просто морщишься от фальши. Ведь за минуту перед тем тот же Дробный без малейшего стеснения требовал от Юльки безусловной {21} «любезности». А Трощина? Зритель никогда не простит ей ни «чудака», ни Симы, хотя она от всей души ставит свою подпись в пользу Волгина. Но автор добивался, чтобы зритель «простил», потому что «понял», понял в высоком философском смысле. Не получилось этого. И все от спешки, авторской на этот раз.

Ошибка, и грубая, в освещении Бориса Волгина. Он показан чересчур одиноким, романтично одиноким. Его жест вдаль, «в Муганские степи…», куда он отправляется чуть ли не пешком, это жест одинокого горьковского бродяги. Даже трогательная деталь с собакой — для того, чтобы подчеркнуть его одиночество. А ведь это не так, и сам Волгин говорит об этом постоянно, и мы сами знаем. По те двести тридцать шесть рабочих, которые встали на защиту Волгина, — просто сухая справка автора, не больше. И сообщение о борьбе ячейки вокруг Волгина — тоже справка… И потому, что всего этого нет на сцене, одиночество Волгина незаконно усиливается, поэтому становится жаль Волгина, «аж сердце щемит», один-одинешенек, даже милая голубая майка и та покинула его. Незаслуженная жалость! Какой он одинешенек? Шестая часть мира с ним, боевая комсомолия, железные батальоны ударников, двадцатипятитысячники!..

Зато в самом характере Волгина видна та сила, на которую он опирается. Смотришь на него, как он увлеченно зовет к поднятию качества работы, и вспоминаешь чеховского Вершинина. Но Вершинин был в восторге от мечты о завтрашнем дне, когда лет через… двести жизнь будет невероятно прекрасной, а Волгин в восторге от дела, осуществляющего эти мечты сегодня. Терехов талантливо разработал образ Волгина. Он ведет роль на высокой лирической ноте. И о «золотой головке» Юльки и о делах завода он говорит с одинаковой глубоко личной, если хотите, интимной взволнованностью. И вместе с тем другой замечательно верный тон: добродушный юмор к своим неприятностям. Это потому, что Волгин понимает, откуда эти неприятности. Поэтому к Трощиной и Дробному, лично к ним, он относится без ненависти — «они спотыкаются», «торопятся», «не изжили предрассудков прошлого», — он их понимает.

Противопоставление Волгина Горскому, на котором лежит основное ударение спектакля, опирается на многовековую традицию, традицию Дон Кихота и Санчо Пансы, традицию романтиков и реалистов, идеалистов и практиков, «чудаков» и «людей дела» — сколько их обозначений для заоблачных мечтателей о лучших судьбах человечества и «трезвенников», «крепко» стоящих на земле.

Но не впервые ли в истории в смешном положении оказывается Санчо Панса, а Дон Кихот становится величайшим реалистом.

Горский философствует: «Все мы [беспартийные. — *Ю. Ю*.] — только пушечное мясо огромной страны, которой управляют другие». Мы не сомневаемся, что Горский приедет в Ленинград, {22} станет инженером, будет получать свою тантьему и важно гулять с грустящей Юлькой по Невскому проспекту. Но пусть он пеняет на себя: он действительно станет «пушечным мясом», и по своей же вине. Ибо нет у него глазомера артиллериста, горизонтов и перспектив, рождающих энтузиазм и свободу Волгина. Хорошая пьеса. Хороший спектакль, с большим тактом поставленный Тригориным. Хорошая актерская игра: Минаевой, Оффенгейм. Швейцера, Тройского, особенно Суриной.

«Молот» (Ростов-на-Дону), 1930, 16 февраля.

# «Смена героев» в Малом театре

«Смена героев» — генеральная тема советской драматургия, смена героев на исторической сцене. Победа нового героя и овладение им высотами жизни, поражение старого, мимикрия старого под цвет окружающей среды, борьба его за победу в себе нового. Каждый день советский театр играет «смену героев»; наступил день, когда актер сорвал маску лицедея и заявил, что будет играть самого себя. Заявление это, сказанное с трибуны московского Малого театра, прикует к себе внимание всего советского актерства и театральной общественности. Смена героев, овладение художественной интеллигенцией мировоззрением и мироощущением пролетариата — не только требование общественности. Это требование искусства.

Мысль: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» — перефразируем так: «ты не можешь быть поэтом, если не будешь гражданином, ты обязан быть гражданином, если хочешь быть поэтом». Иначе образ зазвучит фальшиво.

Эта фальшь начинает уже чувствоваться. Недавно в крупном центре СССР рабочие один за другим выходили на сцену городского театра и с пролетарской прямотой обвиняли актеров в том, что они фальшиво играли. На конкретном материале исполнения они доказывали, как отсутствие мировоззрения и связи с массами вносит фальшь в пьесу, в роль, как тускнеет поэтому сам талант.

«Смена героев» в Малом театре проходит мимо этих обвинений.

В пьесе старый актер Рощин, обиженный требованием месткома не пить в театре, отказался от роли и был с успехом заменен молодым актером Барсуковым. В прежнее время Рощин тоже отказывался играть, обиженный антрепренером, не уплатившим требуемого гонорара. И тогда Рощина успешно заменял молодой Барсуков, а Рощин грустно вздыхал над тем, что времена меняются, на смену старым талантам приходят новые… «Мы все сойдем под вечны своды — и чей-нибудь уж близок час». Автор «Смены героев» точно опасался, как бы в его биологической теме смены поколений не нашли смены идеологий. Поэтому спектакль, где Барсуков заменяет Рощина, — спектакль классического репертуара. {23} В советском спектакле Барсуков победил бы Рощина более верным исполнением советской роли. Классический спектакль — «Коварство и любовь». Затянутый в мундир Фердинанда, Барсуков произносит пылкий монолог о театре. Тридцать лет назад так же пылко говорил молодой Рощин, заменивший тогда старого Рощина, почему-то отказавшегося от спектакля. Старый Рощин произносил подобный монолог шестьдесят лет назад. И так далее… с сотворения мира. Впрочем, смены поколений в пьесе тоже нет: оказывается, сменять Рощина никто не собирался, оказывается, Рощин не думал отказываться от спектакля, его «подговорил» интриган актер Букетов. На Букетова обрушивается всеобщее презрение. Семейный инцидент исчерпан. Значит, такова логика, Рощин должен по-старому играть и работать. Но автор вымещает свою неудачу на герое, несправедливо заставляя его и дальше переживать и мучиться. Это неуважение к своему герою, недостойная травля героя, гражданин автор!

В чем же идея «Смены»? Вероятно, в идее противопоставления личности и коллектива. Старый герой в угоду себе срывает спектакль, новый герой заявляет: «Интересы театра — прежде всего». Явное недоразумение! Московский Художественный театр давно установил традицию: прежде всего интересы театра, перед которым все участники равноправны. МХТ не делал из этого сенсации.

В чем же, наконец, идея «Смены»? Стало быть, в необходимости борьбы с закулисными нравами. Старые герои легкомысленно похищают чужих жен, много пьют и невежливо разговаривают с сослуживцами. Нужно бороться с этим, но не в этом проблема «Смены». Закулисные нравы исчезнут, когда исчезнут старые идеи, когда пролетарская идеология завоюет театр. Автор же низводит проблему новой идеологии к проблеме… лишней бутылки вина. От имени пролетарской общественности Ромашов христолюбиво упрашивает Рощина: «Не пожелай жены ближнего своего», «Не чревоугодничай», «Люби ближнего, как самого себя». Но это ведь от Иоанна, не от Маркса. «Нет, от Маркса», — настаивает автор.

В течение всего спектакля старые герои неумеренно пьют вино. Новые герои сделали гигантский шаг по пути овладения пролетарской идеологией. Они вовсе не пьют вина. Новые герои пьют квас. Бутылка с квасом, действительно, появляется на сцене и фигурирует там с раздражающей назойливостью. В честь победы Барсукова подымают стакан с квасом. Стакан кваса, сменивший бокал шампанского, — вот она, смена героев!

«Ложная идея не может не вредить художественному произведению, так как она вносит ложь в психологию действующих лиц». Рощин мечется по сцене, покрывается смертельной бледностью, заламывает руки, — большую трагедию переживает этот художник. Но так как никакой трагедии он не переживает, то все эти страсти — бумажные, наигранные, кафешантанные страсти.

{24} У Рощина трагический разлад с женой. Муж говорит, жена говорит, жена говорит, муж говорит. Но принципиальной, идейной основы для этого разлада нет. Поэтому, когда Рощин направляет на жену ружье, жене не страшно, и нам, зрителям, не страшно. Нам, зрителям, в первую минуту кажется даже, что Рощин шутит. Оказывается, это всерьез. Всерьез намерен подстрелить молодую жену. К ответственности за это мы привлечем не Рощина, сам он никогда не решился бы на такой шаг.

Театр полностью поддержал автора. Обычно, если можно так выразиться, театр робеет перед автором. Ему, автору, виднее жизнь его героев — шахтеров, красноармейцев, колхозников. Почему сробел театр в этом случае? Может быть, он считает, что «Смена героев» ставит или разрешает проблему актера в реконструктивную эпоху?

Советское актерство стремится овладеть славной ролью, выпавшей на его долю: показать эпоху строительства социализма и зажигать энтузиазмом строителей. Банально и плоско подошел к этой задаче театр, поставивший «Смену героев».

«Литературная газета», 1930, 14 декабря.

# Надо злее! «Моё» в театре Завадского

Бен Джонсон, автор комедии «Вольпоне», насчитывающей триста лет от роду, выступил в театре Завадского в варианте Германа Вечоры. Буржуазную комедию нравов, бичующую пороки алчности, театр (таков, конечно, его замысел!) пытался превратить в яркий политический памфлет против основы основ буржуазной культуры. *Против собственности*. Пафос накопления, страсть к наживе, звериная жажда обладания — как лейтмотив комедии. «Мое» — как новое наименование джонсоновского «Вольпоне».

Как решает пьесу Завадский? Он идет двумя путями — к Бену Джонсону и от Бена Джонсона.

Первым путем Завадский углубляет ту джонсоновскую *физиологичность*, утробную жизненность, нутряную полнокровную телесность, которая так характерна для драматургии шекспировской эпохи. Завадский дает *зоологическую характеристику своим героям*: звериные рыла и хари глядят на зрителя. На сцене все время обнаженные клыки, раскрытые пасти, хищные клювы, скорченные, как когти, пальцы, все время рычание, вой, рев, дикая свалка зверья вокруг попавшей в лапы добычи. Другой путь — более интересный. Он в свою очередь распадается на два плана: разоблачение буржуазного лицемерия и насмешливые параллели с *сегодняшней* буржуазной действительностью.

Похотливая синьора Челлья поднимает к небу невинные глаза и ладони, а ее богатое платье расшито непорочными голубицами. {25} Кафедра судьи напоминает электрический стул, а седые локоны судейского парика сделаны из электрических проводов. Капитан Бонарио, вздумавший защищать честь Челльи, превращен в Дон Кихота. Вольпоне, бегающий в звериной шкуре или в расшитом кафтане венецианского магната, появляется вдруг в пиджаке и котелке парижского рантье. Плащ купца Корвино неожиданно заменяется кулацкой поддевкой, а средневековая мантия ростовщика — модным фраком.

С этой же целью введены «семеро от театра», семь молодых ребят, почти комсомольцев, реплики которых должны давать оценку событиям.

Но этот, второй путь спектакля, политически наиболее действенный, намечен слабо. «Семеро от театра» могли бы иронизировать, издеваться, бросать колкие замечания, вмешиваться в действие непосредственно или в форме интермедии значительно чаще. «Слов от театра», автором которых является Багрицкий, могло бы быть значительно больше. Саркастическими нитями между героями «Вольпоне» и сегодняшними империалистическими «героями» мог быть расшит весь спектакль.

Весь спектакль, будь он больше пропитан идейными интонациями, смысловыми намеками, стал бы злее, умнее, легче, острее, бравурнее. Политический памфлет тогда был бы действительно налицо.

Но в театре путь джонсоновской физиологичности, который должен был звучать только намеком, стал главным. Поэтому весь спектакль оказался более громоздким, усложненным, снабженным отяжеляющими деталями (сцены с битьем палками, традиционным клистиром, пиршеством Вольпоне).

В оформлении Завадского, порой блестящем, излишне много цветистости и загроможденности. В результате — толкование «Вольпоне» в известной степени реставраторское. Ряд сцен напоминает этакие барельефы, художественно исполненные эстампы, «роскошные иллюстрации» к Бену Джонсону.

*Противоречие двух путей* сказалось на цельности всего очень интересного эксперимента.

В спектакле блеснуло свежее и тонкое дарование Марецкой (Коринна). Превосходен в роли судьи Чистяков, каждый жест которого исполнен острой пародии. Весь ансамбль вообще — в первую очередь Фивейский, Чернова, Македонский, Бродский, Баташев — показал серьезную и вдумчивую актерскую работу. И все же та пародийная интонация, которую Завадский дал судье и синьоре Челлье, должна была стать *основным мотивом исполнения*. Духом пародии следовало пропитать весь спектакль… Будем надеяться, что театр продолжит работу над постановкой в сторону ее *идейного заострения*, превращения спектакля в политический памфлет.

«Вечерняя Москва», 1932, 27 января.

# **{****26}** Фактография — не искусство «Чернышевский и Александр II» в Историко-революционном театре

Чернышевский — тема долгожданная на театре. Заслуга автора и театра, что они ее поставили. Но как поставили?

«Чернышевский у себя дома с женой и племянницей». «Чернышевский пожимает руку Добролюбову». «Чернышевский в редакции “Современника” читает рукопись». «Допрос Чернышевского в Петропавловской крепости». «Постаревший Чернышевский в ссылке». «Смерть Чернышевского».

Жизнь Чернышевского в картинках.

Богатый ассортимент справок. Даны справки с похвальной ученической добросовестностью. С педантическим репетиторским рвением. С восторгом архивариуса. Подробный прейскурант событий и лиц.

В этом ли была задача драматурга Лернера и Историко-революционного театра? Если в этом — возможно, что задача выполнена. Но в таком случае спорна сама задача.

Театр и автор, очевидно, руководились правилом: «не смеяться и не плакать, а понимать». Но по тому, что театр не «смеялся» и не «плакал», то есть не оценивал событий с нашей классовой точки зрения, трудно сказать, что он «понял».

В МХАТ 2‑м шла пьеса об эпохе Чернышевского — «Тень освободителя» по Салтыкову-Щедрину. Она больше дает представления о Чернышевском, хотя он в ней даже не упоминается, чем пьеса, специально названная «Чернышевский».

Мы не виним театр, что у него нет мастерства МХАТ, или автора, что он лишен сатирического гения Щедрина. Мы говорим о щедринском методе, его «плаче» и «смехе». Об «отношении», идейной квалификации александровской эпохи.

Авторы спектакля смотрели на жизнь Чернышевского сквозь респектабельные профессорские очки.

Мы должны свидетельствовать, что бакенбарды Александра II сделаны в спектакле с поразительной, мы бы сказали, суровой, с грозной добросовестностью. Лучше, чем в жизни. Позументы и ордена на мундирах пришиты с умиляющей щепетильностью. Чернышевский читал Дидро. Книга Дидро смотрит на зрителя с книжной полки. Потому — история. Сцена совещания сенаторов — это пять пар генеральских штанов плюс пять выписок из протокола, произнесенных громко. Искры от такого соединения не получается.

Добролюбов и Некрасов совсем не удались театру. Автор в ремарке называет Добролюбова застенчивым. Застенчивым? Точка. По сцене передвигается этакий молодой человек, полуоткрыв рот и выставив вперед свои застенчивые зубки. Тихо улыбаясь, он сидит, стоит и опять сидит.

А Некрасов? Пустяки! Надел актер бороду клином, нацепил {27} лысину и жизнерадостно ходит по сцене, уверенный, что он — Некрасов. Гоголем он ходит, а не Некрасовым.

В пьесе и в спектакле на мгновение вспыхивает то «отношение», о котором мы говорили выше, — в сцене с жандармами, в сцене допроса и особенно прощания, но сейчас же потухает. *Биографизм — не метод. Фактография — не искусство и даже не история*.

«Вечерняя Москва», 1932, 9 марта.

# «Униженные и оскорбленные» в МХАТ 2‑м

Зритель, ожидавший в спектакле «Униженные и оскорбленные» увидеть Достоевского, был, очевидно, разочарован. Достоевского он не получил. Соболев, Берсенев, Бирман, Чебан, Дурасова, Сушкевич, Гиацинтова, Кисляков, Дейкун, художник Тихомиров, весь театр в целом с какой-то настороженностью, бдительностью, щепетильностью вытравливали и выскабливали Достоевского. Возможно, поэтому и был выбран этот ранний роман, в котором «жестокий талант» Достоевского только вспыхивает, чтоб впоследствии в «Преступлении и наказании», в «Идиоте», в «Братьях Карамазовых» взорваться огненной, себя сжигающей страстью

«Мучительный» — это основной эпитет почти всех характеров «Униженных и оскорбленных» — Наташи, Алеши, Нелли, Ихменева, Ивана Петровича, даже князя Валковского. О самом романе сказано, что это «одна из тех мрачных и мучительных историй, которые так часто и неприметно… сбываются под тяжелым петербургским небом». О Наташе — «мне муки от него — счастье». Об Алеше — «Алеша любил Наташу с каким-то мучением». Об Ихменеве — он «увлекался до самонаслаждения собственным горем». О Валковском — «он находил какое-то сладострастие в своем… цинизме». О Нелли — «она как бы нарочно старалась растравлять свою рану… точно она наслаждалась сама своей болью»; «… это наслаждение многих обиженных и оскорбленных, пригнетенных судьбою…». Это и о теме романа.

Достоевский мучительно давил в себе гневный протест третьего сословия против помещиков и дворян. Но он страстно жаждал «независимости» для своих униженных и оскорбленных. Он искал этой независимости в «эгоизме страдания», в философии смирения, ибо есть она — «сладчайшая свобода».

Разночинец Иван Петрович говорит о молодом князе Валковском: «Многое в нем мне упорно не нравилось, даже изящная его наружность, и, может быть, именно потому, что она была как-то уж слишком изящна. Впоследствии я понял, что и в этом судил пристрастно».

Пристрастно!

«Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость».

{28} Юрий Соболев освободил инсценировку от «Достоевских» начал, ограничившись социальным подчеркиванием образов униженных и унижающих, оскорбленных и оскорбляющих, и в этом смысле проявил много художественного такта.

Князь Валковский требует отказа от Наташи и называет Алешу и Катю «совершенной парой». Наташа тоже называет их «совершенной парой» и согласна на отказ, но совсем по другому поводу. Алеша — символ наивного, младенческого, чистого, непорочного мироощущения. Поэтому так страстно потянуло к нему Наташу, которая носит в себе боль и муку «кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни». Алеша — «незащищенное дитя человеческое», и Наташа «жалеет» его, материнская трогательность в ее любви. Она готова для него «на жертву, на страдание», «в самом процессе прощения Алеши она находила какую-то утонченную прелесть». Катя — очень яркий ум, она понимает и Наташу и Алешу, но этот ум соединен у Кати с «некоторым недостатком рассудка», с той же детскостью и наивностью, что и у Алеши, что роднит ее с ним. Они — «совершенная пара».

Театр в своем толковании оказался близким к Валковскому, считая Алешу с Катей «совершенной парой», потому что это в порядке высшего общества и меркантильных расчетов князя. Но такое толкование поворачивает «Униженных и оскорбленных» под совершенно другим углом зрения. В романе слова Кати к Наташе — вы его любите больше всего, а потому и счастье его должны любить больше всего, следственно, расстаться с ним — очень выстраданные и драматические слова. В театре ее фраза, лишенная «достоевских» мотивировок, вызывает у публики смех, как нехитрое кокетство и детски жестокая защита своих прав, — смех, на который рассчитывал театр.

В романе встреча Кати и Ивана Петровича — сцена *дружбы*, в театре — это *конфликт*, враждебность разночинца к великосветской барышне. В романе свидание Кати и Наташи — сцена *любви*: Наташа с упоением жертвует собой ради Алеши, радостно приветствует Катю, как сестру. В театре Наташа — просто обманутая барами бедная девушка, ненавидящая богатую соперницу. Актриса Дурасова нашла для Наташи в разговоре с Катей интонации холодности, замкнутости, враждебности, интонации, которые сами по себе говорят: я вынуждена покориться, они добились своего, сила на стороне господ.

В этой же манере театр толкует князя Валковского. В романе он «довольно высокого роста, сложен изящно, несколько худощаво». Это наметка мефистофельского профиля. Издевка «дьявола» над всем «человеческим», цинизм и гнусность как закон, как наслаждение, как высшая философия. Она раскрывается в опущенном в инсценировке анекдоте о чиновнике, который любил ходить по улицам голым в плаще и, неожиданно обнажаясь, огорошивать прохожих. В театре Валковский не «гений {29} цинизма», а рядовой подлец, толстый, с брюшком, без особых интеллектуальных полетов. Артист Сушкевич создал замечательную фигуру, скрипучие, гнусавые интонации его Валковского дают законченную характеристику «негодяя».

Соболев и театр заостряют социальные линии. Выдвинута сцена, где князь предлагает деньги Наташе. Из нескольких слов о выгнанном и помилованном Ихменеве сделана самостоятельная сцена со сластолюбивым графом. Речи Ихменева освобождены от дворянских обертонов. Ихменев — просто честный управляющий. Сатирически очерчен ряд персонажей, особенно купчик в исполнении Попова. Введен революционер, «человек с пледом, читающий прокламацию», и заключительная реплика Ивана Петровича над умершей Нелли: «Они за все нам ответят», вполне оправданная самим романом. Не обошлось здесь без «перегиба»: Валковский пугает Третьим отделением шантажирующего его Маслобоева… Униженный и оскорбленный… сыщик?!

В декорациях Тихомирова, обнаружившего большую культуру, добросовестность и вкус, тоже нет Достоевского. Комната Ивана Петровича точно такая, как в «Униженных и оскорбленных», — окна, как щели, низкий потолок, диван твердый, как камень. Но щели не «удручают», потолок не «давит», диван не создает впечатления хмурости и угрюмости, нет «таинственности», фантастического колорита, характерного для петербургских углов Достоевского. Художник ориентировался на контраст барских палат и жилищ бедняков.

Возможно, в результате такой интерпретации «Униженные и оскорбленные» повернуты на более правильный путь, но в то же время на очень упрощенный. Возможно, что в этом удача театра, но вместе с тем и неудача.

Захватывающая страстность диалектики Достоевского удалена из пьесы. События романа отделены от питающей их бурной кровеносной системы. События остались сами по себе, с анемичным и вялым наполнением.

Оттого в значительной части эпизодов — холодок гравюры, аромат музейного реставраторства, пусть очень культурного и отмеченного высоким вкусом. Усиливается это обстоятельство и тем, что отдельные сцены, даже мастерски выполненные, как кондитерская Миллера, тормозят развитие драматического действия. В последних двух актах спектакль постепенно достигает подлинной насыщенности. Особенно в сценах, где Ихменев готов проклясть Наташу, где Нелли рассказывает о трагической судьбе своей матери, где возвращается Наташа и наступает примирение. Здесь настоящие страницы «Униженных и оскорбленных» — минимум «обновления». Но эти страницы — как раз самые слабые в романе Достоевского. Слабые потому, что в них почти отсутствует та пронзительная идейность, которая судорогой проходит по всем художественным полотнам Достоевского. В примитивных сценах смирения, прощения, жалости Достоевский, возможно, {30} наметил только этюд, тему, которая впоследствии по-настоящему осуществится в Соне Мармеладовой, в князе Мышкине, в старце Зосиме. Слабые потому, что мелодраматичные, а мелодрама, пожалуй, очень шумный, но не глубокий проповедник идей на театре. Мелодраматические эмоции быстро тают, не оставляя следа, не развивая мысли. И платок, который иной зритель прикладывает к глазам, смутит впоследствии его самого.

Запоминаются, конечно, Катя — Вишневская, Алеша — Кисляков, Ихменев — Чебан и особенно Нелли — Гиацинтова. Но зритель не уверен, кого больше он вспоминает: Нелли в исполнении Гиацинтовой или Гиацинтову, исполняющую Нелли, образ или актрису.

А Гиацинтова действительно уловила самую суть в Нелли, ее неожиданность. Нелли неожиданно говорит: «Елена», — это значит: ее так зовут, или неожиданно бросает: «суп», — это значит: она умеет готовить. Неожиданное — это ведущая интонация в исполнении Гиацинтовой, оттого «подстреленность» движений, настороженность, напряженная душевная струна, мгновенно отзывающаяся на всякое внешнее прикосновение. Такова Нелли.

МХАТ 2‑й, в частности Ю. Соболев, могли бы с успехом испытать свои силы на более благодарном классическом материале.

«Литературная газета», 1932, 12 мая.

# Перечеркнутый Гамлет Шекспир, «Гамлет». Театр имени Вахтангова

Горацио, какое по себе

Запятнанное имя я оставлю,

Когда все так останется безвестным.

В предсмертной тоске, обращаясь к грядущим поколениям, восклицает эти слова умирающий Гамлет. С тех пор триста лет его имя волновало всех — от олимпийски спокойного Гете до неистового Виссариона Белинского. Но кто снял пятно с Гамлета? Кто рассказал истину о трагической истории принца датского? Кто сделал «все известным»? Каждая эпоха пыталась обелить Гамлета, дать ему защиту и объяснение. Можем ли мы по-своему прочесть Гамлета? Можем ли мы считать, что нам адресованы его предсмертные слова?

Советский режиссер Акимов к Вахтанговском театре взялся за такую задачу. Он обратился непосредственно к Шекспиру, минуя тысячеголосый хор комментаторов, которые, по его мнению, запятнали Гамлета до неузнаваемости. О чем твердят комментаторы, даже выдающиеся, даже Гете? Гамлет — это слабость, безволие, бесхарактерность. Гамлет — это тоска, скорбь, суета сует.

— Неправда! — объявляет Акимов. — «Пусть все станет известным». Гамлет — сила, характер, воля. Гамлет — радость, бодрость, жизнь.

{31} «Распалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден?» Вильгельм Мейстер Гете в этих словах видит ключ для раскрытия Гамлета. «Дело, возложенное на человека, который не в силах совершить его» — в этом трагедия датского принца.

— Неправда! — утверждает Акимов. — У Гамлета достаточно крепкие и сильные руки, чтобы связать время. Никаких нет у него слабостей, никаких колебаний, никаких интеллигентских «почему» да «зачем». «Распалась связь времен. Я связать ее рожден», — вот как должен произносить эти слова Гамлет. Он не байронический юноша. Он весельчак и храбрец, крепкий боевой парнишка. Вот в чем вопрос.

Акимов хочет «Гамлетом» воспитывать в советском зрителе силу и жизнерадостность, а не слабоволие и тоску. Благородная задача. Прекрасная мысль.

Не будем, однако, спешить с комплиментами.

Мы утверждаем: самый бесплотный Гамлет из всех Гамлетов, когда-либо появлявшихся на сцене, это Гамлет Акимова в Вахтанговском театре. Утверждаем: Акимовым сделано все, чтоб взорвать под Гамлетом тот драматический фундамент, на котором он так гениально утвержден Шекспиром.

Итак.

Акимов занялся радикальной операцией Шекспира, который порой действительно некстати мешает ему в спектакле. Акимов ликвидирует «слабоволие», вроде монолога о Гекубе, где Гамлет бичует себя за малодушие и трусость. Акимов вымарывает «пессимизм», частью перестраивает на «оптимизм». С монологом «Быть или не быть» Гамлет обращается к бутафорской короне; мол, быть или не быть ему королем.

Однако так можно оказаться без Шекспира. Тогда Акимов ставит вопрос иначе. Гамлет — гуманист-философ, учился в Виттенберге, его речи напоминают высказывания Монтеня, Джордано Бруно, Эразма Роттердамского.

«Кроме монологов, непосредственно связанных с интригой, — говорит Акимов в “Советском театре”, — у Гамлета есть отвлеченные философские высказывания».

Отвлеченные? По-нашему, они пропитаны бурным драматизмом. Но Акимов умышленно превращает их в отвлеченные, чтобы выхолостить неугодную ему «мрачность». В словах Гамлета об Александре Македонском, превратившемся в землю, которой сейчас замазывают пивную бочку, можно видеть насмешку над надутым бессмертием героев. По Акимову — это просто справка естественнонаучного характера, и только. В словах «умереть — уснуть» можно видеть разочарование в окружающем мире. По Акимову — это философическая беседа скучающих студентов. В афоризме о смерти — «не после, так теперь, не теперь, так после» — можно видеть безразличие Гамлета к своей судьбе. По Акимову — это пересказ цитаты из Джордано Бруно о детерминизме. В речах, где бьет недовольство, протест против действительности, {32} конфликт с ней, драматизм, Акимов вываривает их соль, горечь, злость. Речи лишаются вкуса и запаха, актер их просто выговаривает, *произносит*. Слова, слова, слова.

Драматическая опора здесь снята вовсе.

Все это сделано для того, чтобы Гамлет был сильным, звал к воле, дискредитировал слабоволие. Однако, *так как Гамлет от начала до конца дан сильным, самого вопроса о силе не может быть в спектакле. Не может быть и нет в нем такой драматической задачи*.

В «Макбете», в «Короле Лире», в «Юлии Цезаре» действуют сильные люди, но разве эти пьесы восхваляют силу в противовес слабости? Внимание зрителя было бы сконцентрировано на этой задаче, если бы сила противопоставлена была слабости. Если бы сила преодолевала слабость или слабость сопротивлялась силе. Такую задачу можно найти у Шекспира, и ее-то увидел Гете.

Гете, написавший «Фауста», сказавший «вначале было дело», В том же «Мейстере» гениально заметивший, что сомнения разрешаются в деятельности, Гете — проповедник бессильного и пессимистического Гамлета?! Если на то пошло, нужно реабилитировать Гете, а не путать его с Вильгельмом Мейстером. Гете отрицает Мейстера, как Гамлета. Гете протестует против любования собственным «я», против бесплодной самоуглубленности, во имя огромного мира, во имя полнокровной деятельности, во имя практики, как величайшего воспитателя, во имя жизни. Так Гете понял Шекспира.

Гамлет у Шекспира вовсе не меланхолик, он действительно полон страстности и темперамента, но эта страсть парализуется у него «раздумьем», кабинетной отвлеченностью, бесплотной мечтательностью, которые стирают «румянец сильной воли». Столкновение этих противоречивых начал создает бурный драматизм шекспировской трагедии. Вот задача, которую снял Акимов, сделав Гамлета безупречным. И эта драматическая опора выдернута из-под Гамлета.

Очевидно, все внимание зрителя переносится тогда на цель, которой добивается Гамлет? Какая же это цель, которой добивается Гамлет? Престолонаследие! Акимов как режиссер должен был найти эту задачу, раз он обошел другие. Действительно, он громогласно заявляет:

«Мы утверждаем, что основная интрига пьесы развивается по линии борьбы за престол».

Так много трудов и размышлений было потрачено на пересмотр Шекспира. Какая зато трепетно волнующая идея найдена для советского зрителя! Борьба за престол!

Акимов продолжает:

«Идеалистическая трактовка всячески ограждала Гамлета от престолонаследнической тенденции».

Похоже, что Акимов здесь смеется с материалистических высот над слепотой идеализма. Странный смех, правду сказать.

{33} Пусть так. Но зачем же Акимов умертвляет Гамлета? У Шекспира и Гете он должен умереть: он погибает, потому что не умел бороться, был слаб, когда следовало быть деятельным. Но у Акимова деятельный Гамлет добивается цели. Зачем же он умирает? Смерть его глупа и случайна. И совсем уже нелеп приход Фортинбраса. У Шекспира Фортинбрас — патетическая мораль всей пьесы. Фортинбрас — «принц нежный и цветущий», «без великой цели не восстает, но за песчинку бьется насмерть, когда задета честь». Ему, деятельному, принадлежит мир. Но у Акимова Гамлет дублирует Фортинбраса. Если непонятна смерть Гамлета, то приход Фортинбраса просто… плоскость. Однако Акимов в той же статье объясняет приход Фортинбраса: им, видите ли, завершается интрига, то есть Фортинбрас занимает престол. Что и требовалось доказать. Какая все-таки трогательная забота о зрителе: бедняжка волновался бы, уходя домой и не зная о судьбе престола датского короля. Нет, не случайно говорит Тень старого Гамлета: «Ужасно, о ужасно, о ужасно!»

Борьбы за престол тоже нет в спектакле. Акимов в этом неповинен. Здесь целиком вина Шекспира. Борьба за престол — такая интрига требует препятствий, которые герой преодолевает на пути. Нет таких препятствий в трагедии. Этот вопрос, хоть и по другому поводу, прекрасно выяснил Гервинус. Лаэрт, напоминает Гервинус, не пользуется любовью народа, как Гамлет, он не сын великого короля, он простой подданный. Но стоило ему только взмахнуть шпагой, чтобы народ пошел с ним, объявил его королем и чтоб Клавдий дрожал перед Лаэртом как осиновый лист. Шекспир как бы преднамеренно дал эту картину, чтобы раз навсегда освободить Гамлета от «престолонаследнической тенденции». Гамлет десять раз мог убить короля и десять раз бичует себя за слабость. Какая уж тут борьба за престол! Гете глубоко заметил, что у Гамлета нет плана, но есть план у Шекспира. Притворное сумасшествие вовсе не нужно для захвата престола, наоборот, оно вызывает подозрительность у короля. С. Джонсон и Мелон считали, что притворное сумасшествие — бесцельный план. Верно, поскольку нет плана у Гамлета. Но есть план у Шекспира — притворное безумие, как маска, под которой Гамлет может смело издеваться и ненавидеть, не скрывая. Представление актеров тоже бесцельный план, поскольку Гамлету известно имя убийцы его отца. Но есть план у Шекспира: пойманный в «мышеловку» король дает повод Гамлету разразиться негодованием на пошлость и подлость людскую. Гамлет выдумывает мнимые препятствия, чтобы отсрочить месть. Но *истинных* препятствий, на которых была бы испытана *активность* Гамлета, нет, — нет, значит, и этой драматической линии.

Так рушится драматический фундамент, и Гамлет, естественно, становится самым слабым звеном спектакля. На сцене Театра имени Вахтангова Гамлет — самый бледный образ, его «побивают» и Клавдий, и Полоний, и Лаэрт, которым сохранена {34} их драматическая жизнь. Самый бесплотный из всех Гамлетов — это акимовский Гамлет. Театр, решивший показать мускулистого и полнокровного Гамлета, создал бескровный и безжизненный призрак. Так Акимов попался в «мышеловку», которую он приготовил для Гете.

Центростремительная пьеса превратилась в центробежный спектакль. Постановка — перспектива разрозненных картин, многие из которых сделаны театром и Акимовым с увлекающей смелостью и яркой *зрелищностью*. Заслуга Акимова, что он хоть и погубил Гамлета, но вывел на свет божий бывшие в загоне образы — от Клавдия, в котором Симонов с тонким искусством показал не настоящего, а «примазавшегося» короля, и Полония (Щукин) до Лаэрта (Шихматов) и Гильденстерна и Розенкранца, которые обычно только обслуживали Гамлета, сами оставаясь в тени. Превосходна сцена выхода Гамлета под проникновенную траурную музыку Шостаковича, который, пожалуй, единственный в этом спектакле не ссорился с Шекспиром.

Кроме идеи пьесы есть идея спектакля, навеянная «Принцессой Турандот». Идея — разоблачение высокого штиля трагедии, издевка над вековой коленопреклоненной почтительностью перед «Гамлетом». Поэтому невинная Офелия — великосветская потаскушка. Стремительный Лаэрт — галльский петушок. Лукавый Полоний — гороховый шут. Мрачный Гамлет — в ночной сорочке с кастрюлей и огромной морковью. Он же в самом патетическом месте наступает на шлейф королеве. Умирающий Полоний деловито заявляет: «Зарезали». Король датский бегает в кальсонах. Пышный Эльсинор показан с заднего двора. Сумасшествие Гамлета — забава, простой «розыгрыш». И как символ этой пародии — трагическое представление актеров, превращенное в фарс.

Впечатление от постановки такое, что ее начали как пародию, затем задумались и кончили как трагедию. Идея постановки — эхо ушедшего литературного бунтарства, когда ненависть к прошлому заключалась в сбрасывании Пушкина с корабля современности. Но тогда строптивый ЛЕФ был задирист и молод, сейчас он одряхлел и растерял последние зубы — и рычание его ох как не громоподобно. Акимов разрушил «Гамлета». Зачем он искал этой геростратовой славы? Чтоб другие, разбуженные им от векового гипноза, своими глазами посмотрели и поставили нового «Гамлета»? Пусть так.

Но зачем было уступать другим? Почему не взглянуть на Шекспира и Гете, которые принадлежат пролетариату, на все трехсотлетнее страстное внимание к Гамлету с наших социалистических высот? Почему не увидеть в Гамлете голос предыстории человечества, которое никогда по-настоящему не могло быть счастливым. «Распалась связь времен. Зачем же я связать ее рожден?» «Гамлет не может связать время, — говорит Гете, — в этом его трагедия». *Не может? А если не хочет*? Сильный и {35} страстный, он не хочет помогать времени, которое есть «бессилие прав» и «тиранов притеснение».

А раненый олень лежит,  
А лань здоровая смеется.  
Один заснул, другой не спит.  
И так на свете все ведется.

Не хочет Гамлет помогать времени, когда «на свете так ведется».

У Шекспира мы найдем сочувствие не только в «Гамлете», но и в предшествующем ему «Юлии Цезаре». Брут — тот же Гамлет, только без гамлетизма. Он бьется смело, но погибает, потому что проповедует истину и справедливость, не понимая, что это только маски для насилия и лжи. Брандес очень тонко заметил:

«Гамлет вырос в душе Шекспира во время работы над “Юлием Цезарем”. Гамлет только что видел, так сказать, какая участь выпала на долю Брута, и этот пример не ободрителен».

Почему же Гамлету не зазвучать на нашей сцене протестом против старого мира и не призывать сегодня к беспощадной борьбе? Быть может, тогда станет известной трагедия о принце датском? Быть может, так будет снято пятно с имени Гамлета, о чем он взывал в предсмертных словах?

Вот в чем вопрос.

«Литературная газета», 1932, 5 июня.

Печатается по тексту книги «Спектакли и пьесы».

# Энтузиазм без кавычек «Энтузиасты» в Студии Симонова

Откровенно говоря, скучные энтузиасты. Задорные комсомольские словечки, которыми они щеголяют, теряются в пустоте, фальши, в трескучем энтузиазме авторов — Серебрякова и Тарвид. Скучны энтузиасты, и старые и молодые, одинаково. В них участвует некий дед, уверяющий, что он с энтузиазмом нас в степи «двенадцать тысяч синеглазых социалистических телят»! Дед перекочевал на завод, строит турбину, затем, подумав, умирает. Специально для того, чтобы авторы могли показать «энтузиазм». Они и «показали». Произносится пышный надгробный монолог: «По илу Сиваша дед брал укрепления! Здесь он брал позиции пятилетки! Так жизнь его сохранилась. А здесь жизнь его пересеклась (?)».

Участвует в пьесе старуха. «Раньше, — гневно поднимает она кулаки, — мастера били учеников». «А сейчас, — умилительно опускаются ее руки, — мастер что родной отец». И т. п.

Этот «материал» взял в руки Симонов.

И вот три часа спектакль цветет весельем, нежностью, задором, лирикой.

{36} Спектакль, который сейчас, спустя несколько дней, хочется насвистывать за работой, как песенку.

Конечно, дед был ликвидирован вместе со своими странными синеглазыми телятами. И старуха больше не вздымает и не опускает рук. И вообще она не старуха — нетрудно заметить, как из-за этой шестидесятилетней сторожихи Белкиной выглядывает совсем молодая, двадцати-двадцатидвухлетняя актриса Благовидова. Это не недостаток мастерства. Это умышленная турандотовская путаница. Театр только изображает старуху, ибо очевидно, что она не стара, не хочет и не может чувствовать себя шестидесятилетней. Ей двадцать два, ничего не поделаешь!

Есть в спектакле пара — комсомолец Левин (Иноземцев) и его девушка Женька (Тамарина). Левин, оказывается, никак не может жениться, все времени нет, турбина. В пьесе это звучит достаточно плоско. Женька зовет в загс, а Левин с энтузиазмом орет: пока турбина не готова и т. д. и т. п., пока не прибудут насосы и т. д. и т. п.

У Симонова это самое подкупающее место. Выходят Левин и Женька под грустно-веселую музыку, они взялись за руки, гуляют, оба какие-то нелепые, чудаковатые, смущенные, погруженные в себя.

«Идем в загс!» — задумчиво-грустно произносит Женька.

«Насосов нет», — задумчиво-грустно роняет Левин.

И все.

И создается такое ощущение, что для Левина и ребята, и турбина, и насосы — все это очень близкое, интимное, личное, так же, как Женька.

Есть еще пара, превосходно сыгранная Тарасовой и Тобиашем. Берта, дочь иностранного спеца, и комсомолец-рабочий Тырок.

Берта — благовоспитанная немецкая девушка, она поет благочестивые песенки Гретхен. Она скоро едет в Берлин, где выйдет замуж за владельца галантерейного магазина господина Зингера, о котором Тырок небрежно замечает: «По-нашему, это частник, человек, у которого нет будущего». Берта боится России, там «массовый разврат» и на улицах хватают на принудительные работы. Тырок не разоблачает перед Бертой акул империализма в бичующих монологах. Правда, у авторов Тырок декламирует и насчет капитализма, и пролетариата, и фашистов.

Но Симонов обошел этот ненужный здесь «энтузиазм». Берта остается в конце концов в Советской России, но она сагитирована Симоновым тоньше и умнее.

Сам Тырок, его комсомольская, заражающая любовь к ребятам, к цеху, к турбине, физкультурному соревнованию с Володькой Жеребцовым, которого он, черт возьми, обгонит на состязании, — вот что агитирует.

Увлекает сам Тырок, который смотрит на Берту хоть с лукавством, но прямо, без сальных глаз, без вкрадчивых улыбок, без {37} пошлых словечек. Наоборот, он смеется над Бертой, хвастающей, что в Берлине она получила жетон за прыжок с шестом в воду. «С шестом всякая блоха прыгнет, а вы попробуйте без шеста».

И с Берты постепенно соскальзывает уродливая бюргерская оболочка. Живая девушка, чуть ли не комсомолка! Тарасова очень тонко дает эти переходы, без капли гротеска и шаржа.

«Первого мая, — говорит Берта, — я в Берлине выхожу замуж за Зингера». «А я Первого мая пойду на демонстрацию», — отвечает Тырок. В пьесе это банально. Но у Симонова увлекает. Тырку обидно, противно, он возмущен. Он вскакивает и, с удалью размахивая, как флагом, шарфом, весело кричит: «А я на демонстрацию!» Этот размашистый жест — великолепная пощечина миру господина Зингера. Смущена Берта. В конце отец Берты (Толкачев), узнав, что она была с Тырком, пугается: «Что скажет господин Зингер!» «Что может сказать человек, у которого нет будущего», — улыбается Берта. Смехом, аплодисментами, тепло, радушно принимает эту фразу зрительный зал.

Как будто и нет турбины. И есть она, дух новой эпохи. Вот на этих как будто отдаленных от передовых позиций жизни тропинках — в отношениях Берты и Тырка, Левина и Женьки — видны аргументы, убеждающие, что турбина будет построена. Есть энтузиазм. Без кавычек.

«Вечерняя Москва», 1932, 25 июня.

# В творческом брожении «Не было ни гроша» в МРХТ

Советуем театру срочно переменить название «Московский рабочий художественный театр»! Претенциозно. Вызывает недоверие, усмешку, досаду. В пику, что ли, «старикам» присвоил себе театр это вызывающее имя?!

Созданный несколькими актерами МХТ, театр покинул «столичные огни», смело отправился в самую гущу страны, на кипучие стройки от Шахт до Челябинска, развивая широкую художественную и политическую деятельность. Честь и хвала ему за это!

А «МРХТ» надо снять. По простой причине. Театр, расположенный в бывшем Камергерском переулке, тоже рабочий и тоже принадлежит Шахтам и Челябинску.

В спектаклях театра чувствуется культурность и в то же время недостаток культуры. Зоркое наблюдение за достижениями театрального искусства, желание быть на его уровне, внимание к идейному раскрытию образа, отказ от элементарной «доходчивости», на которую так падок провинциальный театр. И в то же время недостаточное умение идейно раскрыть спектакль и овладеть мхатовским искусством ансамбля.

{38} Это можно обнаружить в постановке комедии Островского «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Старая московская окраина, лавочник Епишкин с супругой и дочкой Ларисой — самодовольная мещанская троица, «высший свет» на окраине. Домна Евстигнеевна Мигачева с сыном Елесей — «подкулачница», благоговеющая перед Епишкиными. Одетый в лохмотья чиновник Крутицкий, прячущий в полу шинели миллионы, его жена Анна Тихоновна и племянница Настя, побирающиеся на стороне. Благородный, но бедный юноша Баклушин, влюбленный в Настю и вынужденный от нее отказаться. Смерть Крутицкого, обнаружение денег, осчастливленные старики и молодежь, Епишкины и Мигачевы, Крутицкие и Баклушин.

Возможны разнообразные постановочные вариации этой комедии — от драматического памфлета до буколической пасторали.

Возможен мейерхольдовский вариант «Доходного места» — обнажение классовых узлов пьесы, бичующая издевка над ничтожеством, хищничеством, пакостничеством мещанской породы человека.

Возможен вариант «Талантов и поклонников» в симоновской студии — ироническое обыгрывание, легкая, насмешливая игра «волнующими» страстями, которые вызывали «гроши» и «алтыны», — скупостью, алчностью, мещанской жадностью, сплетничеством. Всерьез переживать их вряд ли согласится современный зритель.

Возможны и другие толкования.

Своего идейного угла зрения на Островского нет в этом спектакле. Есть намеки, беспокойное ощущение необходимости какого-то нового взгляда на старые вещи. Спектакль — соединение противоречивых стилевых тенденций.

Вот образ Крутицкого, созданный Олениным, актером с несомненным дарованием. Крутицкий взят целиком в мхатовской манере, мелкой клавиатуре психологических деталей. Внутренний мир Крутицкого, к которому актер относится чересчур бережно, раскрывается на лирическом стержне. Скупость, но в то же время одиночество. Стяжательство, но в то же время чувство самозащиты. Самонаслаждение своим одиночеством, «ореховая скорлупа», в которой чувствуешь себя «властителем необъятных пространств». Здесь недалеко от принципа «понять — простить».

А вот Фетинья Мироновна Епишкина (Дмитриевская). Она, скорее, от палитры Малого театра. Мазки широкие, резкие, характерные, лишенные всякой нюансировки. В оболтусе и бузотере Елесе (Зиновьев) уже другая музыка — элемент иронического отношения к образу. Став героем, найдя деньги, Елеся — Зиновьев притворно играет важность, солидность, усталость, насмешливо имитирует «сильных мира сего», как бы разоблачая их. Но это только намек в спектакле. Таким же намеком, не то серьезно, {39} не то шутя ведет Ваклушина Несмелов. Серьезен и в этом смысле более целен образ Насти у Эттинген.

Наиболее верный, с нашей точки зрения, тон — он сверкает в спектакле, как находка, — это купец Разновесов в эпизодической сцене у актера Тряпкина. Разновесов — богатый мужик, ехавший городским буржуа. Это становление — переход — и показал актер. Поддевка и цилиндр. Сановитая борода и модная походка. Сапоги и «гривуазная» песенка. Степенная речь с игривыми интонациями, подражающими манерам барского сынка. Мещанин во дворянстве.

Мизансцены спектакля то «честно реалистические», то условные, умышленно подчеркивающие ту или другую мысль. Здесь влияние Мейерхольда. Условный намек и в оформлении.

Очень неровен спектакль и в смысле актерской культуры. Встречаются места просто убогие, уныло однотонные, серые. Образы Мигачевой и Анны Тихоновны просто зачеркнуты исполнительницами, ничем не заполнены. А ведь Мигачева — хотя бы мещанство, подхалимство, злорадство, пошлость, униженность — пожалуй, самый богатый по разнообразию красок образ в этой пьесе Островского. А у актрисы в лучшем случае — натянутое комикование.

Стилевой разнобой несомненен. Он разрушает цельность спектакля и комкает идею. Но это не эклектизм. Эклектизм — это когда всякими правдами и неправдами создают видимую цельность и единство спектакля. Идейно такой спектакль пуст. Разнобой «Не было ни гроша» — это, скорее, творческое брожение, поиски, самопроверка. Это может привести к цели. Во всяком случае, цель будет достигнута при художественном руководстве, чего театр был все время лишен.

Приглашение в театр такого режиссера, как А. Д. Попов, поможет театру стать созидающим коллективом, к чему, если судить по его работе, он стремится.

«Вечерняя Москва», 1932, 3 июля.

# «Погибнет царство, где смрад…» О «Егоре Булычове»

Сотрясается от трубы Гаврилы Увекова старый булычовский Дом. «Глуши, Таврило!» — кричит упоенный радостью и сарказмом Егор Булычов. «Глуши их, Таврило! Это же Гаврило-архангел конец миру трубит!..». Выбегают из всех щелей и нор достигаевы, башкины, звонцовы, вся нечисть старого мира, потревоженные, перепуганные, растерянные. «Глуши, Таврило! Светопреставление! Конец миру… Труби‑и!..» — рычит, пьянея от смеха, ненависти, восторга, Егор Булычов. Орет тысячей труб Гаврила Увеков, громовым смехом, оглушительным одобрением отвечает, поднимаясь, зрительный зал.

{40} — Мда, — заметил в антракте «некто в сером» другому «некто в сером». — Занятно. Капиталист Егор Булычов приветствует гибель старого мира. Каково?!

— Странно… — согласился другой. — Обратите внимание, купец Булычов против войны. Да еще под каким, обратите внимание, углом зрения. «Одни, — говорит, — воюют, другие, — говорит, — воруют». А? Защищает дезертиров, заботится, чтобы их не обидели. Симпатизирует революционеру Потапову Сергею. А? Напоминаю сцену, где говорят, что рабочие хотят свергнуть богатых и сами управлять государством, и где Башкин удивляется: «А что ж им делать без хозяев-то?» Как же отвечает купец Булычов? С иронией, обратите внимание: «Верно. Без тебя да без Васьки Достигаева — не проживешь». А?

— Нда… Но он там другое заявляет: «Я говорю прямо: мое дело — деньги наживать, а мужиково — хлеб работать…»

Но как он это говорит? Быть может, с цинизмом, с откровенным злорадством хищника? Нет. С ханжеской слезой кающегося пьяницы купца? Тоже нет. Мудро как-то. Проникновенно. С укором. А?

При выходе из театра разговор возобновился.

— Публика, заметьте, все время симпатизирует Булычову.

— Определенно! А кто Булычов? А? Классовый враг! Эксплуататор! Капиталист!!

Оба помолчали.

— А ведь пьеса… мобилизует, — неожиданно признался первый.

— Мобилизует, — растерялся другой, — да еще как. Подъем, обратите внимание. И против кого — против классовых врагов, эксплуататоров, капиталистов…

— Против булычовых, — с ужасом докончил второй.

— Тут-то и закавыка, — вздохнули оба «некто в сером» и растаяли на Арбатской площади.

«Некто в сером» в нашей драматургии растерялся от трубы Гаврилы Увекова. Он оглушен раскатистым эхом горьковской пьесы. Он раздражен, что нарушен его уютный творческий быт. Он знал свой ассортимент фигурок: купцов, середняков, комсомольцев, империалистов, интеллигентов. Каждая из них имела свою определенную судьбу. Каждая могла двигаться только так и не иначе. Как в шахматах. Тура имеет свой определенный ход и никакой другой. Конь — свой. Пешка — свой. Тем не менее количество шахматных вариантов бесконечно. И он, «некто в сером», стряпал бесконечное количество пьес, похожих одна на другую. И вдруг вся его шахматная серая политграмота развеялась от одного дуновения булычовской трубы.

Какой драматический принцип применял «некто в сером»? «Дважды два — четыре». Однажды его («некто в сером») спросили, сколько будет три и один. «То‑оже че‑е‑тыре, — ответил тот медленно и подозрительно, — однако… тово… это мошенничество». {41} Четыре и четыре! Итог один: советский, революционный, и не обязательно «дважды два». Так вот у Горького не «дважды два». У него вообще не арифметика, за пределы четырех действий которой не решается заглядывать «некто в сером».

Правда, некоторые товарищи пытаются свести Горького к «дважды двум». Они ищут «оправданий» Горькому, «объясняют» его.

Они рассуждают приблизительно так:

— Тут прямо глядеть нечего, ничего не поймешь. Надо посмотреть сбоку. Со стороны. Со стороны печени. Спорят: враг ли Булычов или не враг. Дело не в том, что — враг, дело в том, что — рак. Рак печени Булычова! Понимать надо. Символ то есть. Противоречия товарного производства (рак) роковым образом разъедают изнутри (sic!) тело капитализма (печень). И все. Как ни вертись, а так. Как никак, а рак. Болезнь Булычова — болезнь капитала. Смерть Булычова — смерть капитала. Булычов умер, что и требовалось доказать. Дважды два — четыре.

В чем же тогда идея «Егора Булычова», в чем же «закавыка»?

Но прежде всего покончим со «смертью». Смерть Булычова нужна как драматический финал, завершающий пьесу. Но для раскрытия идеи пьесы она не обязательна. Мы рады здесь сослаться на Горького, который, по словам режиссера т. Захавы, не имел в виду смерти Булычова в пьесе «Егор Булычов». Смерть должна была случиться где-то за кулисами между первой и второй пьесой предстоящей трилогии.

Есть товарищи, считающие, что тема пьесы — тема смерти. Неверно. Очень грубо выражаясь, болезнь и смерть Булычова — это драматический прием, драматический трамплин, от которого отталкивается автор, чтобы психологически убедительно, правдиво, естественно зазвучала вся нигилистическая, отрицающая философия Булычова, оторванного болезнью от своего обычного дела, отброшенного в сторону, наблюдающего «со стороны».

Булычов спрашивает, негодует, волнуется: зачем смерть, зачем он должен умереть, зачем «душа» внедрена в «немощную плоть», зачем бог, если он допускает эту бессмысленность, несправедливость, издевку? Но все эти сомнения, это озлобление, естественное у человека, охватываемого щупальцами смертельного недуга, подталкивают, так сказать, делают естественным сомнение и озлобление к окружающей его действительности. Больше того. Отчаяние Булычова питается не только биологическим страхом смерти, но и «бессмысленностью» социальной среды, которая больше не дает ему ориентировки. Неоспоримо верно положение, что в так называемом «страхе смерти» можно всегда обнаружить социологический коэффициент. Можно найти этот коэффициент в страхе смерти Егора Булычова? Безусловно.

Но не в этом, не в этом смысл пьесы.

В чем же тогда идея «Булычова», в чем «закавыка»?

{42} Вспомним одно очень откровенное у автора место, где Булычов говорит Шуре:

«Мне надо тебе рассказать. Понимаешь… какой случай… не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими. Вот чего я тебе не хочу! Отец мой плоты гонял. А я вот… Этого я тебе не могу выразить».

Чего не мог «выразить» Егор Булычов? Отец его, волжский бурлак, плоты гонял… А он что… что он, Егор Булычов?

Так же, как Егор, не мог «выразить» своих смутных идей и Фома Гордеев, напоминающий Булычова. Фома пил до потери сознания, озорничал дико, гулял напропалую от «невыразимой» тоски, от лютой ненависти к своим соседям по «чужой улице» — купцам, чиновникам, биржевикам. Он умолял дядьку Маякина отобрать у него, Фомы, его богатство, деньги, пароходы, которые тянут его, как цепи. Он испытывал радость, только когда глядел на дружную работу матросов на пароходе. И рвался к ним и к их песням. «Отец мой плоты гонял. А я вот…».

Единственная радость Булычова — его дочь Шура, прижитая им на стороне. Не от жены — купчихи Ксении, с капиталами которой он вступил на «чужую улицу». Радость он испытывает, когда видит Глафиру, прислугу, «простую деревенскую бабу», у которой больше благородства и честности, чем у почтенной госпожи Булычовой.

Остальные — это «чужие». Это обман, подлость, лицемерие, которые прирождены «чужой улице». «И воруешь, — говорит Булычов Башкину, — не ты — рубль ворует. Он, сам по себе, есть главный вор…».

Есть еще одно слово, которое можно встретить у Горького: и в «На дне», и в «Челкаше», и в «Мещанах», и в «Фоме Гордееве» и в «Булычове»: жадность! Стяжательство. Собственность.

Собственность — вот он, этот — разрешим себе такую метафору — «рак», который разъедает, поганит, уродует человека. «Человек! — мечтательно декламирует Сатин в “На дне”. — Человек!» Но может ли мечта стать действительностью в эксплуататорском обществе, под гнетом которого задыхалось человечество. Богат умом, дерзанием, даровитостью Егор Булычов. Но «рубль… есть главный вор». «Рубль» уродует, деформирует ум в «башкина», дерзание — в «Достигаева», дарование — в «звонцова».

Не хочет умирать Булычов, зовет на помощь бога, но бог оказывается — «рубль», и поп Павлин тоже «рубль», и «нечистая сила» — знахарка — тоже «рубль», и блаженный Пропотей — «рубль», и любовь дочери Варвары — «рубль», и любовь жены Ксении — «рубль», и уважение Звонцова — «рубль».

Бешено мечется в этих сетях Булычов, яростный от своего бессилия. «Силы нет!» — кричит он. Каждое слово его — это метание, это ярость, это ненависть. Вплоть до последнего штриха, до случайной реплики некрасивой, рыжей, угловатой булычовской {43} Шуры: «Я хочу быть кокоткой, как Нана у Золя. Мне — развращать хочется, мстить. За то, что я — рыжая, за то, что отец болен… за все!» И Булычов, умирая, клянет: «И погибнет царство, где смрад».

Поэтому «Егор Булычов» — это не просто пьеса о костромском купце Булычове, болеющем и умирающем от рака печени. Это драматический памфлет против «жадности», против собственности, против «чужой улицы», против старого мира, уродующего человечество.

Поэтому зритель, покидая театр, испытывает не жалость — ах, бедняжка! — к купцу, заболевшему раком. Подъем. Шажду боевой борьбы со старым миром и его остатками. Борьбы во имя той коммунистической идеи, которая лейтмотивом проходит через все творчество Горького от «Макара Чудры» до «Жизни Клима Самгина», идеи, которая заключена в сверкающей формуле: «Человек — это звучит гордо».

Вот в чем «закавыка», товарищи.

Итак, идея «Егора Булычова» — это идея о собственности, извращающей, подавляющей, уродующей человечество. Это мысль о том, что только при строе, где нет собственности, где нет «жадности», при социалистическом строе может по-настоящему расцвести человеческая личность.

Театр [имени Вахтангова] создал спектакль, насыщенный образами: Щукин, все время ведший роль по напряженной, конденсированной вздымающей линии, скрещивая два полюса, рождающие драматический и идейный эффект, — силы и бессилия Булычова, Мансурова — Шура, Алексеева — Глафира, Лобашков — Башкин, Басов — Достигаев, Запорожец — Ксения, Кольцов — трубач, Державин — поп, Понсова — знахарка и т. д.

Театр дал в пьесе ряд вставок: отрывки из газетных статей, выдержки из речей Милюкова, Родзянко и пр. Мне кажется, что театр придает порой чрезмерное внимание этим интерпретациям. Конечно, они дают нужный колорит эпохе. Но то усиленное ударение, которое театр ставит, — политические события кануна Февральской революции, — временами туманит развитие главной идеи горьковской пьесы, идеи, обладающей широчайшим горизонтом, выходящим далеко за пределы Февральской революции. Это тем более так, что сам театр пытается идти по широкой дороге этой идеи и достигает значительных высот.

Совершенно замечательна сцена, созданная режиссером Захавой и актерами Щукиным и Русиновой (Мелания). Сцена, в которой театр прорывается до большого художественного раскрытия горьковских идей. Сцена пляски.

Булычов обрывает свой разговор с одетой в черное игуменьей Меланией и танцует русскую плясовую. Как будто пляской он продолжает свой богохульный разговор. И как продолжает! Игуменья воспринимает пляску как «дьявольское наваждение». И правильно воспринимает. Каждое движение, каждый {44} поворот, шаг, жест в этом народном танце — это есть «дьявольское», начало жизни, задора, дерзости, удали, бурной игры сил. Игуменья испуганно отступает, разъяренно наступает: «Сгинь, сатана!» До огромных символических размеров вырастают в этой сцене игуменья и Булычов. Начало христианское, которым старый мир сковывал человечество, и начало земное («Я — земной! Я — насквозь земной!» — кричит в другом месте Булычов), начало радостной деятельной жизни.

Вот это — истинный художественный аргумент от театра. Куда там вставки и интерпретации из речей!

Это аргумент по существу, по самой теме пьесы, по самой сути горьковских слов:

«Человек — это звучит гордо».

«Литературная газета», 1932, 29 октября.

# Два варианта Островского

Мы предлагаем вниманию читателя два варианта Островского на советской сцене. Один в Театре Революции, другой в Театре Симонова. Один принадлежит такому мастеру, как Мейерхольд, другой — молодому режиссеру Лобанову. Первый поставил «Доходное место», второй — «Таланты и поклонники». Два толкования — два угла зрения, с которыми подошли к Островскому постановщики. Существовал взгляд, который под флагом единства, по сути дела, пропагандировал уравниловку в искусстве. Говорили: «Не может быть разных течений в советском искусстве». Почему? Потому, что течение предполагает соответствующий идеологический взгляд на вещи: в истории искусства то или иное направление выражало собой не что иное, как своеобразное представительство в искусстве той или иной социальной группировки. Чем больше советские художники будут представлять собой единую идейную фалангу, тем будет меньше места для социальных группировок и, значит, тем меньше будет течений в самом искусстве. Эта точка зрения привела одно время к тому, что театры, как кто-то выразился, отличались только цветом своего занавеса, отличий по сути, по стилю, по художественной манере не было. Но единство идеи не приводит самого искусства к одному знаменателю. Наоборот, оно приводит к расцвету искусства, к разнообразию стилей и жанров. Единство предполагает разнообразие, а не уравниловку. Это относится и к постановкам классиков. Единство взглядов на Островского вовсе не значит, что надо обязательно однообразно-одинаково показывать его эпоху, мир. Примером могут служить два варианта, два принципа постановок пьес Островского.

Начнем с «Доходного места».

Самим названием своей пьесы Островский и для себя и для театров указал тот путь, по которому следует идти, путь, который {45} театры в прежнее время пытались обойти. Даже сам Островский далеко не придерживался направления, которое он себе дал.

Доходное место без кавычек — простой ключ, которым Мейерхольд *по-новому* раскрыл Островского. Доходное место — это лозунг, символ, закон, определяющий мысли, чувства, истину, добро, красоту. В самом отдаленном отеческом, семейном жесте Юсова, в самой интимной, нежной улыбке влюбленного Белогубова предательски, «коварно», насмешливо, злорадно проглядывает доходное место.

В самом деле, доходным местом, по существу, определяются все стремления, все интересы, все идеалы чиновников, жизнь которых изображена в пьесе. Важный чиновник Вышневский, обладатель и распределитель доходных мест, — бог и царь для всего покорного подведомственного ему чиновничества.

Главная фигура после Вышневского чиновник Юсов. Он законодатель поведения, которому следует подчиняться, чтоб получить доходное место. Подобострастие перед высшими. Снисходительная улыбка, покровительство к низшим. Взятка и обман — краеугольный камень благополучия. «Без этого не проживешь». Существует целая наука, как брать взятку и как ее давать. Одному столько-то, другому столько-то, соответственно занимаемому положению и чину. «Не по чину берешь» — это нарушение правил и уже безнравственно и подло.

Эту устаревшую жизнь пытается нарушить молодой чиновник Жадов. Он хочет быть честным, не хочет вместе с другими жульнически искать доходное место, а готов обличать и бичевать подлецов и негодяев. Но долго он не способен проповедовать мораль, нарушающую привычный порядок вещей. Пути карьеры перед ним закрыты, — он невыгодный и опасный свидетель. Даже личная жизнь закрыта перед Жадовым. Он не в состоянии прокормить на свое жалкое жалованье жену Полиньку. А Полинька не намерена страдать и нищенствовать из-за отвлеченных романтических идеалов своего непрактичного супруга. Сестра Полиньки прекрасно живет и одевается, а вышла замуж за такого же чиновника, как и Жадов. Но муж сестры Белогубов не идет против течения, он покоряется, приветствует, помогает порядку. Ему награда! И Жадов, сломив свою гордость, идет на поклонение к дядюшке Выншевскому, просить прощения и доходного места. Но, оказывается, Вышневский попадается со своими проделками. Этот герой падает с пьедестала, и вместе с ним падает и мораль Юсова. «Доходное место» — сатира на чиновнические нравы царской России.

Однако сатира и Островским и театрами ослаблялась, затушевывалась. Это затушевывание классовая критика времен Островского считала положительными, заслуживающими особого поощрения свойствами таланта Островского. Известный профессор Варнеке писал по этому поводу: «В мягкой кисти художника {46} даже для Юсова и Белогубова нашлись такие краски, благодаря которым их недостатки встречали вместо сурового осуждения известное снисхождение, примиряющее с ними зрителя».

Как видим, это подлинно классовые краски — их цель примирить зрителя с героями, подкупить, обмануть зрителя, заставить поверить, что так уж ведется на свете, «все мы люди, все человеки». Белогубовы с Юсовыми хоть и поступают нехорошо, но сами по себе они хорошие, почтенные, симпатичные люди, и много злиться и ненавидеть их не надо. «Краски», даже только намеченные в пьесе, театр обычно усиливал, удваивал, утраивал.

Вот Юсов, он на руку нечист, он сколотил всякими неправдами приличное состояние. Зато взгляните, как он добродушен, как мил, как отечески печется о своих подчиненных, как заботится об их судьбе. И «краска» добродушия закрывала истинное лицо Юсова.

Или Белогубов. Он, правда, подхалим, превращается в восторженный восклицательный знак при виде начальства, готов на любую подлость, лишь бы угодить и тем снискать милость, заслужить. Все это, конечно, нехорошо, но зато обратите внимание, как любит он свою жену, свою милую Юлиньку, как предан ей, как любуется ею, как готов ради нее на все. Можно ли так ненавидеть этого, в сущности, очень хорошего, семейного юношу? Или Кукушкина, мать двух дочерей, созревших для замужества. Она недовольна любовными ухаживаниями Жадова, она всячески впоследствии провоцирует Полиньку на уход от Жадова, она готова разрушить любовь. Не любовь, а деньги — счастье. Да, она неприятна, эта подлая сводня. Зато она так поступает из любви к своей дочери, из любви желает ей беззаботной и сытой жизни.

Эти «краски» стали опорными пунктами оправдания: Юсова — его старческим добродушием, Белогубова — его преданностью молодой жене, Кукушкиной — ее материнской заботой о дочерях.

Так незаметно изымалось злое жало пьесы, и сатирическая драма превращалась в бытовую комедию.

Мог ли революционный художник согласиться с традиционным толкованием Островского? Не поставить перед собой задачу реабилитировать Островского перед ним самим, Островским, заставить громко зазвучать сатиру и протест против строя царских держиморд, которые выведены в пьесе?

Мейерхольд не пошел на поклон к традициям. Он точно принял «к сведению и исполнению» ключ к пьесе, указанный в заглавии.

Мейерхольд начал с ликвидации бытовщины, натуралистического антуража обычного спектакля. Обстановка квартиры, мебель, тысячи домашних мелочей как бы составляют одно целое с их обитателями, среду. Среда словно тысячами нитей связывала персонажей, объясняла их и тем самым как бы оправдывала. {47} Мол, так вся жизнь вплоть до последнего комода или тумбочки в углу сложилась, постепенно, естественно определилась, органически создалась. В такой среде люди рождаются, воспитываются, растут, умирают. Поймите, как трудно, как тяжело, какой это подвиг — разорвать все это! А ведь герои Островского — они «обычные люди». Вот и выходит: прежде чем вынести им приговор, подумать надо. Такая постановочная линия подчеркивает мотив «смягчающих обстоятельств».

Мейерхольд решил расстаться с обстановкой, убрать привычный уклад, «сложившуюся жизнь», для того чтобы герои не искали в этой среде «защиты», не «прятались» за нее, не оправдывались ею. Среда определяет человека. Это верно. Но это еще не значит, что можно простить человека оттого, что его таким «сложила среда». «Понять — простить» — говорит французская поговорка; ею пользовались и писатели и критики для защиты Юсова и Белогубова. Не может быть прощения, говорит Мейерхольд, долой среду!

Мейерхольд создает конструкцию условного характера, которая разрывает с бытом, отрывает героев от защищающей среды. И если Мейерхольд применяет мебель и прочее, то не как обстановку, а как средство подчеркнуть, выявить идею пьесы. А идея — доходное место. Пусть же оно, «доходное место», выглядывает из самых невинных, естественных, обычных человеческих слов и жестов, которые часто не что иное, как «маски», скрывающие истинные хищнические намерения героев.

Прежде чем построить лестницу, по которой Белогубов побежит наверх, Мейерхольд задает вопрос: как здесь обнаружить существо Белогубова, его классическое подхалимство. И строит винтовую, со многими поворотами, лестницу. Белогубов на каждом повороте оказывается лицом к залу, где сидит его начальство, и подобострастно кланяется. Эта цепь поклонов создается умышленным построением лестницы.

Итак, среда в руках революционного режиссера превращается из защитника в прокурора.

Или, скажем, Юсов на квартире у Кукушкиной. Он там чувствует себя царем и богом, благодетелем; стоит ему шевельнуть пальцем, и счастье снизойдет на простых смертных — Кукушкину, Полину, Юлию, Белогубова. Поэтому Мейерхольд усаживает Юсова в широкое «тронное» кресло, где он полностью может дать волю своей честолюбивой жестикуляции. А у ног «трона» крохотная скамеечка, на которой молитвенно-сладко замерла покорная и восхищенная Кукушкина. Это выглядит как некая скульптура. Все это вместо обычного семейного стола да стульев, да мирного «обычного», всегдашнего чаепития и разговаривания.

Этой цели служит и грим. Можно, конечно, дать «честный», «добросовестный» грим чиновников прошлого века. Мейерхольд не отступает от исторической правды, хотя и не занимается музейным копированием. Он заявляет какое-то отношение к ним, {48} а не просто констатирует. Обычно Белогубов — просто молодой, радушный и расторопный чиновник. Но Мейерхольд издевается над Белогубовым. Белогубов весь как бы составлен из стрелок: стрелками глаза, острой стрелкой нос, брови, кок на голове, руки, ноги — весь он из тысячи стрелок, готовых разлететься во все стороны, «разорваться на части», чтобы угодить, услужить, умереть за начальство.

Мизансцены тоже лишены бытовизма, натурализма, естественности в смысле их обычной, обязательной нормы. Юсов, скажем, двигается, садится, ходит, как старый человек. Белогубов — как суетливый юноша. Кукушкина — как не желающая стареть кокетничающая тетушка. Далеки от этих принципов мейерхольдовские мизансцены.

Мизансцена служит идейной характеристике. Возьмем для примера сцену, где Юсов после разговора с Белогубовым направляется в кабинет Вышневского. Мейерхольд нарочно удлиняет путь, чтобы продемонстрировать кривую метаморфозы юсовской походки. В разговоре с Белогубовым Юсов полон величия, упоения собственной властью, олимпийской покровительственности к своему подчиненному. С таким выражением в фигуре, в походке, в лице он отходит от Белогубова. И тут шаг за шагом соскальзывают все его божественные качества, он мельчает на глазах, стираются одна за другой «краски» добродушия, важности и величия и в мимике, и в фигуре, и в походке. Вот он в трех шагах от кабинета Вышневского, тот же Юсов, только постаревший в угодничестве, квалифицированный холуй. Кровь подхалима забурлила в нем при одном виде хозяйского кабинета. Почти ползком он всовывается в дверь, под уничтожающий смех зрителя.

Апогея мейерхольдовская сатира достигает в сцене кутежа чиновников, угощающих своего благодетеля. Оргия подхалимства и упоения властью заключена финалом — огненным кругом, который возносят чиновники как торжествующий факел победителя.

Мейерхольд неистовствует в этом ненавидящем разоблачительстве. Он подстерегает каждый шаг чиновников Островского и кричит: «Держите вора!» Никаких компромиссов. Никаких сделок с классовым врагом, никаких примиряющих «человеческих» оттенков.

А сейчас расскажем о другом варианте раскрытия Островского, нашедшем свое отражение в постановке «Талантов и поклонников». Спектакль сыгран молодым театром под руководством вахтанговца Р. Н. Симонова.

Сравнивая здесь варианты Мейерхольда и Лобанова, мы не сравниваем режиссерское мастерство обоих художников или актерские достоинства обоих коллективов. Мы имеем в виду два принципа постановки, которые оба законны, оба воспитывают активное ощущение классического наследства.

{49} «Таланты и поклонники» — своеобразное повторение «Доходного места». Только в более скромном плане. И тут и там действуют те же лица, только переменив имена. Мелузов — это Жадов, Саша — Полина, Смельская — Юлия, Домна Пантелевна — Кукушкина, а Бакины, Дулебовы, Великатовы — те же Белогубовы, Юсовы, Вышневские. Тем более интересна разница в театральном истолковании обеих пьес.

Можно было пойти, конечно, по пути мейерхольдовского «Доходного места». Страстными и саркастическими красками нарисовать чудовищные рыла поклонников, хлестать их без всякого снисхождения, смеяться над ними без пощады. У Островского в его «мягкой кисти» и в «Талантах и поклонниках» нашлось немало «красок», «благодаря которым их недостатки встречали вместо сурового осуждения известное снисхождение, примиряющее с ними зрителя». В образе Великатова этих «красок» настолько много, что они вообще обеляют этого хищника, который порою просто импонирует зрителю.

Как же это делает Островский? Великатов в конце концов покупает Сашу. Это очевидно. Островский не мог и не хотел этого скрыть. Драматург дает сцену, где Саша тотчас же после бенефиса получает два письма: одно от Мелузова, другое от Великатова. Мелузов пишет о «себе», о своих радостных настроениях, вызванных искусством Саши. Великатов пишет о «ней», о том, что она должна подняться на большую сцену с жалких подмостков ярмарочного театра. Но Саша сразу всем сердцем почувствовала, что единственный, кто ее любит, кто ценит, кто понимает, — это он, Петя, тот, кто пишет о себе. А Великатов, ставший на колени перед Сашей, пишущий только о «ней», — нет, не он истинный поклонник.

И Саша зовет Петю: «Поедем кататься… Куда хочешь, куда только тебе угодно, все, все в твоей воле вплоть до утра». Это последняя встреча с Петей, больше она его не увидит, ей нужно ради своего таланта уйти к Великатову. Она бесповоротно решила. И все-таки Великатов оправдан у Островского. Каким же образом? Прежде всего, Великатов очень «робок». Очень богат и очень робок. Стесняется. Не посмеет сказать что-либо напоминающее другого поклонника, видного чиновника — Бакина, даже в учтивой форме, к которой склонен перейти поклонник князь Дулебов. «Робость» Великатова рядом с хамством Бакина и вкрадчивым навязыванием себя Дулебова звучит весьма положительно. Дальше: Великатов очень видный из себя, красивый, он отставной кавалерист. При его застенчивости это тоже располагает. Затем он жалуется на одиночество, у него богатое имение, парк, озеро с лебедями, а ему, увы, это безразлично, не радует, он грустит, вздыхает, он одинок. Это тоже привлекает к нему, вызывает симпатии. Наконец, он «широкая натура» — бешеная тройка, щедрая манера бросать деньги. И при всем этом он скромен.

{50} А по сути дела? По сути же дела «одинокий», «гордый», «скромный», «широкий», «робкий» Великатов буквально купил Сашу, оторвал ее от Пети, ибо он, Великатов, все может — весь мир к его услугам. Такого же рода краски даны и другим, даже князю Дулебову.

Андрей Лобанов подошел к пьесе под углом зрения не драматизма, а комедийности. В основе комедийной манеры только не легкий добродушный смех, вызываемый комическими положениями персонажей, а тонкая пренебрежительно-насмешливая манера. Ирония. Автор спектакля не хотел, так сказать, напоминать Петю, который, гордо жестикулируя, романтически обличает «поклонников».

Как-то слишком много чести для этих жалких подобий «человеков» говорить о них с поднятыми кулаками и грозным сверканием очей. Пете ничего другого не оставалось. Он говорит в заключение, что между ним и поклонниками все время идет поединок: они развращают, а он просвещает. Кто победит? Зритель знает об итоге поединка, победа над поклонниками достигнута, этот сор выметен из пределов бывшей Российской империи. И зритель смотрит сейчас на прежних властителей и руководителей жизни с недоумением, с уничтожающим удивлением, со смехом.

«Разводить» негодование и «страсти» как-то не нужно было. Как-то не хотелось стрелять из пушек по этим жалким воробьям. Зритель чуть-чуть пожимает плечами. Ему смешно: вот это были люди? Это «человеки»? Приговор. Повторяю, ему не хочется бросаться на героев с кулаками и негодовать за их отношение к Саше. С сегодняшней социалистической стройки зритель заглядывает в прошлое через зеркало этого спектакля. *Ему смешно*. Он хохочет над ликвидированной породой людей. Он смотрит на них, как смотрят в зоопарке на обезьян. Обезьяны — далекое прошлое человечества, гигантский путь проделало человеческое общество к высотам культуры и цивилизации. Князья Дулебовы и помещики Великатовы — тоже прошлая форма человеческого общества. Великатовы, Дулебовы, Бакины с сегодняшнего, социалистического дня — это, право, обезьяний период человечества, предыстория.

С точки зрения такого восприятия построен Симоновым и Лобановым спектакль «Таланты и поклонники». Как они оформили его театрально?

Центральный образ у Островского в пьесе — актриса Саша Негина. Постановщик выдвигает другой образ, соперничающий с первым в смысле его значения в спектакле. Это образ матери Саши, Домны Пантелевны. Домна — кумушка, вся пропитанная подобострастным сюсюкающим восторгом перед богатыми и знатными. Постановщик так организует ее жест, манеры, интонации, что они иронически разоблачают героев. Например, князь Дулебов в ответ на слова Негиной, жалующейся на неприятности, {51} участливо, мягко, видимо тронутый, произносит: «Скажите пожалуйста». Эта фраза, сказанная Дулебовым у Островского один раз, в спектакле произносится князем несколько раз в ответ на другие жалобы Негиной. Домна, как хозяйка, из учтивости, вежливости, приличия, чтоб поддержать князя, вслед за ним каждый раз повторяет: «Скажите пожалуйста» — реплики, тоже данные театром. Но это «скажите пожалуйста» Домна произносит подхалимски, ханжески, наружно и тем самым оборотной, так сказать, стороной имитирует, передразнивает, сама того не желая, вышучивает князя, разоблачая притворность его участия. Такая линия иронического снижения идет от начала до конца спектакля. В финале, например, дана, так сказать, мораль спектакля. Трагик Ераст Громилов, восхищенный благородным монологом Пети Мелузова, патетически вздымает руки и взволнованно декламирует: «Вот — человек! Человек!» На это восклицание (дело происходит в вокзальном ресторане) вбегает официант и услужливо кланяется: «Что прикажете?»

Та же Домна Пантелевна все время «обыгрывает» Великатова. Он могучий, огромный мужчина, «широкая натура». Домна — маленькая, низенькая, суетливая старушонка. Домна хочет показать свой восторг перед «таким мужчиной» — издает восхищенные звуки и забавно подбоченивается, надувается, так сказать, «копирует» Великатова, передразнивает его, но вместе с тем это и ирония над «таким мужчиной».

Когда Вася сообщает на своем жаргоне, что возьмет за первые ряды по десять рублей «с рыла», он делает жест в сторону надутых физиономий «поклонников». Это место зрительный зал встречает аплодисментами и смехом. При этом жесты не бытовые, не натуралистические, потому что в действительности Вася не осмелился бы сказать князьям, что они «рыла». Но условный характер постановки, где театральность является средством идейной характеристики, делает этот жест естественным и необходимым. Или на вокзале, во время прощания с Сашей, Мартын Прокофьич произносит тост в честь таланта актрисы:

«Я горжусь тем, что первый заметил его. Да и кому же здесь, кроме меня, заметить и оценить дарование! Разве здесь понимают искусство? Разве здесь искусство нужно?»

Эти слова можно было произнести очень драматически, с волнением, со страстью, с ненавистью. Актер же во время монолога обращается лицом к публике и, делая жест в сторону «поклонников», говорит с небрежной иронией: «Разве здесь понимают искусство? Разве здесь искусство нужно?» Публика аплодирует и усмехается так же насмешливо. Драматизма и «страстей» нет. И все же приговор в усмешке — убийственный.

Князь Дулебов у Островского «важный барин старого типа, пожилой человек». Его можно было показать драматически, как тирана и самодура, высокомерного негодяя. У постановщика он не поднимается до такой обобщающей маски, наоборот, иронически {52} снижен. Его аристократическая чопорность — просто надутая глупость. Под величественной важностью — пустота. Это противоречие чисто комического порядка.

Или Бакин, видный чиновник, превращенный в военного: не то генерала, не то бранд-майора с бромными «пожарными» баками (Бакин!), которые для него высшая гордость. Это, так сказать, доказательство его важности, солидности, пышности. У Островского дан тип смелого, самоуверенного и самодовольного «мужчины». В постановке его смелость — простое нахальство и чудовищная глупость. Менее раскрыт Великатов, меньше осмеяны его «одиночество» и «гордость» и «робость». Но и здесь театр не освободил его от иронического «наказания». Он прощается с Петей, подняв правую руку: он имитирует благородный жест античного героя. А видно, что он просто купец, сделавший удачную сделку.

Сквозь эту густую иронию все время бежит лирическая струйка по адресу Негиной и Мелузова, Нарокова и трагика. Ласковый привет им от театра.

Можно было, конечно, драматизировать отъезд Саши, оставление Пети. Прощание влюбленных, третий звонок могли прозвучать трагически, в зале замелькали бы платочки. Они мелькали пятьдесят лет тому назад, когда на сцене Малого театра выступали Ермолова и Садовский, Ленский и Рыбаков. Это был протест против «жестокой прозы жизни». На симоновском спектакле зритель не вытирал глаз. Незачем было взвинчивать его на этой теме. Незачем было возвращать «в исходное положение». Было участие, теплое чувство к Саше.

Если в одном случае постановщик пользовался приемом иронии, то другую линию он развивает лирически, используя для этого и перестановку текста и музыку.

Он перемонтировал, например, сцену с письмами. По Островскому, Саша начинает влюбляться в Великатова и остывать к Пете. Письмо Пети она читает открыто, не стесняясь матери. Письмо Великатова она читает про себя, стесняясь, и Домна Пантелевна требует, чтобы она читала его громко. В спектакле она громко читает письмо Великатова, а письмо Пети про себя, это ее глубокое, интимное переживание, к которому она не хочет допускать ханжеских глаз своей матери. Вся эта сцена проведена на очень тонких лирических движениях. Слова во время прощания о том, что она не хочет быть героиней и что «уж всегда так, уж так заведено», Саша произносит несколько заученно, как чужую фразу; искренне произнесенные, эти слова могли бы невыгодно рекомендовать Сашу. За «цитатностью» же она скрывает другие чувства, которые не в состоянии выразить. Это делает более лирическим, искренним образ Саши, но, с другой стороны, постановщик освобождает «прощание» от переживания и сентиментальности. Он вымарывает места вроде: «Я у себя отрезала полкосы для тебя. Возьми на память!», «Если хочешь, я еще отрежу, {53} хоть сейчас. На, отрежь сам!» А Мелузов печально и растроганно отвечает: «Не надо, не надо». Это чувствительное место Лобанов снимает вовсе. Студент произносит свои слова без надрыва и переживания, несколько суховато. Драматизма нет.

Все это прошлое, ушедшее. И потому, что это прошлое, — а это подчеркнуто, — спектакль «Таланты и поклонники» дает очень радостное, бодрое, освежающее впечатление. На спектакле сказалось влияние вахтанговской «Принцессы Турандот», где тоже есть и «страсть» и «любовь», но показаны они не всерьез, не трагически, а шутя, иронизируя и в то же время очень радостно.

Вот две постановки, два толкования Островского, о которых нельзя сказать, что одно правильнее другого, что верно одно и, следовательно, неверно другое, ибо, дескать, единство взгляда требует уравниловки художественного стиля. Повторяем: оба театра по-современному толкуют классическое наследство.

«Молодая гвардия», 1932, № 10 – 11.

Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь».

# В Театре Наталии Сац

Взрослые почему-то мало посещают театр Наталии Сац. Для малышей там заготовлена уйма радостей. Но и взрослый, покровительственно улыбающийся юной аудитории, неожиданно для себя теряет «важность» и следит за спектаклем с таким же волнением, как его малолетние соседи. Так может случиться, например, на «Крекинге» — спектакле, мало замеченном нашей театральной общественностью. Кто знает советских детей только по пионерскому барабану да по тому, что на «будь готов» они хором отвечают «всегда готов», пусть заглянет в Московский театр для детей на «Крекинг». Это не только спектакль для пионеров — это спектакль о вырастающем новом человеческом поколении.

Директор-бюрократ Сорокин, не заметивший «поворота интеллигенции к социалистическому строительству», расценивает крупного инженера Локтева как «непойманного преступника» и поручает ему мелкую техническую работу. Соответственно сын Сорокина, Левка, преследует сына Локтева, Вадима, препятствуя его вступлению в пионеротряд. В конце концов ячейка выправляет дело, Локтев и его сын освобождены от «опеки» Сорокина. Эту линию пьесы постановщик Наталия Сац разрешает очень интересно. Левка копирует своего отца, говорит бюрократические слова, лозунги, бюрократически поучительно шевелит пальцем. Но то, что у отца — бюрократический «подъем», у сына — подражание, за которым нет ни убежденности, ни чувства. Таким подражанием разоблачается отец-бюрократ; то, что у него прикрыто благопристойностью и фразеологией, у сына обнажено. Этим самым обнаруживается, что Левка по существу {54} не «бюрократ», и естественно, когда он первый пожимает Вадиму руку и просит прощения.

Но есть в пьесе и другая линия. На стройке работает американский инженер. Он обещает своему сыну автомобиль. А Деви, «джентльмен», сообщает своим сверстникам Андрейке, Левке, Вадиму, Лизе, что в Америке каждый мальчик имеет собственный автомобиль и еще яхту. Деви насмехается над пионерами, которые увлекаются ловлей тараканов и мышей в порядке «сангигиены». Таракан и авто! Мышь и яхта! Нет, в Америке лучше, чем в СССР.

Слушают об этом не только пионеры на сцене, слушает весь зрительный зал. И зал взбудоражен. Какому двенадцатилетнему человеку не хочется управлять автомобилем и ехать куда вздумается? Собственный автомобиль! У каждого мальчика! Да не простой автомобиль. Желтый лимузин с письменным столом внутри!!

Обычно в таких случаях автор заставляет героя декламировать: в Америке только богатые мальчики имеют авто, а бедные не имеют, богатые имеют яхты, бедные не имеют и т. д. Сомнительна меткость таких тирад. Совершенно неожиданно для автора юный зритель простодушно скажет: «Значит, хорошо быть богатым и иметь автомобиль». Но автор «Крекинга» Шестаков, Наталия Сац и весь театр пошли по другому пути, и очень смело. Деви противопоставлен советским пионерам, но это не мелкобуржуазное противопоставление добра и зла, добрых и злых мальчиков. Деви, по-своему, хороший мальчик, он любезен с ребятами и увлекается спортом. Но Деви — «собственник», его интересуют автомобиль, яхта да дела его отца. Все остальное — не его дело. У Вадима, Левки, Тараса — у них «до всего есть дело»: от столовой, где они выводят тараканов, до крекинга, где для них есть работа. Они ответственны за стройку, они следят за нею, участвуют, волнуются, помогают. Они страшно горды и счастливы этим. Авто с письменным столом или весь мир, в котором они равноправные молодые хозяева?! Что касается авто, то, во-первых, в СССР ведь строится нижегородский автозавод; во-вторых, в Америке закрывается Форд. И еще неизвестно, кто в окончательном итоге выиграет: Деви или Вадим. Так рассуждают Левка, Тарас, Лиза, и нужно видеть, какой бешеной овацией, вскакиванием на стулья и бурной жестикуляцией приветствует их зрительный зал!

Немало способствует этому успеху актриса Коренева, создавшая незабываемый образ Вадима. Вадим у Кореневой весь наэлектризован деловитостью, любознательностью, глубоко личным волнением за все происходящее. Когда Деви (актер Шевченко) говорит: «Мировой революции не будет», Вадим кричит в ответ: «То есть как это — не будет? Обязательно будет» — с такой пылкой, задушевной, покоряющей убедительностью, что Вадиму «нельзя не верить».

{55} Мы только в общих чертах остановились на этом превосходном спектакле, заслуживающем широкой демонстрации не только для детей, но, повторяем, и для взрослых. Товарищам из МРТО рекомендуем эту пьесу и трактовку ее Наталией Сац для постановки на заграничных сценах.

Последнюю, октябрьскую постановку «Бой начался» трудно назвать удачной. Одна-две сцены у автора Розанова, штришок-другой художника Рындина, актеров Несоныча, Вадониной, Колосовой, две‑три мизансцены постановщика Мэя — все остальное эклектическая мешанина. Основная методологическая ошибка здесь в том, что пьесу, построенную на мелодраматических ситуациях, разбавили лозунгами, публицистическими вставками. Художественного единства и в помине нет. Если не было пьесы об Октябре, можно было ограничиться обозрением, где кинокадры, диалог, драматические сценки организованы были бы единой методологической линией…

Созываемое в декабре совещание по детской литературе обязательно должно заняться важнейшим вопросом детской драматургии.

«Литературная газета», 1932, 23 ноября.

# Два «Мстислава» В ЦТКА и в Театре имени Сафонова

… Что привлекает к пьесе Прута, драматургически, а тем более литературно весьма скромному произведению, — это ее пролетарская мотивировка. Это — идея будущего, идея социализма, идея построения счастливой жизни человечества, за которую со скромностью, отличающей героев, умирают тринадцать человек окруженного белыми бронепоезда. Важно отметить, как именно Прут вводит в пьесу мотив будущего, важно с точки зрения драматургической техники, анализом которой у нас занимаются незаслуженно мало. Нужно сказать, что ввод этого мотива сделан Прутом с тактом, умно. Красный бронепоезд окружен, спереди и сзади разобраны рельсы, есть слабая надежда на помощь своих, в расположение которых послан разведчик, предложение белых сдаться отвергается, тридцать минут, данные белыми на размышление, используются автором для драматического введения его идеи, мотива социализма. Здесь возможны монологи на тему «умираем за будущее», взятую в различных декламационных ракурсах. Автор поступает иначе. Пулеметчик Суслов, сибиряк, рассказывает о своей родине, о горе Магнитной, где кругом дикость и допотопный быт, где дремучие леса и медведи, где человеку страшно.

И все. И уже зритель «заканчивает» мысль, зная, что гора Магнитная сейчас Магнитострой, что дикость, и медведи, и допотопный быт — прошлое и что пулеметчик Суслов умирает за Магнитострой. На этом основана симпатия к герою. Обычно {56} подобная симпатия создается другими мотивами: у героя есть семья, маленькие дети, молоденькая жена, сам он молод, хочет жить — и вот все это он должен потерять, умереть, — так рождается жалость, сочувствие, горечь по поводу гибели героя. В «Мстиславе» намечена иная драматическая основа, и жаль, что автор не сумел вести дальше эту тонкую нить: он начинает сбиваться, переходить к декламации, его комиссар так и говорит: «через тринадцать лет» (то есть к пятнадцатилетию революции, к моменту появления пьесы) жизнь будет такая-то и такая-то хорошая. Это большая тенденциозность, обнажение приема, освобождение идеи от художественной ткани, обнажение совершенно ненужное, раз автор набрел на такую счастливую художественную находку, как гора Магнитная. Подобной нарочитой тенденциозности немало в пьесе. Так, один из бойцов спрашивает кавказца Сико: «А у тебя на Кавказе тоже такое красивое небо?» И Сико резонерски отвечает: «Небо везде одинаковое». К чему здесь этот указательный палец из политграмоты? Сико мог вздохнуть о своем прекрасном кавказском небе, об ауле, за счастливое будущее которого он умирает, и не стал бы от этого менее идеологическим.

Драматизм в пьесе создается главным образом самим материалом, традиционным сюжетом обреченной на смерть кучки людей. Кроме этого автор вводит ряд сцен различной драматической силы: сцена, где белый парламентер узнает в командире товарища по кадетскому корпусу, сцена суда над дезертиром и другие. Однако основное свойство пьесы, свойство, которое не дает права говорить о «Мстиславе Удалом» как о значительном произведении, — это почти полное отсутствие образов. Прут преимущественно занят психологическими ситуациями, драматическими поворотами, но дать более или менее выразительные индивидуальности, характеры, личности он не всегда в состоянии. Он еще беспомощен в умении создать образ. Замечательный пример такого умения мы видели в «Егоре Булычове», или в менее, конечно, крупном, но тоже сильном «Бронепоезде» Вс. Иванова, или в инсценированном фадеевском «Разгроме» — мы имеем в виду добросовестную инсценировку «Разгрома» Крашенинниковым. Здесь есть Варя — тоже единственная женщина в небольшом отряде партизан. Нежность, теплота, заботливость Вари — все это грани ее личности, индивидуальности, в характеристике которой у Фадеева была определенная мысль. Мария Павловна из «Мстислава» — просто женщина, попавшая в бронепоезд, и то, что автор делает ее сельской учительницей и дочерью рабочего, это только условие для создания образа, но не сам образ. Для других героев, Кацмана или Суслова, автор дает кое-какие намеки: например, портрет английского короля Карла, которого Суслов считает английским народным вождем, — черточка, с какой-то боковой стороны определяющая своеобразие Суслова. Но, повторяем, это только намеки… и честь создания замечательного Суслова {57} в Театре Красной Армии принадлежит, во всяком случае, актеру Петрову и постановщику Завадскому, сумевшим из тех крупиц, которые отпустил им автор, создать центральный и даже определяющий спектакль образ.

«Мстислава Удалого» мы видели в двух театрах — Театре Красной Армии в постановке Ю. Завадского и режиссерстве М. Яншина и в филиале Малого театра — Театре имени Сафонова. Первый свидетельствует о росте театра и о том значении, какое имеет и для спектакля и для творчества самих актеров режиссерский замысел, второй — об отсутствии этого замысла и… о тех печальных последствиях, которые из этого проистекают.

Завадский пуще всего боялся и всячески истреблял в спектакле батальность, бдительно следил за тем, чтобы чисто армейские, если так можно сказать, моменты — стрельба, команда и прочее — не глушили основной нити спектакля. Основная же психологическая нить спектакля — это задушевность, если хотите, интимность, такое состояние дружеской, глубоко личной спайки бойцов, запертых в бронепоезде, при котором всплывающие на поверхность слова о горе Магнитной, о прошлом, о будущем приобрели бы особую, звучащую, очень личную выразительность и в этом своем «задушевном» качестве доходили до зрителя.

С этой целью, мне кажется, Ю. А. Завадский дал в спектакле только один антракт, ибо идеальным было бы отсутствие антрактов, чтобы даже двадцать минут перерыва не смяли «задушевную» нить спектакля. С этой же целью, вероятно, постановщик и художники Гончаров и Попов дали ничтожную по размерам площадку бронепоезда. Постановщик здесь «принуждал» актера к скупости и, значит, большей значимости в жесте, к внутренней сосредоточенности и вниманию к слову.

Этот постановочный замысел, поддержанный актерами, создает в Театре Красной Армии спектакль, вызывающий напряженное внимание и волнение зрительного зала.

А в Театре имени Сафонова? Театр имени Сафонова бряцал оружием. Батальность театр возвел в принцип этой своей постановки. Для характеристики спектакля приведем один момент, вернее, происшествие, иначе его не назовешь, случившееся между двумя картинами, когда при опущенном занавесе, при полной темноте, чуть ли не в зрительном зале, раздался оглушительный выстрел, переполошивший зрителя, после чего медленно раздвинулся занавес… Это не метод художественного, это метод административного воздействия на зрителя. Спектакль идет на резких движениях, на громких, временами крикливых интонациях. От этого весь спектакль носит очень внешний характер. Вот одно немаловажное доказательство. В пьесе есть место, где у Суслова лопается струна в балалайке. «Что это?» — спрашивает комиссар. «Струна лопнула», — отвечает Суслов. «А мне показалось, — говорит комиссар, — что это орудие». Это место вскрывает {58} огромное психическое напряжение защитников бронепоезда, и у Завадского это место увязано с общим замыслом. В Театре имени Сафонова, где все идет на выхолощенном громком голосе, происходит следующее: при словах «струна лопнула» в публике… смех, а при словах «мне показалось, что орудие»… зал дрожит от хохота.

В ЦТКА, где мимика далеко не на последнем плане, лица героев взяты под прожектор, левый борт бронепоезда повернут к зрителю — и не для того, чтобы пугать его пулеметом, а чтоб была видна тонкая игра лица пулеметчика Суслова. В Театре имени Сафонова, за редким исключением, люди все время во тьме, только слышны выстрелы да громкие слова. При этом методе, когда актер лишен внутренней опоры для игры, он прибегает к внешним движениям, и так как в пьесе простора для этого мало, то он доходит порой до грубых натуралистических преувеличений. Когда умирает Мария Павловна, один из бойцов, не выдержав, плачет. В ЦТКА он просто всхлипывает, спрятав голову, зрителю видны только его подергивающиеся плечи. В Театре имени Сафонова перед публикой во весь рост возникает огромный бородатый дядя, широко раскрывает рот и как заревет… Жизнерадостнейшие улыбки заметил я в зрительном зале. Комиссар то и дело раздирает на себе фуфайку. А Суслов… он тоже в конце концов умирает, раненный в живот. Чтоб зритель убедился, что ранен он именно в живот, Суслов засовывает ладонь под рубашку, «видит» на ладони «кровь», после чего медленно вытирает «кровь» о рубашку… В пьесе командир бронепоезда — офицер. В ЦТКА этот офицер (Хохлов) только неуловимо напоминает офицера выправкой да манерой командования, в остальном — вплоть до грима и мимики — бледное, напряженное лицо, серьезность, честность, видно, что это человек, действительно преданный советской власти. Вспоминаешь, что он офицер, и подозреваешь его, когда есть для этого основания, когда он делает вылазку из бронепоезда и долго не возвращается, и думаешь, а вдруг перекинулся к белым, или когда он идет на переговоры с белым парламентером, и опасаешься, как бы не предал. В Театре имени Сафонова офицер вызывает подозрение все время и без всякого основания. Это злодей, и просто поражаешься, как он не предал.

Есть в спектакле в Театре имени Сафонова места положительного значения, есть такие плюсы, которых нет и в спектакле ЦТКА. Когда комиссар (Бочаров), расстреляв дезертиров, читает приговор — это волнующий подъемный монолог, сказанный в хороших традициях Малого театра. То же место в ЦТКА, ненужно приглушенное здесь общей «тихостью», звучит слабо. Или машинист бронепоезда (Мирский), очень сочный — не в пример машинисту из ЦТКА, колоритный тип прямо с палитры Островского. Фигуры генерала Мамонтова (Головин, Костромской) и полковника (Васенин) выдерживают сравнение с Мамонтовым {59} (Черкасов) и полковником (Благообразов) из ЦТКА — в них чувствуется иногда та же «островская» лепка. Но это только отдельные моменты, во всем же остальном эти традиции Малого театра, обветшалые, лишенные своего давнишнего наполнения, внешние, декламационные формы… Временами казалось, что это не «Мстислав Удалой», а плохие шиллеровские «Разбойники».

Возвращаясь к спектаклю в ЦТКА, отметим Александрова с его теплым рисунком политрука Кацмана, несколько испорченного, правда, излишней игрой на еврейском акценте, отчасти Герагу (комиссар), прекрасного сказочника актера Килигина, с тонким, действительно народным юмором исполнившего очень хорошую новеллу Прута о Бове — советском королевиче.

Финал спектакля в ЦТКА надуманно параден — красные знамена и винтовки наперевес — и звучит как цитата из плохой «революционной» пьесы. Впечатление такое, что этот финал был задуман до спектакля как некая искусственно «торжественная» концовка. Она вовсе не вытекает из спектакля. Вытекает из спектакля финал, данный в Театре имени Сафонова, — последний умирающий боец говорит единственному оставшемуся в живых: «Ты расскажешь, как мы умирали?» — «Расскажу». И все. Вот это для спектакля ЦТКА, финал которого более подходит к спектаклю… Театра имени Сафонова.

Что остается как прекрасное воспоминание из «Мстислава Удалого» — это пулеметчик Степа Суслов у актера Петрова в Театре Красной Армии.

Прут задумал Суслова таким, какой он в Театре имени Сафонова, — боевой, ловкий парень-фронтовик, не дурак выпить и поплясать, но в общем славный боец, и только. В ЦТКА он глубже. Один из тех «серых», которых миллионами гнали на фронт в четырнадцатом году, тихий деревенский парень с васильковыми глазами, с пшеничной прядью, с неловкими, мешковатыми движениями, миллионный «серяк», восставший против бар в семнадцатом, в восемнадцатом, девятнадцатом сжигавший в огне гражданской войны свою «серость», защищавший гору Магнитную для сегодняшних Магнитостроев.

Образ Степы Суслова — лейтмотив спектакля, он войдет в галерею образов, созданных советским театром к пятнадцатилетию Октября.

«Советское искусство», 1932, 27 ноября.

# «Время, вперед!» Пьеса В. Катаева в Московском драматическом театре (бывш. Корш)

Комедия Валентина Катаева — это комедия о труде, вернее, о радости труда, о творческом удовлетворении осмысленным идейными целями трудовым процессом. Материал катаевской пьесы {60} необычен в истории комедии, этот материал — «цемент», «бетон», рабочие будни новостройки, соцсоревнование. Есть в пьесе и «любовь» и даже «семейные сценки», но они имеют иной, не похожий на старые комедии колорит.

Буржуазная комедиография не знала и не могла знать подобных тем. Труд, который в эксплуататорском обществе является «зазорным и тяжким бременем», не может стать материалом для жизнерадостного зрелища.

На спектакле «Время, вперед!» зритель — рабочий, инженер, возможно, только несколько часов назад покинувший постройку и сейчас в театре встречающий те же строительные леса и бетономешалки, — не в обиде на автора и театр, ибо находит здесь художественно воплощенными его же собственные настроения и получает зарядку на завтрашний день. В этом значительное идейное достоинство катаевской комедии.

События в комедии протекают в течение одних суток. При поднятии занавеса радиорупор из Москвы приглашает к утренней гимнастике, перед закрытием занавеса тот же рупор опять играет гимнастический марш. Двадцать четыре часа жизни новостройки — борьба за досрочное окончание гиганта, за рекордный срок изготовления бетона. Герои — рабочие, бригадиры, прорабы, механики, инженеры.

На стройке соревнуются две бригады бетонщиков. Во главе одной — татарин Ханумов, во главе второй — украинец Ищенко. Кто кого? Ханумов и Ищенко — друзья-враги, они ревниво следят за работой друг друга, дружески иронизируют над неполадками, передают друг другу производственные секреты. «Черт с тобой, — говорит Ханумов Ищенко, — вот тебе средство сократить замес на десять секунд». Они желают успеха друг другу. Но не позволяют, чтобы один обошел другого. Каждый хочет обогнать другого.

К Ищенко на стройку приехала жена. Она накануне родов. Он рад и не рад, он обнимает и ругает ее, он кричит, и в голосе его смех и слезы: «Человека от мирового рекорда отрываешь. Нашла время приехать». Ищенко побил харьковский рекорд и слушает поздравления Ханумова. «Ну, Костя, прими поздравление… Очень хороший бригадир». И многозначительно добавляет: «на данном отрезке», «ты — четыреста пять, а я встречный — пятьсот». Ищенко обнимает Ханумова, но отвечает тоже многозначительно: «Не кажи гоп».

Пылкий Ханумов, упрямый Ищенко, они все время в стремительном волнении, и здесь Катаев порой ненужно преувеличивает, доводя своих героев до одержимости, до перманентной лихорадки, до минимума хладнокровия и трезвой оглядки.

Центральная фигура в комедии — заведующий участком коммунист Маргулиес, превосходно показанный актером Межинским. Маргулиес и автором и актером умышленно дан прозаическим, с ординарной, далеко не героической внешностью, с какими-то {61} домашними, будничными интонациями и жестикуляцией. Он напевает песенку, угощает конфетами, разговаривает с одним, с другим, но все время ведет счет замесам. Он на ходу калькулирует, рассчитывает, взвешивает. Он не уверен, как бы количество не отразилось на качестве, телефонирует в Москву, в Харьков, в научные институты, требуя ответов о пределах замеса, он сам находит эти данные на практике. Он толкает вперед теорию, предвосхищает завтрашний день науки.

На фоне этого коллективистического подъема особенно рельефно выделяются остатки мелкособственнических чувств, мелкоиндивидуалистических настроений, которым подвержены отдельные персонажи пьесы. Инженер Налбандов, мечтающий только о личной славе, только о себе. Саенко — рвач из кулаков, отказывающийся без спецодежды выйти на работу. Американский инженер, любовно поглаживающий книжку чикагского банка.

Энергичное название, которое Катаев дал своей комедии, за исключением нескольких вялых сцен оправдывается содержанием пьесы, проникнутой стремительным, напористым, батальным темпом, порой уж чрезмерно, ненужно батальным. Но в то же время в пьесе много теплоты, мягкого юмора и воодушевленности.

Важно отметить, что энтузиазм в комедии не носит того риторического, декламационного вида, каким он бывает в некоторых наших пьесах, когда герой говорит *по поводу* стройки, *по поводу* энтузиазма, отчего такой энтузиазм приобретает надуманно кабинетный, словесный, *не подкрепленный делом* характер. В пьесе «Время, вперед!» «слово» не расходится с «делом», реплика, диалог непроизвольно рождаются в атмосфере стройки. Это создает в пьесе крепкий реалистический тон, подхваченный художником Б. Ливановым, давшим замечательную, рождающую впечатление грандиозности конструкцию. Постановщик Л. Волков также пошел по пути реализма — вплоть до отсутствия грима у актеров, вплоть до обнажения задней каменной стены театра, служащей фоном…

Но постановщик явно перегнул. В комедии, особенно во втором акте, есть немало мест, которые доходят в чтении, но теряются и пропадают в спектакле. Чем объяснить это противоречие? Дело в том, что постановщик правильную *реалистическую* основу спектакля временами *низводил* до упрощенного *натурализма*. Он чрезмерно увлекся показом *картины* стройки, строительного *пейзажа, иллюстративностью* в расположении действующих лиц и в рабочих шумах.

Причина других «недоходчивых мест» — в самой пьесе, формой которой еще недостаточно овладел автор. Эта форма — хроника, очерковая запись событий, взятых в комедийном плане. Автор отказался от выдуманной интриги, завязок и развязок, он хотел показать новостройку как она есть, с шести утра до шести утра. При таком построении важны драматическая выразительность, очерченность, законченность для каждого эпизода и {62} ситуации. Между тем некоторые из них рыхлы, вялы, несущественны.

Актерский коллектив театра — особенно Межинский (Маргулиес), Коновалов (Ханумов), Владиславский (Ищенко), Будрейко (Шура), Сальникова (Феня) — создал свежий, бодрый спектакль.

«Известия», 1932, 9 декабря.

# «Адриенна Лекуврер» Камерный театр

Он банален, этот Скриб, при всем блеске своего дарования. Как ловко мелькают его руки, с какой грацией, своеволием и капризностью избалованного собственным умением искусника он завязывает, развязывает и опять завязывает шелковую нить интриги, как кокетливо играет зрителем, запутывая его в тайнах и догадках, чтоб, наконец, уставши от забавы, поставить точку и потребовать аплодисментов.

Но мы не скажем сегодняшнему драматургу: «Вот он! Учись и восхищайся! Ставь своих “косолапых” героев на эти высокие французские каблучки!» Ибо при всей этой отчаянной виртуозности Скриб добивается тривиальнейшего в мире эффекта, эффекта мелодрамы. Артистка Адриенна Лекуврер любит графа Морица Саксонского. Отвергнутая любовница, принцесса Бульонская мстит Лекуврер, посылая ей отравленные цветы. Бедная Адриенна. Несчастный Мориц. Зрительница скрибовских времен, прикладывая к глазам кружевной платок, роняла сочувственную слезу. Но уходила она из театра успокоенной, ни о чем не думая. Мелодрама не рождает мыслей, ей достаточно этого чуть смоченного платочка. Несмотря на свое кровожадное обличье, это самый мирный, уступчивый и соглашательский жанр. Иной наш драматург жаждет этих бурных вздохов, этих мелькающих платочков, он бьет кулаками по самым чувствительным клавишам, он задыхается. Но зритель, покидая театр с пустой головой и сердцем, но с влажными глазами, хмурится — «от чего, собственно, я расчувствовался» — и, догадавшись об обмане, говорит об авторе: «жулик». Погодите, не торопитесь, не увлекайтесь мелодрамой, товарищи.

Банальность «Адриенны» была обезврежена Камерным театром еще в девятнадцатом году. Сейчас, в тридцать третьем, она убита окончательно. Но не игнорированием драмы и выдвижением комедийной игры, прослоенной легкой иронией от театра, — какое, мол, нам дело до великосветских любовных интриг французских вельмож! Это законный путь, но не самый увлекательный.

В таировской «Адриенне Лекуврер» звучат трагедийные ноты. Когда в финальной сцене белые щиты декораций заменены {63} черно-лиловыми и звенят, как траурные аккорды, а огненный парик и багрово-зловещий плащ Адриенны предвещает неотвратимую развязку, — в зале возрастающее напряженное молчание. Это не от мелодрамы.

В девятнадцатом году «Адриенна Лекуврер» была богата, чрезмерно богата ритмами, красками, жестами, деталями — симфония, которая больше восхищала глаз и ухо, чем трогала и волновала. Сейчас Таиров «обедняет» спектакль, чтоб обогатить его. Он скуп на краску и линию, которые законны сейчас, если обнаруживают замысел. А замысел — обнажение социальных противоречий. Нет, это не только любовная драма Адриенны и Морица, которым не суждено соединиться. Это французское общество, его лицемерие, пустота его чувств и мыслей. Прославленный французский «шарм», воспетая парижская грация, как форма этого лицемерия. Пафос ханжества, прикрытый фарфоровым блеском изящества, грация, источающая тот же сладкий лживый яд, которым были пропитаны цветы, посланные Адриенне. Этому служат и краска и линия — от улыбки аббата до грациознейшего реверанса герцогини Омон, звучащего как моцартовский менуэт.

Апогей создают эти краски в сцене, где Адриенна в избранном кружке вельмож читает Корнеля, разоблачая присутствующих. Общество не решило: холодно пожать плечами или великодушно сложить ладони для аплодисментов. Все лица выжидательно повернулись к хозяйке. Минутная пауза — самая яркая краска в спектакле. Принцесса Бульонская сдавленно, чопорно, гостеприимно, зловеще восклицает «браво».

И, с другой стороны, Адриенна — не просто любящая, страдающая женщина. Это само чувство — смелое, яркое, пламенеющее. Любопытная черта. Актер Румнев явно не создан для роли Морица Саксонского. Веселый Мараскин в «Жирофле-Жирофля», он здесь скован, заморожен, куклообразен и просто замещает скрибовского Морица. Это случайная неудача, конечно, но я бы сказал — счастливая случайность. Театр мог бы ее взять как принцип и еще больше заострить спектакль. Истинные переживания Морица, делившего страдания с Адриенной, затушевывали социальное противоречие. Несчастна Адриенна, но и граф «несчастен». Куклообразность Морица — Румнева обнажает это противоречие. Мориц только повод для любви, для чувства, которое переполняет Адриенну. Адриенна одинока, даже в своем чувстве, даже с Морицем она одинока. Это подымает трагедийность образа Адриенны.

Алиса Коонен ведет на большой высоте образ скрибовской героини. Но трагическое искусство Алисы Коонен — это не искусство Рашели, для которой написал Скриб свою комедию. Это не искусство самой французской актрисы Адриенны Лекуврер. В исполнении Коонен — не только трагический подъем, взволнованность, высокое презрение и протест к салонам принцессы {64} Бульонской. Есть у Адриенны — Коонен какая-то большая жалость к миру, какое-то трогательное сострадание к себе, ко всему страдающему человечеству. Этот волнующий лейтмотив составляет главное обаяние спектакля.

Повторяем, трагическое искусство Коонен — это не классические котурны. Котурны античной трагедии имели санкцию божественного Олимпа и рока, перед которым должен был склоняться и покоряться человек. Котурны французской трагедии имели ту же санкцию Олимпа Людовиков и владетельных принцев. Это искусство, культивируемое и сейчас в «Комеди Франсэз», — прошлое, это музей, пусть поучительный, но мало плодотворный для искусства. Трагический жанр и трагическая игра сейчас для нашего времени не могут пропагандировать идею господства высших сил. Трагедия должна быть «равноправной» зрителю.

Есть у Коонен замечательные лирические ноты, порой какие-то детские, простодушные интонации, очень интимные, задушевные, как о самых близких, естественных, обычных делах проникновенный «разговор» со зрителем. Может быть, это снижает школьное понимание трагедии, но вместе с тем поднимает ее, потому что здесь заключено начало того «равноправия», о котором я говорю, потому что оно ведет к крушению религиозной и аристократической трагедии, указует пути нового трагического стиля.

Камерный театр еще ждет своего драматурга. Это видно из того, что он преодолел самого себя в «Адриенне Лекуврер», которой как бы говорит: «Дайте нам трагический репертуар, дайте социальную трагедию, в которой мы обновим и подымем стиль нашего театра». Кстати, новая пьеса Вишневского называется «Оптимистическая трагедия» и пойдет она у Таирова.

«Литературная газета», 1933, 11 января.

# Утесов и Хенкин Новая программа Мюзик-холла

Очень одиноко выглядит в оперетте Хенкин. Эстрадная манера его игры вязнет в традиционном ансамбле. Он не может «договориться» со своими партнерами.

Он пытается отстоять свой голос напрасно. Он обретает себя вполне только под прожекторами эстрады. Там он на свободе. Там он играет каждым куском своего тела — кажется, эти «куски» механически сцеплены, он весь какой-то шарнирный, эта голова с наклоном вбок, этот кулак, неожиданно выбежавший вперед, эти чуть чаплиновские ноги — он играет этими «кусками» рассчитанно, с экспрессией, с виртуозностью жонглера.

Всё — для выразительности текста.

Возможно, он дал бы больше. Но для этого нужна опора со {65} стороны, точка опоры. Чтобы максимально развернуться, нужен… партнер, другой, третий, ансамбль. Но, подчеркиваем, не обычный, а именно эстрадный ансамбль, владеющий тем же стилем игры. Когда-то Хенкин чувствовал это и нашел себе партнера, партнер назывался «хор братьев Зайцевых», но, почему-то не договорившись, расстался с ним.

«Упавшее знамя» подхватил Утесов, и с большим успехом. Еще недавно джаз Утесова — это была шеренга юношей с одинаковыми галстучками и одинаковыми улыбочками, перед ними ходил, напевал и острил Утесов.

Но он искал опоры для своего актерского дарования. И вот музыканты на виду у всех превращаются в актеров. На одном появилась широкополая шляпа, другой запустил бороду, третий вырос в бравого физкультурника, четвертый скорчился старичком.

Зазвенела реплика, другая, третья, родилась первая мизансцена, молчаливые юноши заговорили, и… неожиданно эстрадный джазовый номер превратился в маленький спектакль… А об эстрадном спектакле мечтают многие люди театра и, между прочим, Р. Н. Симонов.

Это — обещающий перспективы путь, это — путь к театру, театру эстрады.

Почему бы танцору, выбивающему чечетку, или какому-нибудь искуснику на ксилофоне или банджо не стать пружиной театральной сцены? Утесов идет к этому. У него эстрада обрастает декорациями. У него два чечеточника превращены в «лошадь». «Лошадь» входит в магазин, мило кланяется, пляшет и кокетливо закатывает глаза. Вот и сцена, для которой так и просится текст.

«Музыкальный магазин» состоит из крохотных эпизодов, связанных случайно. Но ведь можно взять сюжет — их немало в сатирической и юмористической литературе — и дать его в эстрадном плане. Там уйма материалов для утесовского изобретательства.

«Душа» спектакля — это джаз, слово, кое у кого вызывающее ханжескую гримасу. Я думаю, что можно признать саксофон. В европейском кабаре саксофон сладострастно шамкал среди замерших в сомнамбулическом трансе фокстротирующих пар. Но саксофон не виноват в этом, его заставили шамкать. Происхождение у него благородное — негритянская народная музыка. Почему бы не обещать ему хорошее будущее?

Джаз, его урбанистические, машинные, индустриальные акценты далеко-далеко не враждебны нам. Послушайте утесовский джаз, и вы убедитесь в этом. В его музыке есть мысль, улыбка, слово.

Утесов чрезвычайно музыкален. Ему свойственны ирония и лирика, он хочет пропитать ими каждое движение и музыкальную ноту, он хочет, чтобы они говорили. А это главное. Только {66} вот насчет… текста. В нем есть остроумие, но и, к сожалению, много наивного плоского юмора, который так сладостно ловят обывательские уши.

И не без греха в этом отношении и Хенкин. Но нужно сказать, что Хенкин освобождается от своего порока. В мастерски исполненном рассказе «Закрытый распределитель» уже не было этих элементов обывательского зубоскальства, которые слышались порой, например, в демонстрации зощенковских новелл. Здесь явно проступают ирония, издевка самого исполнителя над героем рассказа. Это — достижение. Пусть только Хенкин не соскальзывает с этого уровня.

Вся же новая программа Мюзик-холла на этот раз на редкость удачна.

«Вечерняя Москва», 1933, 12 января.

# Мейерхольд-драматург «Свадьба Кречинского» в Театре имени Мейерхольда

«Свадьба Кречинского» — уже не первая встреча Мейерхольда с Сухово-Кобылиным. Впервые встреча состоялась еще в дореволюционное время на сцене Александринского театра, где Мейерхольд поставил всю сухово-кобылинскую трилогию. В московский период своей деятельности зимой 1922/23 года Мейерхольд вновь поставил «Смерть Тарелкина». Последняя его постановка, «Свадьба Кречинского», является началом нового пересмотра трилогии — и «Дела» и «Смерти Тарелкина».

Острый интерес Мейерхольда к драматургии Сухово-Кобылина можно сравнить только с его интересом к Гоголю. В самой творческой манере Мейерхольда — актера и режиссера — есть что-то роднящее его с Гоголем и Сухово-Кобылиным. Это — острое, активное, пристрастное отношение к той действительности, которую они изображают на сцене.

Гоголь — реалист. Но его реализм вовсе не бытовой реализм, не примитивное, пусть и весьма художественное «снимание копий». Гоголь весьма гиперболичен, он любит сгущать краски до беспредельности, чтобы тем страшнее предстала жизнь, которую он ненавидит, в которой сомневается. Он романтичен, его влечет к гротеску, но этот гротеск не искажает жизни, наоборот, подчеркивает те ее контуры, которые не видны простым глазом. Он предпосылает своей знаменитой комедии замечание — «совершенно невероятное событие», он прослаивает повесть «Шинель» «фантастическими» событиями, но эта фантастика только заостряет реалистический показ жизни, так же как, скажем, юмористическая и сатирическая фантастика Свифта является величайшей реалистической характеристикой действительности Англии.

Гоголь дает целую галерею «мертвых душ», сгущая краски до отказа; в каждом образе — Собакевич, Манилов, Ноздрев, Коробочка — {67} от первой до последней черты, от имени до манеры улыбаться или хмуриться чрезвычайно заострен, вызывающ, можно сказать, памфлетен и вместе с тем глубоко реалистичен — стиль. Это очень важно подчеркнуть, потому что у нас понимание реализма часто весьма примитивное.

Тов. Киршон, выступая на драматургическом пленуме ССП, очень хороню защищал реализм, но совершенно напрасно выступал против романтизма, заявляя, что это чуждый нам стиль, что это «возвышающий нас обман». Есть «возвышающий нас обман» у романтиков типа Новалиса или Клейста, но есть величайший, революционный, подъемный «реалистический» романтизм «Буревестника» Горького. Наша сегодняшняя действительность *проникнута этой романтической подъемностью*.

Поэтому тов. Киршон, отмежевываясь от романтического элемента в драме, тем самым будет принижать и ослаблять реалистический показ сегодняшней действительности.

Примитивно, односторонне понятый реализм приводит к натурализму, к бытовизму. Чтобы создать обобщенный образ, не нужно описывать вот этого Иванова или вот этого Петрова. В образе должна быть «собрана как бы эссенция тех мыслей, желаний, страстей и намерений, которые присущи обычным живым людям» (*Г. Лебедев*. Индивидуальное и типическое. — «Литературный критик», 1933, № 1, с. 65).

Шекспир был величайшим реалистом, однако вспомните, сколько у него романтики, гиперболичности. Слепой Лир, бродящий по степям, произносящий страстные монологи «бурям и ветрам», — это не «копия жизни», вряд ли можно найти подобный пример в истории, и все-таки «Король Лир» замечательное реалистическое произведение.

У Сухово-Кобылина, главным образом в «Деле» и «Смерти Тарелкина» (значительно меньше в «Свадьбе Кречинского»), есть тот же *не бытовой* характер событий, не бытовой показ, а — типический. История просителя, которого чиновники довели до гибели («Дело»), — это жестокая цепь беспрестанных мучений, издевательств, пыток, комбинируемых автором с язвительной и безжалостной изобретательностью. Сухово-Кобылин дает здесь не бытовую характеристику «присутствия», а, так сказать, общий чертеж бюрократической, чиновничьей машины, изображая каждое движение этой машины подробно, с какой-то иезуитской щепетильностью. Фигуры в пьесе не бытовые персонажи. В объявлении о действующих лицах, предпосланном «Делу», он делит их на пять категорий, пять основных частей этой машины, находящихся друг к другу в строгой, неизменяемой роковой соподчиненности; части эти движутся, остановить эти части невозможно. Вот эти части по Сухово-Кобылину:

1. Начальства — весьма важное лицо, — здесь всё, и сам автор, безмолвствует; важное лицо. 2. Силы — правитель дел, коллежский советник, экзекутор. 3. Подчиненности — чиновники {68} Чибисов, Ибисов, Шило, Герц, Шерц, Шмерц, Омега. 4. Ничтожества, или частные лица — просители. 5. Не лицо — крепостной, слуга.

«Смерть Тарелкина» — это «совершенно невероятное событие», фантасмагория о Тарелкине, который выдал умершего соседа за себя, а сам «превратился» в соседа. В результате фантастическая цепь фантастических событий. Технику этой «фантастики» Сухово-Кобылин заимствовал отчасти от актеров Буффе и Левассора из маленьких театров парижских бульваров, актеров, стихия которых — эксцентрика, буффонада, комический гротеск, трансформация, переодевания, бесконечное количество веселых трюков, забавляющих зрительный зал. Но «Смерть Тарелкина» не забавляет, это жестокая, зловещая сатира на николаевскую бюрократическую Россию. Это гротеск, но он в то же время сгущенно реалистически демонстрирует действительность. Не случайно этот трагифарс в течение многих лет был под запретом царской цензуры, несмотря на все связи автора с «важными лицами».

Вот эти характерные черты Сухово-Кобылина и Гоголя привлекают и волнуют Мейерхольда. Эти драматурги находят в нем родственный отклик как близкие ему по манере художники. Здесь можно найти некоторое объяснение драматургическим метаниям Мейерхольда, его выступлениям против пьес типа Афиногенова и Киршона и других близких им авторов, которые не пишут в требуемом Мейерхольдом стиле.

В «Свадьбе Кречинского» Мейерхольд продолжает свой дальнейший пересмотр классиков, подчас весьма решительно борясь с ними, так что в результате этого пересмотра классики в театре Мейерхольда становятся похожими и близкими друг другу, хотя и не теряют своей индивидуальности.

Что является характерным в мейерхольдовском пересмотре классиков? Это борьба против «быта», против «бытовщины», против «житейскости», против «домашности», которые затушевывают, затуманивают острые контуры жизни. Это высвобождение истинных страстей и потаенных пороков героев из-под густого слоя маскирующей их бытовщины, откровенная, обнаженная, заостренная демонстрация их. В таком превосходном, классическом пересмотре классика — в спектакле «Доходное место» Островского — Мейерхольд решительным образом снимает все бытовые моменты, освобождая алчные страсти героев от этих покровов.

В традиционной домейерхольдовской постановке «Доходного места» «быт», в котором на сцене живут герои, так связан с этими героями, так крепко их держит, так порождает их, что как бы «защищает», оправдывает этих героев: «ничего, мол, не поделаешь, такова жизнь». Мейерхольд отбрасывает эту «защиту», он не хочет знать никаких «оправданий», он пристрастен к героям, он ненавидит их. Идея «Доходного места», выраженная {69} в заголовке, сопровождает Мейерхольда на каждом шагу в этом спектакле; с точки зрения этой идеи он строит образ мизансцены, декорации и даже грим. Он ставит блестящие лакированные щиты, на фоне которых, лишенная «защиты», «обычного» и «естественного» «быта», проходит шеренга страшных масок старого мира.

Его Белогубов, холуй и подхалим, сделан как бы весь из восклицательных знаков: руки — восклицательные знаки, ноги — восклицательные знаки, усы, брови, подбородок, нос, губы, даже кок на голове! Белогубов готов разорваться на части в угоду власть имущим. Мейерхольд специально для Белогубова строит витую лестницу с площадками для того, чтоб на каждом повороте, обращаясь лицом к начальству, он имел повод лишний раз поклониться. И слова, и походка, и грим, и даже декорации — все они служат основной идее «Доходного места». Мейерхольд дает сгущенный, обобщенный, заостренный до предела образ подхалима, напоминающий по своему характеру гоголевскую манеру создания образа.

В этом отношении характерна мейерхольдовская манера драматизации комедии. Про Мейерхольда говорили, что он убил в «Ревизоре» гоголевский смех. Верно, оспорима мейерхольдовская трактовка «Ревизора». Но Мейерхольд, «убивший смех» в «Ревизоре», был ближе к Гоголю, чем МХАТ, который в «Мертвых душах» этот смех все время выносил наружу. В чем здесь дело? И «Ревизора» и «Доходное место» Мейерхольд превратил в широкие *драматические* полотна, добиваясь, чтоб зрителю было не смешно, а страшно, чтоб зритель вместе с Пушкиным мог воскликнуть: «Боже, как грустна наша Россия!»

Мейерхольд как бы боится, чтоб комедийное начало, рождаемое комическими положениями, в которых оказываются герои, или комическими натурами героев, — чтоб комедийное начало не разряжало драматического положения вещей, чтоб не «успокаивало», не настраивало на «благодушный» лад, не усыпляло подозрений зрителя к жизни прошлой России. Наоборот, он хочет вызвать это подозрение, эту тревогу, все время поддерживая ее, он идет этим путем вплоть до отдельных сценических деталей: например, его излюбленный прием, повторяющийся почти в каждой классической постановке, — высоко горящая свеча, отбрасывающая неуверенные тени, рождающая смущение, тревожность, подозрение, «выбивающаяся» из «благополучия».

У Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» — это веселая комедия, в которой только временами мелькают случайные и неуловимые тени, которые впоследствии заполнят страшную драму — «Дело» и трагический фарс — «Смерть Тарелкина». Мейерхольд в «Свадьбе Кречинского» сгустил эти тени до отказа. Он взглянул на комедийные персонажи «Свадьбы», так сказать, нахмуренным взглядом, он парализовал обманчивую легкость, с какой якобы жили эти герои. Он выставляет из-под этой {70} благополучной комедийной смешливости пороки, замыслы и страсти героев. Он идет по этой линии вплоть до деталей.

У Сухово-Кобылина Кречинский посылает Расплюева за цветами для Лидочки и говорит ему: «Закажи сейчас бальный букет… чтоб весь был из белых камелий… понимаешь? чтоб только одни белые были…» У Мейерхольда Кречинский говорит: «… закажи красные розы… понимаешь, чтоб одни только красные были…» Конечно, это только деталь, но деталь весьма характерная. Мейерхольду нужен этот багровый оттенок, это тяжелое дыхание разгоряченной страсти, эта напряженная алчная мысль героя, это отсутствие «благополучности». «Свадьба Кречинского» у Мейерхольда и есть, по очевидной мысли постановщика, высвобождение бушующих страстей героев из-под «приличного», «благополучного» комедийного покрова.

Удалось ли это Мейерхольду? Имел ли он для этого достаточное основание в самой комедии? Получил ли он поддержку у Сухово-Кобылина, так же как в свое время получил эту поддержку у Гоголя, у Островского, у того же Сухово-Кобылина в «Деле» и «Смерти Тарелкина»? Этими вопросами мы сейчас займемся.

Когда французы впервые у себя в Париже увидели «Свадьбу Кречинского», они, обрадованные и пораженные, воскликнули: «Да это Скриб!» Школа Скриба — владение интригой, запутываемой и распутываемой с волшебной легкостью, прозрачный и чеканный диалог, беглое развитие действия, избегающее психологического топтания на месте, — эта школа была воспринята автором «Кречинского» сознательно. «Я писал “Свадьбу Кречинского”, — признавался он, — и все время вспоминал парижские театры».

«Свадьба Кречинского» — это веселая комедия о блестящем: авантюристе из обедневших дворян, решившем путем ловкой аферы сделать карьеру. Он влюбляет в себя простодушную Лидочку, дочь богатого помещика, он выдает себя за богача, чтоб вырвать у старика Муромского согласие на брак. Для поддержания «достоинства богача» он смело пускается в уголовную аферу, обманным путем достает у Лидочки булавку с драгоценным солитером, у ювелира Бека получает под заклад деньги, но ловко вворачивает ему булавку со стеклышком, с дешевым стразом, возвращая Лидочке солитер, и демонстрирует перед одураченным Муромским свое «богатство», «щедрость» и «роскошь». Когда в последнюю минуту на бал прибегает обманутый Бек с полицией, Лидочка спасает Кречинского, отдавая ему солитер. Муромские «бегут от сраму», а Кречинский самодовольно восклицает в публику: «Опять женщина!» Все эти события представлены как веселая легкомысленная комедия — водевиль об авантюрных проделках обольстительного Дон Жуана.

{71} Мейерхольд без стеснения разбил непринужденную легкость «Свадьбы Кречинского». И пьеса распалась. Французская комедия превратилась в психологическую драму. В прозрачных интерьерах Скриба запахло подпольем Достоевского.

Проследим работу Мейерхольда в этом спектакле, поучительном не только для театра и режиссера, но и *для драматурга*. Прежде всего покажем на двух примерах метод освобождения образа от бытового обрамления и выдвижения наружу господствующей страсти героя, которая скрыта под «бытом».

Возьмем два образа: Атуеву, тетку Лидочки, и Федора, слугу Кречинского, — в известном смысле два противоположных персонажа, которые ни разу не сталкиваются в комедии. У Сухово-Кобылина Атуева — бытовой персонаж, жанровый тип родственницы, немолодой болтуньи в доме богатого помещика. Она любит Лидочку, она благоволит к Кречинскому, она сварливо спорит с Муромским, который не устраивает своей квартиры на приличный городской лад, а живет «деревня деревней», она ругает слугу Тишку за его неповоротливость, она во все вмешивается, ей до всего есть дело.

Например, когда молодой Тишка прибивает звонок к дверям, она командует: «Ну, прибивай… Повыше!.. повыше, тебе говорю… стой, стой… ниже… теперь выше! Ниже!! Выше!! Ниже!!» У Сухово-Кобылина это обычный бытовой разговор, со сварливыми, крикливыми интонациями барыни, раздосадованной недотепистостью слуги. У Мейерхольда эти бытовые элементы отпадают. У Мейерхольда Атуева — это *пафос похоти*. Все ее движения, голос, походка, взгляд — вариации обнаженной сексуальной страсти. У Мейерхольда приведенные слова осмысливаются эротически и носят двусмысленный характер. Атуева говорит затуманенным, страстным, блаженным голосом, она замирает наконец, растянувшись на лестнице в сладострастном изнеможении.

Ее внимание и забота о Лидочке и Кречинском возбуждают ее животные инстинкты, поэтому она так хлопочет. Она вся в этом похотливом ритме, это главный интерес, привязывающий ее к жизни, это ее действительность, идеи этой самки не поднимаются «выше грудобрюшной преграды». Как бы для того, чтобы подчеркнуть это обстоятельство, Атуева, когда ей нужно говорить о посторонних вещах, заговаривает вдруг грубым, лающим, «бабьим» голосом, как бы недовольная, что ей приходится отвлекаться от того, что составляет смысл ее жизни.

Федор у Сухово-Кобылина — обычный жанровый тип слуги, от пушкинского Савельича до гоголевского Осипа, верный барину, любящий посудачить, пофилософствовать, порассуждать о том о сем. Он любит со вкусом, с аппетитом рассказывать о своем барине: «… когда в Петербурге-то жили — господи, боже мой! — что денег-то бывало! какая игра-то была!.. И ведь он целый век все такой-то был: деньги ему — солома, дрова какие-то… {72} Теперь: женский пол — опять то же… Какое количество у него их перебывало, так этого и вообразить не можно!»

У Мейерхольда Федор — это *пафос преданности*, страсть раба, жаждущего умереть за своего господина. Когда Федору показалось, что Кречинский приуныл, раздумывая о своих делах, то он утешает барина: «Ну что вы, батюшка! Не в этаких переделах бывали… выберемся и отсюда… слово скажите, на себе вынесу…» Эти слова Федор, согласно ремарке Сухово-Кобылина, произносит «робко, смущенно», успокаивающе, заботливо, *как ребенку*. У Мейерхольда это — крик, *энтузиазм раба*, это взрыв жертвенного унижения. Монолог о Петербурге Федор произносит тоже как торжественную патетическую оду о «боге» Кречинском. Федор Мейерхольда вызывает у зрителя не уважение к его преданности, а отвращение к его рабству, отвращение к обществу, создающему и культивирующему рабов.

Эти два примера показывают, как рвется комедийная ткань пьесы, как тормозится легкость самих ситуаций, как пьеса настолько загружается углубленной психологией, что замедляет, а порой и совсем останавливает действие.

Вопрос о распределении симпатий и антипатий зрительного зала по адресу героев комедии волнует Мейерхольда. Мейерхольд выступает здесь как драматург, а не только постановщик. Симпатии и антипатии распределяются Сухово-Кобылиным в определенном социальном, классовом направлении. Мейерхольд решил изменить угол зрения Сухово-Кобылина.

Главным положительным героем комедии обычно и достаточно справедливо считался помещик Муромский. Это добродушный старомодный человек, беспомощный и наивный чудак, обожающий свою единственную дочь. Его наивность и беспомощность трогают, подкупают, вызывают желание защитить его перед опасностью. Опасность поджидает старика. Наглый хищник, рожденный городом и спекуляцией, бессовестно обманывает этого почтенного человека. «… Простота и непосредственность натуры, изваянная высоким резцом покойного М. С. Щепкина» — так характеризует Муромского Сухово-Кобылин в предисловии к «Делу», куда, как известно, перекочевал из «Свадьбы Кречинского» Муромский.

Это была та маска, которая скрывала от зрителя его классовую практику помещика и «владельца душ», заслоняя его меркантильность, его коммерческие расчеты, без которых, по выражению Энгельса, не обходится ни один брак в так называемом цивилизованном обществе. Однако под этим углом зрения смотрел на Муромского зритель.

Достаточно уж того, независимо от результатов, что Мейерхольд почувствовал это обстоятельство, понял, что перед лицом советского зрителя Муромский ничуть не лучше Кречинского и {73} «непосредственность» первого того же сорта, что «коварство» второго.

Правда, Мейерхольд «ликвидировал» Муромского по линии наименьшего сопротивления. Он просто *обошел его*. Он его затушевал в пьесе, не дав ему специального толкования. Он не изъял его из пьесы, но в то же время как бы изъял.

Как он этого достигает? У Муромского *нет лица*. На спектакле было такое впечатление, что Муромский носит очки, что он близорук. Его неудачи не от простодушия, а от «близорукости». Он не понимает, что делается вокруг него. Непонимание не от «непосредственности», не от инфантильности, а от ограниченности, от недостатка ума — обстоятельство, вряд ли вызывающее симпатию. Он не страдает, а раздражается. Он не горюет, а ворчит. Он не наивен, а неповоротлив. Он не добродушен, а просто не умен. Он безразличен зрителю; в лучшем случае он зрителю надоедает. Мейерхольд дает Муромскому какой-то унылый, надоедливый, зудящий, бесцветный тон речей и реплик. Муромский отодвигается на задний план.

В комедии есть другая фигура, которая обычно считалась отрицательной и в комедии официально трактуется как отрицательная. Это главный герой — это Кречинский. Он негодяй, авантюрист, жулик — все это правда. Но такова уж противоречивая логика буржуазного сюжета, что *одинокий герой, преодолевающий препятствия* для достижения цели (пусть скрыто, подсознательно), *вызывает симпатии у индивидуалистически настроенного зрителя*. Этот зритель в глубине души невольно перевоплощается в умного, ловкого и внешне обаятельного героя, вместе с ним живет, переживает, борется, преодолевает препятствия, желает втайне «ему — себе» успеха, хотя и одновременно искренне негодует против него — негодяя и мошенника.

Кречинский — негодяй, и благопристойный буржуа должен возмущаться, но вспомним, что «нет такого преступления, на которое не решился бы в конце концов капитал». *В потенции эта готовность на любое преступление не может не жить в индивидуалистическом сознании*. Пусть же герой совершает антиобщественные поступки, но таков уж характер буржуазного и вообще индивидуалистического мироощущения, что зритель, возмущаясь героем, втайне одобряет его. *Ибо сама природа буржуа по существу антиобщественна*. Герой понятен и близок ему. Когда в конце «Свадьбы» с минуты на минуту в квартиру Кречинского должна ворваться полиция, зритель не «на все сто процентов» хочет этого визита. Ему жаль Кречинского, естественно, ему жаль самого себя.

*Этот вопрос имеет принципиальное значение и для нашей драматургии. Некритически перенося старые сюжетные схемы, иной автор заставляет двигаться по этим же путям отрицательных героев, начинающих, как это ни странно, вызывать симпатию*.

{74} И вместо того чтобы преодолевать капиталистические пережитки в сознании сегодняшних людей, пережитки, которые в жизни, конечно, далеко еще не преодолены, некоторые авторы стимулируют, поддерживают, оживляют их. Бывает, автор часто даже в процессе работы испуганно замечает, что его отрицательный герой может вызвать симпатию, и автор срочно приготовляет противоядие. Он заставляет положительных героев произносить по адресу отрицательного негодующие слова. Он ставит отрицательного героя в унизительные, дискредитирующие его положения и ситуации. И все же через голову этих аргументов отрицательный герой находит путь к зрительскому сознанию, чтобы *разлагать* его. Капиталистические пережитки, которые зритель преодолевает в процессе соцстроительства, получают здесь «поддержку». Известны случаи, когда благодаря стараниям автора, режиссера, актера, художника и даже электротехника эти «аргументы» делали свое дело. Но бывает очень часто, особенно в провинции, что пьеса, лишенная этих нападок, звучит порой так «странно», что пьесу… *снимают*. Очевидно, дело не в этих драматических поделках, не в этих срочно надуманных средствах «защиты», сколько в радикальном пересмотре самого принципа показа этого отрицательного героя.

Заслуга Мейерхольда, совершенно независимо от получившихся результатов, заключается в том, что он почувствовал это обстоятельство. Предположим, он рассуждал так: «Превосходно, я “снимаю” Муромского, я ликвидирую к этому помещику симпатии моего зрителя. Значит, что я должен эти симпатии завоевать к Кречинскому, ибо должен же я к кому-нибудь завоевать симпатии. Но Кречинский мне враг, он и без меня завоевывает симпатии, мне нужно эти симпатии ослабить, если удастся, вовсе уничтожить и даже превратить в действительные, а не только внешние, антипатии. Для этого мне следовало бы найти в спектакле такую положительную точку опоры, с которой я мог бы воевать с Кречинским и подставить вместо него другое, более заслуживающее любви зрителя лицо».

Что делает Мейерхольд с образом Кречинского, об этом мы расскажем ниже. Сейчас же отметим, что Мейерхольд нашел эту точку опоры, с которой ему действительно отчасти удается перенести на другое лицо зрительские симпатии. Мейерхольд достигает этого совершенно неожиданным и смелым приемом. Он выдвигает Нелькина!

Кто такой Нелькин в комедии Сухово-Кобылина? Молодой помещик, сосед Муромского по имению, глупо влюбленный в Лидочку. Никаких достоинств он не имеет. Это досадная, нелепая, путающаяся в ногах фигура. Это из-за него сорвалось дело Кречинского, и, пожалуй, уж за это одно зритель его недолюбливает. Но самое убийственное в Нелькине — его полная *бездарность*. Он очень, видите ли, честный, но утомительно, проповеднически, пасторски. Это пресная честность человека, у которого нет ни ума, {75} ни мысли, ни энергии. Это прописная добродетель, это ограниченная, резонерская, в конечном итоге ханжеская честность добропорядочного буржуа. И вот этот скучный, бездарный, бесцветный человек претендует на любовь к Лидочке. Лидочка его не любит, и зритель ее в этом горячо поддержит.

За что его любить?! Почему ему должен уступить дорогу блестящий, обаятельный, умный, красноречивый Кречинский? Потому что он «честный»? Очевидно, все-таки потому, что у него, у Нелькина, есть «основания», которых нет у Кречинского, — иными словами, у него есть деньги, поместье, средства, которых нет у Кречинского. Вот, оказывается, в чем дело, при чем же здесь «честность»? Вся личность Нелькина — в его реплике о знакомых. Он хвастает тем, что ведет дружбу с купцом, восхищенно заявляя: «*Очень богатый купец… у него дом какой*!..»

Мейерхольд решительно перетолковывает Нелькина. Он не только вычеркивает слова о купце, дискредитирующие новое понимание образа Нелькина, но заменяет их противоположными. Нелькин мечтательно сообщает, что он дружит «с писателями, с художниками, с актерами». Нелькин играет в спектакле Мейерхольда *лермонтовскую тему*. Он одет в мундир и кавказскую папаху Печорина. Его помещичье положение всячески затушевано, он выглядит одиноко, как Чацкий, попавший «с корабля на бал». Он мечтатель и бунтарь. Он не просто влюблен в Лидочку, его любовь к ней — воплощение некой романтической идеи счастья. Любовь для него средство вдохновения на благо человечества. Он преследует Кречинского не потому, что тот отбил у него невесту. Он не видит в нем соперника. Он видит в нем воплощение человеческой алчности, подлости, пошлости и гадости. Он видит насквозь натуру Кречинского, для которого Лидочка только козырь в коммерческих расчетах. Он горюет, что наивная простушка Лидочка поверила в обманчивый блеск Кречинского.

И зритель постепенно переходит на сторону Нелькина. «Да, он достойнее Лидочки», — скажет зритель, «спровоцированный» Мейерхольдом.

Мейерхольд создает в заключение следующую сценку: арестованного Кречинского уводят, Нелькин протягивает к Лидочке руки, в ответ — захлопнутая дверь. И Нелькин декламирует романтические стихи Веневитинова об «одиноком утесе». Истинно пострадавшим оказывается Нелькин. Кречинскому можно не сочувствовать. «Сорвалось? Ничего, вывернется!..» Его самодовольное «Опять женщина!» достаточно рисует уровень его идей и мыслей. Простота Лидочки оказывается хуже воровства. Она так и не поняла Нелькина. Здесь у Мейерхольда тонкая реминисценция из «Горе уму». Там симпатии зрителя на стороне Чацкого, здесь — на стороне Нелькина.

Так Мейерхольд не только как режиссер, но и как драматург изменяет восприятие обычного сюжета, пытаясь его перестроить так, чтобы этот сюжет сам по себе помогал его замыслам.

{76} «Правдоискательская» и романтическая, лирическая струя, проникающая в спектакль через образ Нелькина, — целиком от Мейерхольда. Она дана в общей режиссерской импровизации, в драматических сдвигах, в музыке, в том, что в спектакле официально названо мелодрамой. В частности, вызывающий недоумение текст программы мейерхольдовской «Свадьбы Кречинского» с этой точки зрения находит себе простое объяснение.

Страсть Нелькина — любовь к Лидочке — представлена в спектакле как самостоятельная, композиционная, прослоенная музыкой сценка, имеющая начало, середину, конец. Нелькин в гневе на Кречинского, полон нежности и грусти за Лидочку. Этот момент назван в программе: «Мелодрама. “Вы в дому у воров” *(Весна)*». Его любовь, его романтическая готовность отдать себя для счастья Лидочки достигает высшего предела. Это! момент назван в программе так: «Мелодрама. “Я готов умереть за вас” *(Лето)*». Но Кречинский, сумевший вывернуться от обвинения Нелькина, высмеивает Нелькина, показывая солитер, и Нелькин получает удар, он вянет: его любовь не может быть принята, она кажется смешной. Этот момент назван в программе: «Мелодрама. “Солитер Лидии у меня” *(Осень)*».

Таким способом Мейерхольд поворачивает зрителя от Кречинского к Нелькину.

Эта лирическая струя совершенно чужда Сухово-Кобылину. Сухово-Кобылина сравнивали с Гоголем — у них похожий «юмор». Сравнивали с Достоевским — у обоих «жестокий талант». Но у Гоголя его смех — это «смех сквозь слезы», а у Достоевского его жестокость от страстного «правдоискательства». Гоголь и Достоевский, если выразиться старомодным термином, «любили человечество». Сухово-Кобылин в лучшем случае к нему безразличен. Этот аристократ, засекавший до смерти своих крепостных, взялся за перо, чтоб отомстить чиновничьему миру за преследования против него. Не было у Сухово-Кобылина «правдоискательства» и «слез». Его смех сухой и зловещий. Его жестокость — от злобы задетого вельможи. Он отвечает своими пьесами-памфлетами — «Делом» и «Смертью Тарелкина» — *на личное оскорбление*. Если б не личная судьба, поставившая его в зависимость от чиновничьего мира, в орбиту которого он попал в связи с делом об убийстве Симон-Диманш, он вряд ли написал бы «Дело» и «Смерть Тарелкина».

И «Дело» и «Смерть Тарелкина» имеют определенно автобиографический характер, что касается не только образов, списанных им со своих преследователей, но и отдельных деталей (например, сумма взятки в «Деле», слова пристава в «Смерти Тарелкина»).

«Делом» и «Смертью Тарелкина» Сухово-Кобылин мстил своим обидчикам, «крапивному семени», посмевшим затронуть аристократа. Не такова офранцуженная, ловко скроенная, с блеском написанная «Свадьба Кречинского». Забегая вперед, скажем, {77} что здесь лежат неудачи Мейерхольда в постановке этой комедии, которую он переоценил, взглянув на нее с высот всей трилогии.

Повторяем, жестокость Сухово-Кобылина, саркастический злой смех — от оскорбленного самолюбия вельможи[[1]](#footnote-2). Положительные герои во всей трилогии занимают служебное место. К Муромскому в «Свадьбе» автор относится с иронической, чуть брезгливой снисходительностью. Более «благородный» показ Муромского в «Деле» вызван несомненно игрой Щепкина, «изваявшего Муромского высоким резцом» в «Свадьбе»; под влиянием Щепкина, а может быть, именно для Щепкина Сухово-Кобылин более глубоко занялся разработкой Муромского. Щепкин, актер гоголевской школы, воспитанный на идее «смеха сквозь слезы», диктовал свои условия Сухово-Кобылину. Но даже в «Деле» положительность Муромского вызвана, скорее, тем, что Муромский — это драматическая опора для выступления против чиновников. Автор заставляет себя «полюбить» безразличного ему Муромского, чтоб вернее ударить по врагам. В «Смерти Тарелкина» — этой высшей точке трилогии — он вовсе освобождается от ненужного ему положительного героя, и ненависть хлещет, не зная предела.

Основное, что имел в виду Мейерхольд в «Свадьбе», — это образ Кречинского. Сюда было направлено его главное внимание, но здесь, на наш взгляд, главная его неудача.

У Сухово-Кобылина Кречинский напоминает Хлестакова, хотя разница между ними принципиальная. У Хлестакова «легкость в мыслях необыкновенная». У Кречинского главное — «ум». Без ума ничего не достигнешь! Кречинский восклицает: «Все — ум, везде — ум! В свете — ум, в любви — ум, в игре — ум, в краже — ум!.. Да, да! вот оно: вот и философия явилась».

У Сухово-Кобылина Кречинский блестящий и обаятельный авантюрист. Хлестаков таким *кажется* благодаря невероятным обстоятельствам, в которые он попал, — обстоятельствам, придающим каждому его слову и движению значение, которого он не добивался. Кречинский сам делает все, чтоб «казаться», он сам создает обстоятельства. «Все — ум, везде — ум!» Хлестаков врет без всякой задней мысли, Кречинский врет с умом, с умыслом. Но, по существу, и Хлестаков и Кречинский — «два сапога пара», они могли бы быть приятелями, из которых один умен, хитер и ловок, другой легкомыслен, простоват и глуп. Но идеалы у обоих одинаковы: идеал — прожигание жизни, «наслаждение бытием», жуирство.

{78} У Сухово-Кобылина Кречинский (выписываем сухово-кобылинские ремарки) «входит бойко», «одет франтом», «поворачивается к дамам и раскланивается», «рассказывает с жестами и шаркает», «очень развязен», «любезничает». Он обольщает одним своим взглядом. Сводит с ума одной улыбкой.

У Мейерхольда — это мрачный, зловещий, загадочный человек. Он вовсе не обольстителен, никак не развязен, он чересчур важен и суров, таинственно замкнут, чтобы «рассказывать с жестами и шарканием», он просто не умеет, не хочет, не может «любезничать» и «ходить бойко». Он скорее пугает, чем привлекает. Непонятно, чем он «взял» Лидочку и Атуеву. Нелькин свидетельствует: «Скоморох, право, скоморох», «Да, он человек, того… разбитной, веселый», или: «Остряк! лихач! разудаль проклятая!» Эти слова совершенно непонятны у Мейерхольда, они никак не могут относиться к Кречинскому. Кречинский у Мейерхольда страшен, а не обаятелен. Это убийца.

У Сухово-Кобылина Кречинский напевает легкомысленную песенку из «Волшебного стрелка»:

Что бы было без вина?  
Жизнь печалями полна.  
Вся тоской покрыта,  
Вся тоской покрыта.

И «кончает самой невероятной руладой».

У Мейерхольда эта песенка выброшена: не может Кречинский петь веселых песенок, не может быть легкомысленным. У Сухово-Кобылина Кречинский унижается перед своим кредитором, купцом Щебневым. Он хватает его руку, говорит: «Порядочный человек, сударь, без нужды не душит другого, без крайности бревном другого не приваливает. За что же вы меня душите? за что? Что я вам сделал? Ну скажите, что я вам сделал?» Мейерхольд вычеркивает этот разговор и самого купца вычеркивает из списка действующих лиц. Кречинский не может унижаться. Он важен. Он полон достоинства. Мейерхольд выводит Кречинского как бы под руки. Он придает значительность каждому его слову, жесту. Он его не показывает сразу. Он сначала дает только его голос. Он дает сначала одну только руку (из-за ширмы).

С какой целью Мейерхольд так живописует Кречинского? У Мейерхольда существует определенная идея Кречинского. Кречинский — воплощение ломающей все на своем пути идеи приобретательства. Кречинский — это образное выражение капиталистического накопления, торжественного и страшного шествия торгового капитала.

В печати Мейерхольд объявил, что Кречинский — это тип «*властного и страшного афериста, призванного действовать в мире в качестве агента великого капитала*». Мейерхольд объявил, что он мыслит «Свадьбу Кречинского» по-бальзаковски, что лучшее название этого водевиля, превращенного из драмы, — {79} «Деньги». Это Россия 60‑х годов — эпоха победоносного шествия торгового капитала, сметающего на своем пути все преграды, в первую очередь — крепостное право. Кречинский — выразитель этого исторического явления, он персонифицирует собой этот новый класс.

Вот откуда мейерхольдовская трактовка Кречинского. Поэтому Кречинский величествен, как рок, как сама судьба, перед которой все бессильно. Расплюев восхищенно говорит о Кречинском: «Наполеон!» Это же восклицание, только с отрицательным знаком, подхватывает Мейерхольд. «Наполеон» — вот тема, которую ведет у Мейерхольда Кречинский. Тема Наполеона — тема буржуазного приобретательства.

Увы, вся эта мейерхольдовская схема от начала до конца надуманна. Надуманна она потому, что существует совершенно *независимо* от пьесы Сухово-Кобылина. Она надуманна потому, что не находит ни малейшей опоры во французском водевиле, написанном на русском языке и носящем название «Свадьба Кречинского». Замечательна идея показать на театре в мощных художественных образах исторический процесс шествия денежного капитала. Но только для этого необходимы два условия, формулированные еще Энгельсом. Во-первых, чтобы герой такой драмы был типичным для этих процессов характером; во-вторых, чтобы он действовал в типичных для этого процесса положениях.

Является ли Кречинский, этот великосветский повеса из промотавшихся дворян, бонвиван и петербургский щеголь с Невского проспекта, типичным характером русского торгового капитала? Является ли мошенническая, мелкоуголовная проделка с подменой солитера стразом типичным положением для развития денежного капитала?

Есть в русской литературе мощное художественное полотно, в котором дано яркое реалистическое видение шествия торгового капитала, а герой этого произведения дан как Наполеон, как идеолог капиталистического накопления. Это «Мертвые души», это Чичиков. Но приобретатель, накопитель и «агент великого капитала» Чичиков вовсе не легкомысленный дворянский сынок Кречинский. «Мертвые души» — не водевильная «Свадьба Кречинского», а Гоголь — не Сухово-Кобылин. И уж, во всяком случае, нельзя сравнивать Сухово-Кобылина с автором «Человеческой комедии», с которым так восторженно, так рискованно Мейерхольд сближает «Свадьбу». Да не только «Свадьба», но и «Дело», но и «Смерть Тарелкина» не дают оснований проводить подобное толкование. В трилогии показаны страсти — алчность, жадность, стяжательство, подлость. Но еще Ленин говорил о страшной силе общества помещичьего, феодального, чиновничьего. Там господствовали те же страсти, но не обязательно с клеймом торгового денежного капитала.

Бальзаковские герои мечтали завоевать весь мир, во взволнованном океане банковской и биржевой ажитации они находили {80} поживу для своих аппетитов, для бурной деятельности, для шумных прожектов. Однако эта деятельность, пусть всячески аморальная, не обязательно выражалась в форме, предусматриваемой уголовным кодексом. Преступление, предусмотренное уложением о наказаниях, никак не было типичным положением, в котором осуществляла свою деятельность буржуазия. Это совершенно очевидно.

Предпринимательская деятельность, всячески поощряемая кодексом Наполеона, кодексом, созданным буржуазной революцией, и была объектом Бальзака, и как раз по поводу Бальзака Энгельс предложил свой тезис о «типичных характерах в типичных положениях». Поэтому совершенно произвольно переименовывать «Свадьбу Кречинского» в «Деньги» и заставлять Сухово-Кобылина изъясняться бальзаковским штилем.

Каков круг деятельности Кречинского — круг, строго-настрого очерченный Сухово-Кобылиным? Все, что он может предпринять, — это глупый обман ростовщика и купца Бека, наивная замена бриллианта стеклом. Если на то пошло, то даже… Бек имеет больше права, чтобы стать героем задуманной Мейерхольдом пьесы, но никак не Кречинский.

Пошловатому Кречинскому Сухово-Кобылина под стать мелковоровская афера. Гигантский Кречинский Мейерхольда нуждается в соответствующих делах, мыслях, поступках. Но вот этих-то требуемых мейерхольдовским замыслом дел, мыслей, поступков — нет в «Свадьбе Кречинского». Поэтому Кречинский Мейерхольда, усугубленный еще приподнятым исполнением артиста Юрьева, проходит сквозь спектакль, почти не задевая зрителя. Он возникает как публицистический тезис, но не как живое действующее лицо. Мейерхольд переоценил Кречинского. Он поставил его на пьедестал, которого тот не заслуживает. Он раздул его до гигантских размеров, не имея для этого опоры в комедии.

Интересно построен Мейерхольдом второй акт, где действие происходит в квартире Кречинского. По Сухово-Кобылину, это светлое, роскошное, барское помещение, где легко и весело, «с искрой», «с экспрессией», с легкомысленной песенкой из «Волшебного стрелка» задумывается и совершается афера. У Мейерхольда это мрачное дно, это полутемный колодец, из которого стремится выкарабкаться Кречинский. Вся эта сцена заполнена мрачными, жуткими, таинственными красками и в декорациях, и в свете, и в мизансцене, и в интонациях актеров. Вся задача этой сцены — придать философско-значительный характер событиям, но здесь это мелкое жульничество.

Мейерхольд вводит новых действующих лиц — мелькают страшные маски Крапов и Вощининых, этой гвардии «Наполеона». Комедийная легкость изгнана. Житейская болтовня Федора звучит как пышный монолог где-нибудь в подземелье, озаренном факелом. Слова Кречинского частью отданы новым, изобретенным Мейерхольдом, героям, которые произносят их вне связи {81} с диалогом, с живым столкновением реплик, в сторону, независимо, значительно, *вообще*.

Естественно, что вся эта сцена построена на паузах, на психологических переходах, на тяжелых и статичных мизансценах. Медленный темп в этом акте совершенно законен, органичен. Но замысел Мейерхольда, выраженный в адекватной ему сценической интерпретации, противоречит материалу комедии.

По поводу чего все это? По поводу водевильной затеи со стеклом и бриллиантом? Но это стрельба из пушек по воробьям, хотя сами по себе мейерхольдовские пушки стреляют превосходно. Такая трактовка требует другого материала, более глубокого, мощного, обобщенного, значительного. Веселый водевиль Сухово-Кобылина превратился у Мейерхольда в трагическую мистерию, оснований для чего не было. Вся эта трагичность мнимая. Образ Кречинского без опоры в пьесе тяжелой гирей повис в комедии. Оттого вся эта сцена, во многом замечательная, воспринимается как утомительная и натянутая.

Некоторого равновесия Мейерхольд достигает в третьем действии, лучшем в спектакле, где Мейерхольд берет реванш за предыдущие неудачи. Реванш взят преимущественно за счет образа Расплюева. Расплюев — самый значительный образ, созданный Сухово-Кобылиным. Понятие «расплюевщины» вошло в историю литературы наравне с понятиями «хлестаковщины» и «маниловщины». Расплюев — это тот же Акакий Акакиевич, только пронизанный иронией. Это «веселый» Акакий Акакиевич, у которого сквозь смех, шутку, балагурство, улыбку вдруг проглядывает гримаса плача. Он смешон, никчемен, пакостен. Но, оказывается, он глубоко несчастен. Он ничтожен, но его ничтожество есть форма его борьбы за существование. У него нет «зубов», поэтому он «виляет хвостом». Он служит Кречинскому, выполняет его поручения, покорен его приказам, но его мечта — быть Кречинским, обладать его «зубами», его «умом», его обаятельностью, его силой.

Как можно показать на сцене Расплюева? Возможен двоякий замысел. Можно играть Расплюева, высмеивая его, брезгливо относясь к нему, уничтожая его, так чтоб зрителю было противно, отвратительно, тошнотворно от этого гнилого отребья человека. Можно показать так, чтоб зритель взял его под свою защиту, чтоб пожалел его в лучшем смысле слова. Можно показать трагическую судьбу этого человека, которого довел до такого ничтожного, искалеченного, изуродованного сознания мир, основанный на эксплуатации и угнетении.

Как разрешил образ Расплюева артист Ильинский? Мне кажется, что у него не было определенной задачи, вернее, он колебался, как ему быть, переходя от одной задачи к другой. Сочетая два театральных приема — психологизм и цирковую эксцентрику, — Ильинский так и не обнаруживает своей определенной точки зрения, хотя как будто симпатизирует первой. У Расплюева {82} есть знаменитый монолог, «главный козырь» целых поколений Расплюевых на русской сцене. Монолог «о гнезде и птенцах», семье и детях, которые ждут пищи. «Пусти, брат! Ради Христа создателя, пусти! Ведь у меня гнездо есть; я туда ведь пищу таскаю… птенцы; малые дети. Вот они с голоду и холоду помрут… Ведь детище — кровь наша!..»

Этим монологом можно образ Расплюева повернуть далеко-далеко не в смешную сторону. Это место (возможно, даже в противоречии с Мейерхольдом) Ильинский *обходит*, произносит его как бы *безразлично*. Он всячески пытается казнить Расплюева, поиздеваться над ним, порой даже перегибая палку чрезмерной буффонадой. Нельзя сказать, чтоб это ему удалось. Образ запуганного, забитого жизнью человека, несмотря на все старания, все время выплывает наружу. В самый разгар язвительного смеха Ильинского над Расплюевым проскальзывает какая-то робость, смущение, неуверенность в правоте такого отношения.

Победы и Ильинский и Мейерхольд достигают в третьем акте. На этом скромном участке Мейерхольд добивается, чего хотел, с минимальной натяжкой. Расплюев говорит: «… были б деньги, так и сам бы рассылал других да свое неудовольствие им бы оказывал». Расфранченный, представленный Муромскому как равный, он постепенно начинает чувствовать себя уже «имеющим деньги» со всеми вытекающими отсюда правами и привилегиями. С большим и тонким юмором показывает Ильинский этот «рост» Расплюева. Сначала робкий, приниженный, искательный, он постепенно «выпрямляется», начинает подтрунивать над Муромским, умышленно путать его фамилию (это от Мейерхольда, так же как некоторые перестановки в тексте) и достигает высшей точки в разговоре с Нелькиным, произнеся свою фамилию высокомерно и с французским прононсом «Rasplueff».

Мы рассматривали здесь поочередно образ за образом, ибо именно так, один за другим расположены они у Мейерхольда. Да это не спектакль как целое, не ансамбль, связанный единой интригой, это галерея героев, большей частью *независимо* друг от друга проходящих на сцене. Если отношения Кречинского и Лидочки, Кречинского и Атуевой, Кречинского и Муромского рождаются от того, что его обаятельность и поведение создают соответствующую реакцию, ответ с другой стороны, то у Мейерхольда эта взаимосвязь рвется, ибо уничтожается та *общая почва, на которой герои сходятся*. Оттого герои в спектакле *изолированы* друг от друга, они выступают самостоятельно, они обнаруживаются не столько из отношений друг к другу, сколько от непосредственного обращения к зрителю. Разорванная комедийная связь не была компенсирована другой, поэтому сам спектакль оказался лишенным единства и цельности.

Но эти обстоятельства не лишают значительности этот эксперимент {83} Мейерхольда. Ценность его не только для искусства режиссера или для общей проблемы специфической интерпретации классики на советской сцене. Ценность его, подчеркиваем, прежде всего значительна *для драматургии*. Преодоление индивидуалистических тенденций сюжета, освобождение образа от бытовых наслоений, мешающих широкому, обобщенному, философскому показу героев, вопрос о распределении симпатий и антипатий в зрительном зале — все эти чисто драматургические проблемы поднимает Мейерхольд.

Он этим спектаклем как бы предъявляет свои требования советской драматургии. Он как бы хочет сказать, что по старым сюжетным принципам он не может показывать новые отношения людей. Он как бы предостерегает, что, некритически усваивая старые драматические каноны, драматургия окажется в противоречии сама с собой, с теми новыми социальными идеями, которые она представляет в образах. Он как бы хочет сказать, что и прошлую историю человечества нужно показывать иначе, с точки зрения новых идей, что, следовательно, те формы, пользуясь которыми старая драматургия маскировала, ограничивала, обедняла действительность, требуют пересмотра, преодоления для беспощадного раскрытия прошлой истории, которая в свете сегодняшних дней может быть показана с огромной глубиной, объемностью, величайшей объективностью.

Ибо если советские драматурги в своей художественной практике, в своих спорах и дискуссиях ищут средства для выражения в искусстве социалистической действительности, то художники сцены не стоят в стороне, ожидая результатов. Они тоже ищут. Тоже спорят, протестуют, ошибаются, достигают, волнуются, находят и теряют. И среди них один из первых — Всеволод Мейерхольд.

«Литературный критик», 1933, № 3.

# О лукавстве и оптимизме Славин, «Интервенция». Театр имени Вахтангова

Быть может, после этого спектакля, напоенного светом, красками, воздухом, тем plein air’ом, который напоминает картины импрессионистов, после спектакля, быть может, зарождается отдаленнейшее чувство… досады. Досады, на которой, впрочем, не хочешь настаивать, которая не вызывает большой претензии к авторам спектакля. Вся картина одесской интервенции написана кистью, за которой чувствуется ясный, спокойный, быть может, чересчур спокойный взгляд художника. Она вся на радостном ритме, почти музыкальном, почти песенном, на прозрачном ритме, который избегает резких переходов. Вот этой резкости, вероятно, потребовал бы зритель, этих драматических аккордов, этих щемящих трагических нот, которые взбудоражили бы, разволновали, {84} стеснили дыхание, потрясли бы героической эпопеей девятнадцатого года.

Я доскажу свою мысль на примере оформления художника Исаака Рабиновича, сыгравшего в спектакле значительную роль. Его как художника не могла не задеть здесь тема моря. «Море» здесь мотив, который в сильной степени подчеркивает основную мысль спектакля. Этот мотив мог быть очень драматическим, страстным, бурным — низкое, нависшее небо, тревожные ветры, разъяренная стихия. Рабинович, руководствуясь мыслью, которую дал спектаклю Симонов, пошел по иному пути. Море — его не видишь, но все время чувствуешь — «ясно», оно спокойно катит свои бесконечные волны, оно заполняет весь спектакль чувством широких просторов, безграничных горизонтов, большой радости от победы, которую нес в себе бурный девятнадцатый год, победы, которую мы, современники, сегодня удостоверяем. На этой оптимистической ноте, так свойственной и Симонову и Вахтанговскому театру вообще, движется спектакль.

Нужно сказать, что у Славина в пьесе все время борются два начала: «прозрачности» и «страстности», «спокойствия» и «драматизма». Их можно персонифицировать в двух образах спектакля — французских солдатах Селестене и Жуве. Селестен — весельчак, который острит даже под пулями, всеобщий любимец, парижский рабочий, переодетый солдатом, парень с честным взглядом. Большевистские идеи захватывают его, но Селестен не теряет своего спокойствия и юмора. «Я все тот же, — говорит он, — но кроме того я стал коммунистом». В окопах, когда офицер приказывает идти в атаку, Селестен с хладнокровным юмором замечает: «Тут есть мнение, что идти не стоит».

Жув никогда не улыбнется. Его лицо все время конвульсивно подергивается. Он весь переполнен затаенной страстью. Он сдерживается, чтобы не вспыхнуть, не взорваться гневом и яростью. Эти две линии борются в пьесе, от Селестена идет юмор пьесы, песенки, шутливые ситуации, причем Славин «сочувствует» именно Селестену, от Жува — драматическая линия. Но эта линия осложнена драматической, почти трагической темой гимназиста Жени, которая не вскрыта в спектакле. В спектакле победила первая линия, — быть может, от этого он стал «легче» и вызывает ту досаду, о которой мы говорили. Но потому, что это линия *Селестена*, забрасывающего зрительный зал своими грубоватыми шутками, заражающего своим темпераментом и лукавством, уверенностью, что этот парень еще себя покажет… не хочется упорствовать в этой досаде.

Славин — драматург театральный; он видел сцену, когда писал, причем, кажется, видел именно вахтанговскую сцену. Славин пытался максимально показать Одессу 1919 года. Французская казарма. Забастовка на верфи. Подпольный областком. Штаб интервентов. Камера контрразведки. Кабачок «с подачей спиртных напитков». Партизаны под Одессой. Окопы. Одесская {85} улица. Ночная аптека. Квартира банкирши. Мадам Ксидиас, угрожающая рабочим расправой. Бандит Филипп, заявляющий, что он «необходимое зло капиталистического мира». Большевик Степиков, спокойно готовящийся к смерти. Полковник Фредамбе, изысканно декламирующий о «прекрасной Франции». Подпольщица Жанна, экзальтированно призывающая к немедленному восстанию. Солдат Селестен, допекающий насмешками офицера. И т. д. И т. п. Эти события и люди даны Славиным в разнообразных ракурсах, в игре эпизодов. Причем в большинстве даже самый миниатюрный из них, как, например, диалог двух «господ петербургской наружности», — самостоятельная сцена с законченным и тонким рисунком. У Славина есть тяготение к *игровому* элементу спектакля, что так ценит Вахтанговский театр. В сцене французской казармы ряд таких эпизодов. Мишель Бродский объясняет цель интервенции: «Вот табуретка, пусть она будет Донбассом, а ты — союзная армия, ну, бери Донбасс». Селестен «берет Донбасс», Мишель выхватывает табуретку, Селестен падает кувырком. «А я, — говорит Мишель, — русский рабочий и крестьянин». Или сценка, где лейтенант Бенуа договаривается с Селестеном о такой «игре»: он, лейтенант, — добрая матушка Селестена, а Селестен — ее покорный, преданный сын, который ничего не скрывает, даже того, кто принес в казарму прокламации. «Я твоя матушка», — говорит Бенуа и поглаживает усы (это от театра — типичный вахтанговский прием). Такой же эпизод с уроком географии, который якобы преподает, «играет» Бродский, и т. д. Это только одна из многих красок, которыми пользуется Славин.

Особого внимания заслуживает язык Славина, большая взыскательность, с какой он подходит к слову. Герои Славина не страдают многословием, — это большое достоинство пьесы. Герои говорят коротко, мысль стянута в два‑три, порой в одно только слово, отчего слово становится экспрессивным. Так говорят и Селестен, и мадам Ксидиас, и Женька. Это не стиль героев — это лаконический стиль пьесы. Две смежные фразы не текут по инерции, дублируя друг друга, как это часто бывает, они даны «на расстоянии», от их столкновения большая выразительность текста. Две языковые краски приняты в пьесе: «французская» и «одесская». «Русская» там явно обделена, и здесь автора постигает неудача. У автора как будто две пары очков — «одесские» и «французские», и когда он ими смотрит не на Селестена или Филиппа, а, скажем, на матроса Бондаренко, или на коммунистку Орловскую, или рабочего Степикова, то эти персонажи бледнеют, или выглядят полуфранцузами-полуодесситами, или вообще их не видно. Грех здесь в том, что порой *не слово идет от мысли, а мысль от слова*, не образ диктует автору свою специфическую форму — наоборот: заранее готовая, быть может, мировоззренчески близкая автору форма подчиняет себе образ.

{86} Украинский матрос Бондаренко говорит союзным парламентерам: «Итак, вы собрались уйти как раз тогда, когда вас выгоняют. Я растроган». «Я растроган» — это совсем по-французски, это хорошо в устах Бенуа или того же Селестена, а у Бондаренко это… литература. Рабочий Степиков изъясняется вначале совсем по-одесски, только впоследствии он становится «осторожнее». Русский большевик Мишель Воронов доходит до зрителя как «Мишель», но не как «Воронов»; лучшая сцена и у автора и у актера Кузы — сцена в казарме, где, по пьесе, Мишель выступает как французский солдат. В вялой и натянутой сцене областкома «играет» одна только Жанна. Артистка Орочко (Орловская) нашла верный тон для своего образа, но из-за отсутствия материала не развернула его. Повторяем, любовь к слову иногда мешает мысли. В эпизоде контрразведки, несколько побледневшей на сцене, производит впечатление в первую очередь рабочий Степиков — это заслуга Симонова и актера Шухмина. Маленькая деталь — полуобнаженная рука — дает ощущение крепости и готовности сопротивляться. Степиков прост — в этом вся задача. Мишель говорит, между прочим, так: «Часика через два мы наденем деревянные костюмы и сойдем в землю». Это, бесспорно, красиво сказано, но есть в этой фразе отдаленный привкус рисовки. Кажется, что такой человек, как коммунист Бродский, как-то проще, очень *обыкновенно* скажет свои последние слова. Трудно, конечно, найти художнику эти слова, но они существуют. Эту же фразу мог бы сказать и Шенька, которому тоже принадлежит красивая фраза: «Дайте мне смерть — медленную, как любовь матери».

Кстати, о Женьке. Это одна из интереснейших фигур в пьесе и неинтересная в спектакле, и здесь наши упреки театру. Тема Женьки — это тема «яческого», ходульно-романтического «дюма-отцовского»[[2]](#footnote-3) восприятия революции. Эта тема в какой-то степени подтема фадеевского Мечика. Гимназист Мечик тоже играл в революцию, участвовал в боях вместе с партизанским отрядом и кончил позорным дезертирством. Гимназист Женька говорит о Демулене, о Дантоне, о большевиках, а кончает предательством. Женька говорит матери «буржуйка», но это не только болтовня, как это представил актер. Это сложнее. Женька серьезно говорит «буржуйка», но дело в том, что эта серьезность не настоящая, «дюма-отцовская». Все дело в том, что Женька все время рисуется перед самим собой, глядится в историческое зеркало, воображает себя «персоной». В пьесе его убивают революционеры, — это символический выстрел, «наказание», предостережение. Актер Наль вместо разоблачения дает хорошую внешнюю характерность одесского гимназиста, и… только. Выпадение Женьки не могло не отразиться на спектакле, но если потерян {87} Женька, то приобретен прекрасный Селестен и Жув — и это очень много.

У Симонова как режиссера и актера есть большое чутье детали, большое влечение к линии, к чистоте ее, к рисунку, мы бы даже выразились так: к рисунку карандашом. Рисунок роли или спектакля Симонов видит с прозрачной ясностью. Психологию он мыслит пластически, графически, причем графика может быть очень сложно разветвленной системой, способной вынести большую идеологическую нагрузку (например, роль Клавдия в «Гамлете»). Эта разветвленность почти всегда имеет свой ритмический подтекст, в основе роли или спектакля как бы лежит некая музыкальная идея.

Эти свойства Симонова отразились на «Интервенции», пьесе, творчески близкой ему. Быть может, хотелось бы, чтобы плавное течение спектакля «разрушалось» прерывистостью, затрудненностью, разряжением. Кажется также, что первая картина написана чересчур импрессионистически, что делает ее вялой, — обстоятельство опасное для экспозиции спектакля, экспозиция должна иметь устойчивый характер, твердую отправную точку. Но вообще спектакль обладает стилевым единством, несмотря на дробность материала, и разворачивается с подлинным блеском. Настоящая вязь мизансцен в сцене казармы. В предпоследнем эпизоде показана реакция Бондаренко на сообщение парламентера-полковника о казни Жанны, Мишеля и Степикова. Бондаренко (Глазунов) стреляет из револьвера в воздух, в землю, в сторону. Его партизанский дух требует именно такого выхода для его чувства. Но в то же время он настолько сдержан, что не стреляет в парламентеров-интервентов, хотя именно в них, по сути, он направляет свои выстрелы. Резкая мизансцена, когда партизаны молниеносно выстраиваются поперек сцены, тоже подчеркивает эту реакцию Бондаренко.

Двумя-тремя деталями дается образ: глупо оттопыренный рот, приподнятые локти, вихляющаяся походка — и вот Петька; его холуйство, и тупость, и добродушие — все тут. Имерцаки — какой-то жутковатостью веет от этого типа, созданного Хмарой. Между прочим, у Славина сенегалец Али поет свою песню незадолго перед тем, как он, обыскивая верфь и найдя там оружие, заявляет офицеру: «Нету ружжа». Тоскливая негритянская песня одинокого, запуганного белыми хозяевами человека — психологическая мотивировка для «нету ружжа». К сожалению, она не использована в спектакле, песня эта, скорее, бормотанье и не служит указанной цели.

Есть в спектакле скрытое… лукавство, ирония. Они от Славина, от Симонова, от Горюнова, от Мансуровой, от Шихматова, от Журавлева, от Толчанова, от Кольцова. Дело в том, что ответ «прекрасной Франции» дан в «Интервенции» на «французском» же языке. Будущее социалистическое человечество — это не формула уравниловки. «Национальное по форме» — существует такой {88} принцип. Пресловутое французское «эспри», галльское острословие, пылкость мысли, темперамент, страсть — это «национальное по форме» у всех великих французов от Рабле до Ромена Роллана, оно сейчас вырождается в утонченную манерность полковника Фредамбе, в петушиную спесь лейтенанта Бенуа, оно остается, чтобы жить и расцветать, у Селестена. Вот в чем «ответ», в чем «лукавство». И в этом, быть может, главная прелесть этого спектакля.

Жанна (Мансурова) — маленький вулкан, поминутно извергающийся, «экспрессия»; Селестен (Горюнов) — весь начиненный порохом и шутками, напоминающий молодого роллановского Кола Брюньона; наконец, Жув (Журавлев) — пронзительная, выстраданная ненависть, один из самых глубоких образов спектакля.

О художнике мы уже говорили. Лучшая его сцена — кафе. Южная ночь, полная звезд, кафе под открытым небом, мраморные столики с оранжевыми пятнами абажуров, прибой волн, возникающая фигура Али — черного сенегальца в розовой феске. Рабинович наклонно приподнимает пол сцены, техническая подготовка впечатления обрыва, моря, просторов. Хорошо также разрешено и в смысле перспективы и в отношении фактуры оформление символической концовки, которую дал спектаклю Симонов. Пароход «Империя», на котором уезжают интервенты и одесские буржуа, умышленно дан картонным, лишен романтики. В отъезжающем в море пароходе есть романтический налет. От него освобождена эта сцена. Почти видишь фанерные доски, из которых сделан пароход. Крутой, неудобный трап, по которому не хочется подниматься, не хочется уезжать. Пароход распадается, и впереди — одесская лестница, белоснежная ступенчатая даль, по которой поднимаются три солдата: Селестен, Жув, Али…

«Советское искусство», 1933, 20 марта.

Печатается по тексту книги «Спектакли и пьесы».

# Автора, автора… «Вступление» в Театре имени Мейерхольда

«Автора, автора» — это восклицание естественно вырывается после спектакля «Вступление». Но не по адресу автора спектакля или автора пьесы, а по адресу того неизвестного драматурга, которого ждет не дождется Мейерхольд, драматурга, на материале которого Мейерхольд развернет свой мощный режиссерский талант, не испытывая ощущения великана, которого каждый раз укладывают в детскую кроватку. Пьеса Юрия Германа «Вступление» — это, иначе не скажешь, «детская кроватка», это пьеса, в значительной своей части беспомощная, на каждом шагу обнаруживающая драматургическое неумение автора-беллетриста, взявшегося за драму. Есть, правда, в пьесе {89} удачные места, есть острые мысли и ситуации (в работе над пьесой принимал участие В. Шкловский), но всего этого еще недостаточно, чтоб, например, рекомендовать эту пьесу провинциальному театру.

Нас в этом очерке меньше всего интересует пьеса и больше интересует спектакль, вернее, отдельные моменты спектакля, потому что спектакля как целого, как носителя ценностной единой мысли — нет. Есть несколько эскизов, которые и запоминаются.

Идея спектакля — перерождение западноевропейского интеллигента под влиянием противоречий капиталистического строя — никак не доказана. И пусть Мичурин, играющий главную роль Кэльберга, всячески пытается донести до зрителя мысль пьесы, вряд ли он достигнет большого успеха. Возьму пример со сценой в Шанхае — сценой, где на заводе забастовка, угрозы с обеих сторон, вводят полицейских и проч. Сцена эта абсолютно пуста, беспомощна, скучна. Рабочие говорят — «будем бастовать», хозяева отвечают «расправимся», рабочие говорят — «пауки», хозяин отвечает чем-то вроде «сволочи». Это что? Скучное изображение, фотографическая *иллюстрация*, жанровая *картинка*. Ни мысли, ни разрешения какой-нибудь ситуации. Мейерхольд ничего не дал в этой сцене, кроме разве света, желтого колорита, который создает какой-то оттенок лихорадочности и неспокойствия; заурядные линии — вот с одной стороны забастовщики и с другой стороны — забастовщики, над ними хозяин, затем входит отряд и располагается по диагонали, памятной еще по «Последнему решительному». Это простая геометрия, это еще не искусство, это не вызывает в зрительном зале ни волнения, ни сочувствия, ни гнева, даже самой примитивной эмоции заинтересованности в том, что происходит, нет в зрительном зале. А ведь вся эта картина введена, между прочим, потому, чтоб воздействовать на Кэльберга, который стоит тут же на сцене, она должна толкнуть его против капиталистической эксплуатации, она должна его зажечь огнем протеста.

Но зритель не верит, что Кэльберг взволновался, и он не может быть действительно убедительным, как бы этого ни хотели режиссер Мейерхольд и актер Мичурин. И кажется, что эта сцена с успехом могла быть убрана из спектакля вообще.

Повторяем, в спектакле есть только эскизы, штрихи, временами, правда, блестящие, большого эмоционального и интеллектуального воздействия. На них мы и остановимся.

В финале Кэльберг уезжает в СССР, последняя картина — это прощание, укладывание вещей и проч. В смысле текста и ситуаций сцена ничтожная. От нее запоминается только то, что Кэльбергу то пожимают руки, то отказываются пожимать, причем и то и другое не поэтические сцены, какими они могли бы быть, а простая информация о том, что когда люди уезжают, то они, как это ни странно, пожимают руки и укладывают чемоданы. У автора здесь не было *задачи художественной, идейной*, {90} *сценической*. Эту задачу *от себя* привнес Мейерхольд и разрешил ее поразительно простыми и волнующими средствами. В отъезде есть элемент романтики. Особенно если с таким отъездом связана другая, новая, настоящая жизнь. Особенно если место, которое ты покидаешь, — болото, гниль, разложение, кризис. Особенно если место, куда ты едешь, все дает тебе для работы, для творчества, для утверждения себя. Задача — показать это предвидение, *ощущение простора, горизонтов, воздуха*, ощущение желания двигаться, работать, творить, ощущение весны раскрепощения, потоков жизни. Очень просто решил эту задачу Всеволод Мейерхольд. Он дал весну — открытое настежь окно, раздувающуюся занавеску, сквозняк. Эти занавески шевелились когда-то в МХТ в чеховских пьесах, но именно *шевелились*, выражали настроение интимного дробного переживания, они замыкали, они, я бы сказал, говорили *о приезде, а не об отъезде*, об уюте, [звали] понежиться за этими занавесками, даже спрятаться за ними, — они, во всяком случае, не звали, не могли звать наружу. «Вишневый сад» — это трагедия отъезда, покидания родного гнезда, зябкого ощущения человека, которому нужно покинуть насиженный угол.

Развевающаяся чуть ли не под прямым углом во время всей сцены мейерхольдовская портьера — она заполняет сквозняком, воздухом, ощущениями простора весь зрительный зал. «Завидуешь» Кэльбергу, который уезжает в Советский Союз, сам хочешь с ним поехать и покинуть хваленый Запад. Пирушка друзей, вместе учившихся когда-то, теперь инженеров, пирушка, заканчивающаяся сценой, где оставшийся один инженер Нунбах — безработный, сейчас продавец порнографических открыток — в отчаянии спрашивает у Гете, у бюста: «Почему я продаю порнографические открытки, почему я не строю домов?»

Режиссер в этом эпизоде решает несколько задач. Первая — это сами пирующие инженеры: *натянутость, условность, надуманность этого веселья*. Это веселье мертвецов, движущихся призраков и мумий. Эту мертвенность Мейерхольд дает подчеркнуто — условным, *механическим характером жеста и мизансцены*. Эффект здесь, однако, значительно снижен тем, что сценический материал, который под этим углом зрения обрабатывал Мейерхольд, — невысокого качества. Пирующие изобрели игру: каждый из них уходит и приходит, его «встречают», как будто он только что пришел. Это хорошо раз‑два, но затем приедается, становится скучным, как всякое неоправданное повторение.

В этой же сцене замечательно разрешена и другая задача, имеющая большое значение для советского театра вообще. Я имею здесь в виду так называемое «разложение буржуазии». «Разложение» заключается в том, что оркестр играет приятную музыку, красивые девушки танцуют фокстрот, а мужчины пьют хорошее вино. Мы сильно сомневаемся, чтоб такие сцены вызывали ту реакцию, на которую обычно рассчитывает театр. Эти {91} сцены просто вредны, потому что они контрабандой пропагандируют буржуазную красивость, мещанские патефонные идеалы, проповедуют Вертинского. Мейерхольд здесь убил, одним рывком сорвал маску с того европейского ресторанного фокстротного идеала жизни, который многим кажется весьма привлекательным. Мейерхольд добивается этого одной мизансценой. Это кривая линия, по которой под музыку, полуфокстротным шагом идет полупьяный Нунбах. Это не легкие, полувоздушные, «изящные» фокстротные шажки, вызывающие улыбку удовольствия вместо предполагаемого негодования. Каждый шаг Нунбаха — это шаг отчаяния, ненависти, растерянности, тоски, злобы, — он растаптывает этот пошлый эффектный мотивчик мещанского благополучия.

Наконец, непосредственно сама сцена с Гете. Нунбах медленно поднимается к бюсту Гете и поворачивает его лицом к себе, спрашивает: «… почему я не строго домов?» и Гете, проповедовавший в «Фаусте» идею строительства, осушения болот, освоения человечеством мира, молчит, ему действительно нечего «сказать». Здесь очень важна, помимо мизансцены, подготовка к этому финалу — «молчание Гете» — музыкой. Музыкальную фразу то и дело прорезывает мелкая, тревожная барабанная дробь. Это от цирка — перед «смертным номером», это от площадей, где свершались смертные казни и били барабаны. Это очень острая психологическая мотивировка, подготовка, которая и получает свое разрешение. Актер Свердлин с большим внутренним волнением ведет эту роль, и Мейерхольд его вовсе не уводит на задний план, как может показаться некоторым обвиняющим Мейерхольда в недооценке актера; наоборот, Свердлин — Нунбах на переднем плане все время, а подготовка, барабанная дробь — только забота режиссера, который поддерживает актера, помогает ему довести до зрительного зала идею.

За недостатком места мы не касаемся ряда других и удачных и неудачных элементов спектакля. Например, сцена в рабочей квартире, оплакивающей смерть молодого члена семьи. Отец погибшего, Ганцке — Боголюбов, замер в трансе, он в столбняке, в сомнамбулическом состоянии, он одеревенел — его одевают, наряжают к похоронам, надевают сюртук, манишку, цилиндр, наконец, подносят зеркало, чтоб он одобрил свой респектабельный, приличествующий похоронам вид. Яркая, несколько секунд сверкающая молния зеркала — и Ганцке рассыпается, пробуждается, прозревает, вспыхивает Ганцке, срывает цилиндр, сюртук, манишку, кричит, зажигает факел — мстить, мстить!

Мы здесь давали анализ только режиссерской работы, однако следует здесь же отметить актерский коллектив, в том числе Свердлина, Боголюбова, Мичурина, Башкатова, Старковского, Говоркову, негритянского актера Вейланда Родда и других, музыку Шебалина.

{92} Повторяем, спектакля как целого нет. Есть блестящие этюды, эпизоды, сцены. Спектакль, который дает целую выставку режиссерского мастерства. Спектакль, который больше даст зрителю-режиссеру и зрителю-актеру и меньше — зрителю «просто». Мейерхольд в этом спектакле для режиссера то же, что, скажем, Хлебников для поэта. Для большого волнующего подъемного зрелища… материала не было. Как не воскликнуть: автора, автора.

«Рабис», 1933, № 3.

# Зритель ждет развязки «Брат» в Московском театре для детей

Этот спектакль изготовлен для пятнадцатилетнего. Пятнадцатилетний следит за спектаклем с широко раскрытым ртом.

Взрослый — тридцатилетний или шестидесятилетний — смотрит на зрительный зал со снисходительной и немного меланхолической улыбкой: «Ах, счастливое детство!» Но немного спустя первый теряет свои пятнадцать, второй свои сорок пять лет — и оба довольны, что у них нет мамы, которая бы сказала: идем, пора спать.

Не хочется спать. Не хочется уходить с этого спектакля. Почему?

Во-первых, потому, что это спектакль не только для детей, но и о детях.

Во-вторых, это увлекательно.

Наталия Сац сумела повести спектакль так, чтоб не было чересчур элементарно для взрослых и слишком серьезно для детей…

Москва и Париж. Эйфелева башня и Воробьевы горы. Два брата-близнеца, обоим по пятнадцати лет, столько же, сколько каждому в зрительном зале. Виктор Шлыгин — комсомолец. Сережа Шлыгин — белогвардеец. Чем все это кончится?

Здесь важно сказать, что двенадцать лет назад семья Шлыгиных — отец и мать, Сережа и Виктор расстались. Мать и Виктор остались в России, отец и Сережа случайно — отец был ресторанным официантом — очутились в Париже…

Прошли годы. Виктор стал комсомольцем, а Сережа… Сережа превращен своими эмигрантскими воспитателями в злого белогвардейского ястребенка. Он только и мечтает убивать, казнить, «спасать великую родину».

Долго рассказывать — в спектакле это сказано лучше, — как Виктор очутился в Париже, как встретил отца и брата, как воспользовались этим эмигранты, как Виктор отдал свой паспорт Сереже — пусть, мол, сам убедится, что происходит в СССР, как белые поручили Сереже совершить террористический акт, как Сережа с восторгом согласился… Короче, Виктор в Париже под именем Сережи, Сережа в Москве под именем Виктора.

{93} Автор очень умно показывает, как постепенно, сначала недоверчиво, удивленно, изумленно, обрадованно, смотрит Сережа на новый мир. Он пытается обуздать сам себя, протирает глаза — «нет, это только кажется», он сопротивляется новым чувствам, впечатлениям, но все меньше и меньше.

На заводе готовятся к юбилею повара. Повару — и такая честь! Сережа вспоминает своего униженного и оскорбленного отца в парижском ресторане…

Шестаков и Наталия Сац превосходно передали дух строительства, воодушевления. Показан не столько сам юбилей, сколько подготовка к нему. Есть что-то радостное, возбуждающее, даже деловое в предпраздничной суете, веселье, шуме, когда в каждом уголке кипит работа… а он один, Сережа, посторонний. Страшно хочется примкнуть…

Утро, домработница Варя объясняет Сереже, что в СССР каждый учится и работает, — за сценой на рояле разучивают гаммы. Этот тонкий режиссерский штришок дает впечатление будней, учебы, дела. Сережа отказывается от требований белогвардейцев, не может и не хочет быть их слугой.

Шестаков вырастает в интересного драматурга и может заняться «взрослой» драматургией с большим правом, чем иные авторы, которые выводят на сцену исключительно седовласых академиков. Шестаков хорошо владеет интригой, порой даже чересчур хорошо. Понимает и любит слово.

Наталия Сац и Шестаков хотели дать единство внешнего и внутреннего действия. Не всегда это получается. Интрига иногда торчит, как голая, лишенная листьев ветвь, интрига не везде обрастает психологией. С другой стороны, психология, например, в первой сцене показана примитивно… Но в основном это удалось.

Актер Ещенко играет обоих братьев. Это трудно. Два противоположных друг другу образа. На ходу нужно переключаться. Ещенко превосходно справляется с этой задачей. Его Виктор — большая внутренняя свобода и сила, уверенность в себе и бодрость комсомольца. Сергей — офранцуженный мальчик, вежливый, внутренне хилый, сломанный.

Такой же тонкий рисунок эмигрантских детей дают Красов (Юрий), Лебедева (Катя).

Три минуты выступает актриса Коренева — и сейчас, много спустя после спектакля, воспоминание об этом выступлении вызывает улыбку. Чудесно. Это даже не роль. Это эстрадный номер. Коренева — не вспомню, как ее имя в спектакле, Катя или Варя, — поет частушки. Мгновение, но есть образ. Она сама сочинила эти частушки в честь повара-юбиляра. Она так переполнена праздником, столько пронзительной радости в ее голосе, так счастливо блестят глаза, что не только зритель встречает ее бурным приветствием, но и мрачный, скрытный Сергей не может больше сдержаться, улыбается, судорожно прижимает к груди {94} ладони: «Не так уж плох этот СССР, если в нем есть такие Вари или Кати».

Наталия Сац, Шестаков, композитор Половинкин, Сварожич, художник Гольц, Васильев, Несоныч, Ещенко, Лозинская, Красов, Лебедева, Коренева, Мэй и весь театр создали значительный художественный и политический спектакль, и справедливость требует сказать, что он принадлежит к числу лучших спектаклей театрального сезона.

«Вечерняя Москва», 1933, 15 мая.

# Театр имени Руставели Московские гастроли

Театр имени Руставели провозглашает себя героическим театром. Театром страстей и чувств. Театром больших социальных эмоций. Театр выражает свой стиль и в экспрессивном жесте своего актера, и в монументальных замыслах своего постановщика, и в масштабных планах своего художника. Актер хочет видеть образ глазами скульптора, постановщик — глазами архитектора. Театр хочет показать мир широкими и крупными мазками, дать его как романтический образ.

Театр отмежевывается от бытового театра, он стремится показать героизм будней, а не будничность героизма. Это его право, его стиль. Это его художественное мировоззрение. Однако некоторые товарищи настойчиво указывают ему адрес бытового театра. Не пойдет туда Театр имени Руставели и не должен идти. Так же как, скажем, Довженко не обязан бросаться в объятия Эрмлера и Юткевича. «Иван» Довженко — это героизм будней. «Встречный» Эрмлера и Юткевича — будничность героизма. Монументальность и быт. Но оба метода равноправны.

Театр имени Руставели обладает для своих целей великолепной актерской аппаратурой. Актер этого театра прирожденно синтетичен, я бы сказал, симфоничен. Жест и интонация — они как бы произрастают из одного зерна. Голос и движение органически спаяны.

Темперамент не ходулен, он опосредствован, пластичен, организован, он богат бесконечным разнообразием оттенков, покорен в руках этих актеров-скульпторов, владеющих им виртуозно. Спектакль от начала до конца проникнут мощным музыкальным ритмом, поднявшим на себе такие блестящие спектакли, как «Ламара» и «Разбойники».

Но…

На встрече критики с театром Сандро Ахметели демонстрировал национальные песни и пляски, особенно древний аджарский охотничий танец — упругий, энергичный, страстный. «Вот, — объявил Ахметели, — вот наш источник». Здесь наши разногласия с Ахметели, наши сомнения. «Искусство, национальное {95} по форме и социалистическое по содержанию» — об этом тезисе говорит Ахметели. Но он, думается нам, боится расстаться с примитивным пониманием этого «национального по форме». Он будто видит основной источник в этом древнем аджарском танце. Он как будто хочет разрешить ритмом этого танца все проблемы своих формальных исканий. Не обедняет ли он себя? Сумеет ли он танцем, рожденным патриархальной эпохой, выразить всю сумму современных социальных идей? Не получатся ли «ножницы»? Не начнет ли блекнуть живопись театра, когда он спустится с гор в Тифлис, столицу Советской Грузии, к ее заводам, фабрикам, электростанциям, к пролетариату, одетому в пиджаки, а не в черкески, больше имеющему дело со станком и молотком, чем с кинжалом, с автомобилем, чем с арбой?

Конечно, аджарский танец и народные песни должны войти в кровь театра, но разве в них и выражается «все национальное по форме»? Феодально-буржуазную Грузию сменила Грузия индустриальная и колхозная, но ведь она таит в себе громадный источник для художественных исканий. И эти искания будут национальными по форме. Французский и английский пролетарии — позволим себе этот пример со стороны — родные братья «по содержанию», но «французское» и «английское» существуют и останутся и после победы социализма во Франции и Англии. Неужели революционные художники этих стран будут искать «национальное по форме» во временах короля Людовика или Ричарда Львиное Сердце? Очевидно, «национальное по форме» не застывшее явление, оно движется. *Движется*. Это движение и нужно улавливать театру, воплощая его в художественный образ.

После «Анзора», «Ламары», «Тетнульда» театру придется брать большие социальные, социалистические темы. Он окажется в плену у самого себя, если не захочет заметить этого движения. Справедливость требует сказать, что Ахметели чувствует это, свидетельство чему — постановка «Разбойников». И все же он колеблется, медлит, не решается. Он как будто понимает, что надо идти вперед, и все же бросает назад взгляд любования, сожаления, прощальной грусти.

Мы не против аджарского танца. Прекрасный танец. Прекрасна старинная песня на старинном народном инструменте. Но слишком скромен этот источник. Слишком мало даст он «живой воды». Опасно промедление. Оно опасно для движения грузинской драматургии, которую должен стимулировать театр. «Тетнульд», например, — это неудачная, анемичная, натянутая пьеса. Советская тема — стройка электростанции в горах — просто вмонтирована в красивую картину обычаев и нравов Сванетии. Электростанцию и героев ее можно с успехом изъять из пьесы.

Повторяем, театр сознает важность движения вперед. «Разбойниками» театр учинил себе экзамен. Как на постороннем материале, без сакли, кавказских плясок, кинжалов и черкесок, но {96} не изменяя своему стилю, донести до зрителя образы трагедии? Театр создал спектакль, который войдет в историю советского театра. Это также событие в истории шиллеровского театра. Ходульный Шиллер снят с ходулей. Отвлеченная декламация зазвучала подлинной страстью. Мелодраматические события разрослись до пределов социальной трагедии.

Как добился этого театр? Утверждая свой героический, а не бытовой стиль. Семейную тему двух враждующих между собой братьев он максимально затушевал. Он выдвинул вперед социальные силы пьесы. Это уже не ссора в семье Мооров между коварным Францем и благородным Карлом. Это — столкновение двух классов: феодализма и буржуазии. Франц у Шиллера — «недоносок», он ничтожен, гнусен, подл, отвратителен как личность, что возбуждает к нему антипатии публики. У Васадзе это образ неистовой жажды власти, господства, угнетения, торжества над всеми. У Хоравы Карл не восторженный студент, схватившийся за шпагу, а пламенный трибун, призывающий к оружию против тиранов («Ин тираннос» — так назвал театр спектакль, исходя из шиллеровского же текста).

Образ Амалии у Цулукидзе построен по контрапункту: робкая, нежная, беспомощная, потерявшая надежду, посредине между двумя братьями, она как бы символизирует непримиримость этой борьбы.

Весь спектакль поражает силой и экспрессией, созданной не только Васадзе, Хоравой, Цулукидзе, но и всем — это очень важно подчеркнуть — ансамблем театра. Спектаклем «Разбойники» театр доказал, на что он способен. Надо делать выводы из этого спектакля. Выводы о том, что на тифлисских заводах и предприятиях, на Рионгэсе и в совхозах значительно больше источника пламени, энтузиазма и страстей, чем в богемских лесах Шиллера.

Но…

В спектаклях Театра имени Руставели мало философии. Больше воинственности, меньше мысли. Так сказать, театр-воин, но не театр-мыслитель. Кинжалы и страсти сверкают в «Ламаре», в «Анзоре», в «Тетнульде», в «Разбойниках» (шпаги). Шиллер времен «Разбойников» больше волнуется, чем мыслит. Страсть и мысль классически слиты воедино в «Короле Лире», в «Юлии Цезаре», в «Гамлете». От Шиллера к Шекспиру, к театру больших страстей, но и к театру больших мыслей. Этот путь сам напрашивается.

Грядущий период Театра имени Руставели — период социалистической темы — должен быть не только демонстрацией нового материала соцстроительства, но и большим философским осмысливанием этой темы. Мы позволяем себе сделать это предупреждение, у нас есть для этого основания. Мы не говорим, что перед нами спектакль театра «без мыслей». Вовсе нет! Мы полагаем только, что этой мысли меньше, чем могло бы быть.

{97} Откуда это? Кажется, от некоторой фетишизации внешней фактуры спектакля, от чрезмерного пиетета к ритму, что имеет своими корнями уже отмеченное нами статичное понимание «национального по форме». Мы заметили эти явления и в спектаклях и в высказываниях Ахметели. Мейерхольд — художник огромной музыкальности. Можно переложить на музыку его мизансцены. Ритм бьется в каждом движении персонажей на сцене. Но этот ритм — покорный слуга, а не властный хозяин. Он служит идее. Он может вдруг отступить в сторону — и перед вами углубленная психологическая сцена (в таких случаях почему-то говорят: «Чудак Мейерхольд ударился в психологизм»), но ритм проходит и эти «мхатовские места». Мейерхольд умеет «сводить концы с концами».

Когда ритм, даже мужественный и музыкальный ритм Театра имени Руставели, не опосредствован идеей, он мстит, становится манерным, он кривляется: отсюда налет эстетичности, ходульности. В «Анзоре» («Бронепоезд») замечательны массовые сцены в горах, но центральная фигура Анзора — не полноценный образ. Он оперен, этот Анзор, он рисуется, очень «красив», этот кавказский Христос. Он значительным взглядом смотрит вокруг, но его значительность мнимая, за ней ничего нет. Пусть Анзор менее ритмично исполнит свою мизансцену, но я хочу, чтобы был раскрыт образ партизанского вождя. Сцена с американцем — бушующая толпа, окружившая американского солдата, в одно мгновение выхватывающая кинжалы и в мгновение с гневной досадой бросающая их в ножны, — сцена большой силы. Но вот американец — «пропал». Этот пролетарий, не понимающий, в чем дело, вдруг догадывается, прозревает, вспыхивает, восклицает: «Ленин!» — какое поле для мысли, выраженной в образе. В «Анзоре» образа американца нет — он просто композиционная точка ритмических красок сцены. У актера не было внутренней задачи, психологической и мыслительной задачи, которую он должен разрешить.

Театр имени Руставели принадлежит к числу лучших театров Советского Союза; мастерство его заслуживает высокой оценки.

Театр имени Руставели не просто прекрасный театр — мало ли у нас интересных театров! Это театр, имеющий свой лозунг, принцип, свою программу. Принципиальность не по линии тех его недостатков, о которых мы говорили, а в той области, вокруг которой уже возбуждаются споры и в практике и в теории — споры, сопровождающие рождение нашего театрального стиля. В этом рождении Театр имени Руставели может занять выдающееся место. Он его уже занимает, и если бы театр чаще бывал в Москве, он оказывал бы серьезное влияние на развитие нашей театральной жизни. Его программа — «страсть» как основной принцип его методологии. Не психология в духе, скажем, Чехова с его аналитическим импрессионистическим характером {98} показа человека, а, допустим, Шекспир с его монументальным, синтетическим, пластическим выражением чувств. Это театр героев — деятельных, сильных, страстных, собранных, энергичных, наступательных и активных. Театр, в котором даже монолог, когда человек говорит о себе, есть всегда выражение его деятельного, а не только философски-размышляющего, активного, а не только «реагирующего» душевного мира. Театр имени Руставели стоит перед новым этапом. Это шекспировский этан, и не только в смысле конкретно шекспировских спектаклей, а в смысле общих «шекспировских» тенденций нашего искусства. Перед шекспировским этапом вообще стоит наш советский театр — это большой для него экзамен. Театр имени Руставели далеко не одинок, в своих идеях он найдет в Москве много единомышленников.

Театр имени Руставели имеет все данные для того, чтобы овладеть этим этапом. Залог этому не только общий стиль этого театра, но и последняя его постановка. Шиллер, который в театре в буквальном смысле этого слова оказался «шекспиризированным». Если вы хотите проверить замечание Маркса — «больше шекспиризировать», — сказанное как раз по поводу Шиллера, посмотрите «Разбойников» в этом театре. Театр еще, так сказать, не дорос до Шекспира, но уже вырос из Шиллера. И это движение видно в шиллеровской постановке, от которой он может смело двигаться вперед к Шекспиру.

Опасности, подстерегающие его на этом заманчивом и славном пути, мы пытались указать в порядке дружеской критики братского национального театра. С нетерпением будем ожидать следующей, мы уверены — многообещающей, встречи.

«Литературная газета», 1933, 5 июля.

Печатается по тексту книги «Спектакли и пьесы».

# Законы дыхания «Мхатовские соловьи» в Траме. — Что же такое «потолок»? — Метафизический спор. — Интерьерная и экстерьерная драматургия. — «Удушение Дездемоны» в газете «Кино».

Произошло событие на театре. Оно затерялось в хвосте затихающего театрального сезона. Событие, можно сказать, историческое. На поклон в МХАТ пришел Трам.

Трам! Кто не помнит его воинственных филиппик против МХАТ! Его памфлетов! Его деклараций! Слово «МХАТ» обозначало для трамовца — «враг». И вот летом 1933 года Трам отправился в Каноссу. Да еще как. Ликуя! Вприпрыжку! Он провозгласил свою капитуляцию чересчур даже восторженно. Он признался, что плохо видит дорогу. Он упросил мхатовскую «няньку» взять его за руку.

«Варяги» пришли. Три мастера — Судаков, Хмелев, Баталов — с добросовестностью, которая их никогда не покидает. {99} Правда, они как будто захотели компенсации за былые «обиды». Они не могли отказать себе в удовольствии по-отечески потрепать за уши этих дерзких «молодых людей». В «Девушках нашей страны»… поют соловьи. Старые добрые мхатовские соловьи, которые неизменно фигурировали в пародиях и выступлениях против МХАТ. Мы не знаем, зачем они там поют. Для «настроения» на индустриальном гиганте? Сюжетно? Тоже нет. Это просто дружеская «сладкая месть». Возможно, трамовцы даже не заметили этого, а если заметили, то сделали вид, что не видят. И решили втихомолку, что это недорогая цена.

Еще недавно трамовец не считал себя актером. Он не актер, он взволнованный докладчик. Он *сообщал*: «герой — кулак» или «герой — коммунист». Он не показывал кулака или коммуниста. Он боялся как огня «психологии», считая, что она ослабит его классовую бдительность. Появлялся на сцене кулак — его сопровождал зеленый цвет. Появлялся коммунист — красный цвет. Прожектор соперничал с актером, диктовал ему свою волю.

МХАТ рассказал трамовцам, что такое «образ героя», и показал пути его воплощения. Объяснил, что такое мотивировка поступка, что такое задача сцены, ситуации, эпизода, жеста. Стал учить великой науке связи партнеров между собой. Иными словами, начал приобщать к культуре актерского мастерства, которую трамовцы пытались обойти так же, как профессиональную драматургию. Встреча с МХАТ — это осознание большой ошибки. Это наверстание упущенного.

Спектакль «Девушки нашей страны» проходит в Траме с успехом, прерывается смехом и аплодисментами зрительного зала. Микитенко хотел показать лирическую и мужественную молодость. В «Девушках нашей страны» у него это получилось лучше, чем в прежней пьесе, «Светите, звезды!», где затронута та же тема.

Спектакль живой. Зритель выходит из театра с улыбкой.

Правда, «прожевывая» свои впечатления, он чувствует вдруг какой-то осадок… сладости, сахаринистости. Смутный привкус чего-то постороннего, от которого трудно освободиться. Комсомолки в спектакле почему-то вдруг напоминают… курсисток. Комсомольцы… студентов. А радостность, с которой живет молодежь, мгновениями напоминает «Гаудеамус» леонидо-андреевских студентов. Влюбленный комсомолец порой ведет себя в этом спектакле, как влюбленный гимназист. А кажется, что комсомолец и влюбляется, и смущается, и заикается, и «объясняется», кажется, что «странности любви» у него имеют какой-то другой, *определенно* другой акцент. Обычно трамовский актер вел себя в таких случаях, что называется, «в лоб». Сейчас он знает, что перед ним стоит психологическая задача, которую он разрешает в жесте, в мимике, в паузе. Но это не только психологическая задача, но и социальная задача. И мы бы не сказали, что социальная краска этой психологической задачи в этом спектакле {100} всегда красная, временами она розовая, розоватая, порой чуть-чуть желтоватая.

Руководитель постановки Судаков, педагоги — превосходные актеры Хмелев и Баталов — воистину раскрывают перед трамовцем огромный мир творческой инициативы актера. Но пусть трамовец сохранит свое трамовское достоинство, пусть помнит свое славное прошлое.

Сегодня нас интересует этот спектакль не сам по себе. Мы его привели как очень показательный симптом для сегодняшнего этапа в жизни театра, драматургии, кино.

Симптоматичность этого спектакля в том, что он очень выразительно подчеркивает определенную тенденцию в искусстве — тенденцию к показу человека. *Характера*. Осознание того, что показ на сцене положений и событий *самих по себе* обедняет эти события. Осознание того, что люди на сцене не только точки приложения для показа этих событий, но и сами силы, движущие событиями. В этом смысле характерен лозунг «потолка», выдвинутый Афиногеновым.

Но что такое, в конце концов, этот «потолок»? Можно понимать его двояко.

«Потолок» — как стремление к интерьерности, к замкнутости, к семейности. «Потолок» — как тенденция все разнообразие действительности, *новое* разнообразие, *новые* взаимоотношения между людьми втиснуть в прокрустово ложе традиционного сюжета прошлой драматургии.

Мимоходом пример. Валентин Катаев написал водевиль «Квадратура круга». Своих комсомольцев он поставил в такие сюжетные отношения, в которых превосходно себя чувствовали герои прошлого, для которых и родилась эта форма французского водевиля. Естественно, почему эта форма (а форма — идеологическая категория) обратно воздействовала, деформировала и искажала образы катаевских комсомольцев, придавая им какой-то чужой, салонный, мещанский отпечаток. Во «Время, вперед!», тоже комедии, Катаев вовремя отошел от этой формы, иначе она все равно бы лопнула. Он отбросил интерьерную формулу. Он пытался фиксировать отношения, как они складываются в действительности, хотя глубоко и не заглянул в нее. Пусть он дал *хронику*, прослоенную юмором, мы ее ставим значительно выше законченной логики водевильной формулы, ибо это чуждая логика. Так вот, если понимать под «потолком» это утверждение интерьерности, все равно, драматической или комедийной, — это некритическое усвоение, вернее, присвоение старых канонов, — такой «потолок» подлежит разрушению.

Но можно понять «потолок» как дискуссионный тезис, как форму протеста против штампованного изготовления героев. Против того, что герои сплошь да рядом лишены индивидуальности, обычной теплоты, свойственной человеческому телу, углубленной характеристики, заменяемой часто митинговым стандартом жеста {101} и «индустриальными шумами». В этом смысле «потолок» понятен. Но об этом нужно точно договориться.

Спор, когда одни утверждают: «Нужно мыслить характерами», а другие: «Нужно мыслить положениями», ложен в своей основе, хотя и очень показателен. «Художник мыслит идеями, выраженными в образе». Это значит — диалектическая связь характеров и положений, а не метафизическая философия «характеров» *либо* «положений». Первое приводит к «психоложеству», к самодовлеющему психологизму. Второе — к лефовской фотографии, к эмпиризму. Примеры известны.

«Положения», если забыть их театральную квалификацию, нужно понимать как социальные положения героев в жизни. А эти положения совершенно иные, чем в прошлой жизни, а следовательно, и в прошлой драме. Но беда в том, что у нас показывались сами эти положения, *сами* эти события на заводе, в колхозе, в учреждении, а люди были простыми механическими двигателями, личности уравнивались. Отсюда штамп героев «индустриальных» и «колхозных» пьес. И тут, конечно, важно внимание к характерам.

Но надо ведь понять, что эти положения, то есть новые связи, новые интересы, новые конфликты, создаваемые в социалистическом обществе, они-то воздействуют на характер, они дают ему иной профиль, они, эти характеры, и создаются в положениях, в которые их ставит жизнь. *И если схематичны сами положения, не одухотворенные психологией людей, которые эти положения строят, то и сами характеры, отодвинутые от «положений», могут оказаться замкнутыми и изолированными и, наконец, искаженными*. И если понимать «потолок» именно так, то этот «потолок» воздуха для дыхания героям и зрителям не дает. В основе этого «спора метафизиков» лежит антиисторический взгляд на вещи.

Почему в самом доле сейчас так заострился этот спор и в драматургии (смотри последний пленум Оргкомитета), и в кино (смотри интересную дискуссию в последних номерах газеты «Кино»), и в театре (положение на фронте самодеятельного искусства, «призыв варягов» в Трам, движение Театра Революции от экспрессионизма к реализму), и в иной плоскости, но в несомненной связи: и в живописи (выставка за пятнадцать лет) и в архитектуре (споры о функционализме на последнем совещании в Союзе архитекторов)?!

Старая драма знала привычные ситуации и привычные связи между людьми и отражала их в искусстве. Советский художник был прежде всего поражен новыми ситуациями и новыми связями, каких никогда раньше не существовало. Как же быть? Брать формы старых связей и в них втискивать новое содержание? Многие так делали.

Другие шли по иному пути. Создалась громадная область так называемой хроникальной драмы, которую лучше назвать экстерьерной {102} в противоположность интерьерной. В ней художники пытались показать новые явления, события, положения *как они есть*, образно их не оформляя. В литературе это время бурного развития очерка. Но и здесь и там царствовала элементарность, неглубокость, подчас более или менее интересно поданная простая регистрация событий и ситуаций. Завоевание этих позиций имело немаловажное значение для развития драмы. Художник, чувствуя себя неловко в старых драматургических традициях, захотел *усвоить, привыкнуть, почувствовать себя дома в этом новом материале* и ограничился положениями и событиями. Эти позиции уже позади. В очерке у Ставского в «Разбеге» с его тенденцией к показу человека, к единству новых положений и новых характеров так же, как у Ильина в «Людях СТЗ».

В драматургии мы замечаем тот же процесс. «Темп» Погодина еще полон фактографии и эмпирического очерчивания событий, в «Поэме о топоре» уже даны профили образов Степана и Анки, в «Моем друге» вырос характер — Гай,

К показу человека — в этом звено сегодняшней дискуссии. Но что очень важно — *показ человека на основании уже достигнутых результатов, накопленных экстерьерной драмой. В хроникальной экстерьерной драме новые связи между людьми, так сказать, зафиксированы. Сейчас нужно поднять отстающую область — характер, личность, образ, но не реакционно пятиться к традиционной драме*.

Афиногенов написал до полутора десятков пьес невысокого уровня. От ординарного «Малинового варенья» он прыгнул к высотам образной и философской драматургии. Влияние Афиногенова на советскую драму значительно. Положительные черты этого влияния выражаются в привлечении внимания к психологии, к личности героя. В этом смысле мы примем его выступление так же, как выступление Киршона: «Лучше дать одного хорошего героя, чем двадцать плохих». Но и у Афиногенова и у других гипертрофия внимания к характеру, хладнокровие к «положению», тяготение к традиции, к замкнутости может вырасти в реальную опасность деформации и даже искажения тех образов социалистической действительности, которые они дают.

Метафизическая опасность дискуссии налицо. В № 31 газеты «Кино» напечатана статья А. Пятаева, в которой наряду с верными, хоть и не продуманными до конца, мыслями есть такие положения:

«Не событие определяет характер героев у Шекспира, а из характеров героев вытекают события»; «Поступки шекспировских героев являются результатом их характеров»; «Характеры делают события»; «Удушение Дездемоны — необходимость, вытекающая из характера Отелло, из той борьбы, которую этот человек вел с самим собой». Это явно идеалистическая концепция.

Советский актер Папазян, например, дал новое, *в духе наших* {103} *требований к драме*, толкование Отелло. Он отталкивался не от «борьбы этого человека с самим собой», а от борьбы его с окружающей средой. В знаменитом монологе Отелло, где он перечисляет возможные причины «измены» Дездемоны, есть такая строчка: «… быть может, то всему причиной, что черен я».

Эту мысль Папазян делает опорной точкой своего изображения Отелло. Вместо семейной мелодрамы он дает картину расового, значит, классового, социального антагонизма. А Пятаев рекомендует свести эту картину до картины «борьбы с самим собой», до психологически самодовлеющей асоциальной замкнутости. «Удушая Дездемону», Пятаев вместе с тем «удушает» Отелло как социальный образ. Через Отелло он требует соответственного «удушения» и сегодняшних героев. Вот где они, неприемлемые ассоциации «потолка».

Приход мхатовцев в Трам надо всячески приветствовать: это законный, это плодотворный путь. Но надо вместе с тем сказать, что тени от «удушения» мелькают на лицах героев этого спектакля. Они мелькают на лице Волгина из афиногеновского «Чудака». Они мелькают на лице Мауэра из киршоновского «Суда», в котором герой, наиболее свободно дышащий, — это Карл.

Можно возразить: лучше «немного придушенный», но живой человек, чем мертвец с громадными запасами озона. Но можно ответить, что «мертвецы» хроникальных драм, как выясняется, находились в летаргическом сне. Они начинают просыпаться для плодотворной деятельности. А припадки «удушья» у «живых» могут повторяться все чаще и чаще, и рискованно утверждать «кто — кого».

«Законы дыхания», оказывается, социальные законы. И победит не тот, кто будет искать их только в прошлой литературе, зачарованный ее красотами. Но тот, кто, отдав ей дань, будет искать «законы дыхания» героев, законы новой формы, в самой гуще практики социализма. Это решает.

«Литературная газета», 1933, 23 июля.

# Сегодня в Москве открывается новый театр

20 ноября в Москве на Б. Дмитровке открывается новый театр — Театр под руководством Симонова. Симоновский театр — это третье мхатовское поколение. От мощного мхатовского дуба отделились и уже после революции выросли такие крупные театральные организмы, как МХАТ 2‑й и Театр имени Вахтангова. Затем появились новые ветви, уже от вахтанговского ствола: театр под руководством Завадского, сейчас театр Симонова. Возник театр несколько лет назад как студия-школа, затем он существовал в качестве передвижного.

Характерным для этого театра, рожденного в первую пятилетку, является дух оптимизма, радости, жизнеутверждения, которым {104} проникнуты его спектакли. Это особенно видно в наиболее удачных спектаклях театра — в «Талантах и поклонниках» Островского и в «Энтузиастах» Тарвид и Серебрякова.

Островский — желанный гость начинающих студий, добротный драматургический материал, помогающий воспитывать и формировать актера. Но студия и постановщик Лобанов под руководством Симонова не подошли к пьесе формально-педагогически. Они захотели дать спектаклю сегодняшнее звучание, посмотреть на события, изображенные Островским, с точки зрения сегодняшнего дня.

Пятьдесят лет назад, когда эта пьеса впервые шла в Малом театре, в зрительном зале мелькали платочки; спектакль вызывал слезы по поводу «жестокой прозы жизни». Симоновская студия не хотела взвинчивать зрителя на этой теме. Зритель на этом спектакле не столько негодует, сколько смеется, не столько возмущается, сколько издевается. Характеристика образов и ситуаций, в которых оказываются персонажи пьесы, проникнута иронией и злостью, насмешливо разоблачающими героев перед публикой. Зритель пожимает плечами: «И вот это были люди, хозяева жизни?!» И зрителя разбирает смех, уничтожающий смех победителя. Но вместе с иронией в спектакле много лирики, сочувствия по адресу Негиной, студента Мелузова и других положительных персонажей.

Этими же качествами бодрости и жизнерадостности отличается и спектакль «Энтузиасты». Пьеса эта, рассказывающая историю досрочного выпуска турбины комсомольской бригадой, не лишена местами юмора и задорных комсомольских словечек. Но вообще там много фальши и трескучего, высокопарного «энтузиазма». К сожалению, у нас есть немало пьес, где энтузиазм, с которым работают герои, представлен в подобном трескучем «лозунговом» виде.

Энтузиаст в жизни шутит за работой, улыбается, он весело строит социализм и остается ударником боевого пролетарского закала. Но стоит ему попасть на сцену, как его нельзя узнать: такой он скучный и «суровый». Этих «качеств» не лишены и энтузиасты из пьесы Тарвид и Серебрякова. Заслуга Симонова в том, что он снял высокопарность и риторику и показал живых, веселых и в то же время серьезных ребят, воодушевленно делающих свое дело.

В нынешнем году театр собирается показать еще две пьесы: «Вишневый сад» Чехова и «Машиналь» американской писательницы Тредуэлл. Чехов, как известно, выступал с критикой постановки «Вишневого сада» в Московском Художественном театре. Он говорил, что хотел посмеяться над героями «Вишневого сада», но не грустить вместе с ними, не сочувствовать им, а отмежеваться от них. «Вся пьеса будет веселая, легкомысленная», — писал Чехов, работая над пьесой. Эту мысль Чехова симоновский театр хочет осуществить в новой постановке «Вишневого сада», {105} пользуясь приемом иронии и насмешки, показать пьесу иначе, чем она была показана МХАТ.

Нужно указать на те опасности, которые могут подстерегать театр в дальнейшем. Это, во-первых, опасность злоупотребления элементом иронии как художественным приемом. Этот вполне законный элемент, если обращаться к нему часто, может ограничить театр в смысле выбора и трактовки пьесы. Он может оттеснить начало утверждения и тем самым обеднить, сделать менее серьезной и глубокой тему спектакля. Вторая опасность — это опасность изощренности. Спектакли симоновского театра изящны и красивы. Это хорошо и нужно, но может случиться, что изящность перерастет в изысканность, в ненужную утонченность. Об этих опасностях, которые могут встретиться театру, нужно дружески предупредить.

«Правда», 1933, 20 ноября.

# «Машиналь»

«Машиналь», принадлежащая перу американской писательницы Софи Тредуэлл, прошла с большим успехом в Америке, особенно в Нью-Йорке. В Москве ею сразу заинтересовались два театра: Камерный и Театр под руководством Симонова. Она принята к постановке в ряде городов СССР. Откуда такое внимание?

Если видеть в пьесе только ее традиционную интригу, это внимание может показаться странным. В самом деле — банальный рассказ. Молодая женщина не любит мужа и заводит себе вполне ее устраивающего любовника. Муж мешает связи. Жена устраняет его традиционным уголовным путем; убийство раскрыто. Преступница несет заслуженное или незаслуженное наказание. И в театре возникает густая волна мелодрамы. Противный толстый муж! Романтичный любовник. Несчастная Эллен! И вот зритель уже утирает слезы. Что и требовалось доказать.

Спрашивается, стоит ли игра свеч? Сам автор отвечает на это темой, провозглашенной в названии пьесы. «Меня не интересует, — хочет сказать автор, — измена жены, убийство мужа, торжество любовника. Меня интересует, почему все это произошло. Я знаю, что это старая, как мир, история. Но я хочу выяснить, почему она произошла сейчас, в 1930 году. Я хочу выяснить, почему сейчас в Америке и старой Европе так часто повторяется эта история в том или другом варианте, если не приводящем к трагической развязке, как у меня, то эту развязку предполагающем. Я отвечаю: “Машиналь”».

Если, расходясь с автором в объяснении, мы все-таки поймем, что его волнует, мы скажем, что «Машиналь» — это отсутствие творческого начала. Отсутствие радости в работе, в жизни, в быту. Механическое, не оправданное изнутри, не облагороженное высокой целью существование. Мы бы сказали даже так: {106} отсутствие поэзии. Муж Эллен — делец. Этим все сказано. Он делает деньги. Никаких идей, никаких волнующих мыслей, никаких радостных, достойных жизни целей, стремлений. Он зарабатывает деньги — это все, что его волнует, это его цель, его идеал, его мысли. За деньги можно купить все, даже Эллен. Поэтому настоящей любви к Эллен, поэтического чувства уже нет и быть не может, — у него любовь деляческая, приправленная сентиментальностью. Протест Эллен и есть протест против деляческого, лишенного идейных и поэтических начал строя жизни. Протест Эллен есть протест против любви, которая — «Машиналь».

Сама Тредуэлл раздвигает то и дело интерьерные, замкнутые рамки, вводя то здесь, то там проходные сцены «мужа и жены», «любовника и любовницы», как бы желая подчеркнуть, что так везде, так на каждом шагу, что трагедия Эллен размножена в тысячах событий, что такова капиталистическая действительность, что она обрекает на механическое, безрадостное, машинальное существование. И Эллен несет в себе этот протест, но пассивный, так сказать, инстинктивный, мечтательный, неосознанный. Она хочет иной жизни, что выражено в ее мечте о красивом юноше с черными курчавыми волосами. Этот идеал — уровень Эллен, уровень средней женщины, никак не героини, — как будто взят ею из кино. Тяготение к нему, к «непохожему на других», «необычному», есть своеобразное выражение этого протеста. Эллен — поэтическая натура. В ней много мечтательности и непосредственности, но в то же время робости, смущения, боязни. С какой бессознательной ловкостью она увиливает от уличающих ее на суде вопросов прокурора! И все потому, что она любит и верит Гарри Ро, этому «курчавому юноше», которого она наконец нашла. С неожиданным криком: «Я убила, я убила, я убила» — кульминационный пункт драмы — она отвечает на сообщение о предательстве Гарри Ро. Она признается не потому, что она «приперта к стенке» и ей нет смысла сопротивляться, а потому, что она потерпела катастрофу в этом мире и криком этим как бы умоляет: «Убейте меня, убейте меня, убейте меня». Она не хочет жить, она не видит смысла в жизни. Эта мысль подчеркнута в финале — в тюрьме накануне казни — в образной фразе об аэроплане. Слышен шум пропеллера, над тюрьмой летит аэроплан. Аэроплан. Естественно, он должен вызвать неожиданный взрыв тоски о жизни, о свободе. Над мрачной каменной тюрьмой, в которую замурована Эллен, над тюрьмой в голубом небе под солнцем летит на свободе человек. И Эллен произносит многозначительную фразу: «Человек летит, у него есть крылья. У него есть крылья, но он не свободен».

Эллен хочет жить и мечется перед казнью, но в то же время она чувствует, что, если она была бы освобождена, она не была бы свободна. «У человека есть крылья, но он не свободен» — вот сущность «Машинали». Но Софи Тредуэлл несколько исказила эту сущность. Слово «Машиналь» она чересчур буквально произвела {107} от слова «машина». Сейчас на Западе, в Европе и в Америке, воскресли и пользуются успехом далеко не новые теории, направленные против машины. Машина, заменяющая человека, машина, уродующая его личность. Машина должна быть уничтожена. Человек должен вернуться к праматери-природе. Налет подобной идеологии есть в пьесе. Телефонистка прикреплена все время к телефону, машинистка к машинке, счетовод к счетной машине. Порой не знаешь, кто издает звуки — машина или человек. Люди — машины. Постоянные монотонные механические повторения одних и тех же слов. Междуэпизодные характеристики музыкой, например «звуки машинки усиливаются и продолжаются до начала следующего эпизода» или «музыка переходит в звуки машины, сверлящей сталь».

Любовник Эллен Гарри Ро — человек с гор, из Мексики, любитель «свободы». Он мечтательно рассказывает Эллен: «Залив и горы! Вот это жизнь! Всякую субботу мы переправлялись через залив на другой берег, брали там старых кляч и ехали наверх в горы. У одного седла привязано одеяло, у другого провизия. Ночью разведем костры…». Настроение отрицания города, смутная тоска по «заливам и горам», как спасительному якорю от «Машинали», — это, короче говоря, мелкобуржуазное настроение, которым, правда, очень тонко прослоена пьеса Тредуэлл, — в этом ее порок. И, надо полагать, задача заключается в том, чтобы снять этот налет ложных идей. Мы не противники — мы друзья машины. Пьеса оставляет осадок вражды против машины, об этом надо сказать прямо. Значит ли это, что тема «Машинали» должна быть зачеркнута? Нет, конечно. Это значит только, что «Машинали» должен быть возвращен в спектакле ее истинный характер, она должна быть иначе истолкована, не как внешнее подражание и пленение машиной, а как *сущность* жизни героев. Камерный театр разрушил душную интерьерность пьесы, дав ей широкий социальный фон. Тема «так везде, так на каждом шагу, во всем капиталистическом мире» — эта тема интересно разрешена в спектакле. В этом смысле театр преодолел автора, но в то же время я бы не сказал, что он вовсе избежал авторского плена. Яд «Машинали» в авторском понимании просочился в спектакль, и нельзя сказать, что театр с этим решительно боролся. Тема спектакля, как об этом Камерный театр объявил в печати, — это «Эллен и город», противопоставление Эллен и города. Подразумевается, конечно, капиталистический город. Но если мы отрицаем капиталистический город, то сам по себе город, его высокие дома и машины нами не отрицаются. Следовательно, речь идет о «диалектическом отрицании». В спектакле отрицание носит характер механический. Эллен и город противопоставлены друг другу абсолютно. Громадные дома, воздвигнутые на сцене, они давят Эллен — так она это ощущает. Но это ложная социальная галлюцинация: не город с машинами и небоскребами, а капиталистическая сущность — вот что давит. {108} Эта диалектика в спектакле не найдена. В междуэпизодной характеристике красочной кинокомпозицией, в которой отдельные элементы расположены так, чтоб намеками возбуждать различные ассоциации у зрителя, проходят: автомобиль, колесо, части механизмов. Но когда вслед за тем торжественно проплывает золотистая пальма (намек на Мексику, «залив и горы»), перед этой пальмой, хочет или не хочет театр, «бледнеют» все эти механические и мертвые аппараты: «машиналь» звучит по Софи Тредуэлл.

В блестяще исполненном Коонен эпизоде суда Эллен неожиданным криком: «Я убила» — выражает огненный протест против насилия. Эллен как бы сбрасывает с себя в этом протесте давящее угнетение, под ярмом которого она все время двигалась, какая-то согбенная, робкая, запуганная, здесь она как бы вырастает, становится выше, свободнее… Но в то же время чувствуешь, что сбрасываемое «давящее начало» не только «Машиналь»… но и машина, дома, город… В Камерном все герои подчеркнуто похожи друг на друга. Все одинаково одеты, у всех одинаковые лица, очки, прически, даже голоса. Сплошная уравниловка.

Единственный, кто не похож, — это Гарри Ро. И в этом образе, тонко исполненном Чаплыгиным, театр берет реванш. Если в самой композиции спектакля театр ложно подчеркивает противопоставление Эллен городу, культуре, машине, то в образе Гарри он правильно сумел разоблачить обманчивую иллюзию «праматери-природы». Гарри Ро кажется Эллен «настоящим человеком». Его воспоминания о «заливе и горах» обманывают Эллен, но не могут обмануть зрителя. Зритель видит, что этот Гарри, несмотря на его нелюбовь к городу и любовь к Мексике, горам, ночным кострам и прочему, по сути дела, пустой и пошлый человек, рожденный той же «Машиналью», что и остальные герои. «Праматерь-природа», оказывается, не спасает от «Машинали». Этого не видит Эллен, это видит зритель. Поэтому естественно предательство Гарри и понятна трагедия Эллен. Образом Гарри театр несколько восстанавливает нарушенное равновесие.

Симонов подошел к спектаклю с иных позиций. Он дал другое название пьесе — «Эллен Джонс», поставив «Машиналь» подзаголовком, очевидно, указывая этим на иной постановочный план. Герои в симоновском спектакле — вовсе не похожие друг на друга автоматы, двигающиеся и разговаривающие, как машины. Герой индивидуализирован, отделен один от другого. Возьму на выбор два персонажа — счетовода и судью. В Камерном театре их можно спутать, так они похожи друг на друга; один может сесть на место другого — никто не заметит. Мысль здесь интересная, но образно она несколько обедняет спектакль, стирая добавочные краски, характеризующие героев. У Симонова счетовод (Полубояринов) — это сама зависть, он всегда бледен, взгляд высматривающий, лицо поминутно в судорогах от неиссякающей {109} внутри ревности к чужому благополучию. Чем это не «Машиналь»? Судья — образец джентльмена, его радушие, приветливость и обаятельная улыбка подкупят кого угодно. Но с той же обаятельной улыбкой он отклоняет просьбу об отсрочке смертного приговора и посылает Эллен на электрический стул. Чем не «Машиналь»? Нужно сказать, что Камерный театр не удержался на своей «уравниловке». У прокурора в замечательном исполнении Фенина в сцене допроса столько мефистофельской, пронзительной дотошности, что… зритель невольно трепещет за судьбу Эллен.

В Камерном Джонс толстый, противный, гнусный. Неудивительно, что его не любит Эллен. Это, так сказать, биологическое неравенство. Симонов взял линию наибольшего сопротивления. У Симонова Джонс (Марута) молодой, высокий, красивый. Это Дуглас Фербенкс. Биологически здесь все «благополучно». Но Эллен его не любит за пошлость, примитивность, за животность, за сытость и благополучие, за «Машиналь». Эта тема значительно труднее для доказательства. Для этого просто необходим добавочный текст, слова, в которых Джонс выражал бы свою пошлую философию. Текста явно не хватает. И центр тяжести ложится на взаимоотношения образов, на актеров, особенно на актрису. Мы видели два спектакля подряд, и любопытно, как постепенно молодая актриса Тарасова начинает находить нужные положения, чтобы подчеркнуть эту свою нелюбовь к мужу, и именно потому, что он — «Машиналь». Когда Джонс, подкравшись сзади, «сочно» целует Эллен, она даже не вздрагивает. Она покорна, она жертва, и под ее неподвижностью чувствуется нарастающая трагедия. Тарасова умеет находить нужную интонацию, и взгляд, и жест по адресу Джонса, которые бы дали ему оценку перед публикой. По сравнению с «Талантами и поклонниками» (роль Саши) Тарасова обнаруживает в Эллен значительный рост, незаурядный вкус и дарование.

К сожалению, театр споткнулся на образе Гарри Ро. Это досадно, тем более потому, что Гарри — одна из центральных осей, вокруг которой движется спектакль. Обманчивое, но по-своему пленительное обаяние Гарри Ро, его пусть ложное, но импонирующее «свободолюбие» — все это по естественному ходу вещей подкупает Эллен. В симоновском театре Гарри никак пленить не может, он просто груб и криклив — и все. Но тогда непонятно, почему же его полюбила Эллен, значит, не совсем ясно, почему она убила Джонса, и, значит, сам суд над ней не может вызвать того общественного сочувствия, которое в действительности она заслужила. Очень обидно, что этот момент нарушил так интересно задуманный и исполненный спектакль…

Любопытен у Симонова «социальный фон». Постановщики (Симонов и Габович) решительно отказались от того «небоскребного обрамления», которое предложено было в Камерном, справедливо опасаясь ложной антиурбанистической идеи. От этой {110} опасности спектакль освобожден. Социальный мотив введен с неожиданной стороны. Он дан через лирическую окраску спектакля, через музыку (композитор Урбах) и песенки. Это лирика сочувствия Эллен, осужденной на «Машиналь». Это песни сочувствия, которые поют уличные певцы и бродяги, рожденные нищетой и несчастьем и этим как бы включающие Эллен в свой союз униженных и оскорбленных. Когда Эллен лежит в больнице, онемевшая от тоски и одиночества, под окном ее раздается печальная песня бродяг — «плач» по Эллен. В сцене кабачка и квартиры Гарри Ро эти певцы, бродячие музыканты и негры, выведены на сцену, поют и играют свои песни, и Эллен испытывает радость и благодарность. Тоскливая песня перекликается с недовольством и протестом, назревающим в ее душе. Можно упрекнуть спектакль в злоупотреблении музыкой и песней. От этого порой хорошее здесь по замыслу «настроение» перерастает в «настроенчество».

Сильно и актерски и постановочно сделана финальная сцена в тюрьме, перед казнью. Симонов убрал из нее репортеров, тюремщиков, тюремные аксессуары, дав сцену на максимальном психологическом средоточии: Эллен, священник, мать Эллен. Место, где Эллен и ее мать, склонившись рядом, погружены в глубокое молчание отчаяния, выдержано в длительной паузе, которая принимается зрителем с волнением. Весь спектакль вообще, несмотря на недостатки, смотрится с большим интересом. Вкус к идейному разрешению спектакля, политическому размышлению над событиями, проявленный в работе над «Талантами и поклонниками», когда Островский дан в восприятии сегодняшнего дня, чувствуется и в этом спектакле. Пусть есть в нем ошибки, но его идейная пытливость, мастерство постановщика, культура и дарование влюбленного в свое дело молодого актерского коллектива оправдывают внимание, которым окружает этот театр советская общественность.

«Литературная газета», 1933, 23 декабря.

# Суровый стиль правды «Оптимистическая трагедия»

Когда маленький комиссар, которого играет Алиса Коонен, впервые показывается среди разнузданной анархиствующей матросской толпы, готовой растерзать ее, превратить в пыль, судьба комиссара кажется решенной. «Ты одна», — кричит ей испуганный и сочувствующий финн Вайнонен. «А партия?» — возражает комиссар, и в этом ответе — и вопрос и утверждение. И три часа спектакля, когда на сцене военный корабль, широкие украинские степи, небо, окрашенное пожаром боев, металлические каски интервентов, предательства и заговоры, и товарищество, и смерть, и победа, невероятные события и столкновения, — три часа с затаенным {111} дыханием следит тысячная зрительская масса, как маленькая женщина — большевистский комиссар — проходит сквозь огненный строй тех годов, чтоб добиться трудной победы, закрепленной собственной смертью. Нет больше «свободного анархо-революционного отряда». Есть организованный большевистский полк. Красная Армия.

Трудная победа. Ибо никто «не помогает» комиссару. «Драматургически» не помогает. «Театрально» не помогает. Нет этой обычной лицемерной помощи драматурга, который услужливо спешит на выручку героя, придумывая одним взмахом одолеваемые препятствия и события. Нет этих возвышенно благородных героев, в мгновение рождаемых для «выхода из положения». Нет коварных злодеев на предмет слезоточивой мелодрамы, дабы этим завоевать героине зрительское сердце. Суровый стиль правды!

Смелым рывком бросает на сцену Вишневский «неожиданных» людей, которых как будто нельзя отвоевать на сторону революции. Смело завязывает узлы событий, которые как будто нельзя разрубить. Нет как будто «выхода из положения». Но выход найден без дешевой драматургической лжи. Ибо найден в спектакле метод преодоления препятствий. Это — логика партийной тактики. Сложная диалектика ленинской стратегии, осуществляемой вот этим маленьким комиссаром.

«Полную свободу» предоставили автор, постановщик и актер первой статьи матросу Алексею — никакого авторского насилия над героем. Пусть делает что хочет. И Алексей делает что хочет.

Черт возьми, он — «свободная личность». Он не намерен питаться «идеологической кашкой», которой кормит его комиссар. И оказывается в конце концов первой статьи матрос Алексей в маленьких руках железного комиссара, приобретая истинную свободу.

Руководители анархиствующих моряков Вожак и Сиплый вынуждены уступить место комиссару. Потому, что события на стороне комиссара, но и потому, — а в этом все, — что она умеет заставить события работать на себя. Вожак и Сиплый вовсе не вымазаны поэтому в черную краску — ничего нет легче, как так вызвать к ним антипатию. Есть даже сочувственное понимание Вожака и Сиплого, сифилитика, искалеченного войной и жестоким издевательством матросской службы. Но завязли Вожак и Сиплый в анархическом болоте и стали предателями революции. Смерть им! Зритель приветствует расстрел Вожака и Сиплого.

И волнение зрительного зала не только от больших чувств, рождаемых спектаклем, но и от напряженного волнения мысли, от этого острого прослеживания социальных процессов и тактики большевистского комиссара. В этом основная сила спектакля и пьесы, Таирова и Вишневского. Отсюда стиль спектакля. Героический стиль. Суровый пафос романтики. Суровый, ибо победа куплена смертью лучших людей рабочего класса. Поэтому нет «настроенчества», тихой «психологической» сапой заползающего {112} в иные наши пьесы и театры, нет этих лирических цветочков «сочувствия», бросаемых автором на труп героя. Закаляйте, а не расслабляйте сердца зрителей, товарищи драматурги.

Стиль явился самокритической школой для автора и театра. Самокритической для метода Камерного театра, его принципа ритмического единства спектакля, очищенного здесь от самодовлеющей «игры», его принципа пластической композиции мизансцен, освобожденного здесь от декоративной красивости и «изящества». И из пьесы, преображенной в руках театра, правильно убраны шлак первого варианта трагедии, риторические возгласы от надсаженного голоса, недостойная темы склока с критикой и ряд других мест…

И в этом же стиле игра актеров.

Быть может, кто-нибудь упрекнет Коонен в том, что она обрекла себя на нарочитую скованность и скупость жеста, на какую-то пугливую осторожность перед каждой лишней интонацией. Опрометчивый упрек. «Скупость» еще сильнее расцветет и получит добавочные краски в дальнейших спектаклях. Но она интересна сама по себе. Вчерашняя актриса Адриенна Лекуврер — сегодня комиссар большевистского полка. «Оптимистическая трагедия» краснофлотца Вишневского, сменившая трагический стиль Корнеля и Расина! Какое волшебное превращение!

Я не знаю, как Коонен искала образ, откуда вела его происхождение. Но когда я вижу среди матросского отряда маленького комиссара и эти характерные детали — почти все время заложенные за спиной руки, наброшенная на плечи тужурка, гладко причесанные волосы, умная улыбка и эти пытливые, оценивающие положение дел глаза, — я вижу 1916 год, год, когда она вступила в партию, собрание подпольного большевистского кружка, изучающего Маркса и Ленина, и там ее — ее походку, и заложенные назад руки, и умную улыбку, с которой она слушает. Вот откуда этот образ. И эта ассоциация, так сказать, изнутри пропагандирует тезис: без революционной теории нет революционной практики, что связано со всей темой спектакля.

Стиль спектакля — в игре Жарова, раскрывшего логику перерождения Алексея, очень редкий случай «перерождения» на сцене, которому веришь. Лихую молодецкую удаль матроса Алексея Жаров не снял, «став сознательным», но дает ей черты яркой революционной романтичности. Кларов в насыщенном большим содержанием образе Сиплого, Ганшин — пленный офицер — тема мучительного искания правды, Аркадии (боцман), Ценин (Вожак), Новлянский (финн), Дорофеев, Яниковский.

Сильны такие сцены, как сцена бала, сцена боя, допроса пленных, прихода пополнения, особенно на фоне высоко поднимающего романтическую ноту спектакля оформления художника Рындина. И здесь нельзя удержаться от вопроса о музыке. Где музыка, которую так умеет привлекать Камерный театр?

Быть может, известной компенсацией этого явно отсутствующего {113} элемента являются похожие на патетические музыкальные интермедии выступления матросов-старшин перед занавесом, особенно старшины в исполнении Александрова.

В этом Ведущем так много цветущей оптимистической молодости, высокой скорби по погибшим и радостного привета грядущему, что он — Ведущий — не только представитель моряков «Оптимистической трагедии», но и представитель зрительного зала, символически сочетающий в себе прошлое и будущее в этом прекрасном спектакле.

«Вечерняя Москва», 1933, 23 декабря.

# Счет Малому театру

Всякий раз, когда за последние годы спорили о Малом театре, на помощь вызывали великие тени славного прошлого Малого театра. Присутствие этих великих теней создавало благородно-благочестивую атмосферу обсуждения. Острая речь снижалась до почтительного шепота. Полемическая реплика казалась кощунственной. Слово, по существу, расплывалось в восхищенный комплимент по адресу присутствующих великих теней, каковые тени, отбыв положенные для заседания часы, торжественно удалялись до следующего вызова. Был ли поводом к обсуждению далеко не блестящий спектакль или далеко не блестящий сезон, ораторы, установив — «да, далеко не блестящий», со всей силой убедительности произносили слова, звучащие как заклинания: «Дом Щепкина», или «О, имена Гоголя и Островского», или «Университет русской интеллигенции», или «О, Ленский», «О, Пров Садовский», умилялись и, довольные друг другом, расставались до следующего… далеко не блестящего сезона. И случалось так, что в последние годы в боевой театральной жизни, в творческом соревновании, в художественной дискуссии о путях театра активно упоминались имена МХАТов, Театра Вахтангова, Театра Революции, Театра Мейерхольда, Камерного театра и многих других старых и совсем молодых театров. А Малый театр… стоял в стороне, как некий символ эпического прошлого.

Было даже высказано мнение, что это так и нужно, что Малый театр должен быть только этим прошлым, входы в которое охраняет плотно усевшийся в кресле у дверей театра Александр Николаевич Островский. В сем можно было усмотреть некий мудрый смысл. Но ведь известно, что сам Александр Николаевич неоднократно покидал свое каменное кресло и охотно отправлялся в гости в другие театры и появлялся совсем молодой и живой в «Доходном месте» в Театре Революции, в «Лесе» в Театре Мейерхольда, в «Талантах и поклонниках» в Театре Симонова. И нет ничего печальнее, когда люди (безразлично кто — зрители или работники театра) требуют создания вокруг него сонной атмосферы благополучия, ссылаясь в качестве доказательства {114} на «почтенные седины». Почтенная это вещь почтенные седины, но истинный художник (все равно — отдельный ли это человек или целый коллектив) хочет, чтоб его считали молодым, то есть творчески жизнеспособным, то есть имеющим будущее, и предпочитает скорее, чтоб о нем судили резко, чем вовсе не судили или ограничивались трафаретным восторгом перед его высоким происхождением, что, надо полагать, обиднее даже самого молчания.

Советская общественность хочет верить в молодость этого театра, в его будущее, которое сможет достойно соревноваться с его прошлым. Перемены, намечающиеся в Малом театре, — известное тому доказательство: новое руководство хочет зарекомендовать себя как руководство действия, порывающее с традицией благополучия и общих слов, с традицией, когда лишь одно магическое произнесение «великих имен» прошлого должно дать жизнь настоящему. Решено снять тринадцать спектаклей как «несоответствующих достоинству театра»! Прекрасная и боевая декларация! Нам остается только ее приветствовать.

Однако.

Важно наметить то звено, ухватившись за которое можно вытянуть всю цепь. Важно установить здесь главное. В статье, помещенной сегодня в «Литгазете», руководитель театра т. Амаглобели ставит ударение на советской драматургии. Драматурги напрасно не уделяют Малому театру того внимания, которое он заслуживает. Драматурги должны «поближе подойти к Малому театру», «поближе познакомиться с манерой игры его мастеров, их творческой индивидуальностью». Спору нет, т. Амаглобели прав. Если нашим драматургам бросают упрек в недостаточном знании драматургической культуры прошлого, то тем более можно говорить о плохом знании старой *театральной* культуры. Внимательное изучение манеры игры актеров Малого театра может навести нашего автора на очень интересные идеи. Если правилен тезис о ведущей роли драматургии, а он правилен, то советский драматург может повести вперед театр, воскрешая в новом качестве классические его достоинства. Наши драматурги, мечтающие о театре героическом, романтическом, монументальном, могли бы найти в Малом театре известную опору для осуществления своих мечтаний. И прав т. Амаглобели, предъявляющий от имени Малого театра счет советской драматургии.

Однако советские драматурги с тем же, а может быть, с большим правом могут предъявить Малому театру встречный счет.

Чем все-таки объяснить то обстоятельство, что драматурги «не замечали» Малого театра, а не заметить они его не могли, что обходили его, торопясь в другие театры, даже не обладавшие столь импонирующим прошлым, как Малый?

Чем объяснить, что драматург желал видеть свою пьесу во многих московских театрах и стоял… в раздумье перед Малым {115} театром? Такие драматурги, как Вишневский или Афиногенов, Киршон или Погодин, Билль-Белоцерковский или Файко, Безыменский или Сельвинский, Вс. Иванов или Бабель, или Олеша, или Катаев, или Славин и многие другие, как раз работают в тех стилях бытовой драмы, социальной трагедии, романтической драмы и советской комедии, о которых говорит т. Амаглобели как о близких Малому театру. И все-таки эти драматурги, отдавая должное искусству «Дома Щепкина», проходили мимо него, хотя, надо полагать, двери Малого театра перед ними не закрывались. В чем же дело?

Быть может, эти авторы подозревали, что пьеса там не «зазвучит» так, как они бы этого хотели? Быть может, они опасались, что пьеса не получит этого волнующего единства, когда все элементы пьесы органически спаяны творческой идеей спектакля? Быть может, они не имели достаточных доказательств, чтоб довериться культуре спектакля, режиссерской культуре, единой мобилизующей мысли, бодрствующей над пьесой в Малом театре?

Надо полагать, что истина здесь, здесь именно лежит источник противоречий, о котором мы говорили.

Приведем пример. На сцене Малого театра и его филиала недавно были поставлены три пьесы советских авторов: «Враги» Горького, «Разгром» Фадеева и «Мстислав Удалой» Прута. Эти же пьесы параллельно были поставлены в других московских театрах: «Враги» в Театре имени МОСПС, «Разгром» в Театре Ленсовета, «Мстислав» в Театре Красной Армии. И вот советской печатью спектакли в этих театрах были расценены выше, чем те же спектакли в Малом. Сделаем здесь оговорку, чтобы нас не поняли вульгарно. Мы не хотим сказать, что эти театры, дескать, «лучше» Малого. Не в этом суть. Актерское мастерство Малого театра несравнимо с актерской культурой указанных театров. Эти театры должны и могут многому и очень многому поучиться у Малого театра. Но вот *именно потому*, что в этих театрах те же пьесы имели более положительный резонанс, нужно об этом говорить. Нужно смело посмотреть правде в глаза. И тот, кто бы захотел здесь высокомерно отвернуться, как раз оказался бы в положении человека, ссылающегося на «почтенные седины», и нам пришлось бы только развести руками и прекратить спор.

Для всех этих трех постановок характерно отсутствие организующего замысла. Даже по поводу «Врагов» Горького один критик высказался так: о спектакле в Театре имени МОСПС — «в образах спектакля подчеркивается не только облик героев, каким он казался когда-то, но и те политические тенденции, которые обнаружатся в любом из этих людей… позже, то есть с октября 1917 г.»; о спектакле в Малом театре — «здесь чувствуется, что режиссер больше останавливался на внешних признаках образа».

{116} Остановимся поподробнее на «Мстиславе Удалом», о котором мы как-то писали. Там тоже «чувствуется, что режиссер больше останавливался на внешних признаках образа». В Театре Красной Армии была цель — ликвидировать «внешние признаки», в данном случае *витальность*, чтобы сосредоточить внимание на идее, на замысле. В филиале же [Малого театра] замысла не было, поэтому наружу выплыла внешность, то есть батальность, стрельба, шум, крики. Дело дошло до курьезов. Между двумя картинами, в темноте, чуть ли не в самом зале раздается неожиданный выстрел, переполошивший зрителя, а немного спустя медленно раздвигается занавес. Это метод не художественного, а административного воздействия на зрителя.

Проанализируем один характерный момент. Действие в «Мстиславе Удалом», как известно, происходит в красном бронепоезде, окруженном белыми. В бронепоезде внимательная тишина в ожидании обстрела. У одного из бойцов вдруг лопнула струна в балалайке. «Что это?» — спрашивает комиссар. «Струна лопнула», — отвечает боец. «А мне показалось, — говорит комиссар, — что это орудие». Это место вскрывает огромное психическое напряжение защитников бронепоезда, и в Театре Красной Армии здесь мертвая затаенная тишина в зрительном зале. Это место «согласовано» между обоими актерами — бойцом и комиссаром, оно согласовано со сценой предыдущей и последующей, с первой сценой первого акта, от которой к этому месту тянется «нить». Этой нитью связаны все сцены, все реплики, в основе чего общий замысел спектакля. Но так как в спектакле филиала Малого театра этого замысла не было, то и «нити» не было, и естественно, что указанное место зазвучало совершенно неожиданно. При словах: «Струна лопнула» в зале смех, а при словах: «А мне показалось, что это орудие», сказанных в этакой обычной бытовой интонации… зал дрожит от хохота… В такой же внешней манере трактованы и образы.

Мне могут возразить (и не без основания), что вся эта микропсихология вроде ситуации с «лопнувшей струной» не в стиле Малого театра, предпочитающего прием реалистического или романтического обобщения. Превосходно… Но почему в таком случае режиссер не изъял этой ситуации, тем более что она вполне поддается изъятию? Мы знаем, что культура постановки требует щепетильного, миллиметр за миллиметром, прослеживания с точки зрения определенного замысла каждого слова, каждой запятой, когда встречаются фразы и реплики, которые не могут, не должны быть, которых «*не может*» произнести герой, которые навязаны ему автором. Тогда театр вступает в работу с автором, требует или изъятия, или замены, или переработки, — так именно работал Таиров над «Оптимистической трагедией» Вишневского, — результаты известны. Этой культуры в работе над «Мстиславом» мы не обнаружили. В «Дипломе», последней постановке филиала театра, этих фальшивых реплик, слов, фраз, {117} монологов, которых «нельзя произнести», — уйма, а актеры их произносят не моргнув глазом. Где же постановщик? Есть в этой пьесе некий сынок некоего богатого папаши. Сынок за революцию, папаша его разубеждает. Сынок с иронией пожимает плечами. Но революционность его никак не убеждает зрителя. И постановщик решил углубить образ. Каким образом? Естественным для этого внешнего спектакля. Театр одел сынка в красную рубаху, воротник и галстук. Это, конечно, другое дело: раз человек одет в красную рубаху, в красный воротник и красный галстук, ясно, что он настоящий революционер. Все видят и понимают.

Мы остановились на этих фактах, оставляя в стороне другие, положительные, для того чтобы острее подчеркнуть основное, то главное, то центральное, на котором, очевидно, должен сосредоточить свое внимание Малый театр.

Тов. Амаглобели говорит об этом в своей статье, но недостаточно. Он объявляет: «В настоящее время Малый театр уже преодолел режиссерский кризис». Тов. Амаглобели, вероятно, хочет сказать, что театр преодолел кризис режиссеров, но это совсем не то же, что режиссерский кризис, то есть кризис постановочной культуры. Заслуженный артист М. Ф. Ленин тоже правильно говорит о культуре спектакля, этом завете «А. П. Ленского — нашего незабвенного учителя». Только нам кажется, что мы несколько странно поняли М. Ф. Ленина. Он считает, что этот завет уже «не только произнесен, но и проведен в жизнь». Почему же? Потому что, указывает М. Ф. Ленин, новое руководство снимает тринадцать спектаклей… Мда… Нам было бы понятно, если бы были поставлены тринадцать спектаклей; пока они только сняты. Дальше М. Ф. Ленин пишет: «… основное утверждение, что актер на театре — *главное*, давно уже так категорически не раздавалось в стенах Дома Щепкина». Совершенно правильны и понятны симпатии к этому утверждению, только мы бы не настаивали так на его категоричности в сложившейся теперь для Малого театра обстановке. Сейчас, в нынешней ситуации на театральном фронте, лозунг «актер на театре — главное» имеет совершенно определенный смысл. Этот лозунг борьбы с диктатурой, с «засильем» режиссера понятен во многих театрах. Но для Малого театра, который должен привлекать режиссера, восстанавливать и создавать режиссерскую культуру, такая неожиданная категоричность может кое-кого навести на мысль, что не все товарищи вполне четко представляют себе те коренные задачи, которые стоят перед Малым театром.

Мы позволили себе критически подойти к обсуждению задач Малого театра и полагаем, что такой подход правильнее поздравлений и пожеланий «вообще». Малый театр предъявляет законные претензии к драматургии, с законными претензиями выступает и драматургия. Конечно, дело не должно заключаться в том, что Малый театр будет «придерживать» «культуру спектакля», пока не придут драматурги, а драматурги — «поджидать», {118} пока не увидят пресловутой культуры. Дело должно начаться сейчас же, сообща в вместе. И советская критика, советская печать будет с большим вниманием и сочувствием следить за движением вперед Малого театра, помогая и поддерживая его на новом, надеемся, плодотворном этапе творческой жизни.

«Литературная газета», 1934, 1 марта.

# Спектакли Театра рабочей молодежи

В Москве открылся новый театр — Трам, Театр рабочей молодежи. Эти театры, в особенности наиболее яркий из них — Ленинградский, имели в свое время большой и заслуженный успех, как театры большого агитационного действия.

Но в своей работе они настаивали на методах, основанных на ложных пролеткультовских идеях, и зашли в тупик. *Основная ошибка состояла в том, что театры рабочей молодежи противопоставляли себя профессиональному театру*, выступали против старой театральной культуры на том основании, что это‑де буржуазная культура, что, следовательно, у нее нечему учиться. Эти театры уничтожили самое понятие «актер», заменив его понятием «взволнованный оратор» или «взволнованный докладчик». Они давали спектакли, в которых не хотели, да и не умели раскрыть сложную психологию людей, которых они показывали, заменяя все это публицистическими монологами и диалогами. Они демонстрировали, скажем, кулака, но не *показывали* во всем многообразии его классовую психологию, а *сообщали* об его идеологии.

Трамовцы имеют ряд превосходных агитационных спектаклей. Однако с ростом советской драматургии, с ростом требований зрителя глубоко показать человеческую психологию трамовцы оказались без оружия… С «взволнованным докладчиком» они бессильны были удовлетворить требования зрителя. Нужно было знание сложного искусства актера, искусства создания образа, искусства глубокого воздействия. Это искусство, создававшееся старой театральной культурой, отрицалось трамовцами. И трамовцы призвали к себе на помощь тех, против которых в свое время наиболее резко выступали, — работников МХАТ. Судаков, Хмелев и другие пришли как постановщики и педагоги, и результаты их работы уже сказались. Мы имеем в виду два последних спектакля Московского театра рабочей молодежи: «Девушки нашей страны» Микитенко и «Продолжение следует» Бруштейн.

На сцене в спектакле «Девушки нашей страны» уже не «докладчики», но живые люди, они не только докладывают о своих мыслях и чувствах, но действительно думают и чувствуют. Мхатовцы помогли обнаружить интересные, многообещающие актерские дарования.

{119} Однако учеба у МХАТ не предполагает отказа от лучшего трамовского опыта, от их достижений, от их публицистической заостренности и боевого духа, которым так характерен был Трам. Не надо превращаться… в филиал МХАТ.

В «Девушках нашей страны» эти нужные традиции порой забывались. Временами рабочие ребята — комсомольцы и комсомолки — напоминали студенток или курсисток довоенного образца, — это сказывалось и в интонациях, в жестах и в движениях. Временами они казались слишком «интеллигентскими».

Спектакль «Продолжение следует» выправляет линию, боевой дух Театра рабочей молодежи чувствуется здесь больше, чем в предыдущем спектакле.

Пьеса Бруштейн «Продолжение следует» — актуальная пьеса о фашистской Германии. Недостаток пьесы — чрезмерно мелодраматическое подчеркивание различных событий за счет глубокого раскрытия психологии, образов фашистов. Но все же пьеса смотрится с напряженным вниманием. Трамовцы сумели дать волнующую характеристику событиям.

Трудность заключалась в том, что актеры играли не «себя», а немецких студентов, рабочих, социал-демократов, профессоров. Правда, порой иной немецкий студент сильно смахивал на рабфаковца, но вообще трудный экзамен выдержан трамовцами.

«Правда», 1934, 17 марта.

# Утраченные иллюзии

После этого спектакля хотелось скорее спешить домой, скорей взять с полки «Отца Горио», «Утраченные иллюзии», «Вотрена», скорей читать страницу за страницей, главу за главой, том за томом, скорей, скорей, скорей… вернуть себе Бальзака. Бальзака, который был утерян тридцать первого марта тридцать четвертого года на премьере «Человеческой комедии» в Театре имени Вахтангова. Вернуть себе актеров Глазунова, Горюнова, Кузу, Мансурову, Орочко, устроив себе «театр на дому» из этих актеров, заставить их играть перед собой Бальзака, Бальзака, а не Сухотина. Высвободить Растиньяка, Люсьена, Нюсенжана из-под груды красного бархата, которым запутал их, завалил, задушил, еще немного — и вовсе прогнал бы их со сцены Исаак Рабинович.

Бальзак писал о кружке д’Артоза:

«Страшная внешняя нищета в блеск умственных богатств составляли причудливый контраст». Спектакль составляет такой же причудливый контраст, но только с обратным знаком.

Бальзак говорил писателю: «Пусть у вас диалог будет ожидаемым следствием, венчающим приготовления». В спектакле нет никаких приготовлений. Есть только следствия.

{120} Бальзак требовал: «Рисуйте же страсти, и у вас будет огромный материал». В спектакле попросту собран материал и поэтому нет ни капли страсти.

Впрочем, мы берем назад свои слова. Разве можно сказать, что «попросту собран материал»? Неужели инсценировщик вот так, без всякого принципа вырвал из каждого бальзаковского тома несколько страниц, наспех склеил их и скорей бросил на подмостки, ожидая оваций?

Это несправедливо, это неверно!

Есть принцип. Принцип — «чтобы была пьеса», «во что бы то ни стало пьеса», — чтоб зритель, уйдя из театра, мог воскликнуть: «Я убил вечер!» Принцип — «поменьше мысли, товарищи, поменьше мысли». В одном томе есть несколько эффектов — давайте их сюда. В другом томе — острая сюжетная ситуация, — пожалуйте. В третьем томе — чувствительная сценка, — просим, просим. А вот еще, еще. Здесь немного облегчим, тут разрисуем, там украсим. Ну, вот и готово — пожалуйте к столу.

Люсьен Шардон, вступивший на парижскую почву, шаг за шагом терял свои благородные и высокие иллюзии о человеческом обществе. Он пошел по дороге, где его ждали подлость, обман, ханжество, бесконечные сделки с совестью. Он дошел до того, что вынужден был написать ругательную статью о прекрасной книге своего друга д’Артеза, но, мучимый совестью, пришел предварительно к д’Артезу, чтоб показать ему рукопись.

В спектакле это д’Артез, охваченный негодованием, вбегает к Люсьену, и Люсьен, схватившись за сердце, бежит в редакцию, возвращается с рукописью, разрывает ее на глазах у растроганной публики. Какое благородство!

Все это грубый подлог. Люсьен не разорвал рукопись. В том-то и трагедия Люсьена, что звериные законы капитализма *заставляют* его напечатать статью. Она и *была напечатана*. Трагедия в том, что д’Артез, понимающий эти законы, *не протестует против печатания*.

Напечатанная статья — смертельный удар по д’Артезу. Не напечатанная — по Люсьену. Вот это превосходное место у Бальзака:

«— Твоя книга — великолепное произведение, — воскликнул Люсьен с полными слез глазами, — а они меня приговорили разнести со.

— Бедное дитя, горек твой хлеб, — сказал д’Артез.

Люсьен протянул ему рукопись. Д’Артез прочитал ее и не мог сдержать улыбки:

— Какое роковое применение получает здесь ум, — воскликнул он».

Роковое применение получает ум в буржуазном обществе — вот мысль. История с рукописью — вот обнажение законов общества. Утерянная иллюзия — вот страсть. Все вместе — истинно глубокий протест против буржуазного строя жизни. В спектакле {121} нет мысли, познания, страсти. Есть чувствительная сценка. Есть плоская сентиментальная забава.

— Поменьше мысли, товарищи, поменьше мысли!

Эта сцена — мерило для всей пьесы Сухотина, переделавшего бальзаковскую «Человеческую комедию».

Почему умерла маленькая Корали? В спектакле потому, вероятно, что у нее порок сердца. Вероятно, потому, чтобы дать повод Люсьену побежать на набережную и броситься в Сену. Бедная Корали! Несчастный Люсьен! У Бальзака Корали умерла потому, что была освистана продажной прессой, игнорировавшей ее талант, потому, что вынуждена была пойти на содержание к богачу Камюзо, растоптавшему ее любовь к Люсьену. Социальная трагедия — смерть маленькой Корали. Социальная мысль в этом событии — протест. В спектакле все это выкинуто к черту. Есть банальная мелодрама «для бедных», бедных духом.

— Поменьше мысли, товарищи, поменьше мысли!

Люсьен не бросается в Сену, он ищет двести франков на похороны Корали. Чтоб заработать их, он всю ночь в комнате, где под простыней лежит окоченевшая Корали, пишет, обливаясь слезами, гривуазные песенки для шантанов. Раз вы хотели исторгнуть слезы, товарищ Сухотин, почему вы не дали этой сцены, столько же трогательной, сколько и глубокой?!

Люсьен не бросается в Сену. Бальзак ведет его к самоубийству уже не в Париже, а в Ангулеме, куда вернулся Люсьен после того, как шаг за шагом в столкновении с жизнью растерял все свои иллюзии. Но в спектакле нет этих трагических столкновений с жизнью. Значит, нет утраченных иллюзий. Значит, нет Бальзака.

В двух сценах «доходит» Люсьен. Там, где его любит Корали, и там, где его любит прекрасная графиня. Графиню играет Вагрина. Она отказалась изображать манекен. Она захотела показать чувства. Она спутала все карты. Она показала глубоко любящую женщину, которая не сводит глаз со своего возлюбленного, глубоко страдает, готова на все, лишь бы спасти своего Люсьена. Это чуть ли не единственная страсть в спектакле. Но разве страсть графини к поэту единственная, которую анализировал «доктор социальных наук»? Впрочем, эта сцена компенсирована «социальной» сценой в тюрьме. Это сюжетно и привлекает внимание, кроме того, прекрасно сыграно. Но эта сюжетность во вкусе Скриба, а не Бальзака. Бальзак сказал бы, что здесь следствие, «венчающее приготовления». Но приготовления не было, и социальность сценки мнима. Она не учит, а развлекает.

— Поменьше мысли, товарищи, поменьше мысли!

Пьеса! «Чтоб была пьеса, завязка, кульминация, финал!» Но путь к финалу нелегкий, надо его одолеть. Иначе финала не достигнешь. И инсценировщик заставляет героев, запыхавшись, мчаться к финалу, минуя все, что этому мешает, скорее закончить {122} пьесу, протянуть на грудь Растиньяка красную ленту министра, повесить Люсьена на подтяжках, надеть на беглого каторжника мундир начальника полиции и заставить его в финале перед публикой Вахтанговского театра сообщить с юмором, звучащим весьма двусмысленно, что «“Человеческая комедия” господина Бальзака показана не будет».

Но оглянитесь назад, товарищ Сухотин, вы растеряли в этом бешеном галопе всего Бальзака. Вы хотите дать пьесу, драму, действие? Однако действие в драме есть борьба с препятствиями, теми или другими, когда в итоге герой достигает победы или терпит катастрофу. А этих препятствий нет. Я узнаю о возвышении Растиньяка потому, что он меняет костюмы все более и более роскошные. Я узнаю о падении Люсьена потому, что он кончает самоубийством. Не знаю только, как они достигли: первый — министерской ленты, второй — петли самоубийцы. А в этом как раз дело. И раз нет этих препятствий, то нет действия. Поэтому спектакль глубоко статичен. Поэтому вместо бурного движения жизни — музей восковых фигур, разодетых и расфранченных. Поэтому спектакль — парад роскошных иллюстраций а ля издательство «Academia». А командует парадом Исаак Рабинович.

— Позвольте, — скажут, — все социальные и психологические характеристики даны Бальзаком от автора, в этом смысле он не поддается инсценировке. — В таком случае, — ответим мы, — не надо было его инсценировать. — Да нет, его можно инсценировать, — возразят, — но вы демагогически требуете изложить многотомную «Человеческую комедию» в трехчасовом спектакле. — Да мы этого не требуем, — снова ответим мы, — мы против этого протестуем. Горький «Егором Булычовым» начал серию пьес, изображающих «человеческую комедию» нашей эпохи. Почему этот случай не навел на мысль дать Бальзака в нескольких спектаклях, содержательно инсценировав отдельные романы? Но вы все свалили в кучу, растерялись и помогли художнику взять в свои руки дирижерскую палочку!

Кстати, о художнике. Он чувствует себя в спектакле полновластным хозяином. Он забывает, что художник в театре — гость, званый гость, правда, но тем более помнящий о правилах гостеприимства. Хозяин — это актер. А если художник занимает хозяйское место, то его надо со всеми предосторожностями перенести в собственный дом, в Музей изобразительных искусств. В спектакле видишь следы кровавой борьбы актера с художником и инсценировщиком. Только-только актер вошел в роль, как инсценировщик затыкает ему рот и если даже уступает, все равно актер нервничает, слыша за сценой нетерпеливые шаги художника, который спешит показать очередное роскошное «полотно». «Полотно» открыто, и актер, покорившись, становится в живописную мизансцену — не по существу образа и ситуации, а по декоративному принципу, чтобы выделить художника:

— Поменьше мысли, товарищи, поменьше мысли!

{123} Но когда актер поднимает бунт, «выталкивает» художника, тогда на сцене театр. Но это далеко не часто. Не часто в Кузе можно узнать Растиньяка, а в Мансуровой — баронессу Нюсенжан, а в Орочко — виконтессу де Боссеан, а в Ремизовой — Корали. Поэтому мы отдаем предпочтение той скромной сцене с камином в доме Нюсенжан, где банкир поучает уму-разуму Растиньяка. Горюнов дает в образе больше эпохи, чем все живописные пассажи декоратора. Этот приземленный человек, с короткими полувытянутыми, как для хватки, руками, с голосом, переходящим в ворчание, кажется, вот только что поднялся с четверенек от очередной жертвы. Это сгущенный оттиск хозяина жизни Люсьенов и Растиньяков.

Мы предпочитаем другим сцену в подвале у тетушки Колен, позволяющую хоть немного «разойтись» Вотрену — Глазунову, фигуре, имеющей решающее значение для трактовки «Человеческой комедии». Но стоит актерам сделать несколько лишних шагов, как инсценировщик кричит «хватит», а художник просит поторопиться — ему нужно сменить картину. И, быть может, единственный, кто без ущерба выскочил из всей этой «комедии», — это Симонов, который в нескольких молниеносных штрихах дал издевательскую характеристику аристократа.

Конечно, очень впечатляющая картина ночного Парижа с призрачными домами в тумане и плещущейся Сеной. Конечно, красочен воздвигнутый на сцене многоярусный театр с аплодирующими зрителями, принимаемый встречными аплодисментами публики Вахтанговского театра. Впрочем, не сам театр, а эта перекличка зрительных залов двух эпох. Есть в этой перекличке нечто ярко театральное — здесь на мгновение проскользнула в спектакле тень Вахтангова.

Но все это не дает еще права на ту интервенцию художника в театре, которая начинает принимать опасные размеры, и не в одном только Вахтанговском театре. Дело не только в том, что декорация вытесняет актера. Еще и в том, что она прокламирует, рекламирует мещанскую красоту.

Не пора ли поставить перед Наркомснабом вопрос о том, что Торгсин выходит за пределы своей компетенции, что он вмешивается в жизнь советского искусства, что он начинает проникать в театры — от Большого до отдаленных периферийных театров?

Конечно, миновала пора мертвых конструктивных скелетов, господствовавших на сцене. Нужны краски, солнечная яркость, воздух, голубое небо. По кто сказал, что все это следует беспошлинно вывозить из антикварных лавок и музеев? Дайте красочность, но как эстетику новой действительности. Сумел же художник Штоффер создать красочное оформление «Железного потока» без подобострастного сюсюканья перед музейными полотнами. Путают красоту и «красоту». Полагают, что это «красота» советского производства. По-нашему, она скорее от эстетики заграничных {124} пластинок, песенок Вертинского и «Европы», обнаруженной в ресторанных залах «Метрополя». Где те революционные громы и молнии, которые обрушивали наши художники на красоту модернов, ампиров, барочных изысков? И если они дают на сцене историческую эпоху, пусть отнесутся критически к ее «красоте», так же как критически осваивают классическую пьесу актер и постановщик. Почему художник исключение?

Какими словами описать пышную спальню графини де Серизи в «Человеческой комедии»? Господи, до чего красиво! Не случайно, когда поднялся занавес, в зале раздался меланхолически томный вздох: «Ах, Париж».

— Позвольте, скажут, художник объективно изобразил то, что было. — Неправда. Это та объективность, которая переросла в апологетику. Это защита, а не критика. Капитуляция, а не наступление. Удивительно, как банкир Нюсенжан, посетивший спальню Леонтины, не спросил ее в изысканной манере того времени: «Ах, графиня, какой это обойщик так роскошно отделал ваш будуар? Я с удовольствием пригласил бы его к себе».

Советского зрителя заставили смотреть на будуар глазами банкира Нюсенжана или купца Цезаря Бирото.

Бальзак здесь ни при чем.

«Литературная газета», 1934, 12 апреля.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Театр Красной Пресни

В маленьком помещении на Триумфальной существует театр, руководимый Н. Охлопковым. Безусловно, есть в работах этого театра преувеличения, иногда ошибочные художественные приемы. Но в основе своей — это здоровый художественный организм.

Театр показывает движение широких масс, столкновения разнообразных событий и характеров, показывает «Мать» М. Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Разбег» Ставского. Театру тесно в пределах традиционной сцены-коробки. Он то строит сценическую площадку посредине зала, то возводит всевозможные помосты, вклинивающиеся в зал, то различные добавочные площадки и т. д., чтобы дать максимально выразительное зрелище.

Театр борется в своих спектаклях с эстетизацией, приукрашиванием жизни, декоративной красивостью. Театр хочет показать жизнь, повседневную человеческую жизнь.

В «Разбеге» театр дает широкую картину Кубани эпохи великого перелома в деревне. Это отнюдь не холодное описание летописца. Это не просто борьба голых идей, когда люди выступают в виде ораторов: одни высказываются «за», другие «против», третьи «колеблются». Все показано просто и ясно.

{125} В «Железном потоке» театр сумел передать аромат повести Серафимовича. Масса в этом спектакле — это не серый «сплошняк», каким часто изображается на сцене «народ». Театр дал почти каждому участнику индивидуальный рисунок — от одежды и грима до *своего жеста*, до *своей* манеры говорить. Особенно запоминается сцена лагеря ночью. И над зрителями и над героями похода — ночное небо с редкими звездами. Освещаются и пропадают разные уголки лагеря: старик поет песню, бойцы вспоминают «минувшие дни», женщина кормит ребенка, вспыхивает и замирает музыка гармошки…

Большое достижение театра — спектакль «Мать» по Горькому (постановка Цетнеровича). Достижения театра в «Матери» следует особо помнить. Они помогут театру в борьбе с его недостатками. А недостатки есть. Опасна натуралистическая тенденция театра — излишняя физиологичность образа.

В охлопковском театре актер порой становится только деталью в общей картине. А ведь актер — основной носитель идеи спектакля, без него нельзя раскрыть сложную психологию героев и действие.

Театр преимущественно признает инсценировку. В известном смысле это для него важно, потому что он может показать то, что порой не покажет в традиционной форме драмы. Но нужно помнить, что инсценировка — всегда суррогат, что только в драме по-настоящему развивается сюжет и вырастают отдельные образы.

Все эти недостатки поправимы. Это — болезни роста живого театрального организма, заслуживающего внимания общественности и всяческой поддержки.

«Правда», 1934, 24 июля.

# Речь идет о вкусе [К Всесоюзному критическому совещанию]

П. Юдин писал на днях в «Правде» о некоторых писателях-коммунистах, которые, овладев марксистско-ленинской философией, еще отстают как художники и что только высокое овладение мастерством создаст им подлинный художественный авторитет. О критике следует сказать, что она еще не достигла этого второго и решающего для искусства уровня. С точки зрения критики — это вопрос о воспитании вкуса. Мы говорим не о мелкотравчатой вкусовщине, релятивистском эстетическом рефлексе «нравится, не нравится». Речь идет о культуре вкуса, основанной на большом знании прежде всего всей художественной культуры человечества. Грустно обстоит дело с этой стороны. Критик находит, что, если он набил себе руку в знании жанра (проза, поэзия, драма) и твердо усвоил те или иные страницы Маркса и Ленина, он может судить художника.

{126} Вкус — это талант критика. Воспитание вкуса — это условие критической профессии. Отсутствие вкуса приводит часто к тому, что критик не знает, хорошо или плохо произведение. Любое замечание со стороны может его сбить с толку. У него нет уверенности потому, что у него нет воспитанного эстетического чувства. А это приобретается изучением всей художественной культуры и ее критическим усвоением. Что такое критическое усвоение с точки зрения вкуса? Это такая живая связь с действительностью и ее людьми и, с другой стороны, такое знание революционной теории, когда эта связь и знание воспитывают в критике новое понимание красоты. У нас нарождается своя эстетика, свое понимание того, что красиво и некрасиво в искусстве и жизни. И критик должен быть самым чутким и взволнованным представителем социалистического общества. Он не только оценивает, он указывает, он подсказывает художнику эти новые эстетические тенденции. Он должен воспитывать художника. Но как он может воспитывать, если он сам плохо воспитан. Не ясно ли, что его требования к искусству только тогда могут быть плодотворны, если они опираются на прекрасное знание, на подлинное понимание и, наконец, я это подчеркиваю, на эстетическое удовольствие от искусства прошлого.

Многие ли наши критики доподлинно знают греческую литературу, архитектуру, скульптуру, живопись? Критик, который не освоил всем существом своим, всей душой античной классики, никогда не будет истинным критиком. Я знаю критиков, которые изучают греческую драму, так сказать, по обязанности, не чувствуя ее красот, не получая художественного удовольствия. Это очень важное обстоятельство. Винкельман говорит о критике, который равнодушно смотрит на статую и боится выразить свой восторг, чтобы не показаться невежественным. Или наоборот, выражает лицемерный восторг перед знаменитой статуей, опять-таки чтобы не показаться невежественным, хотя в душе у него равнодушие. Винкельман советует: доверьтесь творцу, поверьте, что он обладает большим даром, и вы начнете постепенно улавливать то, что при первом поверхностном, вызванном отчасти самомнением, отчасти торопливостью в суждениях, впечатлении у вас ускользнуло.

Часто ли можно встретить критика в концерте или в гостях у архитектурного общества или видеть его простаивающим перед картиной, скажем, в Третьяковке или Эрмитаже? Он пробегает по выставкам, бросая вокруг мимолетные взгляды, вызывая «улыбку дам огнем нежданных эпиграмм», унося с собой не столько впечатления от виденного, сколько впечатления о самом себе.

Правда, есть у нас критики, выступающие преимущественно как ученые литературоведы и искусствоведы, они превосходно знают свой материал и обладают его эстетическим пониманием. Но некоторые из них с иронией, в лучшем случае с добродушной {127} иронией, относятся к сегодняшнему искусству, они не участвуют в поисках его эстетического стиля, ведь они «беседуют с богами» и считают, что утеряют их понимание, если спустятся с Олимпа. Мы должны предупредить этих товарищей, что при такой позиции их самодовольная улыбка сменится растерянностью. В один прекрасный день, к ужасу своему, они увидят, что они потеряли эстетическое понимание того же Эсхила или Шекспира, при которых они состоят специалистами, и перед ними просто окажется груда приемов, из которых они не в силах составить некое «одушевленное» целое, и что их перегнали те молодые «варвары», которые искренне взволнованы социалистической действительностью.

Итак, речь идет о культуре вкуса.

Но возникает очень важный вопрос. Вопрос об освоении критиком художественного произведения. Художник мыслит образами, критик — понятиями. Но грош цена этим понятиям, если критик не войдет в образную систему произведения. Не почувствует себя там как дома, чтобы оттуда, изнутри понять произведение. Конечно, критик может оказаться в плену у произведения, он не захочет расстаться с теми прекрасными «сиренами», которые создала творческая фантазия художника, оказаться в этом милом плену и даже приглашать других разделить с ним этот плен. Значит, у этого критика нет классовой бдительности и классового вкуса, который поможет ему не только освободиться от «сирен», но даже попытаться научить их песням, которые составляют идеал критика. Но так или иначе критик должен понять художественное произведение как его своеобразный «соавтор».

Это не импрессионизм айхенвальдовского толка. Это глубокое вхождение в мир художника. Критик дает объективный анализ, устанавливает закономерности и проч. Но без этого своеобразного «соавторства» все его упражнения — унылая схоластика.

Мы подчеркиваем это обстоятельство потому, что оно теснейшим образом связано с вопросом об органичности художника, то есть с тем, насколько он органически видит тот материал, над которым он работает. «Органическое» есть не что иное, как образное мышление. Неорганичность сказывается в том, что художник образно мыслит как раз то, что ему близко, хотя часто это близкое бывает нам чуждо, и наоборот, там, где материал ему не близок, но где он вполне искренне хочет, чтобы он стал ему близким, художник мыслит понятиями, хотя эти понятия и загримированы под образ. И критик, который мыслит понятиями, не пройдя процесса образного восприятия произведения, критик этот не видит органического и неорганического у художника, не видит его внутренней борьбы и выносит сплошь да рядом грубые, топорные, хотя с виду и весьма идеологические приговоры.

Мы знаем случаи приспособления, когда художник устами любого своего героя заявляет: «я за советскую власть», но образная система его произведений говорит: «нет, я не совсем за {128} советскую власть», или «я не за советскую власть», или даже «долой советскую власть». И критик проворонивал самые серьезные вещи, хотя и считал, что он «на страже».

Мы говорим о художниках, которые отнюдь не приспосабливаются. Они честные и искренние, они борются в своем творчестве за свое социалистическое «я», за то, чтоб образно осмыслить явления, которые еще не стали им близкими. Мы говорим также о художниках, для которых социалистическое — свое, очень близкое, но которые не овладели им как художники, то есть образно. И вот критик должен судить художника не по его словам (понятиям), а по его делам (образы). Сколько критика выдала похвальных аттестатов, поверив автору «на слово»!

Известны пьесы, где выведен, скажем, интеллигент со своей философией. И он, ситуации его и речи очень образны. Автор «противопоставляет» ему коммуниста, но этот коммунист просто «понятие». Тогда, чтоб сбалансировать, автор выводит второго, третьего коммуниста, всю пьесу заполняет этими героями, отдает им всю сценическую площадку, все сценическое время для реплик и монологов. По существу, по «гамбургскому счету», однако, одна незначительная реплика «интеллигента» больше весит, чем «тонны словесной руды» остальных героев, эта реплика запоминается, она торжествует, она победительница. И вот приходит критик и резюмирует: «пьеса доказывает правоту пролетарской идеологии над мелкобуржуазной». Ничего она не доказывает, конечно. Больше, она доказывает обратное. На критическом совещании мы приведем ряд критических документов такого рода «анализа» и «резюме». Многие из этих документов весьма похвальны для авторов, о которых они составлены. Но поговорите с этими авторами, и, быть может, они скажут, что готовы пожать руку критику за столь лестное внимание, но, откровенно говоря, в глубине души они не испытывают к нему уважения. Если критик окажется вместе с автором в его образном мире и, путешествуя с ним в этом мире, так сказать, вспоминая его творческий процесс, как будто он сам это писал, останавливается в одном месте, чтобы согласиться, в другом — чтобы поспорить, в третьем — чтоб поссориться и даже «поиздеваться», только тогда критик завоюет доверие художника.

Но это только половина дела. Важно, чтобы, обнаружив противоречия, критик уловил путь, на котором автор перешагнет эти противоречия. Вы спорите с автором — ну вот он с вами согласился. Вы ссоритесь с ним — вот он перешел на вашу сторону. Да, он видит свой мировоззренческий порок, свою философскую несостоятельность. Вот у него правильная точка зрения на вещи. Ну а дальше? Как дальше двигаться ему, сохраняя себя, свой образный стиль?

Я напомню о двух авторах: об Эренбурге и Олеше. Критика в известной своей части говорила о творческих перспективах этих писателей в весьма мрачном тоне, заканчивая ударом барабана — {129} «надо перестроиться». Но можно с утра до вечера долбить «надо перестроиться», «надо перестроиться», вызывая только зевок у читателя и раздражение у автора. На Эренбурге критика поставило крест, объявляя его безоговорочно буржуазным и конченым. И вот Эренбург написал «День второй».

Как это произошло?! Сейчас, задним числом, нетрудно подвести базис. Нетрудно сказать, что действительность привела Эренбурга к его книге. Конечно, действительность. Ну а критик? Где был критик, который должен был предвидеть это движение Эренбурга и приблизить тем самым появление «Дня второго»? А Олеша? О нем говорили порой как о милом и дорогом покойнике. Кончился Олешин век. И вот в разгар этих похоронных мелодекламаций Олеша развернул свой прекрасный «Дискобол». Но много ли потрудилась критика над тем, чтобы раньше раскрыть его образную систему мышления, увидеть, что он каждый раз убивает Кавалерова и в то же время спасает его. Ему говорили: «убей Кавалерова безжалостно». Он с мужеством отчаяния делал это, но Кавалеров роковым образом воскресал, и воскресал потому, что вместе с ним были похоронены неумирающие вещи: личность человека и поэзия его чувств.

Но вот именно здесь, в этом стремлении к прекрасному человеку, к благородному поступку, к поэтическому чувству («вы прошумели мимо меня…» и т. д.), и был путь к нам. Его нужно было указать, хотя бы намекнуть на это, а не стучать как дятел: «перестроиться, перестроиться». И вот «неожиданно» Олеша дал «Дискобол». Само название характерно — это античность, жизнерадостный и светлый мир Греции, счастливого детства человечества, так сказать, перекличка с ней нашей эпохи. Олеша перешагнул Кавалерова и остался Олешей. Кавалеров в «Дискоболе» уже сама грязь, без личности и без благородства. Благородными качествами владеют новые люди. Они носители этих чувств, за гибель которых в социалистическом обществе Олеша боялся. В «Зависти» он их изничтожал, он их приписывал старым людям, искренне считая, что они должны отмереть вместе с этими людьми. Сейчас они сопровождают новых людей, они конфискованы у Ивана Бабичева. Но потому, что только у новых людей они по-настоящему расцветут, перед Олешей путь высокого поэтического творчества. Конечно, все это подсказала Олеше действительность. Но, спрашивается, зачем тогда критика? Она должна была приблизить к Олеше эту действительность, сделать более понятной ему, как художнику. Критика не только отходила в сторону, она иногда становилась между ним и действительностью, мешая и огорчая его.

Конечно, это не легкое дело так помогать художнику. Но критическая деятельность — это не служба «от 10 до 4‑х». Художник испытывает «муки творчества». Пусть критик их тоже «испытывает». «Не спит ночей», как он. Потеряет хоть на миг свой благополучный румянец. Волнуется и тревожится вместе {130} с ним. Тогда он обретет уважение и любовь читателя и автора. И обретет, надо полагать, любовь к своему делу. Кажется иногда, что не любит критик своей работы, так порой безрадостно, беспечально, бесстрастно бывает его перо…

«Литературная газета», 1934, 4 августа.

# О Чехове в Студии Симонова

Быть может, Чехов отнесся бы извинительно к спектаклю Студии Симонова, даже снисходительно, даже в иных местах одобрительно похлопал бы в ладоши. Быть может, он взял бы под защиту молодежь симоновского театра от тех его зрителей, которые огорченно, возмущенно, декламационно восклицают, что они не узнают в Гаеве, в Раневской, в Варе своих старых добрых знакомых, впервые появившихся перед ними тридцать лет назад на спектакле в Камергерском переулке. Где Гаев, милый, трогательный чудак? Где Варя, бедная, одинокая мученица, при виде которой когда-то сжималось сердце? Почему в финальной сцене расставания, в апофеозе печали во время речи Гаева фыркает, удерживая смех, Аня? Где, где она, поэтичная чеховская печаль, лебединая песня усадьбы, старинные ароматы «Вишневого сада»?

Быть может, Чехов вступил бы в спор с этими зрителями, вспомнив, что он говорил когда-то о пьесе и постановке «Вишневого сада». Среди восторженного хора голосов, принявших мхатовский спектакль, был голос недовольный. Он принадлежал автору «Вишневого сада». Чехов писал о пьесе, что она вышла у него «не драма, а комедия, местами даже фарс». Фарс. Собираясь писать четвертый акт — «апофеоз печали», он говорил: «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная». Легкомысленная. О Варе-мученице он заявлял, что она «дура набитая», это «роль комическая». Комическая. Он просто рассердился на постановщиков «Вишневого сада», объявил, что они «испортили пьесу»: «… я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

И почти с вызывающей откровенностью Чехов называет «Вишневый сад» комедией, так же как комедией он называл «Три сестры». Он как бы хотел сказать этим, что не намерен тосковать вместе с тремя сестрами, вздыхать вместе с Раневской, заламывать руки вместе с Варей. Не жалейте их, точно хочет сказать он зрителю. Взгляните — это лишние, никчемные, ненужные люди. Пусть в зрительном зале будет улыбка, насмешка, ирония, смех.

«Громадное большинство интеллигенции, — говорит он о героях словами Трофимова, — ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно… все говорят только о важном, философствуют…».

Он говорит словами Трофимова же, теми самыми, которые {131} были вычеркнуты царской цензурой и сейчас впервые восстановлены на сцене симоновской студией:

«… вы… уже не замечаете, что вы живете в долг, на чужой счет, на счет тех людей, которых вы не пускаете дальше передней».

Вот с какой радикальной позиции выступал Чехов, вот почему он хотел не сочувствовать, а разоблачать Гаевых и Раневских.

Симоновская студия увлеклась заманчивой идеен вернуть Чехова Чехову, взглянуть на «Вишневый сад» глазами его автора. Вахтанговские традиции, пересаженные в студию и давшие такие чудесные ростки в «Талантах и поклонниках», как будто могли дать жизнь чеховскому толкованию. Разоблачительный стиль «Принцессы Турандот», вахтанговская ирония над всем «важным», «философским», «серьезным» могли как будто оказаться родственными разоблачительному юмору «Вишневого сада». Для своего пересмотра театр имел бесспорное основание в высказываниях, письмах и дневниках Чехова. Но имел ли он такую же опору в самой пьесе, в самом тексте «Вишневого сада»?

Чехов насмешливо улыбался по адресу своих героев, но, кажется, ловил себя на том, что эта улыбка выходит порой натянутой. Он хотел бодрости, но в самой этой бодрости была трещинка. Он жаждал сильного, смелого, вольного смеха, но сам этот смех был разъедаем каким-то внутренним ядом. Он издевался над лишними, обреченными людьми, но сам в глубине души чувствовал себя представителем лишних людей. Он пытался скрыть это от самого себя и с какой-то отчаянностью заявлял: «Последний акт будет веселым». А закончил щемящей точкой — сценой с Фирсом. Он хотел посмеяться над Раневской, Ириной, Ольгой, Машей, Вершининым, Тузенбахом, но он сам разделял их тоску. Почему? Что он мог предложить им? Какой выход? Для смеха вольного и смелого нужна была точка опоры у себя внутри к вовне, в жизни. Нужна была положительная программа. Какова она? «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной»… «Через двести, триста лет»?! Увы, трудно найти здесь опору для истинной бодрости и вольного смеха. Чехов ошибся в сроке. Он предчувствовал его приближение — освежающую грозу, но смутно, робко, с надеждой, которая служила ему якорем спасения. Художник, который нес в себе это предчувствие как бурный пафос, как великую уверенность, как яркую романтическую песню, пришел вслед за Чеховым. Это был молодой Горький.

Эта мучительная, полная глубокого драматизма борьба Чехова с самим собой и составляет исключительную пленительность «Вишневого сада».

В этой борьбе источник двуплановости «Вишневого сада». Отсюда, пожалуй, лишний спор литературоведов вокруг Чехова: кто он — пессимист или оптимист.

{132} Московский Художественный театр принял только один план. Он дал поэзию увядания, печаль, «чеховскую тоску». Чеховская ирония служила ему не для разоблачения, а для украшения. Она придавала особый вкус этой печали, она делала эту печаль умной. Она позволила Гаевым и Раневским уйти с исторической сцены с известным достоинством. Естественно, почему Чехов восстал. И если он перегнул в своей критике, то сам его протест ясно указывал его намерения, его истинные симпатии, его судорожное желание выступить против прошлого ради будущего.

Симоновская студия чересчур доверилась высказываниям Чехова. Можно сказать, что она на этом просчиталась, но в то же время она выиграла. То, что она сделала, не пройдет бесследно в дальнейших постановках Чехова. Да, можно сказать, что студия просчиталась. Но если по этому поводу уже спускают с цепи разъяренные статьи и речи, дабы растерзать молодую студню в клочья, то, дорогие товарищи… осторожнее! Поберегите хотя бы Чехова. Вы думаете, что защищаете Чехова, но что, если вы в то же время на него нападаете? Вы обвиняете студию во всех смертных грехах, но что, если часть вины за эти грехи возьмет на себя сам Чехов?

Можно проследить те противоречия, в которых создавался спектакль. Кажется, что он начинался при громком смехе, при безудержном веселье даровитой молодежи, решившей «разыграть» героев «Вишневого сада», вдоволь пошутить над ними. Но шаг за шагом двигаясь в глубь «Вишневого сада», театр становился серьезнее, задумчивее, озадаченный такими местами, которые шли вразрез с его намерениями. Тогда он осторожно начал отступать, чтобы связать концы и начала. Но не связал. Он как бы остановился в раздумье и выступил перед театральной общественностью с вопросом:

«Что вы скажете, товарищи? Вы знаете, что существует целая литература, требующая пересмотра “Вишневого сада”, что застрельщиком этой кампании был сам Чехов. Вы знаете, что в самом тексте есть для этого основания. Мы кое в чем ошиблись? Мы кое в чем правы? Где ключ? Ведь здесь встает волнующая проблема чеховского театра вообще. Давайте разберемся».

Вот что говорит студия. Что мы слышим в ответ? Плач на реках вавилонских. Треск заламываемых рук. Зачем, зачем погубили наш «Вишневый сад»! Нет уже цветущего сада, торчат голые ветки! Милая чеховская печаль, где ты?

Ни в одной статье о постановке мы не нашли мысли о самом главном. О Чехове.

Вот, например, Мих. Левидов уже сделал вывод. Зачем, зачем, возмущается он, все эти пересмотры, переоценки, перестановки классиков, не надо пересматривать, хватит пересматривать. Ставьте — как написано, играйте — как написано, читайте — как написано.

{133} Что ж, возможны и такие варианты. Однако практика советского театра дает блестящие доказательства важности, необходимости, успешности переоценок и пересмотров: например, «Доходное место» у Мейерхольда.

Но Левидов знает о Мейерхольде, он в восторге от Мейерхольда, он за «Доходное место», за «Лес», за «Ревизора». Но ведь это все «пересмотры». Как же быть тогда с тем, что «не надо пересматривать — ставьте, как написано»? Но Левидов не теряется. Оказывается, пересматривать можно. Но только Мейерхольду — для него делается исключение. Мейерхольду можно — Лобанову нельзя. Мейерхольду можно, другим — боже упаси. Почему? Очевидно, потому, что у Мейерхольда хорошо, а у других плохо. Но совсем недавно был дан пересмотр пьесы «Волки я овцы» в театре Завадского, спектакль, встретивший всеобщее одобрение. Значит, кроме Мейерхольда можно еще Завадскому. Но тоже сравнительно недавно показан был пересмотр пьесы «Таланты и поклонники», имевший всеобщий успех и одним этим пересмотром создавший имя молодому театру. Какой это театр? Театр Симонова. Кто постановщик этой пьесы? Лобанов. Я говорю: Ло‑ба‑нов. Оказывается, кроме Мейерхольда и Завадского, можно еще Лобанову.

Допустим, что надо ставить, как написано, читать, что написано в «Вишневом саде», без всяких «кунштюков». Как же он написан? Что в нем написано, — ведь в этом весь вопрос. Допустим, что в нем написано то, что поставлено Московским Художественным театром. Однако Чехов о постановке Художественного театра сказал: «… в моей пьесе видят положительно не то, что я написал». Он сказал о Немировиче и Станиславском: «… оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы». Быть может, написано то, что ставил театр Симонова? Нет? Что же тогда написано?

Обратите внимание, почти все критики спектакля одобрительно указывают на образ Вари, которую сыграла Мурзаева. Она понравилась. Чем именно, критики не указывают. В самом деле, Варя задумана так свежо, что кажется — сам Антон Павлович воскликнул бы: «вот она!» Он предупреждал, что Варя не должна «вызывать уныния», она «дура». В симоновском театре она и на деле «дура», но дура, которая себе на уме. Она одета как монашка, но сколько в ней лукавства. Она горда, но как бы щеголяет своей гордостью: «вот, мол, я какая». Варя не мученица и не распространяет в зрительном зале уныния. Варя У критики имела успех, но выводов критика не сделала. А следовало. Ведь Варя не мхатовский образ. Она «пересмотр», и обратите внимание, какой удачный. Это самая меткая точка задуманного спектакля. Значит, и Чехов имел какое-то основание для своей критики, и Лобанов какое-то основание, что послушался Чехова. Значит, уж одно это обстоятельство, один образ Вари, приоткрывающий какой-то тайный подтекст {134} «Вишневого сада», заставляет подумать над путями, над законностью пересмотра.

Левидов тоже отметил Раневскую — Делекторскую. «Отчасти» она ему понравилась. Он пишет «отчасти», он как бы стыдится, что она произвела на него впечатление. Мы ему скажем, почему она произвела на него впечатление. Я видел два раза спектакль у двух Раневских. Одну у Булатовой, другую у Делекторской. Булатова подчеркивала томность Раневской, томность, которой та чуть-чуть кокетничает. Временами кажется, что Раневская довольна своими страданиями, это дает ей право порисоваться: «взгляните, какая я несчастная». У Делекторской образ суше, недостает краски, но в ее Раневской есть какая-то глубокая правда. Образ построен не на настроении прощания, расставания с милым прошлым, тоскливом раздумье перед будущим, а построен на безжалостном раскрытии существа Раневской. Вспомните, что говорится о ней у Чехова: в парижской квартире ее «накурено, неуютно», «муж мой умер от шампанского — он страшно пил», «я привыкла к кофе. Пью его и днем и ночью». Почему ночью?

Вот атмосфера жизни Раневской. Атмосфера затхлости и дегенерации. Печать этой дегенерации, разложения, умирания очень остро раскрывает Делекторская. Тут не скажешь только: «ах, бедная женщина», тут скажешь еще: «вот каков он, этот образ уходящего, обанкротившегося класса». Гаев у Толкачева не только «большой ребенок». Актер показал его низкопробность при столь величественном виде, душевную нищету при такой претенциозной жестикуляции! Трудно здесь растрогаться. Вот драгоценные зерна, которые не всегда дают рост в этом спектакле. Их помимо всего прочего сильно душат два порочных обстоятельства.

Чрезмерный гротеск, очень сильный налет неоправданной комедийности, вступающей в конфликт с драмой, формальная театральность. Так и хочется смыть эти густые гротесковые румяна. Зачем смеяться над героями до упаду, когда достаточно двух-трех иронических намеков! В спектакле есть та опасная театральность, когда образ героя или спектакля в целом строится за счет внешней эффектности, в ущерб психологии. По вине этой театральности так неоправданно выдвинут вперед Яша с его канканом и шансонетками, так непонятно, ненужно, нелепо «физкультурно» умирает Фирс, так ненужно назойлива бывает музыка Кочетова, сама по себе очень приятная, но не всегда умеющая вовремя вступить в действие и вовремя умолкнуть, чтобы предоставить слово Чехову. Но это касается не только данного спектакля и театра, но очень многих спектаклей больших и малых театров и студий. Это проблема становления современного театрального стиля. Актуальнейшая театральная тема вообще.

Второй порок? Так называемая «идеология». Я беру это {135} слово в кавычки, потому что имею в виду идеологию, на которую чрезмерно обращают указательный палец. Ту, которую старательно подсказывают зрителю: «вот социальное, вот еще социальное и еще вот социальное». Зритель отодвигается — ему неприятен этот устремленный в него учительский перст. Уберите его! Длинный указательный палец торчит во втором акте. Вы помните эту сцену в пьесе? Она дана в поле. Чехов удаляет всех, чтобы оставить наедине Аню и Трофимова. Здесь Трофимов произносит обличительные речи, говорит Ане: «Будьте свободны, как ветер». В театре он произносит эти слова целой куче проказливых на вид гимназистов и гимназисток, собравшихся в душной и темной бане. Нечто вроде подпольного кружка. Все это для того, чтобы зритель понял, о чем говорит Трофимов. Но он и так понял и лучше понял благодаря интимности сцены. Аня, помните, произносит в заключение: «Пойдемте к реке. Там хорошо». Это нужно для мечтательности, для того, чтобы воздух был, простор. А вы загнали эту сцену в баню.

Надо сказать все же, что в симоновском театре указательных перстов вообще очень мало, они обильно водятся в других больших и малых, столичных и провинциальных театрах. Серьезная болезнь — болезнь вульгарного социологизма.

Так, блуждая между драмой и комедией, театр подошел к третьему акту, где наконец, быть может, блеснул на миг тот ключ, которого театр так доискивался.

Третий акт Лобанов насытил подлинной, оправданной, полноценной, яркой театральностью. Он добился к себе серьезного внимания зрителя. Каким образом? Быть может, здесь проступила наконец печальная лирика знаменитой сцены бала и это подкупило зрителя? Нет… Значит, «комедия», игра гротеском? Тоже нет. Минимум настроения, минимум гротеска.

Это реалистическая картина. Картина гибели класса. Зритель не собирается вздыхать здесь о судьбе Раневской и не спешит развлекаться смешными персонажами. Он полон пристального внимания к истории, совершающейся на его глазах, к логике исторического процесса, приведшей к гибели дворянскую усадьбу и поставившей нового хозяина. Лопахин в очень умном исполнении Черноволенко — сама судьба, от которой не отмолишься, не открестишься. Он самый трезвый в спектакле. Самый серьезный. Он не вызывает к себе ни насмешки, ни недоброжелательства. На него смотришь трезвыми, понимающими, я бы сказал, сознательными глазами. Он — сама неизбежность. Иные товарищи, хоть и сквозь зубы, но пробормотали одобрение сцене, где Лопахин сообщает о продаже сада. Понравилась сцена, где Лопахин в такт музыке звенит хозяйскими ключами от вишневого сада. Но те же товарищи обрушиваются: почему «огрубили» Лопахина, почему он такой прямолинейный? Да, Чехов был снисходительнее к нему, он пытался смягчить его участь перед судом зрителя. Лопахин говорит Раневской, и в голосе его слезы: «Отчего же, отчего вы {136} меня не послушали? Бедная моя, хорошая…» Понятна эта тонкая черта, эта субъективная черта, но режиссер хотел дать Лопахина, так сказать, «объективнее». Лопахин у Черноволенко шествует и позвякивает ключами в вытянутой руке — он страшно взволнован, торжественно необычен, он ощущает все происшедшее не только как событие в его личной жизни, но как некое событие вообще, как некий исторический факт, событие истории, представителем которой он себя чувствует. Поэтому, надо полагать, снял Лобанов этот субъективный штришок, «слезу»: «бедная, хорошая». Вы принимаете эту сцену с ключами, но почему вы взбеленились: ах, сняли «слезу», «бедная моя, хорошая». Но ведь Лопахин при этой вот «слезе» не может торжественно шествовать с ключами, психологически это фальшь. Значит, не нужно было сцены с ключами? Но вы ее принимаете. Логика, где ты?

Как контраст Лопахину представлен Пищик. Это не славный, милый Пищик, прослезившийся по случаю потерянных и найденных денег. У актера Пажитнова Пищик само разложение, тлен, смерть, неизбежная смерть класса.

Но впереди Лопахиных и Пищиков — как вывод из спектакля, как точка зрения автора, театра, публики — звонкий голос Ани, в которой Тарасова подкупающе воплощает трофимовские слова «будьте свободны, как ветер», возглас Ани: «Прощай, старая жизнь!»

Да, театр во многом просчитался, допустил много ошибок. Он совсем потерял Епиходова, растерялся перед Трофимовым, не зная, дискредитировать его или создать ему авторитет, что отразилось на игре очень способного Тобиаша.

Но непонятно, когда люди кричат: «Озорство! Озорники! Не вам “пересматривать”, это дело Мейерхольда!» Пора догадаться, что не это главное. Не против этого нужно растрачивать весь запас обличительного энтузиазма. Немного озорства — это иногда даже неплохо. Это, быть может, предательское свойство, но это свойство молодости, и вряд ли следует по сему случаю так страшно вращать белками.

Симоновская студия талантлива, культурна, дружна, влюблена в свое дело, она учится, мечтает, ищет, ошибается, вот она споткнулась, и даже больно, но не кажется ли вам порой, что она вызывает к себе больше интереса, чем некоторые ее старшие родственники, которые желают только «успеха», только аплодисментов, тишины и благополучия, только чтобы была благоустроенная и комфортабельная «хорошая жизнь»?!

Спектакль «Вишневый сад» вызывает много вопросов и мыслей. Быть может, Чехов, увидев этот спектакль, признался бы, что тридцать лет назад Владимир Иванович Немирович-Данченко был более прав, чем тогда Чехову показалось. Но вместе с тем он, Чехов, утверждал бы, что и он был кое в чем прав в том споре, и сегодняшний спектакль его в этом убеждает. И что нужны {137} дальнейшие поиски, которые бы наконец нашли истинный выход и разрешили этот старый и замечательный спор.

Но спектакль — материал для размышлений и споров не только о Чехове, но и о театре, о путях театрального искусства вообще. Только желательно, чтобы эти споры были плодотворны мыслями. Вы хотите вздыхать о «загубленном» «Вишневом саде»? Вздыхайте. Вы хотите скандалить и ругаться? Ради бога, скандальте. Но надо также и о деле говорить. О деле! Не только стулья ломать, дорогие товарищи.

«Литературная газета», 1934, 2 декабря (название — «О Чехове, о молодом театре Симонова и о людях, ломающих стулья»)

Печатается по тексту книги «Спектакли и пьесы».

# В программе обещана Испания… Дж. Флетчер, «Испанский священник». МХАТ 2‑й

Я смотрел спектакль утром. На улице свирепствовала стужа. Она пробиралась в нетопленый театр, разгуливала по залам и замораживала зрителя. Но в программе обещана была Испания! Южный зной, волшебная Кордова, серенады, любовные проказы, бесконечные шутки, герои елизаветинской Англии в костюмах Веласкеса, английский юмор, испанская страсть. Флетчер. И зритель не торопился с упреками по адресу негостеприимной администрации.

И вот поднялся занавес, и вышли испанцы. О да, это были испанцы. Ботфорты и шпаги! Шляпы и перья! И плащи! И в зале стало еще холоднее. Это была выставка бутафорской мастерской. Плащи плюс шпаги, плюс перья. А когда один из испанцев расхохотался, сверкнув белоснежными зубами, мне показалось, что у него искусственные зубы, таким искусственным был этот испанец. Затем вышел юноша с черными пламенными кудрями. Он произнес речь. Он ненавидит своего брата. Гнусный дон Энрике дрожит над своими богатствами и бросает жалкие гроши ему, своему единоутробному брату. Скупец. Пусть копит. Все равно богатство достанется младшему, ему, Хайме. Старший брат бездетен. Дожил до седых волос и не имеет наследников. И скоро умрет. Пусть копит. Хорошо смеется тот, кто смеется последним.

Столько было огня в речи у нашего юноши — и ни одной искры, которая проникла бы в зрительный зал. Продолжалось это довольно долго. Почти весь первый акт. Тогда вышел старший брат. Дон Энрике! Испанский гранд! И вот первая ласточка появилась в зрительном зале — первая улыбка.

Неуловимая ирония сквозила во всем образе дона Энрике. Но не ирония дона Энрике, а ирония актера Китаева. Энрике слушал, чопорно подняв бородку, сложив руки, устремив глаза в одну точку. С тонкой насмешкой отнесся Китаев к дону Энрике. {138} Он не хотел быть единомышленником дона Энрике. Он, так сказать, на глазах у публики отмежевывался от него.

Бывает, что наши актеры чересчур уж грубо отмежевываются от своих героев. Нужно или не нужно, они пытаются подкузьмить героя. Они его толкают, колотят, подминают под себя, топчут и терзают. А бывает достаточно одного щелчка, чтобы свалить героя с ног. Вот такой щелчок и дает Китаев своему герою. Быть может, герой и не свален с ног. Но его важность не вызывает никакого почтения, а вот ту улыбку, о которой мы сказали. И достаточно.

Но эта улыбка все-таки от актера, от театра, от постановщика Серафимы Бирман. А Флетчер? Что делает Флетчер? Почему Флетчер, которого из архивной пыли извлек МХАТ 2‑й и рекомендует публике? Вот смотрите, дон Энрике отошел в сторону, и на сцене появилась его супруга Виоланта. Господи, опять целое море бенгальского огня. Вы уже готовы окончательно разочароваться, как вдруг раздается музыка Ширинского, веселая, шумная, лукавая, легкомысленная, и под музыку, безмятежно подпевая и подплясывая, появляются два испанских монаха.

И разыгралась сцена, полная такого неожиданного юмора, таких блестящих шуток, таких ярких комических эффектов, что зрительный зал разразился смехом, аплодисментами и всем стало тепло. И каждый догадался, почему Флетчер.

Флетчер никогда до этого не появлялся ни на советской, ни на русской сцене вообще. Если не ошибаюсь, кроме этой, нет ни одной переведенной пьесы Флетчера. Ни Флетчера, ни Бомонта, ни обоих вместе, а они писали совместно и выступали совместно, причем с таким успехом, что одно время оттеснили на задний план самого Шекспира. Флетчер, Бомонт, Марло, Кид, Бен Джонсон, Грин, Лили, Хейвуд. «Могучая кучка» английской драматургии. Они тускнели при ярком свете шекспировского гения, но каждый из них — звезда первой величины. Справедливость требует восстановления их законных прав. Поэтому приветствуем МХАТ 2‑й и переводчика Лозинского за инициативу.

Трагическое и комическое у Шекспира — сплав великолепный и органический. У Флетчера они соединены механически, искусственно. Да и трагического, собственно, нет. Есть мелодрама, напыщенная, утомительная, «испанская». Комическое достигает полного совершенства, ради него в стоит идти в театр. Но мелодрама — она паразитически питается за счет комического; если бы она оказалась без комедии, которая спасает ее, в зале в конце концов не осталось бы ни одного зрителя.

Посудите сами. Брат против брата. Один сказочно богат, другой беден как церковная мышь. Беден и ждет смерти первого. Прекрасная Виоланта готова на все, лишь бы расстроить надежды молодого Хайме. Она добивается своего, но какой ценой? Ценой позора. Страшная тайна молодости дона Энрике: он любил прекрасную Хасинту, прекрасная Хасинта родила ему сына, дон {139} Энрике коварно покинул Хасинту. Суд. Свидетели подтверждают, что прелестный Октавио — сын дона Энрике. Плачет Хасинта, вздыхает Октавио, разводит руками Хайме. Но Виоланта не прощает дону Энрике супружеского позора. Она предлагает мир Хайме, пусть Хайме убьет Энрике и Октавио, и она, став свободной, отдаст свою руку Хайме. Хайме внешне соглашается, но внутренне содрогается. В нем бьется любящее братское сердце. Он раскрывает брату планы его коварной супруги. Виоланту прогоняют, братья же, напротив, бросаются друг другу в объятия. Всё.

Как видим, это воспринимается только иронически. Так и хотел отнестись сам театр. Это ему не удалось. Все эти шумные события никак не влезали в ироническую оправу, они перехлестывали, и перед этой «стихией» беспомощно развел руками постановщик. Тогда он решил обуздать ее с другого конца. Он решил дать ей благородное направление. Испанская страсть? Пусть. Но в таком случае — всерьез, по-настоящему, мощно, знойно, огнедышаще. Ведь в конце концов — Испания. Тоже не вышло. Чтоб «испанская страсть» воспринималась без кавычек, нужно, чтоб в основе страсти было истинное чувство. Но этого там не было. Была имитация. Жестикуляция. Тем больше жестикуляции, чем меньше чувства, и сама эта жестикуляция должна была скрыть пустоту и отсутствие всяких чувств. Юпитер, ты сердишься, значит, ты не прав.

Итак, ни ирония, ни страсть от театра не спасли мелодрамы Флетчера. Было просто обидно смотреть, как Юренева путалась в этой иронии и страсти, как в длинном шлейфе Виоланты. Следовало вовсе бросить мелодраму, а не «спасать» ее. Драма и комедия в «Испанском священнике» — это две пьесы с двумя самостоятельными интригами. Они просто склеены друг с другом, причем так небрежно, что их можно без труда отделить, мелодраму выкинуть и оставить только комедию.

Скажут, что тогда не будет трехчасового нормального спектакля. Но за счет мелодрамы можно ввести песни, романсы, застольное веселье, всевозможные интермедии, целый карнавал. Но если и тогда спектакль окажется короче, чем обычно? Пусть. Лучше меньше, да лучше. Зачем мне полчаса скучать в театре, когда я могу это сделать дома…

Да, комедийная интрига у Флетчера вполне независима. Взгляните. За семью замками живет прекрасная Амаранта. Скучает, тоскует, играет на лютне. Бартолус, ревнивый супруг, прячет ее от всего мира. Это самое ценное его имущество. А народ сейчас пошел такой, что, неровен час, украдут. Амаранту действительно украли, чему, к ее чести надо сказать, она всячески способствовала. Молодой Леандро притворился студентом, занимающимся правом. О, юриспруденция! Его интересует только юриспруденция! И Бартолус впустил к себе в дом молодого повесу. Правда, с опаской, но Леандро представил доказательство {140} своей честности. Целых пятьсот дукатов. За Леандро поручился священник Лопес. Он, правда, должен охранять святость брака. Но ведь и он получил приличную сумму. Согласитесь, что он может смотреть на вещи более философски. Интрига завертелась бешеной спиралью, и Бартолус, самый хитрый житель Кордовы, попадает в ловушку. Так он наказан за жадность. А торжествует любовь, и в честь ее друзья устраивают веселый пир.

Некий критик, вдоволь посмеявшись, как только опустился занавес, стал страшно озабоченным, лицо его вытянулось.

— Что случилось? — спросили его.

— Идея! Где идея? — прошептал критик, озираясь. — Я не вижу идеи.

— Но вы сами так хохотали…

— Тем хуже для меня, — самокритически ответил критик, — беспредметный смех. Вы знаете, чем это пахнет?

— Но в спектакле много жизни, веселья, ловкости, шуток, игры ума. После этого спектакля хочется танцевать и работать.

— Физиологическая реакция, — отрезал критик и бросился скорее в дверь; он торопился в редакцию.

— Есть идея! — крикнули ему вдогонку и, догнав критика, взяли его под руку. — Есть идея, только она тонко спрятана. Мы привыкли, что она грубо торчит снаружи. Висит, как вывеска. Написана вот такими буквами. А у Флетчера идея разлита в спектакле, как кислород в воздухе. Разве вы замечаете, когда вы дышите? А если вы специально будете за этим следить, вам станет трудно дышать. И сама эта ваша «идея» будет мешать вам воспринимать идею. А вы хотите схватить идею в руки, и так как ее «нет», кричите «караул». Во многих наших пьесах идея торчит, как кость в горле. И вы довольны. И случается, иной автор усомнится: «А нельзя ли без идеи?» В результате получается «беспредметный смех», против которого вы выступаете, но вы же сами его вызвали. Да, конечно, — идея, только она должна быть естественной, а не принудительной. У Флетчера она не принудительна.

— Какова же эта идея?

— Идея Ренессанса. Идея торжества человеческой личности. Идея раскрепощения от ханжества и лицемерия. Идея разоблачения пуританской добродетельности.

В брошюрке, изданной к спектаклю, артист Вл. Попов, прекрасно исполняющий роль испанского священника, как бы оправдывается. Его Лопес, он, что говорить, отрицательный тип: как же, поп, священник, монах… Но артист хочет вызвать к Лопесу добродушное отношение зрителя. Почему? Потому, что Лопес хоть и плут, но и не плут. Он совершает все свои мошенничества с такой разоружающей наивностью, что, право, кто на него рассердится?

Конечно, для создания образа плутовство и наивность — превосходное сочетание. Но снисходительность зрителя можно {141} оправдать глубже. Всей своей натурой Лопес враждует с пуританской моралью. Священническая сутана как раз подчеркивает этот контраст. Не потому ли пьеса названа «Испанский священник», хотя Лопес и не главная фигура?

И Попов передает эту мысль с великолепной сочностью я юмором. Лопес берется околпачить Бартолуса, выманить его из дому, чтобы оставить наедине Амаранту и Леандро. Разумеется, он делает это за деньги. Но, кажется, главное удовольствие для него не деньги. Он с наслаждением берется за авантюру. Он с насмешкой относится к Бартолусу и с одобрением к Амаранте, которую он называет «прелесть». Лопес всей душой на стороне Леандро и его друзей. Когда он рассказывает о том, как он надует Бартолуса, он вдруг в восторге, этак молодецки, с какой-то гусарской удалью хватает себя за несуществующий ус. Мгновенной овацией наградила публика Попова за этот жест. Вот она, идея пьесы, пойманная в такую микроскопическую ловушку.

Да, да, он плут, Лопес, жулик, жадный к деньгам. Но такой же плут и Бартолус. Однако какая разница! И автор, и все персонажи пьесы, и публика довольны злоключениями Бартолуса, потому что жадность к деньгам — весь смысл его жизни. Лагутин хорошо показывает Бартолуса: эти выпуклые, вечно настороженные глаза, этот полуоткрытый рот, как бы выискивающий добычу. Не то Лопес. Игра Попова и Вовси — двух монахов, беспрерывно веселящих публику, — составляет главное содержание спектакля. Я хочу сказать — составляла бы. Составляла бы, если бы не Гиацинтова.

Она появляется довольно поздно в спектакле. Столько ожиданий, так пламенно говорит о ней дон Хайме, так пламенно вздыхает Леандро, так пламенно бесится Арсенио, — и такое позднее появление! Однако, когда она появилась, стало понятно такое ожидание.

Амаранта увидела Леандро и замерла. Она обменялась с ним двумя словами, и вот уже теряет голову, еще немного — и она готова на все. Хотя, между нами говоря, Леандро не заслуживает этого. У Благонравова он мне кажется чересчур грубым. Чего ему не хватает — это юмора. Правда, он так увлечен, что ему, скажут, не до юмора. Но тогда в этом увлечении нужно бы больше пылкости, самозабвения, какого-то мальчишества. Он чересчур мужчина, только «мужчина», а это невыгодно для той Амаранты, которую дает Гиацинтова, — умной, тонкой, обаятельной. Амаранта теряет голову, но с какой грацией она признается в своем чувстве, но с каким лукавством! Ей-богу, благонравовский Леандро ничего не понял в Амаранте. Вот жалко!

У Флетчера сцены с Леандро на грани скабрезности. Здесь они целомудренны, несмотря на всю их откровенность. Вот среди этих откровенностей, лукавства, двусмысленностей, намеков Амаранта — Гиацинтова вдруг произносит каким-то бездонно счастливым голосом: «Как я счастлива». Это голос из глубины сердца. {142} Он придает особый смысл всему роману. В одной этой интонации вы чувствуете Амаранту, которая тосковала в своей золотой клетке по истинному счастью. Эта интонация родственна жесту Попова, о котором мы упоминали. Так и здесь в детали раскрыта идея спектакля.

Но она прежде всего раскрыта Серафимой Бирман. Бирман вносит в спектакль этот ум, умный юмор, эту умную усмешку. Я смотрел спектакль и все время вспоминал Бирман-актрису, ее игру в «Блохе». Там был тот же играющий ум, уверенный в том, что он будет принят, без всякого опасения — вдруг «публика не поймет». Публика тогда поняла и сейчас поняла.

Но, кроме прочего, этот ум здесь просто необходим. Флетчер, надо признать, чересчур груб, так же как его соратники по эпохе, по Ренессансу. Эпоха вознаграждала себя за долгое воздержание, она как бы «распоясалась» телом и умом и не хотела знать меры в этом празднике плоти, земли. Зачем нам эта неумеренность? Не к чему, так сказать, брать реванш.

И то, что у Флетчера чрезмерно, пусть у нас компенсируется элементом интеллектуальным, который облагородит все эти страсти, эту плоть. С этой целью Бирман заставила выслушать себя художника Лентулова. Его Испания стала условной и порой кажется — слишком, но в ней есть тот же юмор, что и в постановке. Дом Бартолуса можно было превратить в пышный замок, где тоскует бедная Амаранта. Но дом этот смешон, как и сам Бартолус. Посмотрите, сколько решеток. Громадная решетка, решетка поменьше, совсем маленькая решетка, вот такая. Это смешно. Конечно, потому что смешны усилия Бартолуса удержать Амаранту.

Все это зритель понимает, все тонкости. Смеется, аплодирует, улыбается. И вовсе не требует жирных подчеркиваний. И вовсе не хочет, чтобы его хватали за пуговицу и убеждали: «Вот смешное, вот смешное, вот смешное».

Зритель сам видит, сам догадывается. Зритель умница.

«Литературная газета», 1934, 24 декабря.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Отчего люди не летают

Катерина… Как много в этом имени для русского драматического театра. Ее воспевали и Аполлон Григорьев, и Николай Добролюбов. Ее мечтала и мечтает сыграть каждая русская актриса. Семьдесят пять лет она волновала тысячные зрительные залы. Можно сказать, что нет театра, в котором не раздавалось бы ее «отчего люди не летают», нет театра, в том числе мейерхольдовского и таировского, за исключением МХАТа. И сейчас, как бы для увенчания своей славы, Катерина выступила с лучшей нашей сцены, со сцены Художественного театра.

{143} И вот…

Почему такой холодок в зрительном зале, холодок, который хочешь всячески скрыть от себя, в котором готов винить соседа, другого, третьего, самого себя, только не театр? Почему в том внимании, с которым следит зритель за спектаклем, больше вежливости, чем страсти, больше уважения, чем волнения, — вежливости к МХАТу, уважения к Островскому, — и так мало того бурного душевного состояния, которое должна вызвать «Гроза»? Почему с охотой скажешь: «Вот прекрасное место, вот тонкий диалог, вот чудесная деталь», но почему, складывая все это вместе, получаешь… нет, не нуль, но далеко не полноценную единицу?

Почему, короче говоря, не покоряет сердец мхатовская Катерина?

Было бы несправедливо сказать, что зрительный зал безразличен к Катерине. Но как же он к ней относится? Напомним сцену из «Грозы».

«Варвара. А ведь ты, Катя, Тихона не любишь.

Катерина. Нет, как не любить! Мне жалко его очень!

Варвара. Нет, не любишь. Коли жалко, так не любишь».

Представьте себе, что беседуют не Варвара с Катериной, а два зрителя. И говорят они не в доме Кабановых, а в фойе МХАТа. И спорят не о Тихоне, а о мхатовской Катерине. Оба зрителя спорят, но, по сути, согласны друг с другом. Только первый стыдится, стесняется, ему совестно, досадно, обидно, он готов воскликнуть: «Как не любить!» Но он не любит. Не любит потому, что ему «жалко».

Вот как относится зритель к мхатовской Катерине.

Как это случилось?

Мне кажется, что это мстил за себя дух Добролюбова, который был отогнан далеко за пределы, пока создавался этот спектакль. Да, Добролюбов был чересчур прямолинеен, когда заявил, что характер Катерины «исполнен веры в новые идеалы». Да, нельзя считать, что образ Катерины построен только на протесте против самодурства. Но если на этом основании вырвать из образа Катерины этот протест, выраженный бессознательно, как невольный жест, как инстинктивное благородство натуры, то это значит… значит, создать мхатовскую Катерину.

Но возможно, что театр отмежевывался от Добролюбова потому, что боялся превратить «Грозу» в агитку, а Катерину в агитатора, пропагандирующего «новые идеалы». Возможно, театр не хотел этого назойливого уговаривания зрителя: «Катерина против самодурства, против самодурства, против самодурства», он не хотел этого подсказывающего, суфлерского, социологического шепота, дабы сама жизнь выступила в «Грозе» как высшая и непреложная правда.

Значит, театр может согласиться, например, только с тем, что характер Катерины «водится не отвлеченными принципами, не {144} практическими соображениями, не мгновенным пафосом, а просто *натурою*…».

Просто натурой, самим естеством своим Катерина враждебна всякому угнетению, подлости, жадности, неправде, пошлости… Кому же, однако, принадлежит процитированная формула?

Она принадлежит Добролюбову.

Очевидно, значит, театр отходит от Добролюбова по существу и считает, что так по крайней мере он будет ближе к Островскому.

И театр задумал Катерину как нежный одухотворенный женский образ, на который он надевает венчик только из белых роз, боясь, что какое-нибудь алое пятнышко может разрушить очарование этой одухотворенности. Театр заставляет Катерину сложить руки как бы для молитвы, для печальной жалобы Ярославны на горькую долю женскую и опасается, что, если Катерина раскроет свои руки для какого-нибудь вольного жеста, значит, исчезнет как дым поэтичность ее образа.

Вот я вижу сейчас, много дней после спектакля, Катерину. Она стоит коленопреклоненная, с руками, протянутыми к зрителю, со стонущими словами: «Пожалейте меня». Коленопреклоненная Катерина — это подтекст всех мизансцен спектакля. «Пожалейте меня» — это подтекст всех реплик и монологов Катерины.

Она жалуется весь спектакль, все пять актов. Жалуется, жалуется, жалуется. Она жалуется во втором акте, и я говорю себе: это я уже слышал в первом; она появляется в четвертом, и я встречаю ее без большого энтузиазма, я знаю, что она будет делать: жаловаться. Ну что же, я ее жалею. Жалею, жалею, жалею. Но я не люблю ее. «Да и не за что, надо правду сказать», — говорит Варвара о Тихоне, и, как ни досадно, приходится повторить эти слова о Катерине.

Быть может, век наш такой «жестокий», и зритель, который сидит сейчас во МХАТе, не зритель былых мхатовских времен, не умиляется дядей Ваней. Быть может, этот зритель волевой человек и не хочет видеть своей героиней жалующуюся, стонущую, унылую Катерину. Напоминаем, зритель вовсе не требует, чтобы Катерина была в кожаной тужурке, размахивала красным флагом и танцевала карманьолу. Пусть она будет трогательна, нежна, одухотворенна, но сквозь все это пусть зритель почувствует то, что составляет ее истинную поэтичность, аромат поэтичности, — дух вольности, то именно, за что любит, уважает, преклоняется перед Катериной зритель. Дух вольности, пусть глубоко скрытый, только как бы излучающийся, но составляющий самую ее натуру, без которой она не может жить и погибает.

Почему погибает мхатовская Катерина? Смерть ее здесь совершенно не обязательна. Если бы вместо финальной сцены самоубийства был дом Кабановых с плачущей, тоскующей, замершей {145} у окна Катериной, эта сцена, кажется, вполне гармонировала бы со всем образом мхатовской Катерины.

Впрочем, мы придираемся к МХАТу, в то время как, возможно, нужно адресовать свои упреки непосредственно Островскому. Обратимся к нему. Он дает сведения из автобиографии своей героини и выбирает такой симптоматичный случай:

«Такая уж я зародилась, горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уже темно; я выбежала на Волгу, села в лодку и отпихнула ее от берега. На другое утро уж нашли, верст за десять!»

Шести лет Катерина совершила этот поступок, но он перекликается с тем, что она совершила сейчас, взрослая, с тем, что бросилась в Волгу. Видно ли в нынешней Катерине, что она способна была когда-то, шести лет от роду, даже на тот ее поступок?

Вы помните знаменитые слова Катерины: «Отчего люди не летают». Она их говорит Варваре. Но на деле она их говорит себе, публике, всем. Говорит она их в вопросительной форме, но в то же время в утверждающей, с некоторым подъемом, романтикой, взлетом, самозабвением, до такой степени, что ей вот просто необходимо поднять руки как бы для полета. В МХАТе в это не веришь. Не веришь потому, что жест «полета» не вытекает из предыдущего «отчего люди не летают». Эти слова сказаны только Варваре с каким-то бытовым оттенком и той пробуждающейся жалобной интонацией, которая расцветет после с опасной пышностью.

Варвара отвечает: «Я не понимаю, что ты говоришь». Она не понимает, не способна понять, она чересчур элементарно, плоско, простодушно земна, она, так сказать, ниже Катерины. Зритель, он понимает. Но в МХАТе получилось обратное. Варвара выше Катерины. Ее «я не понимаю» сказано тоном законного превосходства, снисхождения, усмешливой ласки по адресу Катерины, которая витает бог знает где, вместо того чтобы обратиться к полнокровной, живой жизни. А ведь слова «отчего люди не летают» у Островского очень земные, в высоком смысле, в истинно человеческом смысле.

Дух вольности, составляющий истинный подтекст этих слов, удален из образа Катерины, поэтому сама эта фраза теряет свой настоящий смысл и становится неживой, не вызывает волнения и трепета в зрительном зале.

Любопытно, что театр как бы затушевывает места, где Катерина вдохновенно рассказывает о религии. Понятен такт театра, который не хотел создавать поэтическую Катерину за счет религиозной поэтичности. Вероятно, Аполлон Григорьев, к которому, вообще говоря, театр тяготеет, сделал бы упрек театру. Мы готовы на тот же упрек, но по другому поводу. Мир религиозных образов есть мир, где Катерина приобретала свою свободу, где {146} могла беспрепятственно давать волю своему воображению, религия ловила ее в этот зачарованный плен красоты для того, чтобы закабалить ее. Та же религия, к которой с открытыми объятиями идет Катерина, стояла на страже темного царства, самодурства, послушания старшим, «жена да убоится мужа своего». И трагедия Катерины в том, что она хочет освободиться от этой ее религиозности и в то же время с беспредельной доверчивостью ищет спасения в религии. Самое страшное место в пьесе там, где Катерина, торопясь домой, говорит: «… дома-то я к образам да богу молиться», чтоб в опьяняющей молитвенности заглушить вольнолюбивые позывы, то есть «грех». Исключительной силы сцена с ключом — шекспировская сцена «быть или не быть»: пойти ли к Борису или нет. Сцена борьбы с самой собой, заканчивающаяся жизнелюбивым, вольнолюбивым «ах, кабы ночь поскорее» — возгласом, повторяющим, по существу, «отчего люди не летают».

В МХАТе эта борьба не стала подтекстом сцены с ключом. Подтекст все тот же: «я несчастна», «пожалейте меня».

Как известно, Катерина в конце бросается в ноги к мужу и публично признается в своем грехе. Мхатовская жалобная Катерина приходит к четвертому акту в таком истерзанном, истерическом состоянии, что достаточно буквально дуновения, чтоб она повалилась на колени. Однако обратите внимание, к каким исключительным средствам прибегает Островский, чтобы довести Катерину до этого поступка.

Во-первых, Тихон, ничего не подозревая, шутя, говорит Катерине: «Катя, кайся, брат, лучше, коли в чем грешна. Ведь от меня не скроешься; нет, шалишь! Все знаю!»

Кажется, для мхатовской Катерины этого достаточно, чтобы признаться во всем. Но Островский почему-то медлит. Он выводит неожиданно Бориса, который сразу остро напоминает Кате о «грехе». По и этого мало. Кто-то из прохожих как бы специально для Кати говорит: «Уж ты помяни мое слово, что эта гроза даром не пройдет… Либо уж убьет кого-нибудь, либо дом сгорит…».

В‑четвертых, появляется затем сумасшедшая барыня и кричит Катерине: «… За все тебе отвечать придется… Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь!» В‑пятых, вслед за этим раздается страшный удар грома. В‑шестых, наконец, Катерина, повернувшись, видит нарисованную на стене картину Страшного суда и тут только падает на колени и кричит: «Грешна».

Какие исключительные по своей, я бы сказал, жестокости средства применяет Островский, и в таком количестве, и за такой короткий срок. Почему же? Потому, очевидно, что Катя соткана не только из жалости и из мольбы, как бы поэтично это ни было, а потому, очевидно, что в Кате есть *натура*, есть какая-то сила, дух вольнолюбия… И для того чтобы разбить, разрушить, сокрушить, покорить его, нужно стремглав наносить {147} удар за ударом — один, другой, третий, четвертый… пока не будет достигнута цель. Нужно ли для мхатовской Катерины бурное наступление этих драматических ударов? Кажется, что нет. У Еланской есть чудесные, какие-то трогающие грудные интонации, подкупающие волнующей сердечностью, — с каким богатством и разнообразием она обнаруживает их, например, в спектакле «У врат царства». Здесь же все ее богатство сведено к одной-единственной ноте, с ничтожным количеством оттенков, бесконечно повторяющейся. Пусть эта нота очень насыщена чувством, очень красива и музыкальна, но, думается, у самого верноподданного МХАТу зрителя не может не возникнуть тайного желания других нот, пусть менее музыкальных и красивых…

В двух местах Катерина — Еланская производит сильное впечатление. В финальном монологе и в сцене у оврага. Обе эти сцены прекрасно найдены и постановочно и декоративно. В финале показана маленькая площадка с косыми, будто падающими, подкошенными деревьями, как бы подчеркивающими неотвратимость конца. И сочетание траурных цветов, черного платья Катерины со свесившейся с одного плеча белоснежной шалью, и этот сосредоточенный, сгустивший в себе всю Катеринину тоску монолог… монолог, в котором улетучиваются жалобные нотки, ибо жаловаться уже незачем, уже остаешься сама с собой и перед лицом смерти становишься строже, скупее, сосредоточеннее…

Но удача этих сцен не случайна. В овраге Катерина не одна, а с Борисом, причем Борис здесь лицо пассивное, наоборот — активна Катерина. «Э! Что меня жалеть, никто не виноват, — сама на то пошла. Не жалей, губи меня! Пусть все знают, пусть все видят, что я делаю!.. Кабы ты не пришел, так я, кажется, сама бы к тебе пришла». Вот какая отчаянная, свободная Катерина: «не жалей меня…» Да, здесь жалобности нет и следа, она еще могла бы появиться у Еланской, будь Катерина одна, но она с Борисом и вынуждена здесь самой ситуацией проявить свой дух, свою натуру. В финале свой заключительный монолог Катерина произносит тоже после встречи с Борисом, сейчас же после встречи, и здесь она — начало активное. Борис сожалеет, что должен уехать, а Катерина не жалуется ему, наоборот, утешает его, говорит ему: «Поезжай с богом! Не тужи обо мне… Ступай, скорее, ступай!» И здесь она выше его. И вот оттого, что Катерина сама успокаивает Бориса, она как бы находит в себе силы остаться одной и подумать о смерти и никому уже не жаловаться…

На таком фоне особое внимание и любопытство вызывают к себе Кудряш и Варвара.

О них, собственно, даже не упоминают ни Добролюбов, ни Григорьев, ни Писарев. Сейчас они приобретают право на самостоятельное внимание. Это, конечно, хорошо, что они добились {148} права на внимание, давно пора. Но кажется нам, что этого права они иногда добиваются за счет Катерины. Да, они соперничают с Катериной и отнимают у нее симпатии публики для того, чтобы увеличить свою популярность в зрительном зале.

Катерина и Варвара, так же как и Борис и Кудряш, в конечном итоге дополняют друг друга, составляют единое целое. В спектакле они враждебные начала, не фактически, конечно, а в высоком, принципиальном значении этого слова. Об этом можно было догадаться с самого начала, когда Катерина допытывается, «отчего люди не летают», а Варвара со спокойной улыбкой отвечает: «Я не понимаю, что ты говоришь». Варвара уже здесь соперничает с Катериной перед публикой: кто героиня — я, земная, сильная, настоящая, или вот эта жалобная, безличная Катерина? Варвара и Кудряш действительно заслуживают симпатии. Варя не говорит: «Я, мол, такая, я горячая», но когда пришел час испытания, она бросила свой дом, семью и убежала на волю. Бориса дядя посылает в Кяхту, он покорно соглашается и оставляет на произвол судьбы Катю. А Кудряш бросает все и убегает вместе с Варварой.

Это очень положительно характеризует их обоих. Но значит ли, что это положительное нужно создавать за счет безвольного Бориса, за счет жалобной Катерины? Значит ли, что это положительное должно родиться в результате контраста: Варвара и Кудряш хороши потому, что плохи Катерина и Борис? Да нет, вовсе не плохи Катерина и Борис, они истинные герои: и у Бориса есть протест против действительности, и у Катерины горячий вольнолюбивый дух. Но так как этот вольнолюбивый дух изгнан из спектакля и Катя только жалуется, то, естественно, создается контраст, Варвара приобретает симпатии за счет Катерины, и они из дружественных превращаются во враждебные начала — земного и потустороннего.

Вообще говоря, Варвара и Катерина противоположны, но это такая противоположность, которая предполагает друг друга. Это реальность и романтика, практика и мечта.

Но бескрыла практика без мечты. Бездарна реальность без романтики. Поэтому Катерина и Варвара — единство в лучшем смысле этого слова.

Но если мечта просто «неземное», «потустороннее», возводимое в ранг поэтического, то ни о каком сродстве Варвары и Катерины, сродстве в высоком философском смысле, говорить нельзя. Это чуждые друг другу начала.

Можно смотреть на спектакль и вольно фантазировать. Вот Кудряш и Варвара — на них можно опереться в борьбе против темного царства, они пойдут против него, они крепкие, надежные. А Катя… нет, оставим ее в покое. Будем ее жалеть и спасать. Бедненькая. Но зачем в таком случае «отчего люди не летают»? Разве не затем, что и на Катерину можно опереться? Больше того, разве не затем, что Катерина может одухотворить {149} и вдохновить и Кудряша и Варвару против темного царства, дать им мечту? Не сейчас, не сейчас, в будущем, в будущем. Но уже сейчас самим своим непонятным «отчего люди не летают» она таинственно беспокоит, тревожит и привлекает к себе внимание и любовь всех этих Варвар и Кудряшей.

Кудряш Ливанова написан жирными красками. Настоящее масло. Он стоит сейчас перед нами, Кудряш — Ливанов, живой, зримый, телесный, можно ощупать вот это воспоминание о нем. Эта огромная рыжая чуприна с фуражкой наверху и нагнувшаяся вперед голова: «А ну!» Силушка переливается по жилушкам, переливается — играет, ищет себе свободы. Кудряш задира не потому, что у него такой характер, а потому, что нужно же ему девать куда-нибудь свою силу. И я чувствую, что несуразная его фигура, и угловатая походка, и эта свобода, с какой он себя проявляет, и какая-то наивность великана не потому, что вот, мол, такой должен быть озорник, удалец, добрый молодец, душа нараспашку. Это был бы штамп — пусть и очень красочный. Я чувствую, что все это создает могучая сила, энергия, воля, которая тоскует, просится наружу и которая, если вырвется, каких только дел не наделает! Ливанов прекрасно показывает происхождение этого удальства и озорства.

Самые любовные ласки Кудряша такие же наивно-грубые, звериные, откровенные… Лучшей пары, чем Варвара — Андровская, ему, пожалуй, не подобрать. Варвара у Андровской действительно луч света в темном царстве уныния и жалоб: сметливая, лукавая, греховная…

Сцена в овраге, где встречаются Варвара и Кудряш, полна почти шекспировской поэтичности. Далекие горизонты, так и хочется зажмурить глаза, так хорошо. Волга. Пьянящая, кружащая голову любовная истома. Летняя ночь. Волжская ночь. Ее дает чувствовать Исаак Рабинович. Здесь да еще в финальной сцене художник сродни поэту. Кстати, этого не скажешь о Волге первого акта. Правда, к ней не придерешься. Она честно, она добросовестно показана, эта чистенькая Волга. Вода, деревья, берега. Волга как Волга. Но ведь здесь природа должна быть субъективной. Быть может, это Волга Кулигина, который, глядя на нее, восклицает: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса!» Или Волга Катерины, а ведь может быть Катеринина Волга? Или разудалая Волга Кудряша? Или, наконец, могучая вольная русская река, как контраст мертвому городу Калинову, где заживо погребена Катерина, — Волга Островского? Нет, это даже не Волга Исаака Рабиновича. Это просто географическая Волга.

Но вернемся к нашим героям, которых мы оставили наедине в овраге. Любовь Варвары и Кудряша, для которой найдена такая чудесная рама, насыщена хмельной и цветущей эротикой. Эта сцена может быть изъята из спектакля и смело представлена зрителю как вполне самостоятельная театральная новелла.

{150} Правда, могут указать на эротическую подчеркнутость, на излишний физиологизм сцены в овраге. Указать и упрекнуть в этом театр. Мы не собираемся поддерживать такой упрек, он несколько попахивает ханжеством. Очень часто любовь такой молодежи, как Кудряш и Варвара, изображается у нас как этакая литературная любовь. Но упрек этот имеет известный смысл, если видеть сцену в овраге в связи со всей «Грозой», со всем спектаклем, а не самостоятельно. Да, там подчеркнута, и довольно сочно, хотя она нигде и не переходит границ, эта чувственность. В Варваре довольно резко выражен ее эротизм, иногда захлестывающий весь ее образ, даже когда это не обязательно. В Кудряше — его мужское начало, его плотскость, его «звероватость». Все это приобретает свой смысл и подтверждает то, что мы говорили выше об антитезе «духа и материи».

Варвара, Кудряш, как будто говорит театр, — вот она, сама земля, сама плоть, всеми корнями питаемая жизнью и поэтому плодоносная, победоносная… Бледным духом витает над ними Катерина, которой нет с ними места, которая как бы наказана трагически за свою отрешенность, воздушность, неземную суть…

В сцене оврага, так же как и в других сценах, Варвара и Кудряш — это «народ». Но ведь такой же народ и Катерина, и Тихон, и Кулигин. В театре же народ — это преимущественно Варвара с Кудряшом. А Катерина… Это интеллигентская Катерина из породы — да простится это, быть может, неуместное слово — лишних людей, которая может лишь жаловаться и вздыхать, вздыхать и жаловаться… Правда, здесь можно соткать изумительно поэтический образ, особенно женский образ. Но трудно согласиться, что для этой цели следовало избрать Катерину, «Грозу» Островского.

Кажется, что Ливанов и Андровская, работая над ролью, совершенно инстинктивно отталкивались от образа Катерины, контрастируя, враждуя с ней, что нашло свое выражение в этой подчеркнутой чувственности. Кажется, сам театр, работая над спектаклем, стимулировал враждебность «духа» и «плоти». Кажется, любя всей душой Катерину, театр тянулся к Кудряшу и Варваре, им симпатизировал, им отдавал предпочтение, их приветствовал. Их — потому что истина за ними, за Кудряшом и Варварой. Истина земли, действия, плоти, жизни. «Прощай, старая жизнь», «здравствуй, новая жизнь», как говорится у Чехова в «Вишневом саде». Прощай, милая Катерина. Здравствуйте, Кудряш и Варвара!

Но если при такой идее теряет Катерина, то теряет и сама Варвара. Теряет потому, что земное есть не только «плоть», «телесное», «материальное», но и дух, интеллект, подъем, искание, творчество. Если же все это вычеркнуть из земного и оставить это земное как *земное*, как некий идеал и назвать его «Варвара», то… такая Варвара не заслуживает к себе подобного привилегированного внимания. Однако такая идея: Катерина — Варвара, {151} думается мне, вовсе не план театра, не замысел, не сознательная установка. Она глубоко подсознательна — художник не всегда сознает выражаемые им идеи.

Быть может, этот мой взгляд на спектакль, на то, что в нем лежит идея противопоставления «духа» и «материи», — взгляд глубоко неверный. Но такое впечатление возникло у меня на первом спектакле, я пошел во второй раз, оно укрепилось во мне, оно преследует меня, и кажется, что, если оно волнует одного, оно может волновать и других, и думается, что порой лучше высказать даже неверную мысль, чем утаить ее вовсе.

Но есть в спектакле образ поразительно верный и объективный, образ большой внутренней силы, подлинно трагический. Я говорю о Тихоне, о Добронравове, работа которого принадлежит к лучшим созданиям актерского мастерства за последнее время. Самое страшное в Тихоне у Добронравова заключается в том, что он не сознает всей трагичности своего безволия. Это безволие словно помогает Тихону жить. Оно словно облегчает получаемые им удары. Он иногда как-то бездумно счастлив, блаженствует в своем безволии. Бывает, что он в этом безволии как сыр в масле катается. Вспомните, как проходит Тихон — Добронравов в конце первого акта с чуть-чуть сползающей с плеч поддевкой и сползающей на затылок фуражкой — какими-то воздушными шагами, легкими, счастливыми… Безволие, повторяю, помогает ему жить. Но оно же готовит ему самую страшную участь. Варвара убежала, Катерина покончила самоубийством. А Тихон?

«Гроза» заканчивается словами Тихона над трупом жены: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете да мучиться!» Логически рассуждая, Тихон мог последовать за Катериной. Но сделать этого он не может, он не может поступить ни как Катерина, ни как Варвара. Он остается жить на свете и мучиться. Поэтому Тихон — подлинно трагический образ. Сколько угодно здесь поводов, чтобы безвольным Тихоном посмешить публику, иногда просто трудно уклониться от этого. Но Добронравов так именно играет Тихона, что зритель, если даже улыбнется, спешит расстаться со своей улыбкой. Тихон — далеко не ведущая роль и не ведущий образ в «Грозе», он служит для того, чтобы раскрыть образ Катерины, Варвары, Кудряша. Но Добронравов ведет Тихона в этот первый ряд, и может случиться такой спектакль — ибо растут и спектакль и актер в нем, — когда Тихон займет первое место в этом ряду и зритель как одно из самых ценных приобретений спектакля унесет с собой образ Тихона.

Итак, Добролюбов не участвовал в работе над спектаклем. У театра были поводы не приглашать его к сотрудничеству. Но эти поводы заслонили от театра драгоценные зерна добролюбовских идей, которые помогли бы театру преодолеть самого Добролюбова.

{152} Добролюбов был идеалистом. Великий просветитель, он полагал, что культура и знание разрушат самодурство, он сожалел, что Катерина не обладает «широким теоретическим образованием». Но самая высокая культура не разрушит основ самодурства, то есть не разрушит господства человека над человеком. Элементы такого понимания были и у Добролюбова.

Островский, как известно, колебался между славянофилами и западниками, в разное время своей жизни он по-разному к ним относился. В «Картинах семейного счастья» он сочувствовал западникам, в «Бедность не порок» он явно склонялся на сторону первых. Но рассматривать Островского только в двух этих направлениях — значило бы воистину ничего не понять в нем. Была еще третья линия, самая для нас важная, самая волнующая. Та линия, с которой Островский выступал и против славянофилов, и против западников, и против ветхозаветного Тит Титыча, и против европеизированного Кнурова. Чутьем художника он видел правду тех, кто страдает, независимо от того, кто причиняет страдание — герой ли в замоскворецком кафтане или в европейском пиджаке. Вот чутье этой вот правды и создало такую огромную социальную, можно сказать, политическую популярность Островскому у самых широких масс советского зрителя.

Эта правда раскрывалась преимущественно в женских образах Островского. Женщина Островского замечательна тем, что самой своей натурой чуждается всего того, что составляет подлость, лицемерие, угнетение. Впервые такой образ наметился у Островского еще в «Бедной невесте» — в Маше, затем в «Воспитаннице» — в Наде, а затем идут Катерина в «Грозе», Саша Негина в «Талантах и поклонниках», Лариса в «Бесприданнице» и другие. Маша с кротостью подчиняется жестокой необходимости и выходит замуж за Беневоленского, Саша Негина продает свою любовь за деньги, Надя в виде протеста отдает свою честь, что для нее равносильно смерти, Катерина кончает самоубийством, Лариса благословляет сразившую ее пулю Карандышева. Кто виновник? Сильные мира сего. И хотя Островский порою пытается завуалировать правду и тем, что облагораживает виновников, и тем, что изобличает их с добродушным юмором, — правды он скрыть не может, а временами и не хочет.

В высокой степени он не хочет этого в «Бесприданнице», драме, которая справедливо оспаривает первенство у самой «Грозы». В ней Островский устами Ларисы заявляет, что в обществе, где она живет, она — «вещь», а «вещь идет к своему хозяину». Кто же «хозяин вещи»? Тот, кто может ее «купить». Островский сказал здесь потрясающую правду. Он, собственно, открыл не что иное, как то, что в обществе, основанном на частной собственности, такие вещи, как любовь, и истина, и свобода, есть просто *товар. Товар*. Есть объект, очень далеко отстоящий от истинно человеческих взаимоотношений и начал. Жажду этих начал выражает образ Ларисы.

{153} Но предшественница Ларисы — Катерина, то, что у Ларисы уже сформулировано, у Катерины еще смутное, бессознательное беспокойство. И в этой смутности, беспокойстве, метании подлинное очарование и поэзия образа Кати. Это — сама ее натура, пугливо отстраняющаяся от всего, что связано с унижением, с пошлостью, с зависимостью. Как видите, здесь не просто протест против самодурства. Не просто жалоба на горькую долю женскую. Это глубже, важнее, возвышеннее. Это само человечество, которому непереносимо все то, что унижает и уничтожает его истинную сущность, человечество, которому хочешь сочувствовать, любить, восхищаться им, быть готовым ради него на борьбу. Разве это не источник величайшей поэтичности, тончайшей, чудесной?

Быть может, кто-либо и восхитится мхатовской героиней, признает ее, и удовлетворенно сотрет слезу с ланиты своей.

Но могу ли я, зритель, сидящий в таком-то ряду партера или амфитеатра, заявить свое несогласие с этой Катериной, свое нежелание признать ее своей героиней, уважать и любить ее. Очевидно, могу. Я его и заявляю.

«Литературная газета», 1933, 10 января.

Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь».

# «Школа неплательщиков» Театр под руководством Ю. А. Завадского

Вернейль рассказывает в этой пьесе забавную историю чиновника Эмиля Фромантеля, который с энтузиазмом выполняет свой служебный долг: невзирая на лица выколачивать налоги

Безработный зять Фромантеля Вальтье в пику тестю организует учреждение, которое дает советы, как не платить налогов.

Между двумя «фирмами» начинается настоящее «соревнование», — школа неплательщиков одерживает блестящую победу Все крупные клиенты Фромантеля переходят к Вальтье, и наконец — о, долгожданный сюрприз! — в конторе Вальтье появляется сам господин министр финансов.

Дело кончается тем, что Фромантель переходит на служб; к своему зятю, вносит в дело свой опыт и удвоенный энтузиазм Совесть его спокойна — ведь все министерство на жалованы у Вальтье, так что если смотреть в корень, он даже не переменил службу. Все в порядке.

Но Вернейль знает свою публику. Он опасается кислых улыбок в зале: так много «социального» и так мало «этого» И Вернейль вносит порядочную порцию «этого» — адюльтерной приправы, всяких фривольных намеков и того двусмысленное подмигивания в публику, без которого вряд ли может обойтись настоящая легкая французская комедия.

{154} Поэтому, если господин Вальтье каждый раз одерживает победу в делах, то госпожа Вальтье каждый раз готова ему изменить и не достигает цели только из-за непредвиденных обстоятельств. Так «социальное», подслащенное «фривольным», с удовольствием проглатывается публикой.

Ю. А. Завадский нашел остроумный выход из этого противоречия. Если в общественной жизни везде ложь и обман, то и в личной жизни та же ложь и обман. Все это явления одного и того же порядка, одно вызывает другое.

Завадский создал спектакль театрально выразительный и в то же время очень тонкий. Тонкость его заключается в том, что Завадский, не в пример другим, не хотел заигрывать с публикой, пользуясь материалом, который ему услужливо подставлял Вернейль, не пытался щекотать зрителя всеми этими фривольностями, этими двусмысленностями, пользуясь ими лишь тогда, когда они служат характеристикой.

Слушаешь русскую речь актеров, и кажется, что они говорят по-французски, — так и в речи и в движениях выдержан французский колорит. И постановщик и актеры как бы прикинулись французами, чтобы образцово показать Вернейля, но в то же время они сохранили свое достоинство, свое отношение к вещам.

Фромантель Абдулова как будто попал в комедию из прошлого века, в старомодном платье, этот бальзаковский герой, какой-нибудь почтенный Цезарь Бирото, который по старинке хочет «честно» вести свои дела, но убеждается, что основа деятельности сейчас — это только авантюра, и соответственно начинает перестраиваться. Такой анахронизм остро подчеркивает весь замысел спектакля.

И Марецкая в роли Бетти Дорланж, кокотки. Она в отчаянии, Бетти: кризис, люди разоряются, «с кем жить, господа?» — восклицает она в ужасе.

Марецкая показывает жадную, стяжательскую натуру своей героини, но в то же время и все ее простодушие и непосредственность. Среди всей этой грубости и вульгарности речей и жестов героини вы вдруг слышите такие задушевные, лирические нотки, что они завоевывают вас, вызывают симпатию к героине.

Конечно, «Школа неплательщиков» — не линия театра, пьеса Вернейля — пустяк. Но пустяк этот сделан серьезно, с большой тщательностью.

«Правда», 1935, 10 апреля.

# Чехов у Мейерхольда

Мейерхольд почтил память Чехова специальным представлением. Он поставил водевили: «Юбилей», «Медведь» и «Предложение». Но водевили предстали как некие акты — первый, второй, третий — самостоятельного спектакля, получившего название, которое {155} нельзя найти ни в одной записной книжке Чехова, — «33 обморока». Такой пьесы, «33 обморока», Чехов никогда не писал, и могут даже спросить — достаточно ли засвидетельствовано уважение к памяти писателя, если в честь его дан спектакль, скорее напоминающий Мейерхольда, чем Чехова? И не лучше ли было бы такому большому мастеру театра поставить в чеховские дни лучшее из крупных драматических произведений Чехова, чем ограничиться водевилями, к которым сам автор относился довольно небрежно, да притом еще давать их с таким эпатирующим заголовком?

Но Мейерхольд мог бы возразить, что он не хотел уподобляться герою «Юбилея» Шипучину и преподносить к семидесятипятилетию Чехова «адрес», составленный юбиляром. Он хотел, так сказать, «сам» составить адрес, назвать его по-своему для того, чтобы почтить юбиляра высшей мерой своей истинной оценки. И кажется, что в этом «адресе», вернее, в самой идее «адреса» по поводу чеховского семидесятипятилетия так много остроумия, что он сам по себе заслуживает внимания, особенно со стороны тех, кто объявляет себя вечным поклонником чеховской музы.

Спор о Чехове, длящийся столько лет, не умолкает и в наше время. Чехов, с грустной улыбкой глядящий на мир; Чехов, печально влюбленный в своих персонажей, уходящих в вечность; Чехов, с болью в сердце прислушивающийся к тому, как рубят «вишневый сад». Или Чехов, который сам прогонял эту грусть, сам смеялся над своими персонажами. «Вишневый сад» как драма, на чем настаивал Станиславский, или «Вишневый сад» как комедия, на чем настаивал Чехов.

Не будем здесь продолжать этого спора. Скажем только, что если Станиславский имел основания по-своему ставить Чехова, то в этом была не столько вина Чехова, сколько беда. Всей душой он был против «чеховской грусти», чеховской тоски, чеховских вздохов, которые если и вырывались у него, то помимо его воли. Он был великим другом здорового смеха. Он признавался, что ему хочется без конца писать «водевили». «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр». Он даже объяснял свое желание. «Кто смеется, тот здоров… А водевили приучают смеяться». Он говорил о зрителях: «Шекспировских комедий им побольше, и с шутами. Тот не стеснялся, как мы».

И Мейерхольд ставит в память Чехова не «Дядю Ваню», а водевили. Не потому, что «Дядя Ваня» хуже «Медведя», — он, конечно, лучше, — а потому, что в этом юбилейном преподношении важны были не «дорогие подарки», а такие, которые будут приятны юбиляру, потому что он увидит, что его поняли. Но раз водевили, то не просто «Юбилей», «Медведь», «Предложение», а именно «33 обморока», иначе само преподношение потеряло бы всякий смысл.

{156} Чехов сказал как-то, что в праздности есть нечто нечистоплотное. Мечтая о будущем, он, между прочим, определял это будущее как счастливую, то есть трудовую, жизнь.

Тузенбах восклицает:

«Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот.

… Меня оберегали от труда… Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку».

Ирина вздыхает:

«Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд…»

Трофимов в «Вишневом саде»:

«У нас, в России, работают пока очень немногие. Громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока не способно… Все серьезны, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют…»

Вот что ненавидел Чехов, над чем он смеялся. Писатель, о котором принято говорить, что он облюбовал «психологию», «интимность», «самоуглубленность», сам протестовал против этой самоуглубленности, дурного индивидуализма, мнительного прислушивания к самому себе, этих вздохов и жалоб, оторванности от труда, то есть от практики, от жизни, от действительности. Любопытно, что именно в то время в театре возникло амплуа неврастеников. Особенно любопытно, что одним из первых актеров этого амплуа в Московском Художественном театре был не кто иной, как Вс. Мейерхольд. И понятно, почему именно Мейерхольд сейчас указал на это нелюбимое Чеховым качество и назвал его с чисто мейерхольдовским озорством «обморок». Он придрался к тому, что в водевилях герои то и дело чувствуют себя нехорошо, дурно, болезненно, чтобы каждый раз произнести «обморок» — слово, которое относится к тем самым интеллигентам, которые «ничего не делают, ничего не ищут и к труду пока не способны». И если обморок случается с Поповой или со Смирновым из «Медведя», или с Шипучиным или Татьяной Алексеевной из «Юбилея», или с Ломовым или Натальей Степановной из «Предложения», — это камушек в огород «Трех сестер», и «Дяди Вани», и «Вишневого сада». И каждый раз, когда во время спектакля раздается музыка и герой изнеможенно запрокидывает голову, — в публике смех. Не от самого «обморока» смех и не от текста, которого здесь нет, а от того озорного жеста постановщика по адресу чеховских героев, которых высмеивал автор «Вишневого сада». Вот почему «33 обморока». Вот {157} смысл юбилейною спектакля, посвященного, как указано в программе, памяти Антона Павловича Чехова.

Быть может, многим не понравится этот «скромный подарок», но они не смогут отказать ему в остроумии и, если хотите, в известной принципиальности.

«Юбилей» в мейерхольдовской программе носит чеховское название. Но Мейерхольд мог бы смело переименовать его и назвать, например, так: «Безумный день, или Юбилей Шипучина», или просто «Безумный день», или даже «Безумцы». У Чехова в водевиле ходят странные люди, у Мейерхольда в спектакле бегают безумцы. Девять обмороков водевиля — это девять точек, где безумие достигает апогея. Безумие каждого героя идет крещендо, пока он совсем не теряет сознания и не падает навзничь под музыку Штрауса. У Чехова это просто смешные люди; Мейерхольд смешную черту раздувает гиперболически. И вот на сцене помешанные. У каждого свой пункт помешательства: Шипучин помешался на своем величии; Мерчуткина на том, что ей нужно получить «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек»; Хирин на своей подозрительности; Татьяна Алексеевна помешалась на эротической почве. В случае возражений Мейерхольд может сослаться на Чехова. О Хирине известно, что он дома «за женой и свояченицей с ножом гоняется». И довольно. Перед нами помешанный, который подозрительно озирается по сторонам. Он кутается в шарф потому, что считает себя больным, но в спектакле это помогает актеру все время держать голову склоненной, как бы подозревая, как бы выглядывая всякие каверзы. Кажется, что он разговаривает сам с собой, улыбается сумасшедшей улыбкой, вот‑вот, погодите, он сейчас кое-что выкинет. В пьесе Хирин зло кричит Татьяне Алексеевне: «Пошла вон!» — в спектакле он это делает также с видимым удовольствием. Он вытаскивает револьвер, которого у Чехова не было, и прямо-таки с блаженной улыбкой заряжает его пуля за пулей, он делает это медленно, наслаждаясь. Он гоняется за присутствующими с револьвером, и глаза его блестят от счастья. Он как будто давно ждал этой возможности. С каким-то сладострастием он разрывает на части доклад Шипучина. Если бы вдруг, ни с того ни с сего, он поджег банк, вряд ли кто удивился бы. Что у Мерчуткиной оправдывает ее помешательство? Мерчуткина не хочет слушать, что ей говорят. Она требует, чтобы ей выдали «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек», следуемые ее мужу. Ей объясняют, что она не сюда попала, что ей нужно обратиться в военно-медицинское ведомство, а здесь частный банк. Она продолжает свое. «Но ведь вам, кажется, было сказано русским языком: здесь банк!» Мерчуткина отвечает: «Так, так… А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В спектакле она не говорит это «так, так», она простодушным голосом заявляет: «А если нужно, я могу медицинское свидетельство представить». В пьесе она, что {158} называется, дура, которая ежели пристанет, то от нее легко не отделаешься. В спектакле это помешанная, маньячка, она не слушает того, что ей говорят, потому что не слышит, она знает только свою бредовую идею «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек». Соответственны этому и внешность, и походка, и интонации Мерчуткиной. Она появляется неожиданно, она «возникает» — бледное птичье лицо, глаза, пронзительно устремленные в Шипучина, голос однотонный, лишенный окраски, она привыкла к нему, она сама его не слышит, ей кажется, что при одном ее виде всякий поймет, что ей нужно, все понимают, все знают, все только одним и заняты: дать или не дать «двадцать четыре рубля тридцать шесть копеек».

Татьяна Алексеевна — болтливая дама, она не может жить без того, чтобы не болтать, ей безразлично, с кем болтать; кажется, что в ту самую минуту, когда ей заткнут рот, она… умрет. Но болтовня еще не помешательство. Мейерхольд берет пунктом помешательства тему ее болтовни: «любовь». На этом она и помешалась. Поэтому все сцены с ней какой-то сплошной эротический канкан. Только вышла она — появляется целый хвост молодых людей. Каждое слово ее они встречают хохотом, причем ничего смешного в ее словах нет. Впрочем, это даже не смех, не хохот, а ржание табуна молодых жеребцов, общество, без которого, как без воздуха, может задохнуться героиня. Она все время в таком состоянии, для нее это настолько нормально, что она готова тут же уступить любому из этих кавалеров, она согласна хоть сейчас, и на все, и при всех, она не чувствует в этом ничего неестественного, она — помешанная. И когда в спектакле муж и гости застают ее целующейся с одним из офицеров, она продолжает сейчас же, вслед за этим, разговор с мужем на постороннюю тему как ни в чем не бывало. Она не замечает свирепого вида мужа, и если бы тот даже объяснил ей, в чем дело, вряд ли она поняла бы его.

Наконец, Шипучин. Его тема может быть выражена в одном его восклицании, которое он повторяет: «Не будь я Шипучин». Он говорит о своей речи, которую ему нужно произнести, о своем докладе: «Это мое profession de foi, или, лучше сказать, мой фейерверк…» «Фейерверк, не будь я Шипучин!» «Фейерверк» — вот слово, которое определяет в спектакле Шипучина: самовлюбленность, самообожание, ничего нет, кроме меня, — «фейерверк». Мейерхольд дает Шипучину нужную для такого «фейерверка» внешность. Цилиндр и — это очень остроумный штрих — шуба, свисающая с одного плеча, которую он поддерживает другой рукой. Это придает ему особую легкость, воздушность, франтовство, шик. Вся его походка и движения служат этой цели.

Все эти помешанные и полупомешанные, выпущенные на сцену, сразу попадают в приготовленную для них целую кучу остроумнейших мизансцен, подчас совершенно невероятных. Но {159} они чувствуют себя в них как дома. Самое невероятное здесь вполне естественно. Самые фантастические происшествия кажутся просто будничными. Еще бы, ведь здесь помешанные! Они могут ползать по полу с пистолетами, лезть под стол, прятаться в шкафах, запираться там. И если бы даже Мерчуткина вдруг закричала петухом, а Хирин, заливаясь смехом, стал громить квартиру, а Шипучин стал бы на голову, а Татьяна Алексеевна, сбросив с себя явно мешающие ей одежды, стала бы плясать какой-нибудь вакхический танец, то это была бы совершенно естественная картина.

Возможно, что Чехов отступил бы от этой картины с некоторым удивлением:

«Позвольте. Да, я что-то припоминаю, это похоже на меня, но это все-таки не я, не совсем я. Я писал всех этих людей, но значительно мягче. Возможно, что я их родил с задатками болезни, о которых я даже не подозревал. Вы обнаружили их великолепно. Но мне кажется, что вы перегнули палку. Я дал намек. А вы все сказали в лоб. И кажется поэтому, зритель здесь менее несерьезен, чем ему следовало быть».

Но Чехова было мало еще по другой причине. Если виноват в этом Мейерхольд, то виноваты и актеры. Они мало думали о чеховском тексте. Ведь и в тексте, а не только в ситуациях источник беззаботного смеха. Но текста было слишком мало, порой вовсе не было слышно. Быть может, актеры рассуждали так: «Мейерхольд в образе берет одну основную черту. Он ее обнажает и просит все время о ней помнить. Каждый из нас должен знать, какое помешательство он играет. Я, Шипучин, — фейерверк. Я, Мерчуткина, — маньячка. Я, Татьяна Алексеевна, — эротическое помешательство. Актер должен все время иметь в виду свою тему и мизансцены, которые развивают тему. Текст здесь побочное дело».

И Шипучин — Чикул занят изображением только «фейерверка», Татьяна Алексеевна — Тяпкина только своей идеей, а Хирин — Кельберер своим сумасшествием, а Мерчуткина — Серебренникова своей маниакальностью. Вот пример с Мерчуткиной. Она говорит скороговоркой. Для скороговорки, собственно, безразличен смысл и значение слов, потому что эффект достигается быстрым произношением слов. Зритель воспринимает скороговорку, и, быть может, в интересах эффекта следовало бы взять другие слова, не чеховские обязательно, а такие, которые наиболее удачно укладывались бы в скороговорку. И действительно, когда Мерчуткина выступает с такой скороговоркой, через минуту в зале смех. Зритель не слушает, что говорит Мерчуткина, его внимание обращено не на смысл слов, которые здесь только средство. Он смеется от самой этой скороговорки, служащей здесь лишь характеристикой маниакальности.

«Медведь» был разыгран с неподдельным юмором. С чеховским юмором. С умным юмором, который шел не столько от смехотворных {160} ситуаций водевиля, сколько от образа, смешная природа которого вскрыта была с виртуозным блеском.

Особенно образа Поповой. Играет эту роль Зинаида Райх. Недавно мы ее видели в «Даме с камелиями», драматический образ Маргерит Готье, раскрытый ею лирически — все эти полутона, паузы, печальная игра взглядом, задушевный голос, скрытые чувства, тем более скрытые, чем более они ей дороги. И вот… Быть может, это рискованное сравнение, но появилась сестра Маргерит. Младшая сестрица. Та же лирика — полутона, паузы, игра взглядом, скрытые чувства. Но только в плане комедии. Младшая как бы передразнивает старшую. Сходство усиливается еще оттого, что обе они француженки. Она, конечно, француженка, или хочет походить на француженку, Попова — Райх. Все, что есть «французского», мопассановского, «подмигивающего», лукаво-иронического в слове «вдовушка», открывается в образе Поповой. «Вдовушка»! Да это целая культура. Это настоящий социальный тип. Так вот он перед вами. Что здесь «скрыто»? Порок. Она его прячет, но прячет с грацией, то есть и прячет и показывает, и в этом-то и все искусство: спрятать так, чтобы было видно, иначе игры никакой нет — какая же это «вдовушка»? Она, значит, и ханжа, но ханжество здесь игра с раскрытыми картами, так сказать, обнажение приема: мол, вы сами понимаете, иначе нельзя, и если я через полчаса брошусь к вам в объятия, то должна же я вначале кинуть пару-другую грустных взглядов на портрет покойного мужа и прошептать ему: «Nicolas!»

Чехов все сразу определил в короткой строчке: Попова — «вдовушка с ямочками на щеках»! «Ямочки на щеках» — здесь все сказано. Смирнов собирается уходить, и Попова бросает ему: «Постойте…» — а затем: «Ничего, уходите… Впрочем, постойте… Нет, уходите, уходите! Я вас ненавижу! Или нет… Не уходите!.. Что же вы стоите? Убирайтесь! Да, да, уходите!.. *(Кричит.)* Куда же вы? Постойте… Ступайте, впрочем. Ах, как я зла! Не подходите, не подходите!» Вот вам весь подтекст «вдовушки» вообще. Это и есть подтекст Поповой. Отсюда это зовущее томление, это произношение чуть-чуть в нос, подчеркивающее капризность, и томление, и «наивность», такую, знаете, беззащитность перед «этими мужчинами». Но даже когда она, вспыхнув, поднимает голос: «Как вы смеете говорить мне все это?», то скрыто у нее бессознательно другое: «Не уходите». И даже когда она вне себя кричит: «Отойдите прочь! Прочь руки! Я вас… ненавижу! К барьеру!» — доктор Чехов дает тут же такую ремарку: «продолжительный поцелуй». Доктор, он знал болезни этих многочисленных в те времена пациенток. А у Мейерхольда Попова даже склоняется на руку Смирнова, чтоб, так сказать, удобнее осуществить требуемую автором ремарку: продолжительный так продолжительный!

Критики времен Чехова были недовольны водевилем: «Помилуйте, {161} все это невероятно». А нам кажется, было бы невероятно, если бы всего этого не было.

Смирнова играл Боголюбов. Нетрудно найти характер этого образа, его указал сам Чехов в заголовке: «Медведь». Но Боголюбов, особенно на первом спектакле, понял эту тему чересчур прямолинейно. Медведь — значит, грубый, хамоватый, бурбон, помещик из военных, орет. Бряцает саблей и орет, крутит усы и орет. Но ведь этого мало, чересчур мало! В самом этом хамстве должна быть какая-то грация. В самой «усатости» — философия, от которой зрителя охватывает неудержимый смех.

Быть может, Боголюбов, выступающий обычно на амплуа положительных советских героев, в которых у него столько настоящего обаяния (вспомните его матроса в «Последнем решительном», или Федотова в «Списке благодеяний», или начполитотдела в «Крестьянах»), здесь, очутившись чуть ли не впервые в шкуре помещика, решил расправиться с классовым врагом самым решительным образом. И вот он хам и бурбон, противный, гнусный. Но разве обязательно прибегать только к таким «испытанным средствам»? Разве нет средств более тонких и в данном случае более достигающих цели? Посмеяться над Смирновым! Извести его колкостями, двусмысленностями, преследовать щелчками, «подножками», а не только сокрушить его одним ударом, так сказать, прямо в грудь. Да иначе не совсем понятно, почему вдовушка так настоятельно привораживает его. Наконец, сам Чехов без обиняков объявил — «медведь». Правда, медведь огромен, груб, страшен, если еще встанет на задние лапы. Но зовут медведя, как известно, «Мишка». Есть в нем нечто неуловимо смешное. Вот этого «неуловимо смешного» мало было у Боголюбова.

Вдовушка, собственно, скорее разглядела Смирнова, чем Смирнов вдовушку. «Ну да, медведь, — подумала она, — “Мишка”, я его приручу. Я еще поведу его за собой на тонкой веревочке, и будет мой Мишка показывать и как “баба воду носит”, и как “красная девица танцевать пошла”».

Бедный Мишка.

Мейерхольдовские мизансцены толкают актера на этот «медвежий» путь. Смирнов ворочает своими белками, и это хорошо аккомпанирует его пышным усам, которые без аккомпанемента не «играли» бы в водевиле. Он часто обращается к публике — и тогда, когда жалуется, что нечем платить налоги, и предлагает публике разделить его возмущение вдовушкой, и когда он увлечен вдовушкой, восклицая величественным басом: «Глаза!» — и подмигивает зрителю, предлагая разделить с ним его восхищение. Он сидит спиной к публике и, каждый раз поворачиваясь, бросает туда свои реплики, воображая, что весь зал переполнен такими же, как он, усатыми, бряцающими саблями бурбонами, и поэтому он, так сказать, не стесняется и тон его конфиденциальный. Это противоречие — источник большого комизма.

{162} Особенно разыгрывается водевиль с тою момента, когда Смирнов вызывает Попову на дуэль. Его назвали «мужик», он оскорблен. «К барьеру!» «Пора, наконец, отрешиться от предрассудка, что только одни мужчины обязаны платить за оскорбления! Равноправность, так равноправность, черт возьми!» И вдовушка принимает вызов все в том же неистово-капризно-строптивом, «вдовушкином» плане. Она уже бежит за пистолетами. А Смирнов, оставшись один, подпрыгивает в воздухе вместе со своими сапогами, мундиром, саблей, как некая лань, и в самозабвении и в умиленном восторге восклицает: «Я подстрелю ее, как цыпленка!» Вот штришок, на который нужно оглядываться актеру в этом водевиле. В нем мгновенно выражен весь образ «Медведя».

Смирнов с размаху садится на рояль и ерзает по крышке рояля с конца в конец — так возрастает его восхищение перед смелой дамой. Когда же Попова протягивает пистолет по направлению к Смирнову, он становится навытяжку, запрокинув назад голову, и блаженно улыбается; так сказать: «Я готов умереть за вас». И кульминация — он взбежал на лесенку и поет как романс: «Двена‑дцать жен‑щин бро‑сил я, девять бро‑си‑ли м‑е‑е‑еня». Все эти мизансцены, которых могло быть еще больше, дают возможность Боголюбову развернуть целую радугу оттенков «неуловимо смешного». Будем надеяться, что он их добьется.

«Медведь» — самый близкий к Чехову из всех трех поставленных Мейерхольдом водевилей.

А теперь перейдем к «Предложению». У Чехова водевиль — «шутка», у Мейерхольда — «трагический гротеск». Чехов отнесся к событиям водевильно. Мейерхольд — драматически. Весь водевиль мог бы получить у Мейерхольда много различных названий. «Предложение» — худшее из этих названий. Законное название и такое: «Игорь Ильинский». Не потому, что Ильинский занял собой весь водевиль. Но потому, что он там одновременно и Аркашка из «Леса», и Расплюев из «Свадьбы Кречинского», и Ломов из «Предложения», и автор в гоголевском рассказе «Старосветские помещики». Потому, что там развивается излюбленная Ильинским тема Аркашки, Ломова, Расплюева — тема, которая тянет к себе Ильинского, с которой он, быть может, хотел бы расстаться, но не в состоянии, он любит ее болезненной любовью, как мать уродливого сына. Это тема маленького человека, бедного человека, я забегаю вперед, — тема Акакия Акакиевича.

На спектакле все время хотелось «подстегивать» спектакль: «Темп, темп!..» Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это водевиль.

Откуда эти странности?

Для них были причины общие всем водевилям, но были и свои, «предложенческие». Какие же общие?

Мейерхольд хотел усилить бег водевильной крови — для этого он поставил ей препятствия, преодоление которых усиливает {163} циркуляцию действия. Эти препятствия — игра с вещью и та театральность, когда актер пользуется любым поводом, чтоб развернуть добавочное действие, так называемые «шутки, свойственные театру». В «Юбилее» громадный шкаф, в котором прячутся и откуда выбегают герои с выстрелами, добавочные персонажи. Хирин у Чехова кричит в дверь: «Пошлите взять в аптеке валериановых капель…» В театре он их говорит специальному мальчику, мальчик бежит сломя голову, «играет». В «Медведе» Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и «играет» на этом. В «Предложении» Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхищаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатая (шляпа). Чубуков кричит «брысь» предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и кошка и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого «брысь» вовсе нет у Чехова. Для финала появляются «гость с букетом» и «гостья с букетом», чтобы сыграть пантомиму, хотя гостей у Чехова нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: «Несчастнейший я человек! Отчего я не пускаю себе пулю в лоб? Отчего я еще до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож! Дайте мне пистолет!»

Это чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков по-настоящему приказывает (прислуге): «Дайте мне нож, дайте мне пистолет», чтоб «зарезаться». Ему приносят громадный нож и громадный пистолет. Очнувшийся в этот момент Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен — его хотят зарезать и т. д. и т. д. Все это театрально оживляет, убыстряет и разнообразит действие. Но навстречу этой волне идет противоположная волна: «обмороки». Наступает пауза, во время которой, порой довольно продолжительной, играют Чайковского. Две волны сталкиваются, замедляя темп, и действие топчется на месте. Но видеть в «Предложении» замедленный темп только из-за этих, вполне, впрочем, простительных, обстоятельств — значит не заметить самого главного.

Чехов определяет Ломова так: «здоровый, упитанный, но очень мнительный помещик». В этом противоречии и заключается комизм, вполне укладывающийся в водевиль. Образ, созданный Ильинским, в водевиле не укладывается. Комическая мнительность у Ильинского выросла до размеров патологии. Это уже болезнь. Можно даже сказать: социальная болезнь. В Ильинском зритель мог увидеть фонвизинского Митрофанушку, но не недоросля той эпохи. То был Митрофанушка, которого распирало от здоровья и силы, будущее стояло перед ним. Но вот Митрофанушка совершил свой исторический круг. И вернулся обратно к самому себе — к Ломову, но это уже деградация, вырождение, финал. Это уже Митрофанушка эпохи упадка, кануна революции, эпохи, когда с треском во всех концах страны рубят «вишневые сады». Он болен, непоправимо болезнен, здоровье к нему не вернется, он не способен на дальнейшую жизнь, малейшее {164} событие в его жизни: пустяк, сквозняк, неприятность — он хватается за сердце, в сердце «дерг», вот‑вот он кончится, умрет. Вот в каком смысле «мнительность».

Если бы Ильинский удержался на этой теме! Если бы он сохранил здесь только эту улыбку, иронию разоблачения, если б он здесь вдоволь похохотал над Митрофанушкой, как публика поддержала бы его! Он не смог удержаться. Его манил к себе дух Акакия Акакиевича. Правда, он неоднократно смеется над Митрофанушкой. Но неожиданно, на ходу передумывает и вдруг как бы становится на защиту Митрофанушки, заслоняет его собой, не допускает над ним издевки: «не трогайте его, он несчастный, он униженный и оскорбленный». И у зрителя улыбка вдруг замирает, появляется какой-то неуверенный смех в публике, порой мучительное недоумение, как будто происходит что-то неладное.

Еще минута — и перед нами уже нет Ломова, водевильного героя, дворянина-помещика, жениха Натальи Степановны. Есть человек. Че‑ло‑век. Бедное дитя человеческое. Одинокий, исподлобья мигающий испуганными глазами на мир, откуда ждут его несчастья, которые могут погубить маленького человека, Акакии Акакиевич.

Вспоминается Ильинский в роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского». Кажется, Ильинский не избрал там определенного плана. Быть может, он задумал его как «смех», но по ходу пьесы невольно перешел на «плач». Для этого «плача» есть в «Кречинском» основания, хотя бы монолог Расплюева о «гнезде и птенцах», о детях, которые ждут пищи. «Вот они с голоду и холоду помрут… Ведь детище — кровь наша!» Ильинский, кажется, не хотел этого плача, возможно, наоборот, он поставил своей целью смех. Смех, смех! Казнить, высмеять, издеваться над Расплюевым. Таков там был, верно, и план Мейерхольда. Но как ни пытается Ильинский высмеять Расплюева, сквозь смех вы вдруг видите гримасу плача. Маленький, выбитый жизнью человек подымается среди всех этих буффонных проказ Ильинского, — «смешной человек»[[3]](#footnote-4).

Еще тогда эта буффонада казалась мне подозрительной. Я не говорю здесь об эксцентрических приемах игры. Цирковая эксцентрика, которой в Расплюеве пользовался Ильинский, имела какой-то, быть может не осознанный Ильинским, идейный смысл. Он здесь был больше клоуном, чем нужно было. Может быть, этот клоун и был тот королевский шут, который чем больше забавляет окружающих, тем больше в нем страдания, который тем больше готов кувыркаться, показывать язык, бросать смешные словечки, чем больше он усиливает в себе это чувство унижения, страдания, обиды маленького человека. И чем он смешнее, тем {165} он больше заслуживает сочувствия: «пожалейте смешного человека».

Мне могут возразить, да и я так думал, что сам образ Расплюева, сам текст монолога и подтекст, скрытый за ним, требовал, чтобы ему подчинились, поэтому сквозь смех побежали вдруг слезы. Но ведь в Ломове, этой просто водевильной фигуре, ничего трагического, драматического — «плача» и жалости — нет. А оно появилось. Здесь есть над чем задуматься, так же как и над самим выбором Ильинского для эстрадного чтения «Старосветских помещиков» Гоголя.

Но вернемся к Ломову. Только он появляется — в зале улыбки, которые быстро исчезают, как будто зритель не знает, улыбаться ему или нет. На мгновение даже досада появляется, не мистифицирует ли его актер?

И постепенно начинаешь задумываться: кто такой Ломов? Одинокий человек, заброшенный в четырех стенах своей усадьбы, вдали от общества, от людей, которых он не знает, не понимает, боится. Все время на спектакле меня не оставляла, быть может посторонняя, мысль: как так Наталья Степановна хочет выйти за него замуж, не боится его, как не пугает ее этот человек со всеми его странностями? Но в спектакле она не видит этих; странностей, как будто актриса старалась не замечать их, потому что, если бы она их заметила, она была бы вынуждена играть иначе — совершенно противоположную роль. Поэтому она играет изолированно, словно в ее воображении другой, чеховский Ломов, и ему, чеховскому, она отвечает, за него готова выйти замуж.

В сценах с Натальей Степановной есть такой характерный штришок: Ломов каждый раз, подходя к ней, как-то незаметно пригибается, принюхивается и затем быстро шевелит губами и носом, как бы потерявшись, как бы испытывая мгновенное головокружение, от запаха, что ли… женского тела? Подчеркиваем: это не комическая черта в исполнении Ильинского, а *драматическая*. И рождает она тут впечатление, что Ломов действительно одинокий, запершийся в своей усадьбе тридцатипятилетний человек, не знающий женщины, но всегда думающий о ней. И это с какой-то неожиданной интимной стороны подчеркивает «акакиевщину», гармонирующую со всем его обликом одинокого, беззащитного, высмеиваемого «маленького человека».

Да, это несомненно так. Он одинок, беззащитен, труслив, этот Ломов. И всем поведением своим на людях он желает скрыть свои качества, загримироваться под какие-то другие, «нормальные» маски, чтобы ему поверили, не заметили, кто он есть на деле. Игра Ильинского с поразительным блеском демонстрирует вариации этих масок, в которых выступает Ломов. Но маски каждый раз падают, когда герой вдруг вскакивает и хватается за сердце. Он «приходит в себя», и здесь он таков, каков он есть на самом деле: одинокий, беззащитный, жалкий, смешной.

{166} Является он официально. Он демонстрирует эту официальность. Он вынимает из свертка цилиндр, напяливает перчатки и в такой позе застывает. Ломов Ильинского не умеет, не знает, не может нормально сказать, как у Чехова: «Я приехал к вам, уважаемый Степан Степаныч, чтобы обеспокоить вас одною просьбою». Говорит он эти слова раздельно, отделяя слог от слога, одним ровным тоном, только убыстряя фразы. Он здесь подделывается под «предложение», так, как, по его мнению, должно быть, как это вероятно, нормально, естественно. Это не он, маленький, запуганный, ничего не понимающий вокруг, не он, а другой, официальное лицо, не он — а цилиндр, перчатки, размеренные слоги, под которыми он таится и ждет с замиранием сердца ответа, с замиранием, чтоб его не разоблачили. Игра с цилиндром в шляпой (Ильинский надевает то цилиндр, то шляпу) здесь имеет более глубокое основание, чем просто театральная игра вещами. В тот момент, когда Ломов не жених, не делает предложения, когда ссорится и говорит о других вещах, он снимает свой цилиндр и надевает обычную шляпу. В цилиндре он просто не сможет говорить других слов, не связанных с этой личиной.

Вспомните сцену, где идет спор, кому принадлежат Воловьи Лужки. Спор разгорается, Наталья Степановна кричит: «Лужки наши», а Ломов утверждает: «Мои‑с», затем повторяет все громче: «Мои Лужки, мои Лужки». Очень характерно, как Ильинский произносит: «Мои Лужки». Ломов у Ильинского обнажает зубы, скалит зубы «по-собачьи». Оскалит зубы и кричит: «Мои Лужки». Он делает это для того, чтобы подумали, что он страшен, гневен, чтобы поверили, что он может схватить, укусить, разорвать всякого, кто посмеет на него посягнуть, причинить ему обиду. Дескать, «я покажу вам, я вас уничтожу», как будто кричит он, но в душе его растерянность, страх, испуг — и вот он скалит зубы, чтобы симулировать этакого зубра: «тронь его только, он тебе покажет». Подчеркиваем: «собачий оскал» у Ильинского не комедийная, а драматическая черта.

Ломов выступает в третьей маске в разговоре, вначале очень мирном, об Угадае и Откатае. Ломов здесь гримируется под «кавалера», бонвивана, столичного денди. Он играет цилиндром, надевает его чуть-чуть набекрень, этакий великосветский кутила? Он высоко закидывает ногу на ногу, играет этой ногой с непринужденностью ловкача и сердцееда, он имитирует здесь непринужденный, кокетничающий разговор, «играет» иронически-покровительственный тон этаких молодых салопных львов. Вот этого льва он и изображает. В таком духе, например, он произносит слова: «… Угадай — собака, а Откатай… даже и спорить смешно… Таких, как ваш Откатай, у всякого выжлятника — хоть пруд пруди. Четвертная — красная цена».

Слова эти он говорит «грассируя», в небрежно-насмешливом, салонном тоне, а «пруд пруди» он произносит «пррруд пррруди», чтоб, так сказать, максимально подчеркнуть свой небрежно-великосветский {167} тон. «Лев»! Но ему нужна эта львиная шкура, потому что в своем естественном овечьем облике вряд ли он обратит на себя внимание, а тем более завоюет сердце избранной им дамы. Но вдруг среди этого «козери» начинается «дерг», «сердце!», он вскакивает, хватается за грудь, и сразу слетает вся его львиная внешность, и перед нами опять бедный Акакий Акакиевич, Расплюев, Ломов с этими его выпученными в отчаянии глазами, этим округло-раскрытым ртом Ильинского, столько же смешным, сколько и грустным…

Опять маска.

Спор о собаках разгорается. В спор против Ломова вмешивается Чубуков. И бедный Ломов опять растерян. Но тут же, так сказать, «на ходу» он ищет какой-то новой личины. И вдруг как заорет неожиданно для всех, для всей публики, для остальных героев и прежде всего для самого себя: «Интриган!» Быть может, само это мелодраматически-испанское слово «интриган» и спасло его. Он действительно кричит, как какой-нибудь испанский гранд, великолепно выбрасывая вперед руку: «Ин‑три‑ган!» Дайте ему здесь шпагу, и он, закинув на спину плащ, сделает неслыханно дерзкий выпад. Но в ту же минуту раздается «дерг», «сердце!», и шпага выскользнет из пальцев, и плащ спустится с плеча, и опять будет перед вами знакомый бедный, смешной человек.

Ильинский в водевиле занимает все время, ради него на задний план оттянуты и Чубуков и Наталья Степановна. У Логиновой просто нет образа, неизвестно, что она играет, у нее нет темы. А тему ей могли бы предоставить, и она могла бы иметь свой «пункт помешательства», все то же истерическое свойство не соглашаться, спорить, ссориться, поставить на своем во что бы то ни стало.

Итак — один Ильинский. Образ, который он предлагает, исполнен с удивительной добросовестностью, щепетильной заботой о каждой детали. Штришок за штришком, он создает большой трагический, по крайней мере трагикомический образ Ломова. Мизансцены, предоставленные ему здесь Мейерхольдом, самые яркие и изобретательные во всем спектакле. Но вся эта работа актера и режиссера далеко не достигает цели. Она достигла бы цели, если бы… рядом с Ломовым были другие персонажи, другие события, другая пьеса. Не водевильная пьеса. Даже, пожалуй, не комедия.

Большой философский груз приносит с собой в спектакль Ильинский. Думал ли он над тем, куда он его принес? Ведь это водевиль. Для его философии требуется импозантная и величественная опора. Но не эта легкая, воздушная, тонкая водевильная паутина, которая сразу же разрывается на части. Она не в силах вынести такой несвойственной ей нагрузки. Все эти паузы, растянутые ситуации, медленный темп ломовских мизансцен вполне оправдывают мейерхольдовского Ломова. Но они находятся в кричащем противоречии с природой водевиля. Отсюда все качества. Водевиль не привык много философствовать, он, собственно, {168} не любит размышлять, это не в его привычке. Он хочет улыбаться, двигаться, тормошить, прыгать, кувыркаться, стоять на голове, а его заставляют сложа руки стоять в стороне, пока главный герой занимается философией. А когда наконец ему разрешают вступить в действие, охота у него уже не та, «настроение» пропадает, тем более что через минуту на него опять цыкнут и прогонят в сторону. Оттого здесь и Чехов не выиграл и Мейерхольд проиграл. Но это благородный проигрыш. И это тоже надо учесть, прежде чем выносить окончательный приговор. Вот и все «33 обморока» Чехова — Мейерхольда.

«Литературный критик», 1935, № 5  
(название — «Тридцать три обморока»).

Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь».

# Зрителя приглашают фантазировать

Оркестр дает бурное вступление. Стремительно распахивается занавес. Шумная толпа юношей и девушек приветствует вас веселой песней. Все в спецодеждах — это значит, что они советские актеры. У всех сверкающие зубы и лица оливкового цвета — это значит, что они испанцы. А сцена без единого декоративного пятна — это городская площадь, площадь Кордовы, допустим.

Зрителя приглашают фантазировать. Актер напялил на голову шляпу с птичьим пером — вообразите, что это простодушный Панкрасио. Актриса картинно набросила на себя яркий платок — вообразите, что это хитрая Кристина. Две актрисы стоят друг против друга с длинными палками — это значит, что они изображают дверь. Они ударяют палками в пол — в дверь стучатся, они ударяют чаще, что есть мочи, — значит, в дверь ломятся, и зритель вместе со всеми должен волноваться, что могут ворваться в дом.

Это — театр игры. Театр, враждующий с натуралистическим правдоподобием. Театр, предлагающий зрителю импровизировать вместе с ним. Это — народный театр Испании, как бы историческое воспоминание о бродячих актерах, дававших свои представления на городских площадях и деревенских перекрестках Испании. Минимум бутафории — и вот спектакль, который должен веселить и трогать окружающую толпу. Эту бродячую труппу изображает сейчас студия при московском Доме ученых. И играет она интермедии Сервантеса — «Саламанкскую пещеру», где высмеивается суеверие, «Ревнивого старика», где поделом наказана ревность, «Двух болтунов», где показано, как укрощена болтливая Беатриса.

Каждый, кто знает актера и режиссера Алексея Дикого, сразу угадает его в этом спектакле. Его творческая индивидуальность видна всюду. От него в спектакле этот размашистый юмор, откровенный, почти фальстафовский, вызывающий, озорной, озорной, {169} быть может, даже чересчур. Вот выходит на свидание великолепный кабальеро. В нем столько откровенной, хамоватой красоты, такая вызывающая лукавая морда, что зрительный зал оглашается хохотом.

А вот ханжеская католическая Испания, встретившая в Диком достойного разоблачителя. Он щедро расставил в каждой интермедии скульптурные изображения святых и богов, — так оно и было во времена Сервантеса на каждой площади, в каждом доме. Только здесь богов изображают люди, студийцы. При этом вполне богообразно. Они принимают участие в людских делах, как и полагается богам. На их лицах отражается все происходящее. Хитрость, лукавство, жадность, похотливость, стяжательство. Вон какой-то герой бросил вверх жирного каплуна. С классическим испанским жестом (национальный колорит!) какого-нибудь пикадора поймал его святой, сунул за святые одежды и опять поднял к небу свои чистые святые очи. Вон запаздывает на свидание порочная Лоренсия, и святые, не выдержав, как свистнут, как гаркнут: «Па‑шла!»…

Весь спектакль идет на бешеном темпе, на броской подаче текста, на остром и разнообразном жесте. Далеко не везде студия поднимает эту задачу — слабее первая интермедия, безусловно лучше вторая, блещут огнем и весельем «Два болтуна». Здесь видно не только искусство, но и огромный труд, затраченный и постановщиком, и студийцами, и работниками театра — композитором Мееровичем, художником Козьминым и Н. Геворкяном, который «заведует движением».

Возможны возражения — по линии педагогической. Интермедиями постановщик хочет воспитать в актере искусство подачи жеста, искусство движений, искусство тренированного тела. Все это очень важно. Но ведь не случайно почти все студии начинают свою учебу, например, с Островского, материал которого учит молодого актера овладению внутренним содержанием образа, психологией, искусству вскрывать подтекст, *мышлению*, а не только блестящему внешнему выражению себя на сцене. Возражения эти имеют известные основания.

Правда, можно ответить, что интермедии Сервантеса переведены как раз Островским, который тяготел к испанскому театру, который хотел насытить свои пьесы богатством движения, темпом, действием, а не только бытовым топтанием на месте. Этот Островский очень хорошо виден, например, в таких спектаклях, как «Лес» у Мейерхольда или «Волки и овцы» у Завадского, — спектаклях, которые требуют от актера богатой внешней техники.

Может быть. А. Дикий ждет, чтобы студия овладела сначала этим искусством, чтобы затем двинуться дальше, вглубь. Самым этим спектаклем, может быть, провозглашает свою творческую декларацию, демонстрирует свои идеи — идеи театральности, богатства, разнообразия, красочности формы, против идей натурализма, {170} бытовщины, психологизма, и с этой целью он избрал народный театр Ренессанса, Испанию, Мигуэля Сервантеса?! Посмотрим. Будем с интересом ожидать следующего спектакля.

«Литературный критик», 1935, № 6.

# Спор о «Платоне Кречете»

«Платон Кречет» прошел на пути в столицу через сотни постановок почти во всех городах страны, пожиная каждый раз все больший успех. Его сопровождали аплодисменты публики, шум прессы, горячие высказывания зрителей, вроде того крестьянина из Ахтырки, который заявил: «Я хотел бы, чтобы на Платона Кречета был похож мой сын». Уже в Москве почти все театры соревновались — кто скорее выставит на афише «Платона Кречета». И, наконец, сам МХАТ — эта донельзя «разборчивая невеста» — раскрыл свои двери Корнейчуку, только познакомился с «Кречетом».

Но, быть может, этот триумф и помешал Корнейчуку и повредил «Кречету»? Появись он более незаметно, он, возможно, вызвал бы более снисходительные оценки наших критических судей… И если один из них, вероятно, не без основания, заявил: «Я ожидал большего, особенно после “Гибели эскадры”», то другой, выяснив, что «Платон Кречет» не «Гамлет», объявил, что пьеса плоха, а третий — что это вообще не пьеса. Он недоумевал только, почему «Платон Кречет» пользуется успехом, раз это не драматическое произведение. Он спешит польстить публике: «Ты такая умница, такая сознательная, такая сообразительная, ты принимаешь политическую идею», — и он же укоризненно качает головой: «Но как же ты не замечаешь при этом, что это вовсе не пьеса». И этого уже было достаточно, чтобы некоторые молодые люди, суетящиеся около секции драматургов, да и в самой секции, вынесли приговор пьесе: они даже считают дурным тоном сказать о ней что-нибудь положительное! «Платон Кречет»?! А‑а, они насмешливо пожимают плечами, разве это пьеса? Политически — да, драматургически — ну, нет! Эти молодые люди, многие из которых достигли пожилого возраста, уже пять лет, уже десять, пятнадцать, уж скоро двадцать лет как все грозятся написать такую пьесу, такую пьесу… Где же эта пьеса? Где?!

Корнейчук писал и о старой интеллигенции, перешедшей на сторону пролетариата, и о новой, сложившейся за время революции. Сегодняшний день Корнейчук связывает с вчерашним, подсказывая зрителю эти параллели без всякой назидательности, для чего выводит двух старух: мать Кречета и Христину Архиповну, санитарку при больнице. Санитарка рассказывает о том времени, когда «вся медицина разбежалась» и когда она, санитарка, самолично сделала операцию. Сейчас «разбежавшаяся медицина» вернулась и появилась другая. В эту минуту, например, {171} талантливый хирург Кречет оперирует наркома, быть может, того самого комиссара, которого когда-то «оперировала» санитарка. А мать Кречета вспоминает отца Платона, который весело шел на смерть ради сегодняшнего счастливого дня. Здесь, можно сказать, прямо пальцем указан смысл этой пьесы для тех, кто хоть смотрит, а не видит. Человек — вот смысл этой пьесы. Человек, человеческое, социалистический гуманизм — это воодушевляло Корнейчука, и как раз это почувствовал и воспринял многочисленный зритель пьесы. Это и есть та невидимая ось, вокруг которой располагаются и события и герои «Платона Кречета».

Не только Берест и не только Кречет, который ради человека делает свои эксперименты. Не эксперимент ради эксперимента, ради удовлетворения чисто творческих побуждений, но ради человека. Не только Кречет, не только его мать, не проронившая слезинки, когда вели на смерть ее мужа: она хотела придать ему силы, он шел на подвиг ради человека. Не только Христина Архиповна, делавшая операцию комиссару. Но и Терентий Бублик, но и Лида. Отлично выписан Корнейчуком этот старый земский врач, его юмор, его самолюбие, его хитрость, его романтическая преданность своему врачебному долгу. «Девяносто тысяч выслушанных пульсов», — хвастает Бублик, но ведь и гордится тем, что помог человеку.

А Лида? В спектакле МХАТ главным героем стал не Кречет и не Берест, хотя они занимают там вполне достойное место, а Лида, и это очень характерно для спектакля в этом театре, в Художественном театре. Лида — интеллигентка, дочь старого интеллигента, инженера. Ее играет А. Степанова. Я чувствовал, как дорог не только Степановой, но и самому театру этот образ! Тут не в «роли» дело, а в принципе! И для Степановой это как бы вопрос о себе, это как бы решение задачи и за образ и за себя одновременно. Мысль об образе волнующе совпадает с мыслью о себе. И образ и актриса принадлежат к той социальной прослойке молодой интеллигенции, которая унаследовала от старой и все хорошее и не все хорошее — кое-какие, например, предрассудки, с которыми тем более она, молодая, должна расстаться, если старая расстается, о чем не однажды рассказывалось на этой же сцене. Недаром Вл. И. Немирович-Данченко сразу заинтересовался этой пьесой. Процесс расставания, прощания с призраками прошлого, с немилыми призраками, и показывает Степанова.

Напоминаю ситуацию. Доктор Кречет возражает против архитектурного проекта Лиды. Лида красноречиво говорит о том, что такое творчество. Она создала проект здания больницы — красивый проект, но бездушный, такими бывают люди, но такими, оказывается, бывают и дома. Лида смотрела на него, так сказать, издали, со стороны. Она придавала ему те или другие линии и оттенки, но она не думала о человеке, для которого {172} предназначено это здание, не поставила себя на место этого человека. Вообще человек выпал из ее творческого воображения. Она больше думала о себе и о том, на что она способна, и меньше о человеке и о том, что ему нужно. Кречет попадает в ее больную точку, потому что этот свой недостаток она знает и скрывает.

У Степановой Лида — этакий «дичок», худенькая, нервная, насмешливая. С насмешливым любопытством она относится к окружающим, к Платону Кречету, ко всем. Актриса обнаруживает у Лиды ту интеллигентскую иронию, ту чрезмерность иронии, которая служит для защиты от вмешательства внешнего мира во внутренний мир. Лида не расстается с этой иронией, опасаясь, что иначе она потеряет себя, что пойдет на какие-то компромиссы, что растворится в окружающем, а это окружающее якобы покушается на ее душевную самостоятельность, на ее личность. И эта-то типично индивидуалистическая, интеллигентская черта как раз и дала себя знать в ее проекте, когда она претенциозно предписывала свои требования окружающему, не желая прислушиваться к нему и не догадываясь, что как раз это окружающее может дать истинный импульс для творчества, которое она так превозносит. Что творчество ради творчества, без мысли о человеке! Но так как Лида еще сомневается и не доверяет человеку, она защищается этой иронией и готова порой унизить самое возвышенное на свете, чтобы такой ценой избежать плена этого возвышенного, совершенно не подозревая, что этот «плен» — ее освобождение. Поэтому актриса и дает в образе столь взвинченную самолюбивость, «породистую» интеллигентность, слишком демонстрируемую амбицию. Но «возвышенное» напирает на Лиду не только извне, она боится его обнаружить и все же обнаруживает, готова протянуть руку, правда, чтоб порой тут же отдернуть ее.

Это происходит, например, в рискованной сцене со скрипкой. Кречет играет на скрипке, играет с душой, и Лида чувствует ее, тянется к ней, пробует бороться с собой насмешливым вздохом, иронической мимикой, но она уже растрогана, она уже начинает догадываться о бесплодности своей иронии. Она смотрит на Кречета и насмешливо и растроганно, и, кажется, не только на героя, но и на самого автора: потому что сама наивность, с какой Корнейчук вводит скрипку для доказательства «души» у Кречета, этот прием и вызывает усмешку и трогает, и она, Степанова — Лида, видит непреднамеренность этой наивности, а ведь для такой особы это очень убедительный аргумент. Степанова и помогает автору, потому что поведение Лиды в сцене со скрипкой во многом спасает эту сцену от дидактического мелодраматизма.

Лида — побочный образ у Корнейчука, но в нем скрыт тот же замысел, что и во всей пьесе.

Этот замысел обнаруживается и в Бересте, и в пионерке Майке, и в Платоне, и в Марии Тарасовне. Два человека в пьесе, {173} если можно так выразиться, не человечны. Это Бочкарева и особенно Аркадий. Они видят только лозунг, но не видят за ним человека, они считают себя весьма «коммунистичными», они ведь исполняют свой долг, они не жалеют своего времени, своего здоровья. Да, они не жалеют себя ради дела, но их «коммунистичность» мнима, их работа — это защитная форма для проявления, продвижения их собственной личности, и только их личности. Но грош цена этой работе и прежде всего как раз для личности. Потому что хотя их деятельность имеет целью человека, человек-то отсутствует в их мыслях, в их чувствах, — и по этой причине их деятельность бьет их самих, опустошая их, она эгоистична. И когда в финале Берест говорит об Аркадии: «Снаружи блестишь, а внутри пусто», — он хоть и общо, но ясно определяет истинное положение вещей. И, напротив, идея доктора Кречета побороть болезни, старость и самую смерть воплощает идею человека.

И эта идея заключена не только в образах и их взаимоотношениях в сюжете. Она проходит сквозь всю кровеносную систему пьесы, обнаруживается в ее неуловимой музыкальности, в ее романтических взлетах, в ее мягкости.

Тема социалистического гуманизма возникает у Корнейчука естественно, непреднамеренно и, так сказать, инстинктивно. И здесь же, к слову говоря, лежит источник недостатков пьесы, тема которой заслуживала больших размышлений, большей философской подготовки. Но об этом ниже.

Музыкальность пьесы имеет свою окраску, украинскую. Внутренняя ее напевность, юмор, раздумчивость носят печать Украины. Порой жалеешь, что не слышишь со сцены украинского языка. И хотя на сцене такие типичные мхатовские, «русские» персонажи — врачи, архитекторы, — ловишь себя на том, что скучаешь по их родной, то есть украинской речи. Своеобразная пленительность украинского языка настолько органична для самого стиля и «Гибели эскадры» и «Платона Кречета», настолько этот язык выражает мысль, что перевод ощущается как недостаток, как некая преграда на пути к уразумению пьесы.

Но даже если бы всего этого и не было — есть обстоятельство, обеспечивающее пьесе успех у публики. Какое это обстоятельство? «Платон Кречет» — *пьеса*. Пьеса. Драматическое произведение. Я не касаюсь уровня мастерства, я говорю о жанре, — это пьеса, это произведение для театра. Автор не оставляет диалога без скрытого за ним действия, ни одной сцены — без драматического разрешения. Он дает рискованную, но остроумную и смелую экспозицию (сонное ожидание за именинным столом), непринужденно и сразу в коротком первом акте завязывает все конфликты и обрисовывает все характеры — и Лиды, и Береста, и Аркадия, и Марин Тарасовны. Мы бы советовали некоторым нашим товарищам внимательно проследить, как он все это «проделывает», Корнейчук!

{174} Смотрите сами. Берест после операции отдыхает в кабинете Кречета, туда же уходит Аркадий. Платой и Лида остаются одни. Завязывается сцена, сближающая их (это пусть грубоватая, но действенная — не одни лишь словесные излияния, — драматическая сцена со скрипкой). Появляется на пороге Аркадий. Сближение Лиды с Платоном не укрывается от его взгляда и вызывает у него невольный жест, так что Лида воскликнула: «Аркадий, что с тобой?», а Платон подтрунивает: «Ты что, ревнуешь?» Аркадий смеется: «Глупости. Ревную?!» Конечно, ревнует и сразу же наносит удар: сообщает, что Платон передал Бересту свои возражения против проекта Лиды и успел повлиять на Береста. Почти ставшие друзьями Платон и Лида ходом действия превращены почти во врагов. Вот это и есть драматическая ситуация. И когда критик морщит лоб, недоумевая, почему публика следит за действием, мы отвечаем — поэтому! Драматически важно при этом, кто здесь наносит удар: именно Аркадий. Он это делает с удовольствием, он, так сказать, пользуется случаем и мстит. Ведь вместе с Аркадием мог выйти и Берест и сам сказать о замечаниях Кречета. Но автор предусмотрительно выпускает Береста минутой позже. И в одном этом нельзя не видеть у автора драматической жилки.

Эта ситуация повторяется дальше, но на более высокой ступени. Примирение между Лидой и Платоном состоялось по почину Береста. Лида догадывается о своей ошибке, она не хочет дольше скрывать своего чувства к Платону, так же как Платон к Лиде. Наступает минута, когда у них срываются слова признания, и вот эту-то минуту с драматическим «охотничьим нюхом» подстерегал Корнейчук. Все время у зрителя тревога; чем больше растет сближение Кречета и Лиды, тем больше беспокоится зритель: он знает, что Кречет оперировал отца Лиды, что операция опасная. Что же будет, если отец умрет? Разве это не драматическая тревога? Корнейчук мог бы в любую минуту сообщить о смерти отца Лиды, сам, как автор, об этом уже знает, но нам не сообщает, он «бережет» нас, чтоб покрепче нас «ранить». Он неоднократно собирался сделать это сообщение, но все откладывал, «еще не время. — удерживал он себя, — еще не время». И вот оно наступило.

Безоблачное небо над головами влюбленных. Появляется Аркадий. Он оценил обстановку, понял, что теряет Лиду, если уже не потерял. Но, кажется ему, не все еще потеряно, одним ударом он ее вернет — и наносит этот удар рассчитанно, хладнокровно: сообщает Лиде о смерти ее отца «от руки» Платона. Сам автор расчетливо подготовил это «ясное небо» для того, чтоб тем громче ударил с него гром. Но и это «небо» и этот «гром» возникли вполне натурально, кажется, что только так, а не иначе должно было произойти. Для того чтоб добиться подобной естественности, тоже надо быть драматургом и, стало быть, дать лишний повод критику задуматься, почему публика затаенно слушает {175} пьесу. Второй удар, нанесенный Аркадием (и автором), сильнее первого и потому, что вверх идет действие пьесы, и потому, что окрепшая дружба Платона и Лиды требует более сильного средства, чтоб ее разрушить. И, наконец, этот удар должен нанести Аркадий, потому что он более, чем кто-либо другой, заинтересован, и хочет нанести его безжалостно, метко и, так сказать, эффектно! Он любит эффекты, он даже мстит эффектно!

Я не привожу более выигрышных сцен, вроде той, где Берест приходит к Кречету, вызывая его на операцию, а Кречет, раздавленный своим несчастьем, отказывается, и только мать (именно мать, это умно задумано, — ребенком в трудные минуты он не раз кричал «мама») приказывает сыну пойти и стать за операционный стол. Подобного рода сцены вызывают в зрительном зале и тишину, и напряженное молчание, и шумный вздох облегчения, именно они — драма, пьеса. А вот в статье под исследовательским заголовком «Как делается спектакль» на всем ее протяжении автор не перестает мучиться вопросом: от чего, черт возьми, успех этой пьесы? И решает наконец: ну да, это сама публика, принимающая политическую подоплеку спектакля, оттого и успех! Но сколько пьес и с какими передовыми идеями проваливалось, а зритель бежал со спектакля задолго до его конца? В таком случае — парирует критик — это сам театр, ну да, театр, МХАТ, он виновник успеха, а вовсе не пьеса. Конечно, и театр, МХАТ, прекрасные актеры — Добронравов, Топорков? Степанова… Однако до МХАТа эта пьеса шла и в других театрах, которым далеко до МХАТа, в очень посредственных театрах — и какой успех! Откуда же этот успех?

Пьеса, товарищи, пьеса, театральное произведение, «Платон Кречет», Корнейчук, ничего не поделаешь, пьеса — приходится с этим примириться.

Итак, если бы в «Платоне Кречете» даже не было ни его гуманистического начала, ни его юмора, ни его улыбки, а только одни эти вот драматические «повороты», «перипетии», всевозможные «узлы» и «линии», то все-таки успех шел бы *от пьесы*. Вероятно, мы не слишком радовались бы тогда подобному успеху, но — надо смотреть фактам в глаза — успех вызвала бы именно пьеса. Значит, нечего кричать: «Это не пьеса!» Значит, надо всерьез искать причины своей неудовлетворенности. И если мы говорим о недостатках «Платона Кречета» — мы к ним сейчас переходим, — то хотим все же выяснить их происхождение.

Каково же это происхождение?

У «Платона Кречета» счастливый конец. Хорошо, конечно, что счастливый, вопрос лишь в том, хорошо ли выражена эта счастливость? Во-первых, заграница. Герои едут за границу. Наши авторы, чтоб вознаградить своего героя, любят посылать его за границу. Заграница — как предел мечтаний героя! Но в «Платоне Кречете», например, это «предел» скорее, если Угодно, для Аркадия, чем для Платона. Впрочем, это к слову.

{176} Во-вторых, свадьба. Герой женится на героине. Героиня выходит замуж за героя. Занавес опускается. И зритель отправляется домой. Бесспорно, он рад за Платона и Лиду и желает им всяческого благополучия. Его, быть может, только смущает эта слишком эффектная точка, в которой сходятся все линии пьесы — этот «поцелуй в диафрагму». Почему бы и нет? — спросят. Потому что в этом счастье чего-то недостает, оно какое-то закругленное, как будто все кончено, все достигнуто: замри, сиди и наслаждайся своим счастьем! Но что если это скучновато, если оно чем-то сомнительно, это счастье? Ведь если согласиться, что счастье в движении, в неудовлетворенности и утолении этой неудовлетворенности, в этих фаустовских вечных поисках, то ведь в предложенном нам счастье нет этого привкуса, этой соли, не пресновато ли оно?

Не знаю, как другие, но и после спектакля я почему-то не думал о будущем Платона и о будущем Лиды, и мне кажется, это плохой признак, что я об этом не думал. Занавесу ничего не оставалось, как опуститься, я это понимаю, — дальше показывать было нечего, приходилось ставить точку. А мне не только хотелось, мне нужно было думать об их будущем, и обоих вместе и каждого в отдельности, — героя и героини: они должны жить, расти, развиваться после того, как кончилась их сценическая жизнь и началась жизнь в душе у зрителя. Лида хочет уехать на Урал. Ее не пускают. Не уезжай, пожалуйста, — уговаривают ее. Выходи замуж, пожалуйста, — умоляют ее. А Лида сначала упирается, потом колеблется, потом соглашается, потом выходит замуж. Я бы на месте Корнейчука не удерживал Лиду, успеем выдать ее замуж, пускай уезжает. Если найдется зритель или зрительница, которых этот вопрос будет беспокоить, мы сделаем намек, мы подчеркнем этот намек, дадим по всей форме обещание, что они встретятся, не могут не встретиться, где бы они ни были; будь один даже на Южном, а другая на Северном полюсе, все равно они будут вместе. Это ощущение завтрашнего пусть унесет с собой зритель. И достаточно, и не нужно на сцене обязательного загса, добровольным представителем которого торопится выступить товарищ Берест. Все это может остаться за кулисами, а на переднем плане хочется видеть вот эти символические полюсы, к которым направляются герои, перспективу, которую продолжит уже зритель, как некое его желание идти дальше самому.

Божок идиллии мешал Корнейчуку писать эту пьесу, и под его нашептывание автор и сам приговаривал: «До чего хорошо! До чего хорошо!»

Хорошо бесспорно. Но это «хорошо» произносится в пьесе как-то умиленно сладковато, мне не хватает в произнесении этого «хорошо» энергичного жеста, весело прищуренного зрачка, мужественности. «Любовь к человеку». Конечно. Но любовь к человеку ведь связана с борьбой человека, с беспокойством человека, {177} с неудовлетворенностью человека достигнутым человеком. Свой монолог о борьбе со смертью Платон произносит наигранным голосом, а в его обращении к черепу мне почудилась наивная леонидо-андреевская реминисценция, выдающая книжное происхождение этого монолога. Нет за этим монологом тревоги, страсти. Я вспоминаю первую пьесу Корнейчука, которая шла в Театре Красной Армии, — «Гибель эскадры». В ней как раз было это мужество, мускулы бойца, энергичный жест.

Герои одолели в жестокой борьбе, но если они одолели, значит ли это, что больше им ни к чему мужество и дух искания, что эти свойства им надо сложить куда-нибудь в запасник, а самим предаваться радости обладания победой, переживать, пережевывать плоды победы? Разве впереди уже нет движения, разве впереди неподвижность? Тенденция эта, к счастью, не захватила «Платона Кречета», но порой он подходит к этому опасному порогу, а иной раз переступает этот порог. Поэтому мягкость пьесы переходит иной раз в размягченность, а драма в мелодраму. Опасно!

«Двенадцать часов… Тысячи влюбленных прощаются последним поцелуем и встречаются первым…», или «я завидую нашим пилотам… им надо слышать пульс вечности», или «огонь исканий гаснет… и сердце замирает от усталости», или «кто право дал тебе *(обращение к черепу)* сквозь ночь веков, закрытых нами навсегда (?), пронести в наш день свою улыбку». О любви Платон изъясняется такими словами: «… Я мечтаю об операции собственного сердца» — и обращается к Лиде в духе этого прелестного, этого незабвенного гимназического демонизма: «Вы принадлежите к категории тех женщин, которых, увидев раз, не узнать нельзя». Конечно, Корнейчук мог бы сказать об этом иначе, но наивно-улыбчатый взгляд на мир мешает ему иронически оценить тираду Кречета.

Герой — хирург, и о нем могут подумать, что он — сухой человек, педант, «спец», никакой души. Так вначале думает о нем героиня. Герой для доказательства «души» тут же выхватывает скрипку и играет нечто невообразимо возвышенное. Вот как далеко перешагнул здесь автор пресловутый «порог». А конце пьесы Аркадий, потерпевший катастрофу, сознается Платону, что не знает, как ему быть, что не нашел для себя выхода. Послушайте, как отвечает ему Платон: «Голову выше — перед нами еще столько работы. Ну!!!» Это «ну!», это «голову выше!» — вот это и есть ответ? Не знает Платон, что ему ответить, не думает по этому поводу, а автор тоже не задумался над тем, как тут ответить на этот жизненный вопрос, он обошелся газетным «выше голову». Правда, времени у него было в обрез, он торопился на свадьбу своего героя и в таком настроении, естественно, все видел в розовом свете. Он меньше думал, больше улыбался. Он пересюсюкал свою тему. Я, может быть, слишком подчеркиваю этот недостаток, но не потому, что он очень свойствен {178} Корнейчуку, — как раз он ему мало свойствен, — а потому, что это *недостаток*. «Платон Кречет» ничего общего не имеет с той, с позволения сказать, философией иных наших драматических и недраматических произведений, авторы которых с самодовольством, может быть, и наивным (не будем спорить), дают понять, что весь смысл и вся цель, из-за чего люди борются за социализм, — это чтобы выпить и закусить да чтоб в подходящий момент, по знаку понимающего режиссера, из-за кулис выскочило цветущее двадцати-двадцатидвухлетнее существо и кинулось вам на шею! «Ну право же, ну чего вам еще нужно!»

Социалистический гуманизм — тема, которую нам еще предстоит и предстоит осваивать. Она требует жизненного опыта, зрелости мысли, высокой культуры. Корнейчук еще молод не только как художник, но и как человек, он только подошел к этой теме, и не только он. Но подошел, уловив самое важное. И если мы указали на издержки, которые здесь имеются, то в надежде, что в дальнейшем их будет меньше. И пусть иное привередливое ухо, подхватывающее в пьесе только шаблонные или слащавые звуки, прислушивается к тому, какая там звучит верная, чистая нота. Ее-то услышал зритель и ответил приветствиями.

«Литературная газета», 1935, 11 ноября.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# «Далекое» А. Афиногенова В Театре имени Вахтангова

Герой — коммунист, боевой красный командир; при одном своем появлении на сцене он вызывает симпатии зрительного зала. Он в расцвете сил и таланта, полон жизни и замыслов. Но он болен неизлечимой болезнью (саркома легких), еще три месяца — и его не станет. И Малько об этом знает. Как он себя ведет? Так прямо, в упор ставит свою драматическую задачу Афиногенов.

Как он ее решает? Малько едет из Владивостока в Москву, это его последний рейс. Вероятно, там, в Москве, среди друзей и близких он найдет в себе силы мужественно встретить смерть. Но автор устраивает так, что вагон Малько терпит аварию и задерживается на глухом разъезде «Далекое». Бесконечная тайга, нехоженые тропы, звери, первозданная земля.

На разъезде живут «незаметные» люди: начальник разъезда, стрелочник, телеграфист, сторож, охотники, их семьи. И Малько живо заинтересован каждым из них, их делами, местами, таящими в себе бесконечные богатства. Эти богатства ждут, когда прикоснутся к ним человеческие руки. И Малько вдохновляет этих людей, толкает на интересные начинания. Он озабочен судьбой «Далекого», как будто он здесь всегда жил. Творческая деятельность для блага человека — вот что создает характер Малько, его мужество, с которым он готов встретить смерть.

{179} В пьесе есть персонаж, бывший дьякон Влас, он твердит о тщете всего земного, «зачем люди борются и строят, раз все равно каждого ждет смерть». Малько с ним спорит. Его аргументы могли бы быть более сильными, но убеждает он не словами, а своей личностью, всем своим поведением, своими поступками. Так решает Афиногенов свою задачу.

В пьесе есть сильные и трогательные места, в хорошем смысле трогательные, без всякой сентиментальности. Малько говорит: «Смерти не боюсь, умереть не хочу». А Влас докучает, насмехается, издевается: «Ты здоровяк, а вот подступит “костлявая” — сразу на колени упадешь». И Малько, повернувшись к нему, с силой и презрением кричит: «Ну, знай: через три месяца я помру!» И в эту минуту через тайгу проносится поезд, сверкая огнями, как душа самого Малько, сильного и устремленного вперед. Это удар по Власу.

Ибо поезда, которые идут на Дальний Восток, — особые поезда. Они несут с собой счастье и светлую жизнь советскому народу, нашу решимость разгромить каждого, кто посмеет на нас напасть. В этих поездах — советские люди, которые знают, что защита Родины — высшая радость. Замечательно место, когда к Малько перед его отъездом приходит комсомолка Женя (ее прекрасно играет молодая артистка Г. Пашкова); она «официальным» голосом «заверяет товарища Малько, что комсомол разъезда “Далекое” будет бороться»… и вдруг, не выдержав, припадает к Малько: «Возьмите мою кровь, перелейте, выздоровейте».

Однако почему же зритель уходит радостным, настроенным оптимистически? Потому что пьеса говорит и о другом: о великом чувстве советского патриотизма. Свыше шести тысяч километров от Москвы до разъезда «Далекое», но и здесь, в далекой тайге, чувствуется Москва — центр пролетарской революции. И разъезд «Далекое» тысячами нитей связан со всей Советской страной.

Перед отъездом к Малько приходит семья партизана Макарова и вручает ему трогательный протокол с обещанием быть начеку и охранять как зеницу ока границы Советского Союза на Дальнем Востоке. Этот маленький эпизод раскрывает боль-тую тему: готовность всех бороться за великую страну социализма. Народ един. И на далеких дальневосточных полустанках бьются горячие большевистские сердца.

В плане этой темы хотелось, чтобы автор усилил диалог между бывшим красноармейцем Лаврентием и Власом. У красноармейца долиты найтись пламенные слова о героизме наших бойцов в гражданскую войну, когда в интересах Родины ее сыны жертвовали собой.

Есть в этом спектакле хорошие и трогательные места. Но вот то, чем мы не удовлетворены. Роль Малько играет Щукин, актер огромного сценического обаяния. Играет с большой теплотой, с предельной простотой и без капли рисовки этой мужественностью, {180} этой простотой. Малько шутит, смеется, спорит, убеждает, но под всем этим вы чувствуете тревогу и горечь. Сквозь это спокойное лицо вы видите, как мелькает много чувств, тонкую игру которых показывает Щукин. Но многие из этих чувств просятся наружу, они требуют у автора слов, мыслей, поступков. Это спокойствие есть результат большой внутренней борьбы, но в спектакле дан только результат, и нет самой борьбы, захватывающей борьбы с поднимающимся изнутри страхом смерти и тоской оттого, что приходится расставаться с этим чудесным миром.

Есть в пьесе место, где Малько остается на сцене один. В зрительном зале напряженная тишина, — это очень ответственная минута. Малько говорит самому себе: «Что скажете, товарищ Малько?» — и молчит в ответ. Но этого мало. Вероятно, Щукин хотел бы что-нибудь ответить здесь и еще кое-что спросить, кроме этого «что скажете, товарищ Малько?», «спровоцировать» в себе эту горечь и тоску, чтобы повоевать с ними, побороться, тогда в этой борьбе обнаружится большой характер и родятся крупные мысли.

Щукин как бы утомлен от одного только мужества, он хотел бы двинуть это мужество в бой. Тогда в спектакле было бы больше страсти. А так в нем преобладает «настроение». В известных границах такое настроение законно — такой мотив грусти и надежды, печали и уверенности; это обстоятельство превосходно почувствовал композитор Голубенцев, так же как постановщик Толчанов. Но это «настроение» заполняет, переполняет весь спектакль, оно делает его малоподвижным.

Однако, отмечая эти недостатки в образе Малько, нужно сказать, что образ, созданный Афиногеновым и Щукиным, запоминается, к герою чувствуешь уважение, любишь его. Пьеса Афиногенова хочет будить в зрителе большие мысли и чувства.

Кроме Малько важное место в спектакле занимает Влас, которого играет Горюнов. Горюнов делает Власа менее серьезным, чем он есть на деле. Он делает его более уязвимым, чем он есть, для того чтобы Малько мог скорее одержать над ним победу. Более правильно показанный Влас сделал бы серьезнее конфликт с Малько и поднял бы больше идейный вес спектакля.

«Правда», 1935, 22 ноября.

# «Мольба о жизни» Жака Деваля в МХАТ 2‑м

Судя по началу, я думал, что это опять какой-нибудь Вернейль. Не успел подняться занавес, как появился, с вашего позволения, «муж», а вслед за ним представился… ну да, «друг дома». Раздались, как выстрелы, первые остроты, и вот, казалось, сейчас развернется веселая французская комедия, не очень глубокая, но и не так чтоб слишком поверхностная, вся прошпигованная остротами, {181} порой язвительными, но не такими, чтоб можно было на них рассердиться. Короче, Вернейль, преданный ученик Скриба и Сарду, запутывающий и распутывающий нить интриги, еще более запутывающий и опять распутывающий, и вновь запутывающий, пока уморенный зритель не махнет рукой и скажет: «А ну тебя».

Оказывается, не Вернейль, да и вообще не французская пьеса, то есть французская, но и не французская, подчас можно сказать, что она в русском стиле — с «психологией», с «переживанием», с остановками. Остановка — это смерть для такого рода комедии. Раз взята первая нота, уже нельзя останавливаться — дальше, дальше, никакого психологического топтания на месте, не переводя дыхания — до заключительного аккорда, только тогда можно вздохнуть! Деваль так и начинает: берет комедийный разбег и вдруг останавливается, опять берет тот же ритм и тут же его ломает. С точки зрения традиций это просто неприлично, но что поделаешь, если иначе трудно сказать то, что хочешь сказать. А хочешь сказать более серьезные вещи, чем рассказывает все тот же Вернейль. Вернейль, возможно, с охотой взял бы тот же сюжет, вероятно, «разделал» бы его более удачно, более остроумно, более непринужденно, более блестяще, но и более «прилично».

Буржуазная семья Массубров. Род Массубров. Четыре поколения Массубров. Старый Массубр, его сменяет Морис Массубр, затем Пьер Массубр, наконец, новый Робер Массубр, который успел уже породить Жанну Массубр. Год 1872‑й. Год 1902‑й. Год 1914‑й. Год 1924‑й. Год 1933‑й. Меняются времена, меняются моды, меняется облик города, но дух Массубров остается таким, каким он был десять лет назад, двадцать лет, пятьдесят лет, сто, тысячу лет назад. Ничего не меняется — интриги, интриги, интриги: семейные интриги, любовные интриги, деловые интриги — целый конвейер интриг. Расчет, подлость, предательство — это проза жизни; порок и адюльтер — ее «поэзия». Ничего не меняется. Богатый финансист согласен помочь бедному инженеру Пьеру Массубру, если его жена будет к нему благосклонна. Двадцать лет спустя богатый Пьер Массубр готов помочь бедному инженеру Виктору Готье, если жена Виктора будет «умной». Ничего не меняется. Пьер Массубр ограбил своего отца, тридцать лет спустя Пьера ограбил его сын Робер Массубр.

Эти параллели сами по себе комедийны, и Вернейлю было бы здесь чем поживиться. Но Деваль, видно, слишком уязвлен, чтоб все превратить в милую шутку. Прежде всего он делает вид, что он бесстрастен, он объективен, он ничего не выдумывает, ничего не присочиняет: все было, как я вам рассказываю, «вот факты». Но в самом его рассказе, в тоне его рассказа столько скрытой злости, безжалостности, сарказма, что комедия… комедия не выходит. Он роняет остроту совсем во вкусе Вернейля, она вызывает улыбку, но мгновение спустя зритель, кому она {182} предназначена, почувствует, что он проглотил жало. Молодая дама хочет обнять восьмилетнего мальчика; ей говорят: «не целуйте его, он еще маленький», как будто возможны только порочные поцелуи, иного рода поцелуи не наблюдаются.

Ситуации, которые можно разрешить шуткой, улыбкой, смехом или лирически, элегически, в крайнем случае «вничью», Деваль обязательно закончит каким-нибудь жестоким ракурсом. Рядом с комнатой умирающей собрался консилиум, — диалог врачей подчеркнуто, вызывающе циничен. Больная умерла, выходит муж, к нему бросаются его подруги с лицемерным сожалением о сироте-сыне: «Ах, ваш сын, ваш сын», — и муж, лицемеря, принимает это лицемерие.

На коленях у дедушки Пьера Массубра сидит его внучка — такой широкоглазый ангел с бантом. Она болтает ножками и рассказывает, что папа с мамой ждут смерти дедушки и все время считают его деньги; считают, считают, считают… Но ведь это все-таки ребенок, девочка, неиспорченное существо, может быть, она чем-нибудь утешит дедушку. Он спрашивает, чего Жанна больше всего хочет; оказывается, денег: считать, считать, считать. Но Деваль идет еще дальше. Он показывает старость Пьера Массубра и его подруги Женевьевы Тессонье. Это не плутоватые и проказливые стариканы доброй французской комедии. Со злостью показывает Деваль эту старость, старость, которая хочет имитировать молодость и вдруг обнаруживает, как страшна была сама эта молодость, бессердечна, бездушна и бездарна вся жизнь.

Да, это не Вернейль, не просто вышучивание уродливой жизни, когда сам смех есть облегчение и своеобразная самозащита; здесь автор как будто говорит: «кроме шуток, друзья, жизнь наша — страшная».

Сквозь комедию Деваля словно выплывает образ самого автора, который никого не любит в своей пьесе, да и никого по-настоящему не ненавидит, ему попросту все противны, все надоели, — образ без особой страсти и темперамента, подтянутый, застегнутый, бросающий сквозь сжатые зубы свои злые реплики.

Быть может, только один человек вызывает в нем некоторую симпатию — это Франсуаза Массубр, жена Пьера. Она оказалась совершенно чужой в этом мире: она не понимает, что такое «расчет», не знает, что такое «порок», ее несчастье в том, что она попросту любит, беззаветно, бескорыстно, своего Пьера, своего Робера; она умерла, не умела приспособиться к этой жизни. Но автор недолго останавливается около Франсуазы, проходит дальше; и напрасно, по-моему, здесь торопился следовать за ним театр, объявивший в своих программах к спектаклю, что он никого не любит в этом спектакле, всех отвергает. Франсуаза не заслуживает этого. Театр мог бы «полюбить» ее, не опасаясь подозрений в идеологической небезупречности, — дескать, как так «полюбить» «жену финансиста».

{183} Мог бы дать театр Франсуазе больше места и времени, показать более трогательной, нежной, беззащитной, запоминаемой, и быть может, по уговору с автором и переводчиком Радзинским, добросовестно передавшим мысль Деваля, даже прибавить какие-нибудь слова еще.

Впрочем, сам автор только мимоходом оглянулся на Франсуазу. Хотелось бы, так сказать, от имени Франсуазы пожелать. Девалю, как художнику, больше страсти и больше теплоты, а не одних только «ума холодных наблюдений». Кажется, что если б он не только отрицал, но что-либо утверждал, принимал, защищал, например все ту же Франсуазу, у него было бы больше темперамента в отрицании, и в самих остротах его было бы меньше вот этой желчи, остроты остались бы такими же злыми, но более здоровыми, мужественными, озорными, да и гася пьеса [стала бы] веселее и жизнерадостнее. Не обязательно для этого оглядываться на Вернейля, есть более совершенные, хоть и более старые образцы — Бомарше, например.

Деваль написал пьесу безусловно интересную, с острой мыслью, дал ряд хорошо схваченных типов, например Женевьеву, и сцен (сцена консилиума или встреча Пьера и Женевьевы, когда они стали стариками). Но мы не склонны ставить те восклицательные знаки, которыми так злоупотребляют в этом случае (да и не только в этом) некоторые товарищи. Может быть, они это делают в знак гостеприимства по адресу приезжающего из Парижа Деваля. Но мы, веря, что Деваль пойдет дальше и создаст произведение более значительное, сохраним к тому времени лучшие наши комплименты.

Он создаст такое произведение, если ему поможет театр; впрочем, театр уже помог ему своей постановкой. МХАТ 2‑й хорошо почувствовал Деваля, он сохранил его злость, он дал ей более распространительное толкование, пользовался любым поводом, чтобы быть еще более злым. Пьер и Женевьева обмениваются бурным поцелуем и тут же застывают в позе, вызывающей сомнение в этой, с позволения сказать, «любви». Берсенев и Норд, ставившие спектакль, каждому образу, вплоть до образцово режиссерски сделанной роли Сесиль Вируа, придали те или иные черты гротеска, но осторожно, осторожно, чтоб больше показать образы изнутри, психологически, что тоже входило в расчеты автора.

Пьер Массубр и Женевьева Тессонье — центральный дуэт этого спектакля — Берсенев и Гиацинтова. Пьер появляется в разные эпохи своей жизни: когда ему 30 лет и когда 40, когда 50 и когда 60. Сильно сыграл Берсенев эти два последних возраста. «50» и «60» — это как будто рядом, и все же какая разница: это два разных человека, два мироощущения, два ритма. Берсенев очень внимательно подумал здесь о биологии, поэтому само социальное стало более содержательным. Пятидесятилетний Пьер судорожно цепляется за ушедшую молодость, хочет сделать {184} вид, что ничего не случилось. Эта трагикомическая ситуация в известном смысле «вечная», но Берсенев не забывает подчеркнуть, что этот человек за всю жизнь ничего такого не скопил — ничего душевного, личного, человеческого, чтобы сейчас с достоинством выдержать борьбу; он смешон и жалок. И дальше — «60 лет», пронзительное до боли ощущение бессмысленно, бескрыло, подло прожитой жизни; презрение к окружающим и саркастический, горький юмор, который так хорошо выражает Берсенев в разговоре с Сесиль Вируа. И, наконец, самая сильная сцена — встреча с Женевьевой.

Женевьева — это с головы до ног «женщина», но она бездушна. Это не значит, что она интеллектуальна и бесстрастна, хотя черты типично французского острого рационализма характерны для Женевьевы, — сразу видно, что это француженка. И Гиацинтова превосходно раскрывает это свойство.

Наоборот, Женевьева полна страстей, но эти страсти не согреты целью, вниманием к другому человеку. Она не любит ни Тессонье, ни Пьера, ни Франсуазу, она не любит саму себя, она любит только свои страсти, их игру, их удовлетворение. Отсюда ее бездушность и холод, хотя кажется, что она полна огня. Гиацинтова безошибочно схватила самое главное в Женевьеве, но она чересчур подчеркивает ее эксцентричность, и эксцентричность эта слишком тенденциозна, ее следовало показать мягче, естественнее. Страшна старость Женевьевы Тессонье. Но она и сейчас все «такая же», она имитирует и физически и психически свою молодость — какой она была двадцать лет назад. Оттого ее старость трагична. Она хочет уверить себя и Пьера, что она такая же «славная и миленькая девочка». На рыжем парике сидит маленький беленький беретик с таким длинным, смешно закругленным хвостиком, как бы символизирующим воображаемую трогательную юность и наивность его обладательницы. Жуткая деталь. Но есть в этой сцене еще одна деталь, от которой вся эта картина внезапно приобретает свой ужасный вид. Женевьева продолжает щебетать, любуйтесь — она все так же свежа. Она вынимает зеркальце и вдруг совсем про себя, так, чтоб никто не слышал — ни Пьер, ни публика, ни она сама, — произносит короткое, трезвое, холодное, глухое «да» и сейчас же опять продолжает щебетать. У меня нет под рукой пьесы, но мне кажется, что это «да» нашла сама артистка. Это «да», интонация этого «да», как молния освещающая все, что произошло с Женевьевой.

Оформление Фаворского далеко не везде покоряет. Откровенно говоря, до меня не дошел Париж второй картины с огромными изображениями улиц и Эйфелевой башни. Музыка Ширинского в этой картине больше помогает, чем художник. Прекрасна рамка в прологе спектакля. Она дает почувствовать время и место действия. Отметим также чудесный интерьер в сцене консилиума и, конечно, прежде всего костюмы. Они очень индивидуальны и в то же время прекрасно выражают эпоху; одетый в них {185} актер почувствует в Фаворском не только художника, но и режиссера, хочет или не хочет, он во всем своем поведении должен будет выразить эпоху; костюм, так сказать, направляет каждый его шаг.

Театр, его актеры — Подгорный, Орлов. Исаева, Молчанова, Образцов и многие другие, в том числе Шаганова, исполнившая почти бессловесную роль Лулу (девушка с обезьянкой) с настоящим чувством стиля, постановщики, художник, композитор, театр в целом с большой добросовестностью отнеслись к Девалю, к его явным и скрытым чувствам.

Театр дал зрителю представление о процессах, происходящих среди европейской художественной интеллигенции. Пьеса Деваля — интересный симптом этого процесса. Запомним его. Будем следить, как развернется дело дальше.

«Литературная газета», 1935, 9 декабря.

# «Семья Волковых» В Театре под руководством Симонова

Это спектакль о любимцах нашей страны — о летчиках. Их будни — учеба, боевые задания, семейные горести, личные удачи — жизнь вот так, как она есть каждый день. Эта жизнь, героична, несмотря на будничную форму своего выражения; героизм выступает незаметно, без всякого ощущения, что это героизм. Только зрители это замечают.

Автор Давурин назвал свою пьесу «Семья Волковых» — о летчике Волкове, его жене и сыне. Мы не находим это название удачным. Дело в том, что к семье Волковых смело можно причислить и летчика Григорьева, и летчика Сазонова, и летчика-Васильева, и кооператора Барышева, и врача Тихонова, и красноармейца Кузьмина, и даже командира бригады Крутых. Все эти люди воспринимают семейное несчастье Волкова так, как будто они его кровные родственники, и, наоборот, для жены и сына Волкова дела всех летчиков — это действительно их семейное дело. Трудно сказать, где кончается семья и где начинается общество, где кончается государственное и начинается личное. Это единая «семья летчиков». В отношениях между ними — дисциплина и огромная ответственность за дело, которое им поручили, и в то же время большая забота, любовь к человеку, друг к другу. Это — подлинно социалистические отношения.

Вот это обстоятельство составляет главное достоинство пьесы Давурина, он умеет порой совсем незаметными ситуациями взволновать зрителя и даже вызвать у него слезу, честно вызвать эту слезу, без всякой мелодраматической натяжки. Вместе с тем по своим художественным качествам это пьеса среднего достоинства. Важно показать не только отношения между людьми, но и самих этих людей, их характер, их индивидуальность, а у Давурина {186} характеры еле намечены. Важно показать сложность психологии, а у Давурина бывает так: только появится герой и скажет несколько слов, а вы уже знаете, что он скажет через минуту и что скажет в конце (кооператор Барышев). Наконец, автор мало считается с временем зрителя. Все события можно было вполне уложить в три акта, а он растянул пьесу на четыре акта и шесть картин. Всего «Гамлета» можно уложить в это время.

Симонов, ставивший спектакль, хорошо понял самое важное в пьесе — ее человеческую теплоту. Дружба советских людей — вот что выражает спектакль. Чувство коллектива — это очень важное чувство — уносит зритель с симоновского спектакля.

Это скромный спектакль, лишенный каких-либо режиссерских претензий, постановка в известном смысле педагогическая. В некоторых спектаклях этого театра (в «Вишневом саде», например) слишком много внимания уделялось внешне эффектной театральности, внешнему рисунку роли за счет внутренней правды образа. Театральность только тогда расцветает полным цветом, когда она опирается на все богатства человеческой психологии. Этим, к слову сказать, примечателен превосходный спектакль «Леди Макбет» в студии Дикого. Театральность «вообще» является только украшением, приятным орнаментом, уводящим от размышления и глубокого чувства. В «Семье Волковых» Симонов отходит от этой театральности для того, чтобы вернуться в будущем к полнокровной театральности уже обогащенным. Это правильный стратегический педагогический ход.

Коллектив добросовестно выполнил свою задачу. В спектакле есть две интересные актерские удачи — это Прокофьев в роли командира Крутых и Иноземцев в роли красноармейца Кузьмина. Крутых у Прокофьева — это воля и твердость характера; видно, что этот командир не простит малейшей провинности и строго взыщет. И в то же время у него так много добродушия, настоящей нежности к людям, которые ему подчинены. Эти как будто противоположные качества кажутся немыслимыми одно без другого. Так их показывает Прокофьев.

Красноармеец в исполнении Иноземцева дан в легкой, чуть-чуть заметной юмористической окраске. Он сразу завоевывает себе добродушную любовь зрителя. Он рассказывает командиру, что у него родилась дочь, с таким видом, словно это не может не интересовать командира. Что ж, он совершенно прав. Когда затем его спрашивают, согласен ли он дать свою кровь для переливания раненому командиру, он отвечает: «Согласен». Прекрасно сказано это «согласен». Здесь нет подчеркнутого «романтического», «героического» «согласен». Здесь нет также педантичного, отвлеченного исполнения «долга». Он говорит это поразительно естественно, как нечто само собой разумеющееся, без малейшей позы, он даже не подозревает, что здесь возможна какая-либо поза.

Пьеса Давурина продолжает серию тех пьес, сильный толчок {187} которым дало творчество Н. Погодина. Это пьесы о положительных героях и о взаимоотношениях между ними. Эти пьесы подготовляют, должны подготовить создание драматургии, где бы тема пролетарского гуманизма была философски более глубокой, где бы герои выросли действительно до того богатырского роста, какими они являются в жизни, и где они не ходили бы, сгибаясь под низким потолком «средних» пьес. Должны появиться пьесы, где будет не только «человеческая теплота», но и пламя, могучий размах чувств и мыслей, а не тот слишком интимный и слишком миниатюрный мирок, которым пока что наша сцена отражает бурный пафос жизни.

«Правда», 1936, 6 января.

# О театральных традициях

В некоторых наших академических театрах, например в московском Малом театре или в ленинградском бывшем Александринском театре, очень часто любят говорить о традициях. О славных традициях Щепкина и Прова Садовского, о не менее славных традициях Самойлова и Мартынова. Чуть что, например, плохой спектакль — сейчас же торжественно напоминаются вышеуказанные имена, которые должны заставить зрителя быть более снисходительным к театру, раз он имеет среди своих предков такие имена. До такой степени говорят много о традициях, что буквально не хватает времени их осуществлять.

Вот уже месяц, как исполнилось сто лет со дня первой постановки гоголевского «Ревизора». Как раз в связи с «Ревизором» очень любят говорить о традициях, опять-таки о Щепкине, о Сосницком, о Давыдове. Столетие «Ревизора» — великолепный повод для осуществления традиции. Стыдно сказать, но в день юбилея на афишах обоих театров «Ревизор» не значился, на следующий день тоже нет, и на десятый день не значился, и по сей день не значится.

Стыдно сказать, но пятьдесят лет назад юбилей «Ревизора» был торжественно отмечен постановками «Ревизора» и в Малом и в Александринском театрах. В этих спектаклях даже третьестепенные роли исполнялись актерами первого плана.

Попутно выясняется очень странное положение. Оказывается, что сейчас на сценах обоих театров вовсе не идет ни «Ревизор», ни «Горе от ума», ни «Недоросль», ни «Женитьба».

«Стакан воды» Скриба идет чуть ли не каждую пятидневку, а «Ревизора» нет. «Свадьба Фигаро» в бывш. Александринке тоже повторяется чуть ли не каждый третий день, а «Горя от уме» нет. Театры эти, так ревниво оберегающие свой титул «академический театр», что ж они, собственно, делают, чтобы оправдать его на деле? Не ясно ли, что в данном случае понятие «академический» должно быть связано с твердым классическим репертуаром, {188} и в первую очередь с русским классическим репертуаром? Для того чтобы поставить Скриба, не обязательно именоваться академическим театром. Если московский и ленинградский школьник захочет посмотреть «Ревизора» или «Женитьбу» в их классическом исполнении, он вынужден отказаться от своего намерения. Да не только школьник. Всю важность показа классики на сцене подчеркнул еще А. М. Горький своим предложением создать специальный театр классики.

Нам кажется, что Всесоюзный комитет по делам искусств должен вынести специальное решение о том, что такие пьесы, как «Ревизор», «Горе от ума», и другие пьесы золотого фонда русского репертуара не должны сходить со сцены обоих академических театров — московского и ленинградского. Пьесы эти должны постоянно находиться в репертуаре, время от времени обновляться, привлекать в свой состав молодое поколение актеров, для которого эти спектакли будут превосходной школой. Пора не только говорить о традициях, но побольше их осуществлять.

Впрочем, надо быть справедливым — Ленинградская госдрама имеет известное оправдание, почему не поставлен «Ревизор». Быть может, мы даже чересчур придирались к этому театру. На днях мы видели в этом театре «Бесприданницу» Островского и «Дуэль» по Чехову. Если театр поставит «Ревизора» так же, как он поставил эти пьесы, пусть он в самом деле лучше его не ставит. Пусть ленинградцы ограничатся тем, что просто прочтут Гоголя дома. Нам желателен, конечно, на сцене блестящий Гоголь, превосходная постановка, сильная игра. Мы вправе требовать по крайней мере культурного, добросовестного, художественно квалифицированного спектакля, не ниже. Но если над «Ревизором» будут так работать, как работали над Островским и Чеховым, мы не получим и просто культурного спектакля.

Печать серости, дух ремесленничества бродит по этому театру, дух посредственности и однообразия. Такое именно впечатление производят многие спектакли этого театра. Отдельные исключения только подчеркивают общее впечатление. О «Свадьбе Фигаро» лучшее, что можно сказать, это назвать его «приличным провинциальным спектаклем» — типичный середняк. Куда ему до блестящего, шумного, полного огня и веселья Бомарше! Куда ему до той «Свадьбы Фигаро», премьера которой только что состоялась в Малом оперном театре. Это действительно прекрасный спектакль, в котором чувствуется и культура, и талант, и вкус, и подлинная, а не бюрократическая, любовь к искусству. Дирижер оперы Фриц Штидри, художник Штоффер, режиссер Зон действительно были воодушевлены творческими идеями, а не просто «выполняли промфинплан».

Но если «Свадьбу Фигаро» в Госдраме еще кое-как можно смотреть, то о «Бесприданнице» и «Дуэли» надо со всей резкостью сказать, что это антихудожественные спектакли. Не формализм {189} и не натурализм, а просто плохо. Весь большой смысл этой лучшей пьесы Островского скомкан до неузнаваемости. Что касается «Дуэли», то удивительно, как люди ухитрились вытравить все, что можно обозначить слоном «Чехов»: его иронию, его теплоту, его поэзию, его тонкость. Получилась из повести грубая и плоская пьеска об интеллигенте, который мучится «интеллигентщиной», и о другом — крепком бодрячке. Видно, как актеру Н. Симонову, занятому в роли интеллигента, нудно играть эту роль, — ему играть, а публике смотреть.

«Дуэль» поставлена к чеховскому юбилею. Но зачем было брать плохую инсценировку, когда у Чехова есть готовые драматические вещи, например те же водевили? О водевильных традициях Александринского театра и говорят, и пишут, опять-таки вспоминают славные имена водевильных актеров. Вот где, казалось бы, следовало тряхнуть стариной и показать наконец, как надо играть водевили. Но о традициях только говорят, а ставят унылую «Дуэль». Благообразие, серость, стандарт, ремесленничество — так, очевидно, руководство театра определяет понятие «академический театр».

«Правда», 1936, 1 июня.

# Островский и советский театр

Островский переживает на нашей сцене вторую молодость, более цветущую, чем когда-либо. Нет театра, который не ставил бы Островского. Его не только показывают старые театры, как Малый или МХАТ, но и молодые, возникшие недавно театры: Симонова, Завадского, Новый театр, его ставят в городских клубах и в колхозных драмкружках. Островский действительно стал народным. Чем объяснить такой успех Островского в наше время?

В старое время Островский трактовался на сцене главным образом как бытовик, как натуралист-описатель, как изобразитель нравов купцов и чиновников. Таким образом, сила социальных конфликтов в этих пьесах часто оказывалась притушенной, а обличительный дух, который сам автор, сам Островский нередко скрывал и прятал, тем более изгонялся из пьес.

Старый русский театр дал ряд выдающихся спектаклей Островского благодаря участию в них таких крупнейших мастеров сцены, как Ермолова, Стрепетова, Комиссаржевская, которые пытались донести до зрителя мятежный, протестующий огонь, вспыхивавший в пьесах Островского иногда помимо воли их автора. Однако в общем идейное истолкование Островского на сцене шло по двум направлениям: по линии славянофильской и по линии буржуазно-либеральной. С этих позиций смотрела на Островского и критика, за исключением Добролюбова, который поднял до высоты осознанного социального протеста заложенные в пьесах Островского идеи.

{190} Великим чутьем художника Островский видел правду тех, кто страдает, кто испытывает гнет утеснителя, независимо от того, в какой одежде выступает этот утеснитель — в замоскворецком ли кафтане или в европейском пиджаке. Чутье вот этой правды и создало такую огромную популярность Островскому у самых широких масс советского зрителя. Эта правда раскрывалась преимущественно в женских образах Островского.

Женщина Островского чуждается всего того, что составляет подлость, лицемерие, угнетение. Впервые такой образ наметился у Островского еще в «Бедной невесте» — в Маше, потом в «Воспитаннице» — в Наде, а затем идут Катерина в «Грозе», Лариса в «Бесприданнице», Саша Негина в «Талантах и поклонниках» и другие. Маша подчиняется жестокой необходимости выйти замуж за Беневоленского, Саша Негина продает свою любовь за деньги, Надя в виде протеста отдает свою женскую честь, Катерина кончает самоубийством, Лариса благословляет сражающую ее пулю Карандышева. Кто во всем этом повинен? Мошна. Власть имущие. И хотя Островский то и дело пытается завуалировать правду и тем, что облагораживает виновников, и тем, что изобличает их с добродушным юмором, — правды он скрыть не может, а временами и не хочет.

Он этого не хочет в «Бесприданнице». В этой пьесе Островский устами Ларисы заявляет, что в обществе, где она живет, она — «вещь»; а вещь должна идти к своему хозяину. Кто же «хозяин вещи»? Тот, кто может ее «купить». Островский сказал здесь большую правду. Он, собственно, увидел не что иное, как то, что в обществе, основанном на частной собственности, и любовь, и истина, и свобода есть товар. Жажду подлинно человеческих отношений и выражает образ Ларисы.

Истолкование Островского как художника, отразившего в лучших своих произведениях социальный протест против угнетения, — такое истолкование становится сейчас преобладающим, пробивая себе путь сквозь все натуралистически-бытовые, формалистические и грубо-схематические трактовки Островского.

Революционное истолкование Островского на советской сцене ведет свое начало от «Доходного места» в Театре Революции в постановке Мейерхольда. А. М. Горький правильно заметил, что снисходительный юмор Островского, обволакивающий даже отрицательных его героев, мешает ему быть по-настоящему правдивым. Вот эта снисходительность и была снята в спектакле Театра Революции. Темой спектакля стала не «дружба», не «благожелательность», а тема, указанная в самом заголовке комедии. «Доходное место» — вот источник всех поступков, действий, дружбы, вражды героев. Это был спектакль, полный негодования, обличительного сарказма по адресу стяжателей, алчных героев пьесы. Натуралистически-бытовая традиция постановок этой пьесы была отброшена, и тогда выступили истинные страсти героев. Эта постановка дала правильное направление в трактовке {191} Островского и породила много хороших спектаклей и в Москве и на периферии.

Другой крупной постановкой Островского был «Лес» в Театре имени Мейерхольда. «Лес» в этом спектакле возник как театральный памфлет, направленный против тусклого бытовизма традиционных постановок Островского. Но в спектакле были перегибы в сторону чрезмерного шаржа и гротеска. В чем смысл этой уже скомпрометированной в нашем театре гиперболической гротескности? В трактовке героя выделяются две‑три черты, эти черты заостряются, преувеличиваются, и только к этим двум-трем чертам сводится игра актера. Этот метод показа дает простор всяческим извращениям и трюкачеству. Подлинная же задача театра — изображение всей сложности и глубины характера, всего богатства действительности.

Второй порок трактовок Островского — это своеобразный социальный «объективизм».

Примером такой постановки может служить «Бесприданница» в Театре Ленсовета. Там бесприданница Лариса стала почти отрицательным типом, а фабриканты и купцы Кнуров, Вожеватов, Паратов — почти положительными. Почему же? Потому, отвечали постановщики, что дело происходит в 70‑х годах, когда русская буржуазия становилась хозяином жизни. Значит, по ее адресу — все комплименты, а Ларисе, которую покупают эти же купцы, — все упреки. В этой безобразной постановке был тот «объективизм», о котором говорил Ленин в полемике со Струве, «объективизм», перерастающий в апологетику.

Постановщики не заметили, что Островский видел не только подъем буржуазии, но и несчастье тех, кто страдал от этого подъема, — Ларисы и Карандышева. Постановщики заметили лишь помещиков и буржуа, а Островский видел не только противоречия между помещиками и буржуазией, но и противоречия, возникающие из эксплуатации и угнетения.

Примером грубо-схематической трактовки может служить спектакль «Свои люди — сочтемся» в Государственном центральном театре юного зрителя. Там был выведен купец совершенно невероятных размеров. Он кричал страшным голосом, за сценой к это время раздавался гром, на сцене же сверкали молнии, чтоб показать «самодурство». Купец вскакивал на стол и страшно топал ногами, больше пугая публику, чем убеждая. В одном спектакле на периферии купцы были изображены с… самоварами на животах, — чтоб не было, мол, сомнения, что это замоскворецкие купцы. Все эти грубые и глупые приемы должны быть ликвидированы; впрочем, их замечается все меньше.

С большой любовью был принят Островский молодым театральным поколением. Это показали проникнутый теплотой спектакль «Без вины виноватые» в Новом театре, «Волки и овцы» в Театре под руководством Завадского, «Таланты и поклонники» в Студии под руководством Симонова — спектакль лирический и {192} иронический одновременно: лирический в отношении страдающих героев, пренебрежительный и насмешливый по адресу всех этих Бакиных, Дулебовых и Великатовым, претендовавших на звание хозяев и руководителей жизни.

Интересно, что «Таланты и поклонники» у Симонова за пять лет выдержали семьсот представлений, между тем как в старое время в Малом театре за восемнадцать лет (с 1881 до 1899 года) спектакль шел всего пятьдесят раз. «Лес» в Малом театре до революции за двадцать пять лет шел семьдесят один раз, а в Театре имени Мейерхольда за период в два раза меньший — тысячу пятьсот раз.

Красноречивые цифры! Островский мог только мечтать о них, когда говорил, что «драма и комедия пишутся для всего народа». Он писал для народа, но народ знал его мало. И только сейчас мечта Островского сбылась, и имя и произведения великого русского драматурга становятся известными всем и каждому.

«Правда», 1936, 15 июня.

# Пятнадцатилетие театра Имени Вахтангова

Вахтанговский театр родился, рос и созрел в послеоктябрьскую эпоху. Он приобрел широкую любовь советского зрителя и вызвал восторг и удивление иностранцев. В эпоху упадка и разложения буржуазной культуры он в лице своего гениального основателя повел вперед искусство советского театра с исключительным успехом. Этот факт лишний раз доказывает, что только пролетариат в состоянии творчески оплодотворить искусство и обеспечить подлинную преемственность человеческой культуры.

Крупным этапным спектаклем этого театра, сразу завоевавшим ему широкую популярность и внимание, был спектакль «Принцесса Турандот». Может показаться странным, каким образом постановка старинной сказки итальянского графа Гоцци о китайской принцессе Турандот имела такой шумный успех в революционной Москве. Дело в том, что это был вполне современный и актуальный спектакль. Энгельс сказал как-то, что такие понятия, как любовь, истина, добро, красота, настолько опошлены в старом мире, что могут произноситься только иронически. Вот это ироническое произношение характерно для этого спектакля, это насмешливое обнажение лицемерных покровов, это пародирование ложного пафоса так называемых «печных истин». Но вместе с тем здесь не было ни капли скептицизма, весь спектакль был освещен ярким солнцем радости, оптимистической верой в будущее. Это была своеобразная переоценка ценностей переходящей на позиции пролетариата русской интеллигенции, расстающейся с некоторыми своими предрассудками. В этом же стиле был поставлен ряд спектаклей, в том числе «Заговор чувств».

{193} Метод этого спектакля оказал серьезное влияние на советский театр. Искусство театральной иронии и пародии, так же как искусство гротеска, служило задачам отрицания, борьбе с чуждыми идеями и психологией, что отвечало задачам времени. Однако вскоре одна только эта отрицательная, негативная методология перестала удовлетворять новым требованиям. В стране наступила великая эпоха утверждения, эпоха строительства и созидания новых ценностей — и материальных и моральных, и потребовались другие средства выражения в искусстве. Самое отрицание должно было быть показано уже иными приемами, вся система экспрессионистских средств выглядела поверхностной, требовалось большое проникновение в психологию, по-настоящему полноценное реалистическое раскрытие характера и идей. Это относится и к советской тематике и к классическим постановкам, которые, как, например, вахтанговский «Гамлет», при всей своей яркой зрелищности выглядели только памфлетами с гротесковыми масками и ироническим содержанием. Однако некоторые наши театры, в том числе Вахтанговский, продолжали благополучно отсиживаться на своих позициях. Так создался «иронический штамп» спектаклей, шаблон внешней зрелищности и театральной эффектности, набор тех приемов, из которых давно уже ушло дыхание. Жизнь отомстила за себя, и театр при всей своей культуре, вкусе и таланте актеров стал давать работы настолько малоценные, посредственные, а порой и антихудожественные, что они не могли не вызвать законного разочарования. Это такие, например, спектакли, как «Коварство и любовь», «Шляпа», «Дорога цветов» и в особенности «Человеческая комедия». В этом спектакле нельзя было узнать Бальзака. Декорации, жесты, сценки, эффектные, «красивые» показы, рассчитанные на любование зрителя, а не на его волнение и страсть.

Крупным поворотным спектаклем театра оказался «Егор Булычов» Горького. Построив спектакль на мощном реалистическом фундаменте, вахтанговцы не отрекались, однако, от своего стиля. Они сумели сделать этот стиль элементом нового сплава и, таким образом, дать ему новую жизнь. В этом спектакле был широко раскрыт внутренний мир человека. Великолепным выразителем души этого человека, героя горьковской пьесы, оказался Щукин, чье обаятельнейшее дарование раскрылось во весь рост как раз в «Егоре Булычове».

В дальнейшем театр не удержался на том же высоком уровне. В таком живом и радующем спектакле, как «Много шума из ничего», замечается определенный прогресс по сравнению с предыдущими спектаклями, но слишком прозрачно чувствуется здесь чрезмерная оглядка на турандотовское прошлое.

Театру предстоит еще немало потрудиться, чтобы добиться тех показателей, которых от него требует зритель. Однако, по всем данным, театр намерен идти вперед и завоевывать эти показатели. Нужно приветствовать то внимание и, можно сказать, {194} энтузиазм, каким театр окружает постановку у себя «Флоридсдорфа», который на днях будет показан. Интерес к героическому спектаклю — интерес плодотворный для творческого здоровья каждого театра. Героический спектакль нам сейчас нужен как воздух, как вода. Стыдно как-то, что в дни, когда страна готовится к принятию Конституции, в дни героических боев испанского народа с фашистами, когда хочется найти отклик своим чувствам в театральном зрелище, о спектаклях во многих наших театрах можно сказать, что они «так себе», «ничего себе», «можно смотреть», «пришел, посмотрел, пошел домой спать». Не обязателен спектакль только об Испании. Всякий героический спектакль будет спектаклем об Испании.

Вахтанговский театр намечает планы своего дальнейшего репертуара. Он ставит «Большой день» Киршона, пушкинский спектакль, гоголевского «Ревизора», думает о трагедии Шекспира.

Свое пятнадцатилетие театр встречает как созревший и полноценный художественный организм. Его слава распространилась далеко за пределами нашей страны. Мастерство его актеров растет и углубляется. Многие из вахтанговцев являются зачинателями новых театральных организмов. Да и сам вахтанговский коллектив еще очень молод и полон сил. Ему остается только «жить и жить…». Пожелаем же коллективу здоровья, бодрости и хороших творческих успехов…

«Правда», 1936, 14 ноября.

# Лекури

От самого расположения на сцене хора Пачкория и ансамбля чонгуристок вы получаете эстетическое наслаждение. Непринужденно разбросанные мужские группы, и женские, живописно расположившиеся на переднем плане, и отдельные фигуры чонгуристок, слева две и справа одна, в чудесном наряде и головном уборе, с блистающими глазами, с выбившимся черным локоном, с красивой чонгури у ног… Быть может, о ней спета была песенка «Сулико», песенка, которая останется в Москве и после отъезда грузинских гостей, ее уже сейчас напевают. Столько в ней ласкового очарования, незамысловатой сердечности и какого-то скрытого нежного лукавства, что и не справляясь в программе можно было догадаться, о чем эта песенка.

На концерте были исполнены четыре танца «лекури», и можно сказать, публика с каждым разом все более входила во вкус этого замечательного танца.

Из толпы мужчин отделяется танцор и приближается к женской группе, он выбирает ту, которая ему по душе, и приглашает ее к танцу. Девушка, быть может, польщена, но это не значит, что уже сдается на этот любовный призыв. Тот, кто избрал, еще должен сам заслужить доверие: силой, ловкостью, преданностью. {195} Весь танец юноши — это различные вариации этих доказательств. Да, девушка и не думает сдаваться. Посмотрите, как она выходит. Сколько в ней величия, сознания собственного достоинства, гордости. Быть может, даже преувеличенной гордости, вызывающей гордости по адресу своего партнера, да и всех окружающих юношей и девушек, да и всего театра. Свободная женщина.

Это не только в «лекури», это черта, бросающаяся в глаза на всех выступлениях тбилисского театра. Независимая женщина. Это тема, которую можно сформулировать так: рыцарство по отношению к женщине, уважение к женщине, почтение к женщине.

В «Даиси» девушка следует движению сердца, голос которого — единственный закон для нее: она отвергает навязываемый ей брак, она предпочитает другого, она умрет, но не пойдет за нелюбимого. В «Дареджан Цбиери» смелая Цира выхватывает кинжал, чтобы мстить за оскорбление. В «Абесаломе и Этери» Этери отталкивает дорогие царские подарки и склоняется только перед непосредственным пылом страсти, и, хотя она крестьянка, в ней не меньше царственного сияния, чем в настоящей царице Натэле.

Это не просто сюжет, это — органический штрих, черта подлинно народная, национальная, заключенная в самой сердцевине этого искусства. Ведь она же — Маро, Цира, Этери — появляется сейчас в «лекури» и плывет в танце, полном величия и, можно сказать, античного благородства. Вполне естественными кажутся узоры на ее одежде, напоминающие античные узоры на фигурных греческих амфорах.

Вот она уже центр внимания, и по праву: она, по сути дела, ведет этот танец. Она задает партнеру такие «загадки», то есть делает такие движения, которые могут застигнуть его врасплох, если он действительно не самый ловкий, мужественный, готовый выдержать любое испытание, чтобы добиться цели. Она меняет темп танца, то быстрый, то медленный, вдруг неожиданно меняет направление, и все это выполняет подчас своенравно, лукаво, «предательски», и всякий раз он подле нее, как будто ничего не случилось. Он подле нее, но не смеет коснуться даже края одежды — боже упаси задеть, это будет грубо, это значит, что он, так сказать, прибегает к «силе», посягает на ее свободу, не уважает ее, не умеет завоевать ее вольного выбора. И он всячески доказывает свое право на этот выбор.

Это не лицемерное «объяснение в любви» некоторых наших балетных пар, когда женственного вида мужчина прикладывает руки к сердцу, воздевает ладони, приглашая любоваться им, и рисуется, и улыбается застывшей улыбкой; во всем этом танце есть нечто неприятно холеное, нездоровое, подозрительное. Здесь — буйная жизнь тела и души, которая проглядывает в каждом движении этого танца и сама, ликуя, говорит о себе.

Женские танцы иные, чем мужские. Девушка в «лекури» двигается так, что диву даешься, как же она двигается? Кажется, {196} она стоит на месте, и вдруг она оказывается в другом конце сцены, вычерчивая длинную плавную линию. Движения ног не видно. Кажется, что если бы было обращено внимание на ноги, то исчезла бы эта грация достоинства, эта величавая невозмутимость. И если вы хотите догадаться, как она принимает обращенные к ней призывы танцора, — смотрите на руки. Одушевленные, как лицо, как мимика лица, как румянец, бледность, смущение, улыбка лица, — они воистину зеркало души.

Наслаждение следить за их меняющимся выражением, за их скрытой игрой, за их «настроением», за их неизъяснимыми переходами, из которых каждый — как поэтическая строчка. Вот они выражают торжественную строгость, чистоту, ясность, вот проскальзывает в них какая-то лукавая стыдливость, вот они полны ласковости, женственности… уступчивости?..

Быть может, все это только первое впечатление, в действительности же не так уж это интересно. Но вот второе «лекури», третье, четвертое — и глаз, научившийся читать эти тайные письмена танца, находит все более и более поражающие и восхищающие подробности. Да и в каждом новом «лекури» иная степень мастерства, таланта, одушевленности.

Еще несколько неожиданных ходов, на которые смело и находчиво отвечает партнер, и улыбка появляется на лице девушки, она останавливается, опускает голову, руки, кланяется — с достоинством: она согласна. Вернее, удостаивает юношу своим согласием.

«Лекури» — народный танец. Народный не формально, не потому, что его танцует народ, а потому, что в нем выражены лучшие человеческие качества — любовь к свободе, мужество, благородство характера, полнокровная жажда жизни, и все это исполнено истинной поэзии.

«Литературная газета», 1937, 21 января.

# «Депутат Балтики»

## 1

Мокро, мокро. Мокрое небо, мокрые стены, мокрые окна, мокрые пальто прохожих, с мокрой фуражки вот упадет капля, и вы невольно поеживаетесь, словно она сейчас упадет вам за воротник. Дождь, дождь. Отсыревшие улицы, тротуары, мостовые, здания, деревья, облака, зонтики, шинели, бушлаты, лица, бороды, руки, сапоги… еще минута — и вы начнете притоптывать собственными ногами, чтоб согреться. Туман, туман.

Это не декоративный фон, столь излюбленный в кинематографии. Это намерение добросовестное, серьезное, суровое. А ну вот так, по-настоящему, физически почувствуй себя на этих улицах, смешайся с толпой матросов и солдат, как один из них, подними скорей воротник и подправь ремень винтовки! И чтобы холод {197} в домах, и потухшая электрическая лампочка, и вот этот кусок черного хлеба с воблой оказались перед тобой не как «аксессуары», дающие «знакомство с эпохой», а как такая окружающая тебя, входящая тебе под кожу, в кровь, в мышцы, в тело физическая осязательность, перед которой тебе или придется отступить и уйти из зала, или, оставшись, оказаться одним из этих людей в Октябрьские дни в Петрограде.

Третьего не дано. Невозможно быть свидетелем разворачивающихся в картине событий, обязательно — участником. Участником и потому, что в картине волнующий сюжет, и потому, что сама конкретность картины создает такую иллюзию жизненности, что приходится порой оглянуться на этот роскошный зал кино, чтоб убедиться, что ты здесь, а не на улицах Петрограда. Такое максимальное приближение зрителя к эпохе, наглядная сила изобразительности сразу свидетельствуют о подлинном художественном даровании авторов этой картины. Они могли естественно впасть в натурализм, но чувствовали себя здесь спокойно: их ведь интересовали не дождь и вобла, а люди и идеи тех волнующих дней. Но пусть будет прежде всего дана обстановка времени, так же ощутимая, как эти идеи. Вот она налицо, — значит, можно идти дальше.

## 2

А дальше, казалось, авторы пойдут по проторенной в нашей литературе и драматургии дорожке, которая, слава богу, начинает, кажется, зарастать. Я имею в виду тех стандартных профессоров, которые три акта размышляют: «признавать или не признавать», а в четвертом акте информируют, что они «признают» и что можно опускать занавес. Эта тема, исчерпанная в жизни, все еще утомительно, без малейшего углубления, варьируется в театре. Пора бы сказать что-нибудь новое. И это новое сказали режиссеры Зархи и Хейфиц, сценаристы Рахманов и Дэль. Новое не только в кинематографии, но в нашем искусстве вообще.

Профессор Полежаев с самого начала «признает». Еще до того как он был представлен зрителям, он уже «признавал». Что же делать с ним дальше? — спросит иной драматург. Какой здесь можно развить сюжет, раз он исчерпан с самого начала и занавес следует опустить, как только он поднялся. Но разве тема ученого и революции есть только тема перестраивающегося ученого? Это было бы обидно и для ученого и для революции. Ленин говорил: о том, что запас знаний, имеющийся на земле, создан человечеством под гнетом эксплуатации. О том, следовательно, что есть принципиальное противоречие между людьми, добывающими знания, и людьми, занимающимися эксплуатацией. Это есть та более общая основа, на которой происходит, не может не произойти перестройка и признание со стороны ученых и художников. По это не значит, что может существовать только один этот перестроечный шаблон.

{198} Типичность — не обязательный вывод из некоего среднеарифметического ряда. Капиталист Егор Булычов, отрицающий капитализм, тоже не типичен для капиталистов. Но кто на этом основании упрекнет Горького в ошибке? Горький высказал в пьесе мысль, что творческая сила, заключенная в человеке, не может в конце концов не прийти в столкновение с собственническим началом, сковывающим человечество. И «Егор Булычов» есть бессмертное доказательство того, что старый мир существовать дальше не может. Прометеев дух, заключенный в горьковской пьесе, это как бы дух самого человечества, которому невмоготу его собственнические оковы. Однако, как известно, появление «Егора Булычова» вызвало у некоторых литераторов сомнения, даже недоумения. Капиталист против капитализма? Странно! Ученый, который не «перестраивается»? Непонятно! Я боюсь, что, если бы авторы фильма не сослались на Тимирязева, могли бы повториться подобные же упреки. Типичность «Депутата Балтики» и есть типичность идеи Ленина о человечестве, создававшем свои знания под гнетом эксплуатации, о враждебности этих двух начал. Так же, как принципиальна враждебность искусства и капитализма, о чем писал Гегель. И если тысяче профессоров надо пройти путь перестройки, а один в этом не нуждается, то не количество всегда определяет выбор темы. За второй темой стоит великая истина. Заметим — это очень важно: профессор Полежаев вовсе не большевик. Враждебность, о которой мы говорили, — она решает в данном случае. В индивидуальности Полежаева разрешается эта тема. Сама эта наука, эти знания, персонифицированные в лице Полежаева, если так можно выразиться, инстинктивно заявляют о своем отрицании. Уже отсюда идет сознательное отрицание и, быть может, приход Полежаева в коммунистическую партию. Вот какая философская высота в этом фильме. И не будет преувеличением, если мы скажем, что эта идея может с экрана перекочевать сейчас на страницы романа и на подмостки театра. Обыкновенно литература оплодотворяла работников кино. Пришел час отблагодарить той же монетой. Следует ее взять, как бы это ни было обидно для самолюбия.

Хорошо, скажут, прекрасная идея, но как ее конкретно реализовать, если спуститься с неба этой идеи на нашу грешную художническую землю? В чем ее выразить? Прежде всего — в личности этого ученого, в яркой индивидуальности такого человека. Да и сам по себе сюжет здесь появляется: Полежаев и люди революции, Полежаев и люди, среди которых он жил раньше. Не идейно, но психологически, физически, бытово он находится между двумя этими мирами. Он вступает в конфликт со своей средой, — это не может не быть болезненно, не может не создавать щемящего чувства одиночества. Но одиночество Полежаева ведь тоже не частная биография, оно связано с тем великим одиночеством, в каком в прежние эпохи пребывали выдающиеся ученые, выдающиеся художники, которые вступали в конфликт {199} со средой, с действительностью — например, Пушкин, — а до другого берега далеко, его не видно, да и существует ли он? Оптимистический смысл этого фильма в том, что это великое одиночество, всемирно-историческое одиночество лучших людей человечества кончается. Вот он, этот берег, вот они, Октябрьские дни в Петрограде, вот он, профессор Полежаев, которого покинули его друзья, его ученики, но вот уже перед ним рабочий, матрос, готовый отдать за него свою жизнь, студент-большевик, оказывающийся рядом с ним в трудные минуты одиночества, вот неожиданный звонок по телефону — «говорит Ленин».

## 3

Совершенно понятна трудность, перед которой оказались и сценаристы (сюжетные ситуации и, что очень важно, текст), и режиссеры, и актеры. Малейшая шероховатость и нажим чувствовались бы немедленно. Но, за ничтожным исключением, дело свое они выполнили блестяще. Здорово.

Зархи и Хейфиц обладают большим психологическим пониманием образа: чувством, любовью и вкусом к психологическим деталям, игра которых составляет такое важное средство искусства кинематографии. Глаз киноаппарата видит свои живые объекты не только «официально», он их подстерегает, когда они, так сказать, меньше всего ожидают, когда они не думают, что их кто-либо видит. Режиссеры умеют подглядеть такие жесты и движения человека, такие тайные жесты и движения, когда он наедине, не подозревая, что может быть замечен, когда он, таким образом, предельно бывает сам собой, предельно откровенен и, следовательно, можно мгновенно заглянуть к нему в душу и дать неопровержимые доказательства своих мыслей об этом человеке. Эти моменты даны с величайшим тактом, потому что если хоть что-нибудь «от себя», то вот уже нет веры тому, что происходит на экране. Такт этот приводит к тому большому чувству правды, которая есть в картине.

Важно понимание режиссерами образа не только в его общем выражении, но и в побочном, в косвенном: характер есть в том, как профессор оправляет свою бороду, как он завязывает башлык или надевает галоши, в том, как матрос выбивает трубку, в молодецком вихре мальчика из типографии, в том, как он удалым движением бросает верстатку, в том, как жена профессора крестит большевика Бочарова, а он, добродушно и умно улыбаясь, прижимает к себе милую старушку. Режиссер следит за героем и в то же время за зрителем. Полежаева на трибуне Петросовета приветствует и зал Таврического дворца, и зал кино, — и здесь, естественно, хочешь вот этого индивидуализированного выражения своей радости за профессора; появляется на миг жена профессора: взволнованные слезы подступают к ее горлу, и она смущенно оправляет воротник; опять аплодисменты; затем матрос Куприянов горделиво говорит другому {200} матросу, показывая на профессора: «Ньютону друг». Много теплоты в картине. Талант наших режиссеров преимущественно лирический. Они хорошо чувствуют и юмор. Длинный, худой профессор и низкий, коренастый матрос шагают рядом. Высокий Бочаров и маленького роста большевик в Смольном. Эти контрасты дают ту простоту и человечность, в которых значительно больше правды, чем в некоторых наших «железных», высокопарных, риторических, насильно вытянутых произведениях, сделанных без малейшей улыбки, а вот с такой деланной «исторической» важностью.

## 4

Актеру Черкасову 32 года, а профессору Полежаеву 75 лет. Но Черкасов превращается в Полежаева, и никто не сомневается, что это профессор и что ему 75 лет, наоборот, скорее сомневаешься, чтобы этому актеру было 32 года. Но не в этом секрет, — секрет, как это ни парадоксально, в том, что Черкасов не претендует на то, чтобы его принимали за «профессора» и за «семидесятипятилетнего». Все так называемое «профессорское», «профессорская» солидность, «профессорская» величавость почтеннобородого жреца науки — этого больше всего чурался Черкасов. Да и сам Полежаев рассмеялся, да и рассердился бы, если бы вы его таким изобразили. Скорее уж можно сказать, что он довольно «легкомысленное существо»: он стоит перед зеркалом, приглаживая бородку, и пританцовывает и напевает игривый мотив, словно какой-нибудь студент-второкурсник. Серьезный человек должен быть немного легкомысленным, — семидесятипятилетняя почтенность, помилуйте, это лицемерие. Важная и озабоченная физиономия, — пусть с ней ходят его коллеги по университету, которые пуще всего опасаются, как бы кто не усомнился, что они полубоги, непохожие на остальных людей.

Это — «легкомыслие» серьезного человека, который счастлив в деле, которому он себя посвятил. В науке, например, он работает, ищет, находит, и эта радость находки, радость творчества толкает его к людям, делает словоохотливым, общительным, легкомысленным, «проказливым». Вот как Пушкин, который, написав «Бориса Годунова», «бил в ладоши и кричал, ай‑да Пушкин, ай‑да сукин сын!» «Сукин сын» и — «жрец»?! Человеческая черта, земная, «греховная», обычная — в большой личности, — вот что Черкасов противопоставил «профессорскому».

Горький в одной из дореволюционных статей писал, что многие интеллигенты «в 25 лет отрицают собственность, а в 35 имеют собственный дом». Полежаев в свои 75 лет такой же, каким он был в 35 лет, а в 35 лет был таким же, как в 25. Вот в чем молодость Полежаева. Дело не в том только, что в нем осталась юношеская живость характера, но в том, что тот мир, которому он бескорыстно отдал себя, поддерживает в нем эту нетронутую молодость души, чуждающейся всего корыстного, лицемерного, {201} собственнического. С высоты своей науки он как бы оглядывает человечество и видит, что эти два начала близки, родственны друг другу, что бы их ни разделяло. Отсюда величие профессора Полежаева. Да, да, легкомысленный танец перед зеркалом и патетическая речь на заседании Петросовета. Да, «ай‑да Пушкин, ай‑да сукин сын» — и «Пророк». Да, насквозь земное естество — и возвышенные идеи человечества. Вот это второе, что дано в игре Черкасова.

Полежаев в начале картины сидит высоко наверху, на лесенке, у шкафа, со свечкой, мерцающей над книгой, которую он читает. Там внизу, на улицах, выстрелы, баррикады, восход нового времени, а он, погруженный в эти книги, — как символ непрерывности человечества, будущее которого созидается на этих улицах. Полежаев спускается с лестницы, потому что пришли искать хлебные излишки. Обыскивающие уходят, профессору сообщают, что матрос, который только что был, расстрелял на улице мародера. И Полежаев, словно проснувшийся, обрадованный, кричит, чтобы задержали этого человека, он хочет взглянуть на него, совершившего сейчас благое дело. Словно тот мир, который развернулся перед ним, когда он скорчился здесь над книгой, и мир, рождающийся там, за окнами, — они друзья, и вот этот матрос, он «свой», «задержите его», как он это его сразу «не узнал».

Сегодня у Полежаева радостный день, он закончил свою книгу, которую ждет научная мысль всего мира. Он гордится и делится своей новостью с каждым: с женой, с учениками, с большевиком Бочаровым, с матросом. У него какая-то задиристая, петушиная манера: когда он говорит с кем-либо, вдруг из его горла вырываются смешные визгливые нотки, он подмигивает собеседнику и вдруг добродушно уязвит его и тотчас же громко рассмеется. Он шагает по университетским коридорам со своим портфелем — высокий, худощавый, шагает как бы стремглав, как бы в полете, как бы поет. Столько в нем бодрости, умного огня в глазах, жажды жизни. Сегодня у него вдвойне приятный день — день рождения; он пригласил всех своих коллег по университету, сам дома расставляет стол, ему это доставляет удовольствие: работать, двигаться, что-нибудь переставлять, переворачивать. Но стол уже расставлен, белоснежная скатерть, приборы, вино, бокалы, Мария Александровна оделась получше, — милости просим. Однако гости не явились; профессора, приветствовавшего большевиков, встретили бойкотом. Тяжело. Длинный накрытый стол — и никого. Празднично убранные комнаты — и никого. Как-то присмирел Полежаев, холодно ему стало, он кутается в платок, который на него накинула жена. Тяжело. Старики садятся за рояль и в четыре руки, как, вероятно, некогда, когда они были женихом и невестой, медленно играют вальс Ребикова. Тяжело. Неужели никто не придет? Вот так они одни в целом мире? Мария Александровна прикладывает {202} платок к глазам, она не может удержать слез. Полежаев утешает ее, но боится сам за себя. Он уходит к себе в кабинет, морщатся его лицо и губы, он сдерживается, но уже всхлипывает, и тяжелая, медленная слеза скатывается по его лицу. Эти слезы, в эту холодную петроградскую ночь, среди этих колб и реторт ученого кабинета!

Какая обида в зрительном зале, какая жажда мести, какое желание прийти к нему на помощь.

Но вот раздается стук в дверь, это Миша Бочаров — студент-большевик. Он пришел поздравить своего учителя. Усаживаются за стол, поднимают бокалы, и оба они с профессором поют старый добрый «Гаудеамус игитур», как два молодых студента. Поздно ночью телефонный звонок. Кто это? Владимир Ильич? Какой Владимир Ильич? Ленин?! Да, он самый — поздравляет профессора Полежаева с днем рождения и просит передать привет его супруге. Профессор Полежаев в свою очередь просит Владимира Ильича передать привет его супруге. Полежаев положил трубку, подходит к зеркалу, распушил бороду с этаким комически-самодовольным видом: «вот я каков, а?» Затем бежит из комнаты в комнату, повсюду зажигая свет, совсем по-мальчишески выражая свою радость.

Много еще чудесного есть в игре Черкасова, имя которого войдет в историю советского кино так же, как имя Бабочкина — Чапаева.

Теплый образ Марии Александровны, преданной подруги Полежаева, создает Домашева. Жаков тонко нарисовал тип Воробьева: его мелкоту, жалкую озабоченность, его преждевременную душевную старость. Превосходен Мельников в роли матроса Куприянова, в известном смысле не менее ответственной, чем роль Полежаева. Это уже не треневский Швандя с его восторженно-наивным отношением к профессору Горностаеву, которого он принимает за Маркса. Куприянов, наоборот, очень пытлив, вдумчив, осторожен, и в то же время в нем много того чутья, пролетарского чутья, которое позволяет ему безошибочно почувствовать фальшь в поведении человека. Да и сам его образ очень выгодно освещает фигуру Полежаева и ту большую мысль, которая заключена в фильме.

Наконец, всячески надо отметить Ливанова в роли Бочарова. Сразу даже не узнаешь, что это Ливанов, хотя знаешь, что это он, настолько эта всегда просящаяся наружу натура его обычных героев запрятана здесь вглубь. Недавно мы видели его в Шванде (в МХАТ в «Любови Яровой»), и там была эта яркая напористость, натиск, сила, огонь. Здесь этот огонь внутри, эта сила дисциплинирована, эта напористость воспитана, но они видны и в умно поблескивающих глазах, и в спокойной мужественности и уверенности, которые он вокруг себя распространяет, и в этом превосходно переданном, без малейшего признака желания, чтобы его заметили, чувстве ответственности, сопровождающем его {203} в его работе. Он разговаривает с Полежаевым — мягкий, большой, добрый, и эта русая бородка, которая так идет ему, делает его улыбку еще более широкой, настоящей. Он говорит профессору о настоящем и о будущем с тактом, с умом, без всякой назойливой «обработки», без той крикливой агитационности тона, который так прет в некоторых наших «профессорских» спектаклях.

Большой фильм. Бодрый фильм. Не из тех «бодряческих» фильмов, пьес и стишков, которые действуют не столько методами искусства, сколько методами физиотерапии. Он заряжает духом деятельности, ясного самочувствия, высокой и волнующей мысли. Настоящая работа.

«Литературная газета», 1937, 5 марта.

# О «Каменном госте» в Театре имени МОСПС

Я глубоко убежден в том, что Дон Жуан, показанный Театром имени МОСПС, не пушкинский Дон Жуан.

Миф о Дон Жуане, созданный народом, получил в мировом искусстве бесчисленное множество выражений. Есть Дон Жуан Тирсо де Молина, Дон Жуан Мольера, Дон Жуан Байрона, Дон Жуан Моцарта, Дон Жуан Гофмана, Дон Жуан Пушкина. После Пушкина тип Дон Жуана вновь появился и в русской и в мировой литературе. Может быть, перед нами новый вариант Дон Жуана — Дон Жуан Бирман. Я ничуть не иронизирую, я склонен отнестись к этой мысли серьезно. Бирман — художник с такой индивидуальностью, что я не нахожу такую идею, если бы она была у Бирман, претенциозной.

Я даже подумал, что к Дон Жуану Бирман можно написать особый текст, не менее серьезный, чем у Пушкина. Но речь у нас идет о Пушкине, прежде всего о Пушкине, а не о других вариантах Дон Жуана.

Из трех пушкинских спектаклей, показанных в Москве — в Театре Ленсовета, Малом и имени МОСПС, — ни один, с моей точки зрения, не дает Пушкина, того Пушкина, которого я вижу, читая «Каменного гостя» без всяких посредников. Если речь зайдет о том, какой из этих «Каменных гостей» все же интереснее, я отдам предпочтение Бирман. Иная творческая ошибка Бирман бывает более интересна, чем рядовая истина других режиссеров. Но меня занимает здесь не вопрос, кто интереснее, умнее, остроумнее ошибался, сколько вопрос: Пушкин ли это?

Так что я сравниваю не Бирман и Каверина, а Бирман и Пушкина. И если в сопоставлении Бирман и Каверина Театр имени МОСПС находит нечто почему-либо задевающее его самолюбие, то, надеюсь, его не «шокирует» сопоставление Бирман и Пушкина, если даже Бирман окажется здесь в проигрыше. Так {204} я и ставил вопрос: Пушкин ли это[[4]](#footnote-5)? И отвечаю: нет, не Пушкин.

По Пушкину, — утверждал я, — вспыхивающая у Дон Гуана страсть — вся пылкость, молодость, жизнерадостность. Та жизнерадостная страсть, которая оплодотворяет человека, как весенний дождь землю, окрыляет его, заполняет до краев жаждой выявления себя. Страсть, которая воспринимается как радость, как наслаждение, как наиболее полное выражение того, что мы называем «жизнь». В Дон Гуане Театра имени МОСПС нет ни этой пылкости, ни молодости, но, главное, этой жизнерадостности. Для него эта страсть не благотворна, а гибельна, не радость, а мучение, не счастье, а наказание, не свободное дыхание жизни, а тяжелый крест. И он несет этот крест с каким-то самозабвением, с исступленным упрямством, с каким-то энтузиазмом самоистязания. Берсенев очень сильно выразил эту мысль. Но разве в этой болезненной исключительности, в этой пламенной мрачности — как бы она ни импонировала — Пушкин, «пушкинское»?

В своей статье «Актер и критик» т. Гиацинтова пишет: «Тов. Юзовскому не хватает комедии, потому что, по его мнению, Дона Анна… вдовушка». Тов. Гиацинтова, разве я *это* сказал? К чему здесь это ироническое многоточие? Я сказал, что Дона Анна не только вдова, она и «вдовушка», не только этот сплошной черный креп, но и улыбка, лукавство, обаяние — те лучи солнца, которые пробиваются на наших глазах и создают такое очарование образу Доны Анны. Она жила с нелюбимым человеком, она знала только долг, долг, долг, она не была еще женщиной, она жила в оковах, в темнице, она, быть может, не подозревала, что существует другой мир. И вдруг вот он — этот другой мир; она как бы пробуждается, как бы протирает глаза: улыбка, еще робкая, появляется у нее — улыбка радости, улыбка счастья. Какой глубокий, подлинно пушкинский оптимизм в этой ситуации. Вот почему она не только «вдова».

На свидании, где Дон Гуан медлит с открытием своей тайны, с тем, что он не Дон Диего, Дона Анна говорит: «Диего, это странно: я вас прошу, я требую». Сколько улыбки в этом «я требую». Это приказание, но вместе с тем и обещание: я требую, я имею на это «право». Здесь уже признание, намек: «Я твоя». Дальше она уже совсем по-ребячьи говорит: «Я рассержусь». С каким неизъяснимым лукавым обаянием должны прозвучать эти слова, и как именно у Гиацинтовой они могли бы прозвучать! Но у Гиацинтовой — ни намека на это лукавство, кокетство, улыбку, — она говорит сухо, жестко, почти сурово. В своей статье т. Гиацинтова пишет, что действительно, быть может, на первом спектакле не видно было этих улыбок, но подождите, они {205} появятся на других спектаклях. Я отвечу на это так: не будет этих улыбок, не может быть, не должно быть, если вы принципиальны в своей позиции. Но если они появятся, и так именно, как это есть у Пушкина, тогда, значит, Гиацинтова отступит от своей односторонности, однобокости, тогда окажется «гармония» и вместо бирмановской Доны Анны появится Дона Анна Пушкина. Мы будем приветствовать такое превращение, но это будет обозначать отступление от первоначальной точки зрения.

Но ей, конечно, не до улыбок, Доне Анне Гиацинтовой. Какие тут улыбки и лукавство, какая, к дьяволу, «вдовушка» перед лицом этой разрушающей, испепеляющей, страшной страсти. Это разъяренная гроза, которая превращает меня в клочья, а я, изволите ли видеть, обязана здесь сыграть «лукавство». Улыбки, кокетство, «вдовушка» — но это действительно «никчемно» и «мелко» для такой мысли, они будут выглядеть натянутыми, жалкими, фальшивыми, эти требуемые вами улыбки, их «не может быть», «не должно быть». Вот только это бледное, похудевшее лицо, эти сжатые губы, этот блистающий пронзительный взгляд. Обаяние, так свойственное всем виденным нами героиням Гиацинтовой, — куда оно девалось? Ни тени этого обаяния — голос острый, жесткий, резкий, подчас даже неприятный. «Не может быть» другого голоса, «не должно быть» обаяния — это уже будет компромисс. И Гиацинтова смело жертвует всеми обольщающими свойствами ее таланта во имя этой, дорогой ей, по-нашему — злополучной, идеи.

Так Дона Анна и Дон Гуан идут навстречу друг другу, и страсть их, повторяем, не благотворная, не радующая, не человечная. Это — чудовище, овладевшее ими, оно жестоко, насмешливо, мстительно играет ими: захочет — помилует, захочет — погубит; конечно, погубит, расправится, раздавит, растерзает, и они с каким-то отчаянием отдаются этой стихии, словно находят удовлетворение в гибельном рабстве, которое для них — свобода. И она растет, истязающая страсть, вплоть до этого обезумелого финального поцелуя, — настолько тяжелая, угнетающая, непреодолимая, что освободить от нее может только смерть. Статуя командора появляется вовремя. Но она возникает не как начало, накладывающее свою каменную десницу на все, что есть свобода, радость, жизнь. Можно подумать, что сами любовники призывают к себе эту статую, чтобы она прекратила их страдания, или это судьба, смилостивившись над ними, посылает к ним этого «ангела-освободителя».

Быть может, кто-либо — Гюго, Гюисманс, Достоевский — и аплодировал бы этому образу. Но Пушкин остановился бы здесь в раздумье. Он не был сторонником этого неуемного, не признающего никаких границ произвола стихийности. Он однажды высказался по этому поводу: «Истинный вкус состоит в чувстве соразмерности и сообразности». Есть ли это чувство — античное {206} чувство соразмерности — в Дон Гуане, в Доне Анне, во всем спектакле? Нет его. Нет, это не Пушкин.

Да, страсть, до такой степени исступленная и мучительная, что она — обезображивающая страсть. В своей статье т. Гиацинтова пишет: «Нас никак нельзя упрекнуть в натурализме. И почему в таком случае страсть на сцене может быть обезображивающей?» При чем здесь натурализм? Обезображивающая страсть может быть и на сцене и в искусстве вообще, она тоже явление эстетики. Есть греческий Парфенон, и есть собор Парижской богоматери. Есть гармония античной статуи, и есть дисгармония химер парижского собора. Есть эстетика «соразмерности и сообразности», и есть эстетика разрушения этой соразмерности. Есть Пушкин и Гете. И есть Байрон, Шиллер, Гюго. При чем здесь натурализм — это точка зрения, определенная эстетическая позиция, стиль, это художественное мировоззрение. Она сама по себе возможна, понятна, законна, но это не Пушкин, не Пушкин.

Это страсть, перед которой Гуан и Анна просто несчастные жертвы, — поэтому она принимает зловещую окраску. Да, она выступает в спектакле как некий непреоборимый рок, как фатум, распоряжающийся жалкой человеческой личностью, высокомерно претендующей на независимость и свободу. И если этот «рок» не приобретает в спектакле такого определенного вида, то, сдается мне, потому, что в пьесе появляется бутафорский фатум в виде статуи командора. Вероятно, во времена Тирсо де Молина и Мольера зритель верил, что с кладбища приходят привидения и мстят за попранные свои права. Но сейчас никто не верит в разгуливающие статуи. Для нас это — канонический финал легенды о Дон Жуане. И вот явление командора, выступающего как наказующий «рок», не принимаемый нами всерьез, компрометирует фаталистическую идею, возникшую уже в самом спектакле. Так сказать, сам Пушкин выслал вперед чучело своего командора, чтобы в последнюю минуту предотвратить совершаемое «злодеяние».

Но это не Пушкин. Нет, не темная стихия, играющая судьбами человека, но человек гордый, побеждающий, но «бессмертное солнце ума», померкшее в этом спектакле.

То, что у Пушкина светотень, гармония, «соразмерность», «античное», то в спектакле стало черным и белым, враждебным контрастом, гиперболической заостренностью, полярным. С одной стороны, мрачный ад Доны Анны, с другой — голубой рай Лауры. Оттого Лаура так много поет, оттого она появляется то с веткой винограда, то с золотым плодом лимона — она играет этими предметами продолжительно, словно желая спровоцировать вопрос у зрителя «зачем это?» — и чтобы таким способом подчеркнуть режиссерскую мысль. То, что у Пушкина мера, — здесь преувеличено до отказа. Но это как раз характерно для Бирман — это мышление контрастами, резкими переходами из {207} одного состояния в другое, этот пафос гиперболичности, которые в одном случае приносят ей лавры, а в другом — поражение.

Я хочу еще сказать, что пушкинская гармония отнюдь не созерцательное бесстрастие и что «соразмерность» вовсе не та обывательская ограниченность, которая чуждается смелого порыва. Наоборот, деятельный дух глубоко свойствен Пушкину, и какой блестящий пример — «Каменный гость». То, что в «Каменном госте» — подтекст, уже сформулировано в маленькой трагедии Пушкина, за которую он засел на другой день после «Каменного гостя». Можно даже сказать, что идея «Пира во время чумы» витала перед ним, когда он писал своего «Дон Гуана». Вот эта идея:

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане…

Та же идея видна в «Каменном госте».

В любовном объяснении Доне Анне перед гробом командора, в поцелуях Лауры перед трупом Дон Карлоса кое-кто хотел видеть особый вид декадентства, изощренность, дразнящую бесчувственные нервы. Какая чепуха. Конечно, это «есть упоение в бою» — как наиболее острое ощущение жизни, игры этой пенящейся жизни, ее торжество, ее патетическое утверждение. Вот следующие удивительные строчки из «Пира»:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья —  
Бессмертья, может быть, залог,

И дальше самое важное:

И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведать мог.

Я хочу сказать, что герои «Каменного гостя» Бирман не принадлежат к этим «счастливым». Они испытали «волненье», но «наслажденья» они не обретали и не ведали. Одно сплошное «волненье» без единой улыбки «наслажденья». Но в этой улыбке все величие Пушкина. Ибо в этом «наслажденье» есть мгновенное, сокровенное лицезрение великой ценности жизни. Бессмертья, может быть, залог. Почему? Потому, что сама жизнь бессмертна, вечна, бесконечна. Умер командор, да здравствует Дона Анна. Да здравствует солнце. Да скроется тьма. Есть ли это солнце бессмертия жизни в спектакле? Нет его. Нет, это не Пушкин.

Вот точка зрения на пушкинский спектакль в Театре имени МОСПС, которую я изложил по условиям места более кратко, но вполне точно в первой моей статье. Я не претендую на обязательность моей оценки; если вы меня опровергнете, я первый скажу: «сдаюсь». Но пусть будет этот спор. Я не вижу такого спора в статье т. Гиацинтовой. Я по-человечески понимаю ее {208} выступление. Вся статья — невольный жест протеста, искреннего возмущения, горькой обиды. Мол, мы столько работали над «Каменным гостем», все эти месяцы жили одним Пушкиным, сжились с ним, все забыли ради него, прислушивались к каждой строчке, взвешивали каждую запятую, каждый восклицательный знак, семь, семьдесят раз примеряли, прежде чем один раз «отрезать», найти вот эту интонацию, этот жест, эту мизансцену. Закончен наш усердный труд, наступает праздничный день премьеры, и вот является Юзовскийи «покровительственно» «вещает»: не нравится. Разве это не обидно? Обидно. Но почему вы думаете, что это только вам обидно? Почему вы не думаете, что и мне так же обидно? Почему вы не думаете, что я тоже эти месяцы жил Пушкиным, сжился с ним, ждал вашего спектакля, предвкушал его, задумывался, как раскроет Бирман «Каменного гостя», как сыграет Дону Анну Гиацинтова, как покажет Дон Гуана Берсенев, — Бирман, Гиацинтова, Берсенев, которых я знаю, ценю, за которыми слежу уже не первый год. И для меня, критика, день премьеры — праздничный. Но если этот праздник омрачен, если у меня невольно вырывается жест протеста и горькой обиды? Или я не имею на это «права»? Разве это только ваша прерогатива?

Но я не просто провозглашаю: «Я негодую», как вы. Я объясняю, почему я с вами не согласен. Вы отвечаете на это: «Я совсем не хуже наших критиков знаю и чувствую Пушкина… Я вижу то, что видится мне, а не театральному критику. А почему ему видится яснее?» Я отказываюсь принимать такую постановку вопроса. Разве я навязываю вам свое мнение? Разве моя статья — административное распоряжение? Пожалуйста, не считайтесь с ней, сделайте одолжение. Но вы вообще принципиально отрицаете какое-либо иное мнение — «я вижу то, что видится мне», и точка. Ну а если вы ошибаетесь, — допустите это хоть на мгновение, так сказать, теоретически. Значит, может быть более правильная точка зрения на вещи. Но вы вообще не хотите ее знать, вы говорите: «Я вижу то, что вижу». Но ведь я тоже мог бы сказать: «Я вижу то, что видится мне, а не драматической актрисе. А почему ей видится яснее?» Я не скажу так; в одном случае ей видится яснее, и я это подтверждаю, в другом я бываю более правым, чем актриса, и доказываю — почему. Иначе невозможна ни критика, ни оценка, ни спор, ни вообще жизнь искусства.

Возможно, что спектакль выглядит не так, как я его изложил, но если я его верно вижу, то, быть может, я ничего не понимаю в Пушкине, и истинный Пушкин есть в спектакле, а Пушкин ложный — в статье. Возможно. Где же ваша аргументация? «Я вижу то, что вижу»? Это не аргументация. Это нетерпимое отношение к критике.

Тов. Гиацинтова делает традиционную ссылку на Белинского. Вот Белинский — это да, это не то, что вы. Вы, современные {209} критики, посмотрели спектакль один раз и уже пишете статью. А Белинский «не позволял себе» этого, он «10 раз» смотрел спектакль, прежде чем писать. В интересах справедливости надо сказать, что и мы смотрим спектакль больше одного раза. Что касается Белинского, то Белинский, называвший себя «присяжным театральным рецензентом», большинство своих статей писал после одного посещения спектакля. Иногда он смотрел три раза, иногда пять, а однажды «10 раз». Это когда он смотрел Мочалова в «Гамлете». Могут сказать, что актер был тогда счастливее. Но мы можем сказать, что в том случае и критик был счастливее. И если в одном случае мало и десять раз посетить спектакль, то в другом случае и одного раза бывает достаточно.

«Советское искусство», 1937, 29 марта.

# «Анна Каренина»

«Анна Каренина» — не только трагедия Анны, женщины, которую старый мир за нарушение его законов бросил под колеса поезда, это трагедия самого Толстого, который, всем сердцем сочувствуя своей героине, делал гигантские усилия, чтоб побороть свое сочувствие. Он боялся этого сочувствия, потому что, отдавшись ему, он сам должен был прийти к выводам, которые он заранее в ужасе отрицал. Он ненавидел старый мир, разворачивал его до дна, выволакивая из самых отдаленных закоулков ложь, лицемерие, жадность, — он сам вызывал ту карающую руку, которая поднялась над изображенным им миром зла. Но в то же время он всеми силами пытался отвести эту руку, провозглашая, что человек не судья человеку. Воистину трагична картина этих противоречий. Толстой сопровождает историю Анны историей Левина и Кити — предлагаемый им идеал жизни, — но даже в этой идиллии он натыкается на противоречия, из которых мучительно пытается найти счастливый исход. Он опять возвращается к Анне, дает гениальное описание ее предсмертного состояния, когда ей в каком-то поразительном ясновидении открывается весь окружающий ее страшный мир, и тут же провозглашает, что этим откровением руководит «дух зла». Он доводит историю Анны до такого накала, что единственный ответ — это взрыв гнева, ненависти, мести старому миру, погубившему Анну. Но он заслоняет этот мир, провозглашая в эпиграфе к роману: «Мне отмщение, и аз воздам». Воздаяние это свершилось, но вовсе не тем путем, какой проповедовал Толстой, и именно эта мысль о свершившемся ныне воздаянии сопровождает зрителя на спектакле МХАТ, поставленном Немировичем-Данченко и Сахновским.

Театр избрал для инсценировки самую волнующую тему романа — трагедию Анны. Трагедию, раскрытую театром как трагедия {210} женщины, которая отважилась слушаться только голоса своей страсти, отметая все, что препятствует ей. Она не хотела сообразовать свою страсть со всем тем, что могло бы ее сохранить, — с лицемерием и ложью. Она отказалась пойти на уступки и погибла. Она могла бы поступить, как ее подруга Бетси Тверская, которая покорно выполняла требуемые в таких случаях «приличия» и которая как рыба в воде чувствовала себя в этой атмосфере лжи, так что самая ее любовь стала жалкой, пошлой, лицемерной. Могучая страсть, охватившая Анну, не могла согласиться на эти оковы, она задохнулась бы в этих оковах; тут надо было сделать выбор, — Анна сделала свой выбор и была наказана. Но это наказание всегда сопровождало ту любовь, которая наивно считалась только с собой, отказываясь идти в кабалу собственнических законов: трагедия Анны — это трагедия Катерины Островского, и трагедия пушкинской Татьяны, и трагедия шекспировской Джульетты.

История Анны знает несколько этапов. Ее конфликт с обществом, что не могло не быть для нее драматичным. Она пошла на разрыв, считая, что это еще недорогая цена за приобретенное счастье. Но ее поджидал другой удар, жестоким образом разрушивший ее жизнь: у нее отобрали сына, мстительно поиздевавшись над ее материнским чувством. В самые счастливые минуты с Вронским она испытывает щемящую тоску по своему Сереже. Но все же у нее оставалась ее любовь, и если она потеряла Сережу, то по крайней мере сохранила Алексея. Но в конце концов у нее отобрали и Вронского.

Вронский был честен и благороден до конца, но сам, не желая в этом признаться, стал тяготиться своей жизнью с Анной, — существование вне общества для него было органически невозможным. Он не мог стать таким же героем, как Анна, ибо только героический характер требовался для того, чтобы разделить самоотверженную любовь Анны. Любовь Вронского превратилась в долг, которому он был бы верен до конца, но долг этот опять-таки ложь и лицемерие. «Если он, не любя меня, из *долга* будет добр, нежен ко мне, а того не будет, чего я хочу, — да это хуже в тысячу раз даже, чем злоба! Это — ад! А это-то и есть». И это решило ее судьбу, ей ничего не оставалось, кроме смерти.

Самое сокровенное, что заключено в Анне, есть у Тарасовой. Когда она вначале появляется у дверей вагона, вы, быть может, не встречаете ее дружески, словно на месте того образа, который вы так хорошо знаете, вам показали другой, незнакомый. Но по тому, как она вдыхает всей грудью морозный воздух, зажмурив глаза, с этой улыбкой от переполняющей душу радости, вы начинаете угадывать Анну. Она появляется на званом вечере в Петербурге все с той же улыбкой, понятной только ей, она здоровается с окружающими, разговаривает с ними, но вся далека от них, наслаждаясь полнотой своего счастья, погруженная в него, не веря ему.

{211} Она разговаривает с Вронским, опустив голову, словно боясь, что, если она ее поднимет, все увидят, как она счастлива. Она не смотрит на Вронского, но ощущает его присутствие, и вот это ощущение присутствия любимого человека замечательно передает Тарасова. Затем на даче — как она ликует от любви, сдержанная на вид. Как она удивительно смотрит на Вронского, когда говорит ему о своей беременности. Вся она в этом взгляде, полном любви, страха и готовности к сопротивлению, если ее сообщение примут не так, как надо.

Но вскоре приходит воздаяние. Она признается во всем Каренину, который невозмутимо предлагает ей свою руку: и вот она идет рядом с ним, сраженная, жалкая, какая-то потухшая, увядшая, несчастная. Сцена с сыном, которую нельзя читать и видеть без слез, когда она ему говорит: «Кутик», ощупывает его руки, ноги, все тело, разглядывает жадным взглядом, словно вознаграждает себя за долгую разлуку, словно наперед насыщает себя видом ребенка, чтобы, оставшись наедине, вспоминать и вспоминать. Затем раздражительность и ревность к Вронскому.

Нам только кажется, что эта раздражительность временами бывает излишне резкой. Здесь есть еще другая сторона. Анна вдруг видит всю поверхностность любви Вронского и его стандартное благородство, и это открытие, поражающее и уязвляющее ее, вызывающее в ней протест, должно выступить более ясно, прозрачно и глубоко. Короче говоря, это раздражение не должно мельчить и заслонять собой столь важного здесь идейного момента.

Анна впадает в то состояние транса, которое предшествует ее гибели. Она разговаривает с горничной и с лакеем, будто их не видит, вся погруженная в себя, но уже не от радости, а от безвыходного отчаяния. Тарасова прекрасно показывает эту безвыходность, особенно в сцене, когда она, озираясь кругом, восклицает: «Что мне делать?», «Что мне делать?» Дальше следует сцена с поездом, сюжетно необходимая, но психологически малоценная, очень отдаленно напоминающая тот потрясающий заключительный аккорд, каким этот финал звучит в романе.

Дело в том, что в спектакле исключен тот внутренний монолог Анны, то ее озарение, которое, возрастая и накаляясь с каждой минутой, доводит ее до ярчайшего взгляда в самую суть жизни, и вслед за этим, как вывод, как взрыв, — эта страшная катастрофа. Мы представляем себе трудности инсценировки и постановки этого монолога (хотя не думаем, что это дело безнадежное), но без него очень много теряет и спектакль и в особенности Анна.

Вообще надо сказать, что толстовская стихийная мощь романа, которую театр сумел сохранить, вступает в противоречие с дробностью, эпизодичностью многочисленных сцен. Бывает, что зритель только вошел во вкус сцены, как она уже заканчивается. Есть, кроме того, эпизоды мало ценные, как сцена во {212} дворце, и, пожалуй, вовсе лишние, утяжеляющие спектакль, как оба разговора с Долли — Вронского и Анны. Вместе с тем театр создал спектакль, в котором он успешно следует толстовской идее «срывания всех и всяческих масок».

Это проявляется в спектакле даже в деталях: в случайном жесте, в мгновенно брошенном взгляде, в повороте головы. Испытываешь наслаждение от этой картины актерского мастерства. И здесь из эпизодических ролей в первую голову хочется отметить Бетси — актрису Степанову, первоклассное исполнение которой по остроте мысли и блеску рисунка стоит на том же уровне, что и игра Хмелева и Тарасовой.

Театр тщательно оберегал спектакль от вмешательства тех идей Толстого, которые только парализуют силу его анализа. Однако не было здесь той «социологической» паники, которая уже, кажется, выходит из моды и которая выражается в отказе видеть в произведении классической литературы большие общечеловеческие идеи. В этом смысле надо сказать об очень умном толковании образа Каренина в исполнении Хмелева, которое по глубине проникновения и по масштабу мысли составляет настоящее событие.

Театр показал не только трагедию Анны, но и драму Каренина, и идея эта — так, как она выражена Хмелевым, — представляется нам глубоко правильной. Ибо Анна несчастна не потому, что она сделала ошибку, выйдя за Каренина. Это был бы частный случай, вряд ли заслуживающий такого внимания. Нет, это трагедия типичная: можно от Каренина уйти к Вронскому, но ведь и Вронскому Анна бросает в конце концов почти те же обвинения, что и Каренину. Она бросается под поезд потому, что не могла жить с Вронским так же, как раньше не могла жить с Карениным. И если, так сказать, свалить всю вину на Каренина — значит, свести все дело к банальной мелодраме, обвиняя отдельные личности и игнорируя те более общие начала, которые должны здесь быть привлечены к ответу.

И Анна, и Каренин, и Вронский — они власть имущие, господа положения, и они сами оказываются раздавленными теми собственническими устоями жизни, которые они же возводили и провозглашали. Здесь можно вспомнить мысль Маркса о том, что только при коммунизме произойдет возвращение «человека к человеку» и наступят подлинные человеческие отношения. Старый мир уродовал, калечил и поганил эти отношения — дружбу, любовь, материнство — независимо от того, какими бы достоинствами ни обладали Вронские и какими бы пороками ни страдали Каренины. В этой мысли, например, весь Шекспир, повествовавший о трагедии короля Лира, и принца Гамлета, и военачальника Отелло. Этого же типа идея заключена в исполнении Хмелева. Он разоблачает Каренина безжалостно, без остатка. Когда появляется Каренин с этими шатающимися ногами, с склоненной головой, с полумертвой гримасой вместо улыбки — {213} он давно уже отучился улыбаться, — то кажется, что весь властительный Петербург, гнилой, цепкий, бездушный, отразился в этом человеке. Вся мрачная, бесчувственная, бюрократическая машина царизма сконцентрированно выражена в этой жуткой и жалкой фигуре.

«Машина» — так о нем говорит Анна. Но носитель этой «машины» — человек, и поскольку ему приходится выступать в своем человеческом качестве — мужа, отца, друга, — «машина» сталкивается с «человеческим», и в этом противоречие образа Каренина. Каренин у Хмелева даже с близкими, даже с самим собой говорит тате, словно диктует законопроект или пишет указы. В самой его интонации мертвящий стиль бюрократического департамента. Он говорит жене: «Я презираю и уважаю, то есть уважаю ваше прошлое, презираю ваше настоящее». Он отчетливо, резко, точно выделяет это «то есть», словно мысленно ставит после него двоеточие. Это не только форма, это само его существо. И замечательно следующее у Хмелева: Каренин, насилуя себя, пытается задушить свои душевные волнения, которые сопротивляются «машине». Он цепляется за эту «машину», как утопающий за соломинку, чтоб вернуть себе тот порядок в душе, который у него был так симметрично налажен.

Но вот приходит момент, когда эта «машина» дает трещину, когда при виде страданий умирающей Анны Каренин падает к ее ногам и дает волю слезам и не стыдится их. Хмелев удивительно проводит эту сцену. Надо сказать, что Вронскому тоже пришлось выдержать такое испытание, но Прудкин не сумел этого показать. Мы имеем в виду сцену самоубийства, которая вовсе непонятна в театре.

Однако мгновение прошло, и Каренин вновь вернулся в свое обличье. Его искренний порыв был сейчас же использован для возвеличения ханжеской, «христианской» морали, представительницей которой выступает графиня Лидия Ивановна. Она берет в свои руки Каренина.

На той же высоте Хмелев ведет свою роль до конца. В целом он дает впечатление одиночества Каренина. Это не одиночество человека, враждебного своей среде. Каренин не может быть враждебным этой среде — он сам от нее, плоть от плоти. Но ведь эта среда есть мир эгоистического индивидуализма.

Замечательно, что у самого Каренина вырывается признание: «Во мне нет никакой точки опоры», — это сказано именно в этом смысле. Ему ничего не остается, как отдаться в руки ханжи Лидии Ивановны, так же как Карениной остается только одно: броситься под поезд.

Образ Каренина у Хмелева придает большой философский смысл спектаклю, так же как образ Анны у Тарасовой составляет его поэзию. Спектакль восхищает зрителей большой правдой жизни и подлинной артистичностью исполнения.

«Правда», 1937, 23 апреля.

# **{****214}** Тридцатипятилетие постановки пьесы «На дне» Юбилейный спектакль Московского Художественного академического театра

Третьего дня Москва отмечала тридцатипятилетие постановки пьесы М. Горького «На дне».

Поставленная Московским Художественным театром в 1902 году, эта пьеса произвела впечатление ошеломляющее. С тех пор она триумфально прошла по всей стране и далеко за ее пределами по крупнейшим сценам Европы и Америки. Вот уже тридцать пять лет она живет на сцене Художественного театра и не стареет. В чем неувядаемая молодость этой пьесы? В прославлении человека.

Русская сцена, которая знала царские палаты, дворянские усадьбы, купеческие особняки, впервые увидела новых для нее героев. Молодой Горький повел зрителя на самое дно жизни. Он показал людей, раздавленных верхними этажами общества, людей, изуродованных, искалеченных эксплуататорским строем. И показал с откровенностью — смелой, безжалостной, гневной.

В пьесе действуют люди, которые подлинно находятся на самом дне жизни: нищие, убогие, калеки, голодные, несчастные. Однако Горький не собирается вызывать к ним сострадание, просить о моральной милостыне, звать на помощь «униженным и оскорбленным», снизойти к их несчастьям и пожалеть. Нет здесь этого филантропического гуманизма. Тон пьесы был совершенно необычен: люди говорят о своих несчастьях и несчастьях всего человечества, но с большим чувством собственного достоинства!

Можно сказать, что главный герой пьесы, Сатин, не одет, а разодет в свои лохмотья — столько в нем уважения к себе и великолепного презрения к хозяевам жизни. Он словно говорит им: если мы находимся на дне, то вы еще ниже. Он вовсе не думает выкарабкаться из этого дна только для того, чтобы поселиться в каком-нибудь из верхних этажей. Он отвергает этот мир, как враждебный человечеству.

Ведущая идея пьесы высказана сатинскими словами:

«Человек — вот правда!.. Всё — в человеке, всё для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Чело‑век! Это — великолепно! Это звучит… гордо! Че‑ло‑век!»

Слова эти прозвучали тридцать пять лет назад как лозунг, как прокламация, как программа — программа социалистического гуманизма, во имя которого выступает пролетариат.

Несмотря на то, что в пьесе так обнаженно показывается человеческое несчастье — пороки, болезни, нищета, голод, страдание, — в ней много силы, бодрости и радости, много поэзии. Вот эту поэзию, поэзию оптимизма, превосходно выразил Художественный театр.

{215} В юбилейном спектакле участвовали первые исполнители «На дне»: Москвин — Лука, Качалов — Барон, Книппер-Чехова — Настя. Из молодого поколения МХАТ в первую очередь следует указать на Хмелева — Костылева, Шевченко — Василису, Грибова — Медведева. Особо отметим Тарханова, великолепно исполнившего роль Бубнова.

Исполнение Москвина, очевидно, пережило определенную эволюцию. Как известно, Горький впоследствии пересмотрел своего Луку. Лука проповедует утешительную ложь, чтобы отвлечь людей от их жестокой жизни, заговорить их страдания. Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало. Анну он утешает тем, что она попадет в ран, Пепла — что в Сибири он найдет свое счастье, Актера — что в больнице его излечат от пьянства, Настю убеждает остаться в мире ее вымыслов. Настя воображает себя героиней великосветского романа, и Лука укрепляет в ней эту иллюзию. «Коли ты веришь, была у тебя настоящая любовь… значит — была она!»

Лука достаточно компрометируется в самой пьесе и Сатиным, и Бубновым, и Клещом. Однако Горький считал, что непротивленчество Луки, его утешительство, его проповедь взаимной любви всех друг к другу неоправданно подкупают зрителя. Он считал, что Лука — это «ко всему притерпевшаяся холодная душа» и в нем вовсе нет той задушевности, обаятельной сердечности, с какой он был изображен. Критика того времени писала, например, что вместе с Лукой в спектакль вошло «каратаевское» толстовское начало.

Вот этой «каратаевщины» мы не заметили в нынешнем исполнении Москвина. Москвин никак не вдохновляется толстовством Луки. Лука вовсе не растроган, когда он утешает Пепла или Настю или даже Анну. Он говорит свои утешения словно механически, по привычке, по обязанности. Когда он заявляет Насте, что верит в ее «настоящую любовь», в его интонации слышится затаенная насмешка. Таким образом, Москвин делает все для того, чтобы его Лука, так сказать, не перегородил дороги Сатину, который выступает как враг утешительства, как разоблачитель и обличитель. К сожалению, Подгорный, игравший Сатина, не всегда подхватывает эту москвинскую инициативу. Так, например, знаменитый монолог о человеке прозвучал у него бледно.

Но если Москвин отдает «утешительство», он берет реванш в другом. И как берет! Ведь Лука не только благостный утешитель. Недаром его создавал Горький. Лука — человек, прошедший вдоль и поперек все дороги. Каких только людей он не видел, чего только не наблюдал! Он насквозь видит жизнь, ее запах, ее вкус, он любит жизнь и с достойным юмором переносит все ее испытания. Вот это земное, плотское, греховное, человеческое в самом широком смысле слова и передает Москвин. Он превосходно выражает юмор Луки, русский юмор, простонародный, {216} с лукавством, с хитрецой. Он передает яркий русский язык Луки, наслаждается этим языком, влюбленный в слово, в живую сущность этого слова.

Москвин утверждает в Луке живучесть, жизненность человеческой природы, жизнь, несмотря ни на что, вопреки всему.

Это утверждение жизни характерно и для других исполнителей, для всего спектакля. Качалов показывает в Бароне и его жалкий аристократизм, и его беспечную наивность, и озлобленность от того, что он попал на дно, и то, как эта озлобленность быстро проходит. Качалов раскрывает способность своего героя каждый раз возрождаться, артистическое легкомыслие, с каким он защищается от преследований судьбы.

Утверждение жизни есть и в Бубнове — у Тарханова. Бубнов в пьесе как будто играет роль скептика. Но в его скептицизме нет ни холода, ни опустошенности, ни сожаления, что он родился на свет. Он за всем с интересом наблюдает своими прищуренными глазами, каждый раз отпуская какую-нибудь меткую шутку-прибаутку. Сколько юмора и скрытой жизни в этой неповоротливой фигуре!

Утверждение жизни во всех звеньях спектакля поддерживает и подкрепляет сатинскую идею о человеке, жизнь которого разрушает и губит собственнический мир.

Тридцать пять лет прошло со дня премьеры «На дне». На тридцать пять лет стали старше и пьеса и основные ее исполнители. Но спектакль смотрится с таким же вниманием и наслаждением, как некогда…

«Правда», 1938, 2 января.

# «Обыкновенный»

В Смольный приходит молодой крестьянин. Он хочет видеть Ленина, увидеть, как выглядит Ленин. Он спрашивает: каков из себя Ленин? Должно быть, очень уж видный из себя? Не такой, как все? Крестьянин попадает на заседание Петроградского Совета, где выступает Ленин. Он протискивается к трибуне, — в первую минуту он как будто разочарован. Вдруг он весь освещается улыбкой, словно его что-то осенило. Он восклицает удивленный и чему-то чрезвычайно обрадованный:

— Обыкновенный!

В фильме[[5]](#footnote-6) появляются: Керенский, Родзянко, генерал, банкир, меньшевик, эсер, офицер, иностранный посол — роли эти могли быть исполнены лучше, особенно Керенского. Но во всех них хорошо выражена одна черта: они «необыкновенны», стараются быть «необыкновенными»; они почтенны, сановиты, высокомерны, претенциозны, озлоблены, важны. Они — «власть». {217} Власть над народом. Им нужно казаться необыкновенными, не такими, «как все», чтобы внушить иллюзию своего права на власть над всеми. По их позам, жестам, самой их барской интонации видно, что это представители командующих классов.

Сила Ленина и том, что он «обыкновенный», такой, как все, народный, из народа, представитель народа. Полна глубокого смысла радость молодого крестьянина, когда он восклицает: «Обыкновенный!»

Вот эта «обыкновенность» выражена в исполнении Щукина, Охлопкова, Ванина.

Они боятся фразы, неловко почувствовали бы себя в какой-либо «позе», следят за собой, чтобы избежать «героического» жеста. И зритель следит, внимательно следит. Можно сказать, что актеры контролируют друг друга в этом смысле, направляют друг друга, то, что на техническом языке театра называется «общаться» с партнером. Щукин помогает Охлопкову, и Охлопков — Щукину. Они находят общий язык в самом характере исполнения.

Ленин видит в квартире рабочего Василия детскую распашонку. Он комически примеряет ее к себе, заливается счастливым смехом, поздравляет Василия и его жену. Этот житейский жест ничуть не ослабляет величия этого человека, можно сказать, что он способствует этому величию.

Василий просит Ленина не выходить на улицу — опасно. Он говорит, что и сам не пойдет и Ильича не пустит. Он заявляет, что отвечает перед Центральным Комитетом за его жизнь, жизнь Ленина.

Хорошо проводит это место Охлопков. Он мог бы выпрямиться, протянуть руку и сказать свое «я отвечаю за вашу жизнь» с «жестом», как «историческую фразу». Но подлинные исторические люди даже не замечают, что они говорят исторические фразы. Они говорят их обыкновенно. Да Охлопков и побоялся бы сказать иначе. Перед ним был Ленин. Охлопков как-то даже опирается о стенку и говорит, сдерживая внутреннее волнение, убежденно строго, нежно, настойчиво, умоляюще упрямо, «обыкновенно». Ленин быстро взглянул на Василия. Он вешает кепку. Он остается.

Рабочий Матвеев в острые моменты жизни обнаруживает такую привычку: вытаскивает из кармана гребешок и причесывает волосы. Если бы не общий стиль «обыкновенного» в игре актеров в этом фильме, жест этот мог бы показаться натянутым, нарочитым, надуманным. У Ванина этот жест получается вполне естественным. Он обращается к министру Керенского и сопровождающим юнкерам, указывая на вооруженных рабочих, — могут, мол, помять ненароком. И, вытаскивая расческу, разглаживает волосы. В Зимнем дворце он объявляет министрам Временного правительства, что они низложены, — и совершает ту же процедуру. Он словно разоблачает этим жестом всю «необыкновенность», {218} беспочвенность всех этих господ, сам он спокоен, он улыбается, чувствуя себя как дома. Он обыкновенен.

Ленин. Когда он появляется и в фильме, и в Театре имени Вахтангова, и в Театре Революции, в зале буря волнения. Но сквозь все это волнение, овации, умиление — внимательный взгляд зрителя, напряженно внимательный, озабоченный, беспокойный: как Щукин, как Штраух покажут Ленина? Правильно ли?

Многие из зрителей не видели Ленина в жизни, и все же каждый из них вправе судить, правильно или неправильно изображен Ленин. Ибо образ Ленина сложился у каждого, живет в народе, и понятно это волнение, — соответствует ли образ, созданный актером, тому, какой есть у каждого из нас. Нельзя, понятно, сказать, что в изображении образа Ленина нет недостатков и что показана вся многогранность Ленина. Сделаны только первые шаги, впереди десятилетия, столетия работы во всех областях искусства над созданием образа Ленина.

Но эти первые шаги, надо сказать, блестящие. Схвачено главное, то, что чувствуют все.

В фильме Ленин показан наедине за работой, с рабочим Василием, в Смольном с массой. Но жаль, что нет той поразительной сцены, которая составляет центр в обоих театрах, — встреча Ленина с солдатом-крестьянином. Она важна не только как исторически типичная для Ленина в Октябре, она важна как характеристика самого Ленина, личности Ленина, Ленина-борца, Ленина-стратега. Вспомните, например, эту сцену в Театре Революции в исполнении Штрауха. Ленин видит крестьянина в солдатской шинели и жадно знакомится с ним — какой страстный интерес к людям! Он спрашивает, соглашается, допытывает, он проверяет сейчас какие-то свои огромные планы, прощупывает очень важные явления — он весь заполнен этой встречей. Очень сильно играет Штраух, и очень жаль, что пьеса не дает ему развернуться. Щукин счастливее.

В Театре Революции превосходен Астангов в роли Керенского. В фильме Керенский дан просто как дегенерат, как явно патологический тип. В Малом театре Керенский так закарикатурен, так пародиен, что видишь только то, что Керенский не нравится режиссеру Малого театра, но сам Керенский не виден, хотя достаточно показать Керенского таким, каким он был, чтобы он уже был разоблачен. Вот так и играет Астангов. Он показывает Керенского исторически объективно, он дает историческую характеристику, исторический анализ этой фигуры. Керенский у него действует словно сомнамбулически, бессмысленно, как в трансе. Он не знает, что он сделает в следующую минуту, он не понимает, что вокруг него происходит. Он не хозяин, не господин событий, которые бушуют вокруг него, он сидит на гребне этой поднявшейся волны, в страхе озирается кругом, он еще пытается делать хорошую мину при плохой игре, хотя {219} в душе его паника. Астангов даже несколько перегибает в этом смысле, излишне психологизируя образ.

Но вот Ленин — истинный хозяин событии, гениально ясными глазами он видит, куда они идут, он сам дает им направление. Оттого он полон радости, силы, жажды быть в гуще борьбы. Таким и дает его в фильме Щукин. Перед нами человек, который всю жизнь мечтал об этом Октябрьском часе, знал, что он наступит, предсказывал его и вот дождался и встретил его во всеоружии своих душевных сил, своего гения, всей своей страстной натуры. Само лицезрение этой деятельной человеческой природы как начала высокооптимистического внушает глубокое удовлетворение.

Щукин показывает жизненность Ленина, его насыщенность жизнью, игру этих жизнедеятельных сил. От этой жизненности — улыбка Ленина, его юмор, его прищуренный глаз, то, как он потирает лысину, как быстро ходит, заложив пальцы за вырез жилетки, то, как сидит и думает, — в молчаливой позе этой скрыто громадное движение. Все эти известные всем привычки Ленина не просто перенесены и воспроизведены Щукиным, они мотивированы, объяснены. Найден их источник — жизнь, полнота жизни, ярость, восторг, буря жизни.

Но вся эта жизненность мобилизована ради одной цели. И в сценарии Каплера и в игре Щукина хорошо показана целеустремленность Ленина, полная отданность идее — горе тому, кто станет ей поперек дороги. Грозен гнев Ленина, когда он узнает об измене Зиновьева и Каменева. Глубоко понятен этот гнев: он от великой преданности интересам рабочего класса и от самой натуры Ленина, органичности этой натуры, цельности этой натуры. Вот что схвачено Щукиным.

На всем протяжении сценария Каплера и игры Щукина вплоть до финала — заседания Петроградского Совета в Смольном, проходит тема целеустремленности. В каких бы формах она фактически ни выражалась. Ленин на паровозе, он в нетерпении, весь его вид говорит: «нельзя ли поскорее». Ленин, шагающий по коридору конспиративной квартиры, бесясь от своего вынужденного плена. С какой-то детской непоседливостью ведет он себя в трамвае, заговаривая с кондуктором. Спешит по улице в небрежно натянутой кепке, в незастегнутом пальто, увлекая за собой Василия. Он весь — одно стремление: скорее туда, в Смольный, там штаб революции, там друзья — Дзержинский, Свердлов, там вооруженный народ, скорее туда, в самую гущу борьбы. Он весь — как стальной снаряд огромной взрывчатой силы.

Мало показана деятельность Ленина в самом Смольном, — тема «Ленин в Октябре» далеко не исчерпана. Но то, что показано в фильме, уже много и глубоко говорит о Ленине. Ленин воинственный, скромный, человечный. Эту человечность тоже отлично передал Щукин. Много хороших в этом отношении мест. Чудесная сцена в трамвае. Ленин у Василия: как он слушает {220} письмо из деревни и делает свои замечания. Вот он один в квартире, слышит подозрительный стук, заглядывает из-за двери, прислушиваясь; шагает по комнате и вдруг приводит в порядок вещи на столе, словно выражает этим свою внутреннюю собранность, приготовляясь к любым неожиданностям. С юмором глядит в зеркало на свое перевязанное лицо, — дескать, действительно никто не узнает.

Охлопков идеально играет рабочего Василия. В чем секрет его игры, тайна обаяния этого образа? Что играет Охлопков? Любовь к Ленину. Находясь рядом с Лениным, счастливый, что на его долю выпало встречаться с Лениным, разговаривать с ним, охранять его, он не мог не выразить того, что чувствует каждый зритель, глядя на Ленина. Любовь к Ленину. Он словно представитель зрителя, народа в этой картине и ведет себя так, как невольно повел бы себя каждый на его месте, — «обыкновенно». Охлопков нашел очень простой выход из очень трудной задачи и выполнил ее блестяще. Василий полон затаенного счастья оттого, что он рядом с Лениным, он иногда робеет от этой близости, а когда ему приходится возражать, быть настойчивым, он проявляет какую-то материнскую заботливость, смущаясь оттого, что он ее проявляет. Эту непосредственную, наивную, непредумышленную трогательность, с какой он себя тогда ведет, Охлопков показывает чудесно. Он глядит на спящего Ленина, предавшись глубокой радости оттого, что его видит, думает о нем, его, в эту минуту беззащитного, охраняет, — радость светится на его губах, в его глазах.

Он тихо грозит жене пальцем не только для того, чтоб она не разбудила спящего, но и для того, чтобы не помешала, не отвлекла его самого, Василия, от того состояния, в котором он сейчас находится. Он все время улыбается, встречаясь с Лениным, — улыбкой сдержанной, нежной, умной, выражающей его затаенные наблюдения, понимание, ощущение этого человека. Он улыбается почти на всем протяжении фильма, но вряд ли кто-либо из режиссерского ригоризма скажет: «не слишком ли много этой улыбки», «не однообразна ли эта улыбка». Нет, на нее можно смотреть и смотреть. Потому что в этой улыбке отражается Ленин, обаяние Ленина, личность Ленина, то, как мы сами смотрим на Ленина. Ленин виден зрителю не только непосредственно, через Щукина, но и отраженно — через Охлопкова.

«Литературный критик», 1938, № 2.

# Станиславский

Все знали, что он болен, что болезнь становится все более неумолимой, что каждый день можно ждать катастрофы. Все следили за его героическим единоборством со смертью, от которой он упорно отвоевывал год за годом, месяц за месяцем, день за днем, {221} от которой он забаррикадировался у себя в Леонтьевском переулке. Он не мог, не хотел сдаться потому, что весь был полон идей, планов, замыслов, как будто не было этих семидесяти пяти лет, как будто не было этих сорока лет, как будто он только завтра должен был открыть Московский Художественный театр.

Окруженный почетом всего мира, уже при жизни легендарный, он мог бы сказать словами древнего латинского изречения, что он сделал, что мог, и что пусть другие сделают лучше. Всей своей деятельностью за последние годы он словно говорил обратное: «Я только начинаю свою творческую жизнь», — и уходил в работу, ревнуя к молодости своей страны, не желая от нее отстать.

Он ставит «Кармен» — гениальную поэму чувства, страсти, свободы, чтобы вернуть молодость задыхающейся от мертвых штампов опере. Он увлекается Мольером, «грубым» Мольером, «шумным» Мольером с его яростной, бьющей через край буйной жизнью. Он заявляет, что надо пересмотреть Чехова, — в чеховских спектаклях тогда видна была элегическая струя, но есть ведь другая, нужно ее вызвать наружу!

Обратите внимание, какой выбор тем, какой размах идей: «Кармен», Мольер, Чехов, — разве это связано с тем, что принято называть «закатом жизни»? Это — разгар жизни, так безжалостно, безнаказанно оборванной.

Он создает молодую студию, собирает молодые, еще не испытавшие себя таланты, чтобы вместе с ними искать новые дальнейшие пути в искусстве. Любой художник, который поставил бы «Чайку», как Станиславский, уже обладал бы неувядаемой славой, а Станиславский готов вернуться к исходной точке и начинать сызнова. Он заявляет, что над «Чайкой» надо работать совсем иначе, чем он работал некогда. Он весь в пылу исканий, весь в порыве к будущему, к искусству будущего, к театру будущего, и здесь его настигла смерть, трижды несправедливая смерть.

Он задумал четырехтомный труд, первая книга — «Моя жизнь в искусстве» — известна читателям, вторая скоро выйдет в свет… Он торопился писать, боясь, что не выскажет всего, что ему нужно было сказать, что ему важно было сказать, без чего он не мог покинуть свой пост. Это — итог его жизни, его художественное завещание, в котором он виден во весь свой рост.

Тема этого труда — «тайна творчества», тайна, которую нужно обнаружить. Вдохновение, которое «нисходит» на художника, которое капризно, которое неуловимо, как синяя птица, — как же приручить эту синюю птицу?! Вот дерзкая идея этого великого труда. Сознательно вызвать в себе тот «божественный глагол», который «жрецы искусства» объявляли исходящим от «высшего промысла». От человека, отвечает Станиславский, от нас с вами, от разума человеческого. Разум, который многие третировали как начало, мешающее искусству, Станиславский привлекает {222} на службу творческому процессу. Привлекает практически, конкретно, реально. Не царство необходимости, а царство свободы. Вот идея его книги, великая идея, идея нашего века, века разума.

У Станиславского здесь обобщение собственного опыта, опыта его театра, опыта всего мирового актерского искусства, которое он жадно изучал. В Станиславском это мировое искусство актера приходит к своему самосознанию, к познанию себя. И эта идея выходит далеко за пределы искусства актера, обнимая творчество вообще, творческую природу человека.

О Станиславском сказано было, что он сочетает в себе Моцарта и Сальери. Это очень меткое наблюдение. Да, и Моцарт, и Сальери. Моцарт — натура цельная, непосредственная, самозабвенная в своем творческом порыве, артистическая. И Сальери, который анализирует, пытается «поверить алгеброй гармонию», который хочет «ведать», что «творит».

Художник и ученый удивительно цельно живут в нем. Все, что говорится в этой книге, как будто мы уже знали в себе, но не замечали раньше. Так же, читая произведения искусства, мы узнаем те образы, на которые нам впервые указывает художник. В чем секрет этого явления? Правда, — отвечает Станиславский. Правда, которую должен искать художник. Эту правду Станиславский проповедует на всем своем творческом пути. Здесь он продолжает традиции всей русской литературы и искусства, великолепным результатом и воплощением которых — от Пушкина до Горького — является Московский Художественный театр. Если правда эта живет в душе художника, зародилась в ней, учит Станиславский, пусть он, художник, смело отправляется в путь. Станиславский не был педантом, доктринером какого-либо вида, типа, жанра искусства. Великий реалист, он понимал реализм многообразно, как многообразна природа человека. Он любил и фантастику «Синей птицы», и нежное движение человеческого сердца в чеховских спектаклях, и безудержное веселье в «Женитьбе Фигаро», и трагедию жизни в «Живом трупе». Он был подлинно человек.

Во всех его творениях — и в образах, которые он создавал, и в спектаклях, которые он ставил, и в книгах, которые он писал, — проглядывал каждый раз он сам, Константин Сергеевич, как все его звали. Проглядывала его чарующая улыбка, которая переживет его смерть и останется нам, как воспоминание о нем, улыбка, выражающая всю артистичность его натуры, его благородный ум, его человечность. Все это вечное. Поэтому неожиданна эта ожидаемая смерть в этот жаркий августовский день, в отсутствие театра, который он создал, в отсутствие соратников творческой жизни, его друзей, его учеников, до которых дойдет сегодня эта щемящая и жестокая весть…

«Известия», 1938, 8 августа.

# **{****223}** «Горе от ума»

«Горе от ума» в МХАТе, вероятно, вызовет споры. Может вызвать споры. Должно вызвать споры. Не знаю, соблазнительна ли позиция людей, которые из почтения к «маститости» бьют перед этим спектаклем одни только поклоны, хотя и поклоны заслуживает театр. Наш славный юбиляр первым запротестует против этого. Он справедливо посчитает это неуважением к себе. Он не «маститый», не намерен жить плодами своих старых побед, он думает о новых, он полон замыслов, его «старики» переживают вторую молодость, его новое поколение вызывает восхищение и еще себя покажет, его будущее должно быть еще более прекрасным, чем его прошлое! Разве не так? Но если так, то почему же «маститость» и зачем же этот почтительный шепот, как единственный жанр критики? Вл. И. Немирович-Данченко сказал на юбилейном вечере в честь сорокалетия МХАТа, что театр рассматривает внимание, оказанное ему Советским правительством, не столько как награду за прошлое, сколько как поощрение будущего. Прекрасно сказано. Юбилейная дата проходит. Наступают «будни». И воздух самокритики есть условие здоровья театра, его новой славы, условие самой его жизни.

Итак, «Горе от ума». Каков замысел театра? Если его можно вычитать в этом спектакле, он звучит приблизительно так:

— Вот перед вами история! Смотрите, какие люди жили сто лет назад, наблюдайте их мысли и страсти, их быт и нравы. Наблюдайте с улыбкой, вы, счастливые, из вашего прекрасного далека, за этим прошлым человечества. Все, что вы видите, когда-то волновало, терзало, веселило, мучило, — сейчас это уже история.

Да, история, и превосходно рассказанная история, и я, зритель, наблюдаю за этой картиной прошлого с любопытством, вниманием, — действительно, так оно и было: и этот снег за окнами, этот утренний сумрак, эти поющие часы и барская походка Фамусова, и николаевский шаг Скалозуба, и легкие движения Софьи, да, действительно, так вот они ходили, так говорили, вот так улыбались…

Я наблюдаю, *наблюдаю* и вдруг ловлю себя на том, что страсти Чацкого не всегда меня захватывают, что равнодушие Софьи мне не обидно, что низость Молчалина мне безразлична, но тут же внушаю сам себе: «Помилуй, это история, зачем тебе переживать и, так сказать, участвовать в этих событиях, ведь они — прошлое! Наблюдай с улыбкой, разве и это не дает удовлетворения?» «Может быть, очень может быть», — отвечаю я сам себе.

Действительно, искусство, с каким воспроизведена эпоха, несравненно. Все сорок лет Московского Художественного театра, мастерство ансамбля, дарования актеров, режиссерский талант — все одновременно отразилось в этом спектакле. В известном {224} смысле — перед нами итог сорока лет, эта вот демонстрация не имеющей себе равной в мире театральной культуры. Москва, старая грибоедовская Москва, покапана чудесно. И за окнами (прекрасны пейзажи Дмитриева) московский рассвет, и внутри на всем — на вещах и людях, господах и слугах — «есть особый отпечаток», московский. Апогея эта Москва достигает в сцене бала. Открывается занавес, и хочется воскликнуть: «Ба! знакомые всё лица!» — те самые лица, которые в комедии только упоминаются и которых Немирович-Данченко привел на сцену, — здесь и Татьяна Юрьевна, и Фома Фомич, и Ирина Власьевна, и высмеиваемый Чацким «турок или грек», «тот черномазенький, на ножках журавлиных», и Марья Алексевна, и даже французик из Бордо. Вот они перед вами все вместе и, что главное, — каждый в отдельности. Оттого на сцене не просто светская толпа на балу у Фамусовых, но общество, против которого выступает Чацкий. Тогдашняя «вся Москва». Шестерка княжон беспрерывно щебечет и вдруг умолкает под взглядом княгини Тугоуховской, — «вся Москва»! Загорецкий Москвина, Хлестова Книппер-Чеховой, Скалозуб Ершова, Тугоуховский Подгорного, графиня-бабушка Соколовской, графиня-внучка Кореневой, — «вся Москва»! Не просто внешний бытовой облик Москвы, но почти физическое ее ощущение, весь аромат грибоедовской Москвы.

Сцена бала построена режиссерски как единое сложное музыкальное произведение. Здесь и «дуэт» (Тугоуховский — Хрюмина), и «секстет» (княжны), и пауза перед нарастанием (приход Хлестовой), и «крещендо» (клевета) перед монологом «мильон терзаний», и «кода» — танцующие пары позади замолкшего Чацкого. Все это огромный круг, сложный план, точно рассчитанная каждая секунда, однако никакого утомления в этой сцене, никаких следов работы, словно эти следы стерли губкой — и сцена бала возникла перед нами полная свежести и аромата. Шедевр!

Чего же вы хотите, скажут, — разве в этом блеске, с каким показана история, в этом классическом воплощении классического произведения не задача спектакля? Может быть, очень может быть. Но вот два места в последнем акте, которые объяснят нашу неудовлетворенность: монолог Чацкого у Качалова и Репетилова у Станицына. В них была та страстность, которой не хватало спектаклю. Не страсть как свойство того или иного образа. В этом смысле у Репетилова никакой страсти нет. Но страстность как стиль всего спектакля! В той объективной исторической картине, которую нам показали, недоставало субъективности. Она только мелькает в спектакле, вот, например, у Репетилова. Станицын не только показывает эпоху, изображает эпоху, становится в историческую позу, пунктуально вымеренную по соответствующим историческим данным. Но есть здесь и громадная заинтересованность в той позиции, которую защищает Репетилов. В эту щель как бы неожиданно ворвалась эпоха, ее клокотание, {225} а ведь это декабристская эпоха — одна из наиболее драматических в русской истории. Быть может, в какой-либо другой пьесе (допустим, в «Борисе Годунове») более законна эта мудрость, этот величественный взгляд, когда история дефилировала бы перед нами и мы бы наблюдали ее, созерцали с вниманием и большего не желали.

Но в «Горе от ума» есть лицо, которое следовало больше привлечь к участию в спектакле, — Грибоедов. Да, мало Грибоедова, грибоедовского темперамента, его желчи, его слез и злости, его смеха, его ярости, его печали, грибоедовского оптимизма, грибоедовской поэтичности! Мало грибоедовского ветра, который бы сквозняком пронизал весь спектакль, весь театр и захватил публику!

Каков же замысел спектакля? Вернее всего, он определяется словом «академичность». Существует-де классическая литература как некий образец, пусть таким же будет и ее интерпретация. Да, но существует еще понятие «академизм» без этого положительного содержания. И оно тоже присутствует в спектакле. Вот в чем противоречие мхатовской постановки.

Спектакль нарушает некоторые привычные сценические традиции, в первую очередь это относится к Чацкому, Софье и Лизе. Замысел Чацкого кажется нам замечательным, Софьи — интересным, во всяком случае законным, Лизы мы принять не можем. Андровская хорошо играет то, что она играет, но она не то играет. В ее защиту скажем, что ее Лиза ближе к жизни, чем даже у Грибоедова. В спектакле Лиза простая деревенская девушка. У Грибоедова она с сильной примесью французской крови. Ее происхождение от мольеровской Дорины скрыть невозможно. У Грибоедова она — ловкая, проворная, кокетливая, лукавая, задорная, «быстроглазая» — называет ее Фамусов. Нельзя сказать, чтоб она неохотно принимала участие в интригах, ее влечет к ним, это в ее жилах, если убрать все эти интриги, ей станет просто скучно. В спектакле она предпочитает скуку, она — с ленцой, любит постоять на месте, помечтать, может быть, зевнуть. Она лирическая. Какая уж там «быстроглазая». Она поднимает свои голубые глаза и вздыхает, ее, пожалуй, не сразу и дозовешься, а ведь в пьесе она всегда тут как тут. Она говорит о «буфетчике Петруше» с томительной нежностью, — здесь так и просится целый монолог на эту тему. У Грибоедова — одно восклицание, и, согласно традиции, у Лизы в этот момент лукавый блеск в глазах, искра пробегает у нее с головы до ног, и вот ее след простыл, она в другом месте! Но, может быть, прав МХАТ и не права «традиция»? Вот и проверка. Мхатовская Лиза замедляет спектакль. И без того затянутое начало — медленный рассвет, медленное пробуждение (у Грибоедова сказано: «*Вдруг* просыпается») — «тургеневская» увертюра. Но ведь это комедия, здесь нужен темп, темп. А комедия топчется на месте и ждет, пока проснется Лиза, пока зевнет, пока вздохнет, {226} пока помечтает о Чацком. Время! Время! Промедление смерти подобно.

Софья у Степановой — подлинно фамусовская дочь, и в фамусовском обществе она своя, нет у нее с ним никаких конфликтов. Театр прав. Вряд ли можно возлагать на нее какие-либо надежды. У театра виден тонкий умысел — сильнее подчеркнуть одиночество Чацкого. Софья злится на Чацкого не менее, чем Фамусов. Степанова дает очень точный рисунок роли, блестящая форма всегда отличает эту актрису. Но она слишком бескомпромиссно, беспрекословно развивает тему злости. Она злится уже больше, чем Фамусов. И слишком умно злится. Доходит до того, что, когда она хочет освободиться от этой злости, она не в силах изменить себе. У нее уже постоянно недружелюбный блеск в глазах и какие-то тонкие ядовитые губы. Она неспособна полностью отдаться своей влюбленности в Молчалина, потому что слишком дуется на Чацкого. Она неспособна приятно улыбаться гостям, потому что внутренне раздражена, вспоминая Чацкого. И тут хочется сказать театру: уступите! Уступите ее юности, ее семнадцати годам. Пусть порой (порой) она будет простодушной, наивной, непосредственной, порывистой, пусть хоть раз не так резко взглянет на Чацкого. Небольшие отступления — и, пожалуйста, сейчас же обратно к своей «злости». Как важны эти отступления! Ведь и так щемит сердце у Чацкого, он все видит, видит, как она погружается в фамусовщину, как еще немного — и она захлебнется.

Чацкого обычно играют двояко: то как влюбленного, то как протестанта. В первом случае он забывает все на свете ради Софьи и его обличительные монологи на заднем плане. Во втором Софья только случайный повод для его обличений. Оттого одни впадают в сентиментальность, другие в резонерство. Сентиментальность и резонерство — две болезни, от которых сколько уже раз предостерегал Вл. И. Немирович-Данченко. В МХАТе замысел единственно правильный, подлинно грибоедовский. Ненависть Чацкого растет из его любви. Он не просто красноречив, он сам больно задет, он на себе испытал, что такое это общество, которое вырывает у него Софью. Он выстрадал свою ненависть. Таков замысел.

Впервые Качалов сыграл Чацкого свыше тридцати лет назад. И критика писала тогда о «юном», «лирически-эмоциональном» Чацком. Каков он сейчас, тридцать два года спустя, — такой же, как раньше? Качалов мог бы притвориться таким же, пылким, лирическим, юным, «двадцатидвухлетним». И мы, зрители, могли бы притвориться, что видим юного Чацкого. Что вышло бы из этого взаимного лицемерия? Качалов мужественно оценил обстановку, он взвесил здесь все, что против него, он, по-видимому, учел и то, что соперник Чацкого в пьесе получает неожиданное преимущество. И смело пошел навстречу опасности. Каков результат? И успех, и урон. Временами Качалов достигает такого {227} проникновения в грибоедовскую мысль, которого вряд ни когда-либо достигнет какой-либо вполне «молодой» Чацкий. Временами за его словами нет этого проникновения, одушевления, и перед нами лишь великолепное чтение, великолепный качаловский блеск.

Вот он появляется у Софьи. Да, это не «юный», «лирически-эмоциональный» Чацкий. Судя по его внешнему виду, по взглядам, которые он бросает, по интонациям его голоса, нельзя сказать, что он только вступает в жизнь, нет, он сравнительно давно вступил в нее, в нем виден опыт жизни, которого Качалов скрыть не может, да и не хочет. Конечно, желательны были бы этот пылкий жест, эти «взъерошенные волосы», эта восторженная наивность и экзальтированность юности. Но если Качалов теряет в одном, он приобретает в другом. Чацкого в пьесе не раз увещают «перебеситься». Известно, что в исторической действительности иные Чацкие склонялись к этому. В молодости они обличали Фамусовых, став старше, примирялись с ними. Вот в этом старшем возрасте и находится качаловский Чацкий. Решающее время для него, для его идей. Возникает та ответственность, с какой человек смотрит на себя, на свою судьбу, но если так, то, значит, не столько экзальтированность, сколько сила, сосредоточенность. Не пылкость, а воля, подвергающаяся испытаниям, энергично выявляющая себя. Не лирический Чацкий, а мужественный. Конечно, это не совсем так, как в пьесе. Но, как видим, Качалов нашел свою тему в Чацком, и какую благородную. Она развивается на протяжении всего спектакля.

С первого же появления Чацкого видна его влюбленность в Софью, вернее сказать, любовь, зрелая, глубокая, такая, которая вырывается с трудом, с корнями. Но любовь не мешает его обличениям, напротив, усиливает их. В первом акте он «нападает на Москву», — его оживление, его красноречие, его юмор — оттого, что рядом любимая женщина. Ее присутствие порождает в нем этот подъем. Он замечает нерасположение к себе Софьи, но как бы закрывает на это глаза, боится потерять свое радостное настроение, с которым ему вскоре придется расстаться. Второй акт, третий. Зреет взаимонепонимание, вражда, одиночество, неизбежность разрыва. И тут усиливается опасность, о которой мы предупреждали. Слова, уместные в устах «пылкого» Чацкого, этот уже не произнес бы, и их произнесение звучит у Качалова общо. Это по адресу Фамусова. А вот по адресу Софьи. Чацкий останавливает пробегающую Софью вопросом — кого же она любит? Эта юношеская несдержанность тоже ближе первому Чацкому. Чацкий высмеивает Молчалина; Софья — Степанова иронически осматривает Чацкого с головы до ног, и взгляд ее, быть может бессознательный, словно говорит: «У меня есть еще аргумент против вас, Александр Андреич, не скажу какой». И Чацкий — Качалов с достоинством, тоже, может быть, бессознательным, отвечает на этот взгляд.

{228} Качалов идет к финалу, к своему удивительному финалу. Он встречается с Софьей, с Фамусовым, со Скалозубом, с Молчалиным, со всевозможными Марьями Алексевнами, его обуревает «мильон терзаний» — и при всем том и все время мелькает у него надежда: Софья не любит Молчалина. Качалов каждый раз подчеркивает: не страшно, если она не любит Чацкого, страшно, если она любит Молчалина.

Надежда исчезает. Последняя его связь с миром Фамусовых порвалась. «… С вами я горжусь моим разрывом», — обращается Чацкий к Софье. У Качалова он не только горд, он, наконец, и рад: больше нет мучений, терзаний, опасений, «оглядок», которые его до сих пор сопровождали. Он остался в одиночестве, но, сильный своим одиночеством, с могучей силой швыряет слова финального монолога. Пушкин сомневался в уме Чацкого: станет ли умный человек метать бисер перед Фамусовым? Особенно, казалось бы, этот вопрос можно отнести к качаловскому Чацкому. Качалов рассеивает это сомнение. Потому что речь идет не только о Фамусове. Речь идет о нем самом, о Чацком. Потому что он сам *освобождается* от мира, к которому принадлежал, потому что падают последние иллюзии, и он уже закаляется, созревает, приходит к самосознанию, ясными глазами видит всю свою непримиримость с этим миром. Оттого и в его монологе не вопль разочарования, не жажда страдания, а *воля*! «… Пойду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок!» «Оскорбленному есть чувству уголок!» — можно выделить одно из этих четырех слов, и каждый раз будет иной оттенок смысла. Воля продиктовала ему этот выбор — *есть*! «Оскорбленному *есть* чувству уголок!» — восклицает Чацкий, и мы видим его упрямое решение не сдаваться перед Фамусовым — он не стал слабее, он стал сильнее. Да, горе от ума, большое горе от большого ума. Спасибо уму, и нет обиды за горе, потому что, перейдя через горе, через испытание, придешь к истине. Все правильно! Качаловский разум, главное его достояние, чудо Качалова, мобилизован, чтоб достигнуть прозрения. Обернувшись и заметив слугу, Чацкий говорит ему сурово, обрывисто, кратко: «Карету мне, карету!»

«Литературная газета», 1938, 4 ноября.

Печатается по тексту книги, «Зачем люди ходят в театр…».

# Лермонтовский спектакль

Александринский театр, ныне Театр имени Пушкина, не в первый раз возвращается к «Маскараду». Каждый раз это все большее приближение к Лермонтову. Двадцать с лишком лет назад создателями этого спектакля были: художник Головин, композитор Глазунов, постановщик Мейерхольд, исполнитель Арбенина — Юрьев.

{229} Этот же квартет перед нами и ныне: декорации Головина, музыка Глазунова, игра Юрьева и Мейерхольд, который поворачивает спектакль к более реалистическому, углубленному, осмысленному толкованию.

Обычно театры, ставившие «Маскарад», отступали перед тем лермонтовским пламенем, которым насыщена пьеса. Они соглашались видеть здесь только мелодраму. Арбенин подозревает жену в измене, случайность вводит его в заблуждение, он отравляет жену, узнает об ошибке, когда уже поздно, и сходит с ума, не выдержав этого открытия. Театры цепко держались за этот сюжет, не делая ни шага в сторону пьесы, пугаясь ее пропастей, ее вершин, ее причудливых контрастов. Мейерхольд смело идет в этом направлении. И обретает Лермонтова.

На спектакле «Маскарад» перед вами носятся образы лермонтовской лирики, возникают Печорин, Вадим, Демон, Мцыри. Тревога охватывает вас, беспокойство — и не столько от того, отравит ли Арбенин Нину или не отравит, а от всего тревожного облика Лермонтова, от мятежной мысли, которая мучительно бьется в поисках выхода.

«Маскарад» был написан после «Демона». Демон, спустившись с кавказских высот, очутился в петербургском обществе и превратился в Арбенина. Он пытается сохранить свою гордость, свою неприступность, свой вызов судьбе, и вот судьба сыграла с ним злую шутку, так же как сыграла бы с другим (мотив карточной игры, проходящий через пьесу, есть как бы развернутая метафора этой темы).

«И этот гордый ум сегодня изнемог!» — говорит в финале об Арбенине Неизвестный. В своем страстном устремлении он разбился о неприступную стену и вот лежит с безумной улыбкой. Мизансцена, в которой театр показывает безумие Арбенина, напоминает безумие Германа из «Пиковой дамы». Вспоминается безумный Евгений из «Медного всадника». Этот рой ассоциаций, который вызывает спектакль, доставляет глубокое наслаждение, как от мгновенного проникновения в эпоху, от ощущения хотя бы в намеке трагического конфликта с действительностью, в котором обретались лучшие умы того времени.

… И царствует в душе какой-то холод тайный,  
Когда огонь кипит в крови.

Этот мотив проходит сквозь творчество Лермонтова, его можно обнаружить и в Мцыри, и в Демоне, и в Печорине, и в Арбенине.

Страстная жажда жизни, страстная тоска по жизни и в то Же время опустошенность, разочарованность от невозможности осуществить себя, дать выход себе, своим силам. Тема этого контраста развивается не только в крупных образах Лермонтова, но и в деталях — от «ледяных страстей» до такого, казалось бы, случайного эпитета, как «холодный кипяток Нарзана». {230} Этот контраст составляет содержание спектакля и в то же время его форму.

Двадцать лет назад, если судить по тогдашней критике, в спектакле очень ярком был довольно серьезный мистический акцент и сильный налет эстетизма. Эта мистика выражалась, между прочим, в особом внимании к фигуре Неизвестного, который как бы олицетворяет в пьесе идею рока, господствующего над людьми, а эстетизм — в абстрактно-декламационной манере игры и в отвлеченной эффектности мизансцен.

Мистику Мейерхольд убрал сейчас вовсе, а с фигуры Неизвестного до такой степени снял ее загадочные одежды, что может возникнуть спор: не слишком ли? Все-таки у Лермонтова это полуфантастическая фигура. Неизвестный вдруг появляется, вдруг исчезает, он знает и мысли Арбенина и его поступки, знает, что с ним было и что с ним будет. Не надо, чтобы Неизвестный «пугал» публику своей «потусторонностью», как это случалось, но он в какой-то степени объясняет нам самого Лермонтова.

Есть здесь намек на судьбу, восстание против которой, так же как восстание против бога, против высших сил, есть форма, в которой часто проявлял себя протестующий пафос Лермонтова. Неизвестный — фигура не мистическая, но в определенном смысле символическая. А в театре она бытовая, будничная, как мы с вами.

Впрочем, эта тема — дискуссионная; не будем ее здесь развивать, скажем только, что этот перегиб в «обратную сторону» не снижает философской силы спектакля.

Что касается эстетизма, который главенствовал некогда в этом спектакле, то и здесь видна определенная эволюция. Сейчас остались и зрелищность, и красота, и блеск, но они лишены бескрылого и пассивного любования, свойственного тому направлению в художестве, которое носило название «Мир искусства» и которому в свое время отдал дань Мейерхольд.

Сейчас появляется в этой красоте сила, страстность, порыв. Весь спектакль охвачен энергичным ритмом, не замирающим почти ни на минуту, увлекающим, устремляющим, подстегивающим действие, созидающим в результате ту будоражащую атмосферу, которая характерна для Лермонтова. Обнаруживается в спектакле не только красота лермонтовского стиха, но его внутренняя страстность, страстность, с какой он стремится, мчится — параллельно со страстями самих героев — к финалу, чтобы там завязать единый узел. Перед вами не просто концерт, где отдельные артисты более или менее хороню читают стихи, но единое действие, единая драма, исполнители которой связаны, так сказать, круговой порукой идейного замысла пьесы. Движение стиха сплетается с движением действующих лиц, одно не мешает другому, стих не теряется, не утрачивается, наоборот, выигрывает, становится драматически насыщенным, потому {231} что самое движение действующих лиц имеет ту же музыкальную основу, что и стихи.

Наряду с этим кипением ритма, как контраст, чеканное произнесение стиха — отточенность, «металлическая звучность стиха», как сказал о Лермонтове Белинский, холодный блеск стиха. Наглядно возникает то, чего требовал сам Лермонтов: «ледяные страсти». Пламенное движение мизансцен и в то же время четкий, строгий, почти суровый чертеж этих мизансцен. Этот контраст находим и в мелочах: холодный блеск красного дерева, люстр, гвардейских мундиров — фон, на котором Арбенин говорит свои монологи. И самый пламень этих монологов украшается мужественной силой их произнесения. Холодный треск аплодисментов: светское общество руками, затянутыми в белые перчатки, аплодирует Нине, которая поет «Когда печаль слезой невольной…» — песню, полную задушевной тоски. И самая эта песня исполнена с большим достоинством, словно отстраняющим от себя какое-либо вмешательство, с безмолвной гордостью.

Таков этот спектакль, о котором надо все же сказать, что он не всегда достигает того уровня, который мы здесь описали, той высоты, как ее видел сам Театр имени Пушкина. Исполнение находится на этой высоте, но часто и ниже ее, — это относится и к содержанию и к форме спектакля. Но важно отметить (и это сильно чувствуется), что театр работал над спектаклем с большим подъемом, с большой ответственностью за свое участие в лермонтовском юбилее.

Народный артист Юрьев в этом году отмечает полвека своего служения русской сцене. Поражаешься, с какой свободой он несет на себе груз тяжелой и трудной роли Арбенина. Многим манера Юрьева кажется старомодной, устаревшей. Однако в основе своей эта манера и характерная для нее величественность, масштабность, высокое чувство стихотворной формы очень близки стилю романтической драмы и трагедии. Романтическая драма не часто привлекает внимание наших театров — и не оттого ли, что в пренебрежении артистические приемы ее воплощения? В игре Юрьева слышится живой голос великолепного прошлого Александринского театра. Вот прекрасный случай напомнить о плодотворности этих традиций. Опираясь на них, Мейерхольд создал лермонтовский «Маскарад».

«Советское искусство», 1939, 12 февраля.

# Качалов Барон — Сатин

… Благородство Сатина — инстинктивное свойство его натуры в противоположность обветшалому аристократизму Барона, который хочет приписать своему «благородству» духовное происхождение. Это противоречие великолепно раскрывает Качалов. Мы {232} имеем в виду его знаменитое концертное выступление одновременно в двух ролях — Сатина и Барона.

Качаловский Барон старается казаться благородным, качаловский Сатин не думает об этом. Чем больше добивается этого один и чем меньше другой, тем дальше один и тем ближе другой к этой цели. Барон чувствует превосходство Сатина и пытается на цыпочках дотянуться до этого превосходства. Негодность его попыток настолько очевидна, что вызывает улыбку зрительного зала. Барон обращается к Сатину: «Ты говоришь… как порядочный человек!» — это замечание смешно потому, что видно, в качаловском исполнении, намерение Барона заработать на этом соседстве с Сатиным. Барон всегда делает хорошую мину при плохой игре, — здесь же больше, чем где-либо, потому что именно здесь, в этой сцене с Сатиным, «хорошей мине» Барона угрожает разоблачение, тем более что вслед за этим начинается его потасовка с Настей, когда он теряет «хорошую мину» и, не умея больше притворяться, разражается руганью, окончательно выдавая себя. Сатин хохочет над Бароном, видя, как он наказан за свои претензии.

Барон сохраняет подобающую «благородную» важность, но у Качалова его выдает визгливый голос, внутренняя торопливость и дерганность, и вот он уже суетится и вьется вокруг вырастающей и подавляющей его фигуры Сатина. Барон пытается создать для себя и для других иллюзию духовного содержания, якобы имеющегося у него. И Качалов показывает, как он все более заметно выдыхается, не выдерживая состязания с Сатиным, который, наоборот, все больше насыщается этим содержанием.

Мы слышали монолог Сатина у многих актеров; по большей части там была просто ораторская речь, исполненная гнева, протеста, призыва, но за добросовестной передачей текста не было видно Сатина. Слышна была сама речь, вернее, тезисы, в ней высказанные, но личность Сатина отсутствовала, отчего монолог звучал как цитата. У Качалова, выступающего даже без грима, виден Сатин, почти видишь его живописные лохмотья, свободную позу, в какой он любит располагаться на нарах ночлежки. Вот он говорит, закрыв глаза, словно прислушиваясь к отдаленной музыке. Как известно по пьесе, Настя, мечтая, тоже «точно вслушивалась в отдаленную музыку», музыку убаюкивающую, оберегающую от грубых звуков действительности. Сатин же по тому восторгу, который светится на качаловском лице, упоен музыкой торжественной, патетической — может быть, ему слышится музыка будущего? В самом сатинском голосе у Качалова — широкий жест, мы хотим даже сказать — широкий взмах, соколиный полет в самих сатинских интонациях.

«Есть много людей, которые лгут из жалости к ближнему… я — знаю! я — читал!»

Здесь нет придирчивости, упрека, клещевской сварливости к людям, которые лгут, хотя Сатин и выступает против этих {233} людей. Это в данный момент унизило бы Сатина ненужной мелочностью. Он поднимается над этими людьми и уже одним этим опровергает их. «Я — знаю! я — читал!» — плавное движение руки, раскрытая ладонь, торжественная убежденность, романтическая приподнятость, характерная для всего монолога. Не риторические котурны, а естественный подъем, естественный полет.

Сатин произносит свои слова, наслаждаясь их смыслом, их произнесением. Качалов выносит наружу не только мысль монолога, но и сверкающую красоту, в которую облек Горький прославление человека. Но потому, что выражена форма, выражено и содержание, а это содержание — «правда творчества», радость деяния, оптимизм жизни, то есть сокровеннейший смысл монолога о человеке. Это уже не красноречие, не элоквенция — ораторская речь, ораторский гнев, ораторские кулаки, — это больше, это поэзия. На лице качаловского Сатина улыбка вдохновения, и она придает величие сатинскому монологу.

«Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они… нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет… в одном! Понимаешь? Это — огромно! В этом — все начала и концы…»

Широкий, неторопливый жест: «не ты», «не я», «не они». И затем с глубокой убежденностью, с каким-то огромным уважением: «это ты», «я», «они», «старик»… «Это — огромно» — жест, заполняющий собой всю сцену. Сама фигура Сатина вдруг вырастает. И на этой высоте, с каким-то могучим, радостным самозабвением: «В этом — все начала и концы…»

Если объяснить одним словом, в чем заключено выражаемое Качаловым сатинское начало, это слово будет: артистичность, артистизм. Артистичность не только монолога Сатина, но артистичность самого Сатина, натуры Сатина, характера Сатина. Но в этом и заключается субъективное выражение «правды творчества», носителем которой в пьесе выступает Сатин…

«Советское искусство», 1939, 16 июня.

# «Смерть Пазухина»

Салтыков избрал для своей пьесы традиционный сюжет — борьбу за наследство. Но редко эта борьба изображалась с такой обнаженностью, с такой злостью и язвительностью, с такой не знающей ни малейшей уступки беспощадностью, как в этой пьесе Щедрина. Салтыков выводит наружу потаенные страсти своих героев, растравляет их, дает им, так сказать, распоясаться, и они Уже нагло разгуливаются — какая-то оргия стяжательства. Тяжелое дыхание страстей веет со сцены, кажется, что слышишь скрежет, рев, хрюканье, рычание — какое-то звериное логово! Сатирический бич Щедрина свистит на протяжении всех четырех Действий, не останавливаясь ни на минуту. Салтыков не дает ни малейшей передышки своим героям, даже когда загоняет их в тупик и может сказать, что сделал свое дело.

{234} Но надо сказать, что он не дает отдыха и зрителю, не дает разрядки, почти не позволяет перевести дыхания. И не только потому, что в пьесе нет положительного героя, той светлой точки, на которой мог бы отдохнуть глаз зрителя. Нет здесь ни смеха сквозь слезы Гоголя, ни благодушной порой улыбки Островского, — Салтыков нагнетает свой сарказм беспрерывно, редко когда он разрешит облегчающую паузу. Можно сказать, что это жестокая пьеса, страшная, — почти физически ощущаешь духоту и жуть пазухинского быта, — кажется, деться некуда.

Отсюда и сила пьесы — та напряженная, захватывающая энергия, с какой автор внушает зрителю свой взгляд на вещи, энергия, которая не может не покорить, не оставить долгого и глубокого впечатления. Отсюда и трудности пьесы, трудности ее восприятия.

Понятно, этого хотели избежать — трактовали пьесу в духе Островского или Гоголя. Независимо от мотивов такой операции, всегда в той или иной мере страдал Щедрин, поскольку это Щедрин, а не Островский или Гоголь. В связи с мхатовской премьерой некоторые критики задавались вопросом: «А не сгущает ли краски Щедрин, а нет ли у него гиперболы?» И тут же успокаивали нас: «Нет, дескать, сгущения не замечено, все в лучшем реалистическом виде». Эти высказывания, и как раз по поводу Щедрина, в высшей степени симптоматичны. Это инерция того взгляда, что реализм есть нечто такое, что имеет во всех случаях одинаковый цвет, одинаковый вкус, одинаковый запах. Неудивительно, что при таких понятиях даже малейшие уклонения от стандартного понятия о реализме сейчас же заподозриваются в… формалистском уклоне. Печальные плоды этого уравнительно-бюрократического взгляда мы кое-где уже собираем. Ведь не редкость, что наши спектакли выглядят на одно лицо, независимо от автора, режиссера, театра; кажется порой, что два раза видишь одну и ту же пьесу, один и тот же спектакль.

Критики, замечания которых мы приводили, в этих случаях поощрительно хлопают в ладоши: правильно, так и надо, вот он, реализм! Не реализм это, а серость, безжизненное копирование, выутюживание всякой индивидуальности, которые демагогически декларируются под лозунгом социалистического реализма. Но социалистический реализм есть богатство, а не нищета, многосторонность, а не штамп.

Печально, когда эти взгляды затрагивают рикошетом классиков. Пушкин реалист, и Гоголь реалист, и Лермонтов реалист, и Толстой, Чехов, Горький — реалисты. Но у каждого свой тип реализма, своя индивидуальная реалистическая манера, — все это давным-давно известно, давным-давно повторялось, но, видимо, приходится повторить в тысячу первый раз. Салтыков — реалист, но он, конечно, «сгущает» краски, накапливает их, конденсирует, доводит до накала и, пользуясь этим приемом, выражает самую сущность того, что описывает. В его реалистической палитре {235} есть и гипербола, «сгущение», есть и гротеск, и нечего поспешно замазывать эту палитру какой-либо «благополучной» «реалистической» краской, чтобы «спасти» Щедрина, на худой конец, под видом Островского. Известный герой Щедрина назван им — Угрюм-Бурчеев, хотя модель, с которой он его писал, вероятно, носила «благополучное», «реалистическое» имя Иванова или Романова.

Мы могли бы понять эту критику, если бы она выступила примерно с таким заявлением:

«Да, конечно, Щедрин “сгущает краски”, что видно простым глазом, спорить на этот счет бесполезно. Однако щедринская манера, введенная в пьесу, приводит к такому “сгущению” сюжета, к такой концентрации характера, что уже нарушает драматический принцип, уже переходит порог естественного зрительного восприятия, тяжело ложится на зрительскую психику, подавляет ее, утомляет, добиваясь в итоге значительно меньшего эффекта, чем рассчитывала. Не случайно Щедрин, если не считать некоторых драматических набросков, написал одну эту пьесу, — видимо, драматическая сфера не могла быть им освоена по указанной нами причине. Поэтому театр вправе “облегчить” Щедрина, подталкивая его ближе к Островскому или к Гоголю. Обиды в этом для Щедрина нет, все делается в его интересах. Если быт у него только трамплин, от которого он отталкивается, — нагрузим пьесу этим бытом, приземлим ее. Страсти героев сгущены до аллегорической изощренности? Разбавим бытом эту страсть, сделаем ее более “человеческой”, — может быть, потеряем Щедрина, но вместе с тем обретем его. Иначе мы рискуем вообще остаться ни с чем. Смех Щедрина в этой пьесе сатирически-зловещий, жестокий, замирающий в горле? Внесем в него немного юмора, немного света, убавим эту напряженность, эту сгущенность. Тогда пьеса будет полностью воспринята зрителем и завоюет себе место на сцене, на которой она до сих пор появлялась очень редко по вышеизложенным причинам».

Это спорная точка зрения, но все-таки точка зрения без трусливого отгораживания от существа спора под предлогом, что у Щедрина нет гиперболы. Точку зрения, которую мы здесь импровизировали, в первую очередь может опровергнуть практика, театральная интерпретация, спектакли.

Можно в самом Щедрине найти те драматические качества, которые, не разбавленные посторонней примесью, дадут максимальный эффект. Щедринский язык, например: язык изречений, афоризмов, в двух словах дающий характеристику, с поразительной меткостью бьющий в цель, раскрывающий как бы общую истину относительно тех пороков, которые бичует пьеса. Вместо фамилии Иванов или Романов Щедрин пишет — Угрюм-Бурчеев, но таков же принцип языка персонажей пьесы. В изречениях-афоризмах виден блистающий саркастический ум Щедрина, доставляющий глубокое наслаждение, которое театр должен усилить.

{236} Стиль пьесы близок к памфлетному стилю Щедрина вообще, и естественно, что театры не могут не считаться с этим. Московский Художественный театр явно идет в этом направлении. Он отходит от «быта», от просто бытового изображения людей и событий. Он избегает обычной для МХАТа психологической детализации. Его задача, как видно, показать страсть как нечто целое, резко очерченное, массивное. Прекрасно понят и выражен щедринский язык. Все это, конечно, близко к пьесе, но могло быть ближе, значительно ближе. Театр добивается хороших результатов, но, возможно, добился бы больших, если бы решительнее шел туда, куда направлялся, если бы больше заострил спектакль, сконцентрировал, сгустил, довел его до той точки кипения, к которой он тяготеет.

Но, может быть, театр сознательно не дошел до логического конца, видя наперед те опасности, которые его на этом пути подстерегали, или инстинктивно боясь их?

Во всяком случае, вот ряд образов, которые явно снижают спектакль. Например, Василиса Парфентьевна или Никола Велегласный дальше бледных иллюстраций к быту «темного царства» не идут, сатирическая соль Щедрина совершенно испарилась в них.

Это роли эпизодические. Но возьмем другие, решающие образы пьесы — Живоедову, приживалку Пазухина, или генерала Лобастова.

Живоедова — еще миловидная дама, еще мечтает выйти замуж. Вероятно, это обстоятельство и было тем «зерном», которое артистка Скульская положила в основу роли. На прочее, как видно, она не обратила внимания, — что же, из этого «зерна» вырос очень чахлый цветок. Генерал Лобастов любит свою дочку и жаждет урвать для нее кусок наследства, — видимо, любовь к дочке у артиста Жильцова тоже оказалась единственным «зерном» этой роли; в результате выросло тоже не бог весть какое растение.

Приживалка Пазухина поминутно рисуется своей миловидностью, — «миловидная Анна Петровна!» — вот и все, что о ней скажешь. Но оказывается, что она не только Анна Петровна, но еще и Живоедова, — недвусмысленно подчеркивает Щедрин. Оказывается, она угрожает: ежели надобно, собственными зубами перегрызет ближнему горло. Но в спектакле она говорит об этом так, чтобы — боже упаси — не потерять свою миловидность, чтобы не упали ее акции в смысле замужества. Можно на самом деле подумать, что она только кокетничает этой фразой, что она Анна Петровна, а не Живоедиха, как ее кругом называют.

Можно подумать, что, если бы не дочка, Лобастов вовсе не ввязывался бы в борьбу за наследство. Он то унижается перед тем или другим наследником, то хамит тому или другому, в зависимости от того, у кого в данный момент успех. И дочка — только повод, который развязывает в нем это хищничество, это {237} хамство, это холуйство, это барство! Не было бы дочки, Щедрин дал бы Лобастову другой повод, третий, четвертый, не в дочке Лобастова дело, так же как не в замужестве Живоедовой, а в той стяжательской страсти, которая командует ими. В спектакле герои не страшны, они даже не пугают, скорее просят, чтоб им симпатизировали.

Но вот Фурначева у артистки Шевченко уже страшнее, куда страшнее. В исполнении Шевченко это какой-то патетический символ обжорства, тупоумия и животности. Не психологический этюд «скучающей барыни» и не бытовой тип взбалмошной купчихи-чиновницы. Это действительно сатирическая кисть, олицетворенный щедринский памфлет.

Умирающему Пазухину, которого играет Чебан, уже трудно поднять тяжелеющее веко, но, когда он его поднимает, оттуда остро сверкает глаз, который как бы говорит: «Я еще не умер, я еще не умру, я еще хочу пожить той жизнью, которую прожил, трижды той же жизнью». Живновский рассказывает ему о своем волокитстве, и Пазухин пододвигает к нему голову. На мертвом лице светится похоть, ноздри раздуваются, страсть оживает в этом потухающем теле, он озирает присутствующих улыбающимся оскалом, чтобы все видели, чему он рад. Он не стесняется в последнюю минуту так страшно выдавать себя, и окружающие не испытывают стеснения при виде того, к чему еще тянутся эти костлявые руки. Для них это естественно, потому что это их собственное естественное самочувствие. И только зритель ужасается. Блестящий, подлинно щедринский, саркастический штрих!

Готовцев, играющий Живновского, целиком оправдывает имя своего героя. Забулдыга в дворянской фуражке, он готов на все, лишь бы чем-нибудь поживиться: старый чулок так старый чулок, рюмка водки — пожалуйста; авантюра, где ему кое-что перепадет, — подавай! Замечательно у Готовцева, однако, то, что Живновскому, в конце концов, не столь важна цель — старый чулок или кусок наследства, — а сам этот механизм: «Можно, дескать, поживиться», искусство ради искусства, сама атмосфера разнузданных инстинктов возбуждает и удовлетворяет его не меньше, чем водка. И здесь, как видим, не жанровая фигура «спившегося дворянчика», но все тот же щедринский сарказм, щедринское «сгущение красок».

Борьба за наследство между Фурначевым и Прокофием Пазухиным составляет центр спектакля. Эта дуэль приобретает тем больший интерес, что со стороны Фурначева выступает Тарханов, а со стороны Прокофия — Москвин. Фурначев, свидетельствует Щедрин, человек «солидный, говорит медленно и с достоинством». А по сути дела, он пройдоха. Распространяется насчет добродетели, каждый раз высказывает высокую истину и под шумок обделывает дела. Фурначев в будущем появится у Щедрина под именем Иудушки Головлева. Играя Фурначева, надо {238} видеть перед собой Иудушку. Иудушку называли русским Тартюфом, но этот Тартюф выглядывает уже из Фурначева.

Фурначева, видимо, следует показать так: вот слова, а вот и дела, вот высокие рассуждения, тем более высокие, торжественные и патетические, чем ближе сам лицемер подбирается к добыче. Если в эту минуту на лице его высшая степень достоинства, значит, как раз в эту минуту он и мошенничает. Таким образом, речь идет о контрасте между его личиной и его сущностью, и чем неожиданнее и резче будет этот контраст, тем скорее актер окажется у своей цели — покажет Тартюфа.

Тарханов очень самобытно решает свою задачу. Он не соблюдает этот контраст, он вообще стирает его. Фурначев у него не очень-то скрывает свою сущность и не делает большого секрета из своей личины. Он с достоинством изъясняется насчет добродетели и в то же время внутренне хохочет над тем, что изъясняется с достоинством. Он не боится, что его насмешка может быть обнаружена: «и пусть», — скажет он, глядя откровенно веселыми глазами. Он мог бы сказать своему собеседнику: «Да, я пройдоха и плут, я лицемер, но ведь и ты пройдоха и плут, и ты лицемер, зачем же нам лицемерить по поводу нашего лицемерия? Не будем скрываться друг от друга, но и не будем выдавать друг друга, эта игра доставит нам обоим некоторое удовольствие, нам, людям умным». Он заявляет, что любит разговаривать с отсутствующим собеседником, и указывает на газету. И вот, читая эту газету и обсуждая ее в своем монологе, он словно обращается к отсутствующему собеседнику, и тот именно и глядит на него: «Мы, дескать, люди умные».

Он не скрывает своего лицемерия от себя самого, смотрит в глаза своему лицемерию, любуется им, поощряет его и получает какое-то циничное удовлетворение от своей откровенности.

С награбленным добром Фурначев выходит из комнаты умершего Пазухина и восклицает: «Возблагодарим создателя нашего, который нас, смертных, разумом одарил. Кабы не он, царь небесный, что же бы мы такое были?» Здесь высшая мера ханжества. Вероятно, по Щедрину, ее надо показать так: благостные глаза, полные елейной любви к «царю небесному», тем более невинные, сладостно-покорные, чем более жульничества на сцене. Фурначев не может жить без лицемерия — такова его натура, которая не может не проявлять себя, поскольку он живой человек, а проявлять себя она может, только лицемеря. Он лицемерит, когда он сам с собой, когда он с людьми, даже когда он с богом, который ведь его насквозь «видит». Здесь он лицемерит больше, чем где-либо, именно потому, что «царь небесный» его насквозь видит. И чтобы скрыться от этого всевидящего ока, он показывает проникновенную добродетельность, он сам в эту минуту чувствует себя в высшей степени добродетельным. Он обманывает самую свою совесть, даже не замечая, что обманывает, — ведь ему нужны самочувствие добродетельности, искренняя {239} вера в свою добродетельность, чтобы «царь небесный» убедился, что совесть его чиста, а убедиться «царь небесный» может, потому что насквозь видит. Контраст, о котором мы выше говорили, достигает здесь высшей точки.

Как обстоит дело у тархановского Фурначева? Сплошное плутовство, хоть и прикрытое достоинством. Он поднимает глаза к «создателю», к которому обращает и слова свои, и кажется, что он сейчас подмигнет ему. Ты меня, «создатель», насквозь видишь, как тебе и положено, ну и гляди, «царь небесный». Нет здесь никакого вызова, боже упаси — какого-нибудь богоборчества, но весьма «благопристойная» беседа на тему: «Мы, дескать, люди умные».

Тарханов — актер грандиозного юмора, юмора у него сила невидимая. Юмором он беспредельно насыщает свою роль. Возникает вопрос: щедринский ли это Фурначев? Поставим этот вопрос острее: сыграл ли бы Тарханов Иудушку, а если бы сыграл, салтыковский ли был бы это Иудушка? Сомневаемся. Иудушка вызывает отвращение, он весь заполнен издающей гниющий запах мерзостью, — это запах разложившихся человеческих чувств. В нем столько душевной склизкости, что делается не по себе. Его сладострастная вкрадчивость, его ядовитая улыбка, от которой делается страшно, уводит его далеко за пределы какого бы то ни было снисхождения к нему, понимания, симпатии. Страшно даже произнести — симпатия к Иудушке. Фурначеву еще далеко до Иудушки, но и тут смешно говорить о симпатии к нему. А вот тархановский Фурначев эту симпатию вызывает, невольное чувство симпатии, которое обнаруживается в смехе зрительного зала. Отчего же так? Оттого, что в тархановском Фурначеве так много жизненной силы, она так бурлит к нем, прет из него, перехлестывает наружу, что невольно заражает зрителя именно этой жизненностью. Конечно, не симпатия к Фурначеву — статскому советнику, жулику, стяжателю, лицемеру; но, повторяем, к жизненной силе, к этой живой плоти, которая облеклась в столь уродливую форму, а на форме артист не очень и настаивает.

В актерской биографии Тарханова Фурначев есть дальнейшее развитие и, можно сказать, расцвет другого тархановского образа — гоголевского Собакевича, которого он играл в «Мертвых душах». Там это воистину был «медведь», каким его хотел видеть Гоголь. С этим же медведем мы встречаемся и сейчас. Медведь, как известно, хищник страшный, но относишься к нему с юмором, даже с благодушным юмором, хотя при встрече с ним один на один в лесу вряд ли будет до юмора. Но в том зоопарке, который показывает Щедрин, медведь довольно редкий зверь, — там преобладают, если продолжить наше сравнение, скорее шакал и гиена. Фурначев ближе к Иудушке, чем к Собакевичу, к «шакалу», чем к «медведю». Тархановский же Фурначев больше гоголевская фигура.

{240} Стяжательская страсть завладевает и Прокофием, сыном Пазухина. Ради корыстной цели он без колебаний пожертвует родным сыном и родным отцом. Он постепенно входит во вкус, все с большим аппетитом вдыхая в себя яд собственничества. Вначале всеми унижаемый, он оказывается в конце господином положения. Он не хочет отказать себе в мести, он мечтает о сладости мести, он жестоко предвкушает, как заставит своего непокорного сына жениться на уродливой Леночке. Он устраивает себе настоящий праздник, когда измывается над Фурначевым, и глумится над ним до такой степени злобно, цинично, подло, что даже Живоедова и Лобастов принуждены остановить его. Он обнимает кучу ассигнаций с исступленно-торжествующим криком: «Мое!!!» И здесь слышится это тяжелое дыхание стяжательства.

То, что мы увидели в исполнении Москвина, разошлось с тем представлением о Прокофии, которое мы только что привели. Нам казалось, что есть единственный путь, чисто щедринский, и что другой вряд ли возможен. Актер переубедил нас, особенно на втором спектакле, который мы смотрели, где его мысль открылась с блеском. Прокофий у Москвина ничуть не злобен, не мстителен, не жесток — он простодушен. Самая хитрость его простодушна. И расправа с Фурначевым простодушна. И хвастовство победой простодушно. Он воображает, как заставит сына жениться, и на лице его разоружающая улыбка. Он просит Лобастова пощекотать Фурначева под мышками, когда тот выйдет с набитыми деньгами карманами, и просит с какой-то детской умиленностью: «Пожалуйста», — упрашивает он и заливается детским смехом. Он называет Фурначева вором и мошенником не издевательски, а просто так, озорничая. Он диктует Фурначеву унижающую того расписку, но сам-то не очень унижает его. Он главным образом потешает себя, злобный огонек ни разу не вспыхивает в его глазах. Он созывает народ, вот сейчас, кажется, он начнет свой самосуд, свое безудержное глумление. Ничего похожего. Он только как-то залихватски, по-молодецки — раззудись, плечо, размахнись, рука! — куражится — я, дескать, хозяин, и все.

Но если вдуматься в этот образ, то, может быть, он всего и страшней. Фурначев прикрывает свои дела моралью, Живоедова — тем, что для замужества капитал нужен, Лобастов — тем, что у него дочка, Живновский — тем, что пить-есть надо. Москвинскому Прокофию вообще никаких оправданий не нужно. Он не знает никакой морали: ни лицемерной, ни подлинной, это какой-то наивный дикарский аморализм, и в нем он чувствует себя, как птица в воздухе, как рыба в воде, — легко и свободно.

Талант Москвина, даже если встречает роль, не во всем родственную ему, заставляет ее слушать себя, оживляет своей жизнью, заставляет сверкать всеми гранями большой правды.

В последней сцене, — в декорациях Кустодиева пазухинский {241} дом напоминает собой какой-то застенок — вросшие в землю стены, тяжелые двери, темные ниши, на столе свечка, и от ее пламени скользят и перебегают мрачные тени, — здесь не пролита кровь, но пахнет убийством, вот, кажется, сейчас разыграется сцена под стать этому угрюмому окружению. Нет этого. Страшно? Не очень-то страшно. Зритель не подавлен, нельзя сказать, что смех застревает в его горле. Он с улыбкой глядит на Прокофия и Фурначева, и улыбка, веселый смех разгоняют эти тени, обступившие со всех сторон последнюю сцену. Может быть, Это и есть та разрядка, то облегчение, которых нет у Щедрина, и, может быть, так и надо играть и ставить так, дойти до известного предела и не делать шагу дальше, чтобы не споткнуться и не погубить спектакль. Нужны дальнейшие опыты, дальнейшие творческие эксперименты над щедринской пьесой. МХАТ предложил свой вариант щедринского спектакля, будем ждать других.

«Литературный критик», 1939, № 5 – 6.

Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь».

# «Забытые страницы»

Театр сатиры — очень гостеприимный театр. Он любит своего зрителя, готовится к его посещению, выдумывает для него все более заманчивые сюрпризы, — словом, делает все, чтобы им остались довольны. Бывает в этом театре, что не успеет еще выйти актер, не успеет еще сказать слова, а зритель уже улыбается. Бывает, что достаточно актеру сделать незначительный жест, и зритель разражается смехом. Больше нам ничего и не надо, резюмирует театр, смех — вот наш принцип, смеющийся зрительный зал — вот наш высший суд.

Прекрасный принцип, что и говорить. Но если следовать ему без оглядки, можно прийти к результатам, о которых, я не знаю, всегда ли догадывается сам театр. Разве не случается, что, уходя после некоторых даже очень смешных спектаклей, ловишь себя на том, что от смеха ничего в тебе не осталось, досадуешь, «чему я, собственно, смеялся», и даже возникают нелестные соображения по собственному адресу.

По-видимому, в театре существует неписаное правило: все приемы смешного хороши, кроме несмешных. Смеется зритель — прекрасно, что вам еще надо! По-видимому, у актеров и авторов театра преобладает одна задача — «чтобы посмешнее», один страх — «а будет ли смешно». Волнует не столько образ, сколько вот это опасение, как бы, боже упаси, не потерять своего авторитета «смешного» актера, «смешного» автора, «смешного» театра. И актер, автор, театр, махнув рукой, отдаются воле волн — куда его понесет, куда вынесет — не важно. Важен результат: смеется зритель — прекрасно, что вам еще надо!

{242} Так в театре, обладающем великолепными актерами, сложилась опасная «традиция». Господствует в театре штамп. Штамп юмора, уравниловка, однообразие юмора. Юмор имеет тысячи качеств. Есть национальный характер юмора — юмор Вольтера и юмор Диккенса, индивидуальный характер — юмор Чехова и юмор Сухово-Кобылина и т. д. По большей части в Театре сатиры все это перечеркивается. Преобладает одно качество юмора — юмор самого Театра сатиры. Этого мало. Здесь не стиль, как, скажем, был стиль в комедиях Театра имени Вахтангова или в опереттах Камерного театра, а просто профессиональные приемы комедийного театра.

Реже скажешь на спектаклях Театра сатиры: вот образ, вот характер, вот тип; чаще скажешь: вот Хенкин, вот Кара-Дмитриев, вот Поль, вот Пугачева. Первоклассные актеры, но, откровенно говоря, в театре они далеко не раскрыли своих возможностей. Когда выступает актер подобного плана, всегда ждешь чего-то нового, новой ступени, нового постижения. Тут, честно говоря, этого не ждешь, по большей части это лишь новая вариация одного и того же. Одним словом, это театр профессиональный, но недостаточно художественный, актерский, но еще мало артистический.

Традиция, которую мы выше описали, с некоторых пор начинает нарушаться. Очевидна здесь заслуга художественного руководителя театра Н. Горчакова. Особенно это заметно в последнем спектакле, «Забытые страницы», где показаны три одноактные пьесы: «Свадьба» Чехова, «Дети» Горького и «Маленькая ошибка» по Лескову. Сразу же следует сказать, что ни Горького, ни Лескова театр не дал, это не горьковский, не лесковский юмор, это все тот же юмор Театра сатиры. А Чехов — это действительно Чехов, чеховский юмор, — стоит ли прибавлять, что от этого выиграл прежде всего театр.

Изящная лесковская новелла превращена в довольно грубоватый водевиль. Митечка и Катечка, так, как их играют Анисимов и Звягина, — а играют они превосходно, — есть законное, очень невинное, вполне добродушное, доброжелательное к героям водевильное преувеличение. Но это в самом деле не Лесков. В «Маленькой ошибке» лесковский юмор лежит тонким слоем, как бы просвечивающим сквозь ткань рассказа, — малейший нажим, — и вся прелесть улетучится. На этот нежный акварельный рисунок театр ляпнул жирной кистью. Получилось, что называется, «здорово», «горячо», «публика смеется, чего вам еще надо», а Лескова и след простыл.

Та же история произошла и с Горьким. «Дети» Горького еще ни разу не показывались со сцены, это не только «забытая», но еще никогда «не открывавшаяся» на сцене страница. Очень хорошо, что театр рискнул ее открыть. Но, сделав этот шаг, он тут же отступил. Он побоялся, что комедия, поставленная как она есть, покажется пресной. И снабдил ее юмористическим «гарниром», {243} напичкал всякими специями и приправами, — самого блюда мы так и не попробовали. Много ситуаций, мизансцен, одна веселее другой, «публика смеется, чего вам еще надо», а Горького как не бывало.

В рецензиях на спектакль театр упрекали, что он смотрел не туда, куда надо, он видел в «Детях» смех, а надо было видеть печаль, и что самое название «Дети» адресовано персонажам пьесы — они вовсе не «смешные», а «взрослые, глупые и несчастные дети». Эта точка зрения абсолютно не соответствует действительности. Ни намека на печаль нет здесь у Горького. Он не горюет, а смеется, не сострадает, а издевается. И название «Дети» — не сочувственное, а ироническое.

Приезжает барин Свирь-Мокшанский, «лысоватый, хилый», и, указывая своему спутнику на встречающий их «народ», сентиментально объясняет, что это дети. Над этой сентиментальностью иронизирует Горький. Прекраснодушные интеллигенты, эпигонствующие народники, кающиеся дворяне, причисляя к народу кулаков, лавочников, купцов, умиленно говорили о детях, наивных и невинных детях. Это прекраснодушие имеет в виду Горький. Вот они каковы, «дети», какова их «наивность», «невинность». Каждый персонаж — энергично зарисованный тип, здесь источник юмора пьесы, но в этом отношении нас удовлетворил только один образ — Татьяна Зобнина в исполнении Фроловой.

Наконец, горьковский язык — богатейшие оттенки юмора содержит он. Каждое слово надо, так сказать, держать на ладони и любоваться им, «смаковать», пробовать «на вкус и на ощупь», наслаждаться этим языком и это наслаждение передать зрителю. К сожалению, не только в этом спектакле или в этом театре, но и во многих других театрах замечается игнорирование слова, языка, русского языка. Язык становится бедным родственником, относятся к нему пренебрежительно и свысока. Пользуются им или только для передачи содержания, или для завязывания и развязывания ситуации, или для выражения психологического состояния. Красота и поэзия языка теряются. А за образцами ходить недалеко. Вспомним, как наслаждается толстовским языком Качалов в «Воскресении», или как наслаждается горьковским языком Москвин в «На дне», или Тарханов — «В людях». Но если язык есть просто техническое средство связи, то не все ли равно, какой язык?! Достаточно было театру обратить внимание в эту сторону, и спектакль расцвел бы. Но театр в поисках юмора поворачивал горьковскую пьесу и так и этак, забыв открыть ларчик там, где он проще всего открывается.

Чеховская «Свадьба» прозвучала на этом фоне неожиданно. Привычная публика театра была озадачена, а кое-кто в антракте даже запротестовал. «Водевиль есть вещь, а прочее все гиль!» Раз вы начали водевильной нотой, ведите ее, не задумываясь, до конца. А театр задумался! Конечно, «Свадьба» — водевиль, смешны жених и невеста, и родители невесты, и телеграфист {244} Ять, и акушерка Змеюкина, и грек Дымба, и знаменитый Ревунов-Караулов. По за всем этим присутствует горькая улыбка Чехова. Театр мог бы пройти мимо этой улыбки, дав от начала до конца сплошной смех, но вовремя удержал себя, и чеховская горечь проступила сквозь спектакль и тонко окрасила его. Среди громкого смеха над героями «Свадьбы» вдруг прозвучала тоскливая нота, вспомнилось пушкинское «боже, как грустна наша Россия», и зритель стал тише, сосредоточеннее и сквозь свой смех как-то серьезнее и глубже, иными глазами взглянул на то, что ему показали. Это было очень сильное впечатление. Благодаря «Свадьбе» название спектакля приобрело двойной смысл. Не только прямой — забытые страницы театральной литературы, но и символический — старая Россия, забываемая и уже забытая.

Режиссерский план «Свадьбы» Ляуданской и Овчининской прекрасно поддержали актеры Корф, Кара-Дмитриев, Козубский, Рудин, Стеклова и другие, особенно Корф, игравший «генерала». Это был очень смешной, смехотворный «генерал», но как раз тогда, когда казалось — он будет еще смешнее, Корф смело перешел из водевиля в драму. На минуту произошло замешательство, зритель по инерции тянул актера дальше к смешному — сколько раз в этом театре актер неоправданно шел навстречу?! На этот раз он воспротивился, настоял на своем, заставил публику подчиниться себе, и публика покорилась и была благодарна артисту.

В этом же духе — «чеховской улыбки» — финал спектакля. Гости расходятся один за другим. В зале пусто. Сидит одна невеста, бессмысленно хлопает глазами, глупо хихикает. Доносится трогательный и смешной банальный свадебный вальс. Входят два лакея, гасят лампы, недоуменно замирают перед невестой, — она продолжает хихикать, — занавес.

«Свадьба» в театре еще не дозрела: то больше, чем надо, нажимают на водевиль (Козубский), то наоборот, больше, чем надо, — на лирику (Близниковская). В дальнейшем это сгладится, и «Свадьба» должна войти в репертуар театра как знамение, как обещание того поворота, который, будем надеяться, в нем осуществится.

«Известия», 1939, 18 ноября.

# «Тартюф»

Я назвал свою статью «Тартюф», так же, как назван спектакль в МХАТе, так же, как названа мольеровская комедия, но я охотнее вместо «Тартюф» сказал бы «Оргон», вместо «Обманщик» (второе название мольеровской пьесы) — «Доверчивый», и этим, как мне кажется, вполне выразил бы то, что показал нам МХАТ. Весь спектакль — Дорина, Эльмира, Клеант, Мариана и, наконец, сам Тартюф — все они, так сказать, обслуживают Оргона, он безраздельно господствует на сцене, он владыка спектакля, а остальные {245} составляют вокруг него более или менее живописно расположившиеся группы, освещаемые тем огнем, который бросает на них Топорков — Оргон.

Так переместился центр пьесы. Тема лицемерия, обычно главная, стушевалась, тема доверчивости, обычно побочная, выплыла наружу. Правда, есть тут свой смысл. Если лицемерие зло, то и доверчивость зло, если надо высмеять лицемерие, то и доверчивость заслуживает этого, если наказано одно, то пусть будет наказано и другое. Но только отчего МХАТ, так хорошо разделав «доверчивость», столь снисходительно отнесся к «лицемерию»?

Мы не хотим этим сказать, что следовало «укротить» Топоркова, ослабить его краски, загнать его в угол. Мы хотим только сказать, что следовало бы из этого угла вытащить и Тартюфа и его поставить в центр и чтобы столкновение обоих героев, одинаково главных, высекло те искры, которых не хватает спектаклю. Но Кедров, ставивший «Тартюфа», увел в тень Кедрова, игравшего Тартюфа, и эта чрезмерная скромность не кажется нам в данном случае добродетелью.

Глядя на Топоркова, все время вспоминаешь пушкинскую оценку Мольера. Пушкин считал, что герои Мольера есть «типы такой-то страсти, такого-то порока», что «у Мольера скупой скуп — и только», а «у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Нам здесь не то важно, что эта оценка дана в интересах Шекспира, важно, что она точно определяет Мольера, которого Пушкин же назвал «исполином».

Что главное в Оргоне, в Топоркове? Страсть. Страсть в этой доверчивости к Тартюфу, в этой преданности, в этом обожании без ограничения, без оговорок, без оглядок, без остатка, — нет ничего, кроме Тартюфа, весь мир пусть погибнет, но пусть останется Тартюф! Страсть, которой Оргон предается безудержно, блаженствует в ней. Больше ему ничего не надо для счастья. Он ходит по комнате — и походка у него счастливая, и губы расплылись в счастливую улыбку, и глаза сияют счастьем. Счастливый, он глядит на Тартюфа, глядит прямо в лицо, глядит исподтишка, глядит на других, чтобы и они глядели. Ему говорят о Тартюфе дурно, но нельзя сказать, что он сердится, он слишком счастлив, чтобы сердиться, он слишком упоен своим кумиром, чтобы его могли задеть эти наветы. Он смотрит на всех с жалостью — бедные, смешные, кого они смеют подозревать. Он мстит им тем, что еще больше влюбляется в Тартюфа. Вдруг подойдет и погладит его волосы, поцелует в щеку, в руку, наконец, в припадке восторженности упадет на пол и поцелует его башмак, вскочит, всплеснет руками: ах, чем бы еще доказать ему свою преданность!

Самые рискованные преувеличения Мольера становятся У Топоркова естественными. Единственная дочь? — Оргон отдает ее Тартюфу. Имущество? — Он дарит его ему, дарит все и сразу и, кажется, расплачется и рассмеется от счастья, когда Тартюф соглашается принять подарок. Единственный его сын оскорбил {246} Тартюфа? — Он проклинает сына, выгоняет из дому вон, вон! Он извещает Тартюфа: «Нет сына у меня!» Фраза эта, как ее произнес артист, была сразу оценена зрителем. В ней, как в капле, отразился весь образ, созданный Топорковым, да и весь характер мольеровской комедии. Если бы это было не у Мольера, если бы Оргон не был доверчив «и только», если бы он был также «мстителен, чадолюбив» и т. д., вероятно, эту фразу он сказал бы и мрачно, поскольку он совершил суд над сыном, и горько, потому что он все-таки расстался с сыном. Как произносит ее Топорков? Он выпаливает ее — с восторгом, с энтузиазмом, с самозабвением, — это самая счастливая минута его жизни! Вот она, мольеровская страсть, гигантски разрастающаяся, достигающая своего Монблана.

Этой страсти и этой страстности не хватает Кедрову. Есть у него много тонких, тончайших моментов. Поблескивающие глаза, боящиеся, чтобы в них заглянули. Бледные, порочные губы, которыми он пошевеливает, как бы предвкушая, что бы он мог сказать или сделать, и это пока что прячет в себе, — все выражает тонкая игра губ. Какая-то двойственность, неясность, неуловимость всей его фигуры. Даже когда он не озирается, кажется — вот он вдруг быстро повернется. Любовное объяснение с Эльмирой, детально разработанная гамма просыпающейся похоти. Тартюф сейчас сбросит с себя притворство — и в то же время он весь в страхе перед неудачей. Спору нет, все это замечательно. Естественно, почему Эльмира отодвигается от Тартюфа, — весь он липкий, скользкий, мерзкий. Но ей должно быть не только противно, но и страшновато, не только иронически она должна посматривать на него — пусть мгновенный испуг мелькнет в ее глазах. Ведь перед ней не просто жулик и плоский волокита. Ведь за этой сутаной лицемера притаилась целая свора пороков, которые ждут только момента, чтобы сорваться с цепи. Когда этот человек достигнет своего, это будет дикая оргия инстинктов. Произойдет ли это когда-либо вот с этим Тартюфом — сомневаюсь. И в объяснении с Эльмирой должна бы, как огонь, вырваться эта страсть, обнаженная страсть насильника, устрашающая страсть, которую он тут же как бы раздавливает обеими руками, и выдает его только кривая улыбка.

А следующая сцена, когда Дамис, подглядевший волокитство Тартюфа, обо всем рассказывает Оргону? Кедровский Тартюф, мне кажется, должен бы испуганно все отрицать, умолять о пощаде, убеждать, что его оклеветали. Мольеровский Тартюф дает выход страсти, которая только что бушевала в нем, и какой выход! Да, он признается — он насильник, грешник, негодяй, — пусть верят его клеветникам, он будет счастлив, если поверят, нет радости выше, чем радость христианского покаяния и уничижения. Это взрыв, который должен все смять вокруг себя, даже ошеломленный Дамис должен усомниться, не померещилось ли ему то, о чем он рассказал Оргону.

{247} Мольеровский Тартюф здесь наслаждается своим цинизмом и даже, я бы сказал, искренностью своего порыва, обман так въелся в него, что он способен обмануть самого себя и поверить, что говорит правду, что на самом деле оклеветан! После этого он отходит, потирая руки, как актер, который только что потряс зрительный зал и теперь улыбается, глядя на результат.

Топорков здесь несколько подводит своего партнера. У Мольера Оргон сразу набрасывается на Дамиса, обвиняя его в клевете. Топорков до этого глядит, разинув рот, на Тартюфа и делает длинную паузу, как бы выражающую всю меру произведенного на него впечатления, и чем длиннее эта пауза, тем, следовательно, сильнее впечатление, тем, надо полагать, глубже было воздействие… А воздействие со стороны Кедрова было минимально.

Наконец Тартюф разоблачен, ему незачем больше таиться, я он нагло пользуется своим положением. При этом неизвестно, что больше его увлекает — имущество Оргона или удовольствие от мести, от возможности вовсю проявить свою хищническую натуру. Если бы кедровский Тартюф тут стушевался и ползком, униженно виляя, выбрался из дома Оргона под хохот и улюлюканье его обитателей — такой финал был бы естественнее. Подчиняясь мольеровскому сюжету, Кедров дает и мольеровский финал. Тартюф выглядит здесь очень импозантно, импозантность эта дана актером достойно, концы, так сказать, вполне благополучно сведены с концами, но и только. Мировая литература знает многочисленных тартюфов и до и после Мольера. Бесспорно, что Тартюф, созданный Кедровым, нашел бы себе пристанище и засверкал бы во многих из этих произведений, в мольеровском же он, как бы тут выразиться, мало акклиматизировался.

Возвращаемся к Топоркову. Топорков есть мерило этого спектакля. Что похоже на него — хорошо, что непохоже — дурно. Не потому, что он прекрасно играет, и не потому, что правильно играет, а потому, что играет комедию, потому, что в нем — стиль, жанр, дух, стихия, бес комедии!

Станиславский, только приступивший к спектаклю, но так и не закончивший его, не случайно выбрал именно Мольера, он ему нужен был в плане тех творческих поисков, которые занимали его, особенно в последние годы. Есть требования передачи жизни в искусстве — тут часто переходили в натурализм, в чем некогда обвиняли МХАТ. Есть требования условности искусства — тут часто переходили в формализм. Это кардинальные проблемы, решение их мы находим и в этом спектакле.

Оргон пробегает на коленях половину сцены и, подхваченный близкими, повисает в воздухе. Педанты скажут: разве в жизни так бывает, разве так мог вести себя почтенный буржуа Оргон? Но что скажут те же педанты на то, что в «Тартюфе» все без исключения говорят стихами, — ведь «в жизни так не бывает», в жизни говорят прозой. Приходится повторять известные {248} истины. (Увы, труднее всего усваиваются известные истины!) Но разве не случается, что в наших театрах, и в том же МХАТе, и даже в этом спектакле стихи превращаются в прозу потому, что утеряно ощущение комедии, условности, стиля. Мольер был бесконечно смел на гиперболу, буффонаду, на «крупную соль». Если бы педанты ему сказали, что этого преувеличения не поймут актеры, он возразил бы: «Я сам актер».

В свое время у нас часто показывали Мольера, но именно показывали — игра ради игры, представление ради представления, стихи ради стихов, трюк ради трюка. Актер, как святочный дед, вынимал из своей котомки все эти сюрпризы и ловко кидал их в публику. Все дело было в этих сюрпризах, рекомендованных публике под флагом «театральности». В спектакле Станиславского появился человек. «Человек — вот правда». С этой правдой можно очутиться в самой пучине театральности, не боясь, что она тебя захлестнет, и когда тебе покажется, что ты зашел слишком далеко, на самом деле ты будешь на земле, в гуще жизни, ты будешь сама жизнь.

Топорков и есть сама жизнь. Он прогуливается на коленках — хорошо, повисает в воздухе — еще лучше, обнимает башмак Тартюфа — прекрасно! Все это не трюки, которыми балансирует актер, — они органически вырастают из него, он ощущает их как самого себя, как свое тело, как свои страсти; если бы их отняли у него, его бы обокрали, сразу увял бы созданный им образ. Эта синтетичность «житейского» и «условного» ничуть не беспокоит Топоркова. Он блаженствует в своем комизме, как Оргон в своей страсти.

Традиционная грубоватость, вульгарноватость «мольеровского спектакля» исчезла в МХАТе. Улыбка Станиславского проглянула в нем, и оттого он стал облагороженным, человечным. В этом значительность мхатовской постановки, та принципиальность, которую, по-видимому, имел в виду Станиславский. Однако эта принципиальность, завещанная учителем, не везде нашла отклик у учеников. Может быть, оставшись без вдохновителя спектакля, кое-кто пошел вперед, а кое-кто заколебался — не повернуть ли назад? Спектакль как бы отражает эту мнительность.

Вот Бендина — она скинула с себя традиционный штамп субретки и показала человечность Дорины. В ней та же непринужденность, что и у Топоркова, но это только начало, надо идти дальше, куда пошел Топорков. Я не знаю, сама ли актриса сдерживала себя, сдерживал ли ее режиссер, но меня все время подмывало «подтолкнуть» ее — смелее, веселее, быстрее! — ведь вы завязываете и развязываете нити всех интриг, где же ваши проворные пальцы?

Желание «подтолкнуть» вызвал и сам по себе спектакль, особенно вначале. Стих мчится вперед, актеры же еле поспевают за ним, стих вон где — «Фигаро тут, Фигаро там», — а актеры вон где. Вскоре они попадают в ногу и идут рядом, и тогда спектакль {249} искрится, «блистает, блещет и блестит» — отличные сцены, отличные диалоги — и опять стоп, заела машина. — Мольер впереди, а спектакль позади.

Буффонные блестки рассыпаны режиссером слишком расчетливо. Они достаются преимущественно Оргону, кое-что перепадает Дорине, вот почти и все. Маловато. Что значит несколько крупинок соли в такой комедии? Щедрее следовало быть, кинуть полной горстью. Вы боялись пересолить? Взгляните на Топоркова. На Топоркова!

«Известия», 1939, в декабря.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Над кем смеетесь?

Отдадим должное Театру Революции. Он всерьез интересуется советской тематикой. Интересуется тем, что касается каждого из нас, о чем думает каждый из нас, тем, что происходит сегодня, а не только тем, что происходило сто лет назад, или двести, или пятьсот, или тысячу, или три тысячи лет назад. Взглянуть на многие наши пьесы и картины — тут и XV век, и XIX век, и XVII век, и XIII век, — на все века хватает, а на наш век, вопреки поговорке, все-таки не хватает. Героическое прошлое воодушевляет нас и сегодня — честь и место подобным пьесам. Но почему-то туда преимущественно устремились наши драматурги, и дело дошло уже до того, что зрители превращаются в учеников, сидящих за партами в зрительном зале и выслушивающих уроки по древней, средней и новой истории. Они взрослые люди и живут сегодня, — есть сегодняшняя героика и сегодняшний быт, складываются новые отношения между людьми, и не по чертежам, а порой весьма драматически! Так может случиться, что зритель взбунтуется: если ты, художник, предоставляешь меня самому себе, а сам сидишь в музее и копаешься в архивах, то придется мне самому писать о себе. Так и случилось. Вышел из среды зрителей человек, доселе никому не известный, никакого отношения к литературе не имевший, — просто рядовой гражданин — и принес пьесу, которая ударила по сердцам, я не скажу — с неведомой силой, но, во всяком случае, сильнее, чем все пьесы профессионалов-драматургов, показанные в 1939 году.

Человек этот, по фамилии Войтехов, пригласил к себе для «храбрости» литератора Ленча и написал драму, известную сейчас под названием «Павел Греков». В то время как наши драматурги, орденоносцы и неорденоносцы, оглядывались по сторонам в поисках «современной темы», означенная «современная тема» лежала у них под йогами, стоило нагнуться, чтобы поднять ее. Войтехов ее и поднял.

Пьеса — кусок живой пульсирующей жизни, и этим объясняется ее успех. Случай, недооцененный в нашем литературном {250} быту. А ведь это многозначительное предупреждение. Сигнал самой жизни, которая таким способом, через голову нашей драматургии, заявила о своих требованиях. Пьесу взял Театр Революции, а она была предложена не только этому театру. Да и в Театре Революции не все шло гладко — были тут и предостерегающие пальцы, и нашептывания «как бы не вышло чего», и скептические гримасы. Но театр поставил пьесу и был вознагражден. Успех воодушевил его, не прошло года — и он выступает с новой пьесой, тоже весьма актуальной. Название пьесы «Клевета», автор — П. Вирта.

Клевета — шутка ли сказать, какая тема. Клеветник — он давно требовал, чтобы его заклеймили и пригвоздили в искусстве. Тема, которая носилась в воздухе, и вот мы уже видим в театре пьесу. Прекрасно! Охотно аплодируем и театру и автору за то, что они в эту сторону направили свои мысли и чувства. Но на этом, собственно говоря, и кончается то «должное», воздать которое мы обещали.

В «Павле Грекове» была сказана правда, пусть неглубоко, наивно раскрытая, но простодушная, пылкая; честность, с которой она была высказана, рождала уважение и к авторам и к актерам. В «Клевете», увы, с этой правдой посчитались значительно меньше. Клевета! Это ведь коснулось многих, многих могло коснуться! А десятки и сотни тысяч остальных полны ярости против тех подлецов, проходимцев и врагов, которые заносят в советское общество бактерию клеветы. И у зрителя, которому обо всем этом говорят, очень тонкий слух и очень зоркий глаз — тут надо быть настороже. Ничтожная фальшь, мелочь, пустяк, оттопок будут немедленно замечены. Хотя бы такой пустяк.

Существует в пьесе советский адвокат, рекомендованный нам как весьма положительный герой, — он выступает против клеветника, он заступается за пострадавшего. Он убежден в его невиновности. Почему? Оказывается, он живет с ним пятнадцать лет бок о бок, пятнадцать лет слушает, что говорят за перегородками, а перегородки тонкие, и ничего «против» не услышал. Конечно, хорошо, что ничего не слышал «против», но хорошо ли, что слушал, что, проще говоря, подслушивал? По пьесе выходит, что не очень-то чтоб нехорошо! А может быть, и хорошо, — благо, перегородки тонкие! Почему и не подслушать и не удостовериться! Конечно, бдительность великое дело! Но идею насчет того, чтоб, дескать, граждане прикладывали уши к стенам других граждан, не слышно ли чего «против», мда, затею эту, вероятно, одобрил бы только один персонаж, тот самый, который выведен в пьесе под именем клеветника. Малозначительная деталь в пьесе, а все-таки.

Есть вещи поважнее. Два главных героя действуют в пьесе — клеветник и оклеветанный, преступник и его жертва. Займемся сначала жертвой. Представьте себе почтенного человека, прекрасного специалиста, честнейшего гражданина, его жену и дочь — {251} дружную советскую семью. Несчастья одно за другим неожиданно сваливаются на его седую голову. Преступник, до поры до времени скрывающийся за кулисами, пустил в ход свою клеветническую машину. И вот друзья становятся врагами, знакомые перестают узнавать, замолчал телефон, дочь собираются исключить из комсомола, жених ее разрывает с нею, да и со всей семьей Проскуровских — подальше от этого зачумленного места! Самого Проскуровского выгоняют со службы, он бросается в поисках места, а его звали раньше со всех сторон, но сейчас со всех сторон перед ним захлопываются двери, и вот он один растерянно оглядывается вокруг…

Положение, которое вряд ли может вызвать улыбку. А вот автор и главным образом театр считают, что здесь должна быть улыбка, и даже смех, и даже гоготанье, — над чем, спросите вы, — над этим беспокойством, над этими волнениями, над этими переживаниями, над всей этой драматической историей. Я не шучу! Я сидел на спектакле и протирал глаза. Не ошибка ли здесь? Может быть, перед нами паникер, который всякого куста боится, воображает бог весть какие ужасы, а ужасов и в помине нет, — тогда, конечно, высмейте его, его мнительность, его напрасный страх. Может быть, это враг и все, что о нем говорят, правда, тогда нечего сочувствовать его переживаниям, издевайтесь над ним. Но, оказывается, он честный гражданин, и все, что с ним случилось, — реальная действительность. Почему же вы смеетесь, товарищи, над чем, над кем смеетесь? Да как не стыдно вам осмеять, «обхохотать» это воистину человеческое горе?

Проскуровский говорит своей жене, с которой прожил тридцать лет, что не чувствует за собой никакой вины. Послушайте, как отвечает жена: «Кто вас знает, мужчин… Недаром мама была против нашего брака. Она говорила, что ты погубишь мою молодость. Где моя молодость? Отдай мне мою молодость». Но говоря уже об этом, с позволения сказать, юморе в духе Менделя Маранца, в той ситуации, о которой идет речь, не могла так сказать Мария Петровна Проскуровская, понимаете, автор, *не могла*. Это — ложь, поклеп! Вот уж действительно клевета. А сказала она так, конечно, вопреки своей воле, сказала, подчиняясь грубому насилию со стороны драматурга.

Но у автора все-таки заметна нерешительность, он, видимо, почувствовал, что идет против совести, и заколебался. Театр зато никаких колебаний не обнаружил. Проскуровский, смятенный событиями, обрушившимися на него в течение одного дня, хватается за сердце. Жена кричит домработнице, чтобы та принесла воды. Тогда вваливается с комическими вывертами толстенная «Марфа» и тащит два громадных ведра… В зале — смех… судорожный смех, искусственно спровоцированный смех! У дочери на глазах слезы, жена плачет (не без комического наигрыша), а «Марфа» как заревет коровой, как заревет белугой, да так, что и мертвый захохочет.

{252} Неловко было смотреть на Абдулова, обреченного играть эту роль. Я вижу, что он хочет показать чувства своего героя, и он видит, что я хочу им сочувствовать. Но этого не разрешают — ни мне, ни ему! Я обязан хихикать, а он — выкидывать коленца! Странно, почему он не поет при этом водевильных куплетов! Я понимаю у него шутку как доказательство, что он бодрится, не хочет распускаться. Это была бы правда. Но ужас-то в том, что все от начала до конца, все изображено как сплошная шутка.

Можно приблизительно догадаться, откуда взялась у театра эта несчастная фантазия смеяться там, где никому не до смеха. От так называемого «оптимизма». Стоит ли расстраивать зрителя, ведь зритель должен знать, что все будет в лучшем виде. Какая же, однако, непрошеная заботливость! Нет, спасибо вам за ваш оптимизм, ибо это пошлый оптимизм, никчемный оптимизм, лицемерный оптимизм. А оптимизм — это мужество, это сила, это умение смотреть правде в глаза, это борьба и одоление. Если бы вы позволили зрителю сочувствовать Проскуровскому, это сочувствие, возрастая, породило бы гнев против того, против кого вы сами мечете ваши стрелы, против клеветника, и еще до своего появления он был бы наполовину уничтожен. Но так как, по-вашему, все это шуточки, то и самый гнев отцветает, не успев расцвесть. Кто от этого выигрывает — зритель ли в смысле своего оптимизма или клеветник в смысле своей безопасности (от зрительского гнева)? По-моему, последний, — вот так история!

С нетерпением мы ожидали клеветника. Давно созрела потребность взглянуть на него. В том-то и миссия художника, что то, что мы ощущаем и осязаем, он делает наглядным, выводит наружу и говорит: «Посмотрите!» Мы посмотрели, и досадное чувство овладело нами: Федот, да не тот. Комсомолец Гаврик объявляет в пьесе, что его интересует клевета как социальное явление. Это, по-видимому, декларация самого автора, который отвечает тут же образом Пропотеева. Но, судя по всему, он ошибся в выборе метода, ибо вместо социологии клеветы он показал патологию клеветы.

В самом деле, почему Пропотеев опутывает своими сетями Проскуровского? Должно быть, он сознательный враг, который таким способом пытается сеять смуту и недовольство. Это было бы социальное явление. Но этого здесь нет. В таком случае это заядлый бюрократ и подхалим перед властью, который слышал о бдительности, но ему дела нет, зачем, для чего, который в самых невинных вещах уже видит шпионаж, вредительство, контрреволюцию, и вот он рубит налево и направо и в результате удивлен, когда вместо вознаграждения его отдают под суд. И это было бы социальное явление. Но и этого нет. Зачем же он все-таки оклеветал Проскуровского?

Оказывается, Проскуровский задел его чем-то, какой-то мелочью, он толком сам не знает какой, так же как задели его другие, на которых он возводит напраслину. Выходит, что это личная {253} месть — да и какая страшная! Из‑за чего? Из‑за вздора! Но типично ли столь гипертрофированное самолюбие и в нем ли соль? И, кроме того, он собирается оклеветать своего директора, который решительно ничем его не задел. В чем же дело?

Дело в том, что его увлекает клевета ради самой клеветы. Он даже рад, когда его задевают, это его «греет», возбуждает, воодушевляет для «борьбы». Клевета — его страсть, болезненная страсть, которой он отдается с наслаждением, отдается всецело. По существу, ему не надо ни большой должности, ни большого оклада, — дайте ему только «поиграться»! Проскуровский так Проскуровский — ему все равно. Он сладострастник клеветы, он скрывает лихорадочный блеск в глазах, когда добирается до кого-либо, когда терзает его, когда учиняет допрос, когда роется в своих делах, — он смакует эти минуты, он возрождается и молодеет!

Он сидит в своем кабинете, который театр превратил в какой-то застенок — полуподвал, тяжелые стены, давящий потолок, кругом несгораемые шкафы, горы дел, и среди них Пропотеев, как в некоем царстве, кажется, что он произнесет сейчас монолог в духе Скупого рыцаря. Он вне времени и пространства.

Орлов, игравший Пропотеева, изо всех сил упирается идти туда, куда его тянет образ, а тянет он к фантастическому гротеску, к реминисценциям из «Смерти Тарелкина» (оттуда, от литературы, а не от жизни, и шел преимущественно Вирта). Ведь еще несколько шагов — и возникнет какой-нибудь сухово-кобылинский «вурдалак», «упырь и мцырь», химерический образ клеветы, в тумане которого скроется тот «конкретный носитель зла», который нас *именно сейчас* интересует, ради которого мы пришли именно на этот спектакль!

Никто не станет отрицать дарования автора. Можно сказать даже, что в изображении Пропотеева больше таланта, чем — пусть это будет даже преувеличением — во всем «Павле Грекове». Но в «Павле Грекове» есть образ, который стоит всей «Клеветы». Это — Нерыдай, тип, который всеми был узнан и сразу стал нарицательным. Вот оно социальное явление! Вот он точный адрес, ясно указанный художником! В «Клевете» этот адрес спутан, неразборчив, двусмыслен. Отсюда то смущение и недоумение, которые проскальзывают в зрительном зале, когда он смотрит на Пропотеева.

А могла получиться хорошая комедия. Даже Пропотеев, — если бы автор всерьез продумал его как «социальное явление». Или, например, счетовод Беня. Мартинсон блестяще показал Вирте, каким мог быть этот тип, если бы им серьезно занялись. Учрежденский Фигаро — он тут, он там, одному шепнет, другому шепнет, без злого умысла, — это обыватель, сплетник и трус; сколько их — вот бы пригвоздить его! Но он сорвался с пера, мелькнул и нет его, так и не успели мы его разглядеть. Или Яков Храбрый, директор, все его нутро в одном — «как бы не {254} вышло чего». Он, можно сказать, одной ногой в «нарицательности», да еще с помощью актера Кириллова. Но так и повис в воздухе. Потому что автору и театру почему-то обязательно нужно смешить, обязательно комиковать и по поводу положительных героев, и по поводу отрицательных героев, и по поводу самой темы. Пуще всего боялись серьезности. Она показалась лишней и даже предосудительной! Но серьезность не мешает комедии, она необходима в комедии. В истинной комедии есть и смех и подумать есть о чем. И весело и весьма, весьма серьезно, хотя может не быть ни одного положительного, да еще драматического героя.

Так что талантов хватает и автору и театру. Чего не хватает тому и другому — это правды, правды художнической, правды гражданской, а без правды (уже много раз пробовали!) ничего стоящего в искусстве не выходит.

«Известия», 1940, 12 января (название — «Клевета»).

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# В добрый путь! На спектакле молодежи МХАТ «Трудовой хлеб»

С особым чувством читаешь программку этого спектакля: Курочкин, Варзер, Петрова, Баташов, Санаев, Дементьева, Цильман, Берестова, Веревкин, Еремеев, Баталова, Георгиевская — имена, никому не известные, ничего пока не говорящие, впервые почти встречающиеся. Мы знаем прославленные имена старшего поколения, уже прошумевшие имена нынешнего, а вот и третье поколение… Что оно сулит нам, что таит в себе? С особым чувством глядишь на эту программу. Первая премьера нового поколения актеров! До сих пор они появлялись мельком, в эпизоде, в массовой сцене, освобождая место для «главных». Сегодня они — «главные». Ради них пришли гости — от вузовки до наркома. Для них переполненный театр. Вожделенная минута. Торжественная для всего театра, ведь это его будущее поднимается сегодня на сцену.

Необычная атмосфера в театре. Волнение, которого не умеют скрыть дебютанты, — не подведут ли они своих учителей. Волнение, которого и не хотят скрыть учителя, — как примет публика их питомцев. Но публика приметила это обоюдное волнение и сама взволновалась, почувствовав всю важность совершающегося. И неизвестно, что ее больше тронуло, — самый спектакль или окружающие его нежность, беспокойство, любовь, это, если позволительно так сказать, чувство «продолжения рода», забота о завтрашнем дне. Больше всех был взволнован, по моим наблюдениям, один зритель — сидевший в зале В. И. Немирович-Данченко, основатель театра. Я переводил глаза с него на сцену и обратно к нему, — его присутствие как бы символизировало {255} связь прошлого, настоящего и будущего, — какие чувства обуревают его сейчас, какие воспоминания, какие думы о грядущем? Двадцать дореволюционных лет он создавал этот театр, двадцать последующих воспитывал его советское поколение, сейчас он отпускает в жизнь подросшую молодежь, посвящая ее на служение искусству. Пожелаем ему с этих строк здоровья и бодрости!

Что самое ценное в этом спектакле — «Трудовом хлебе» Островского? В двух словах сказать: ощущение жизни. Непосредственность, безыскусность, наивность, обаяние жизни. На сцене ходят, разговаривают, жестикулируют, но не в словах и жестах сейчас дело, а в том, что между ними, между этими словами и жестами. Есть воздух, который их заполняет и без которого не могут, не должны жить герои. Воздух, которым дышит весь спектакль, правда, еще не полной грудью. Но это дело наживное, это впереди. Бывают ведь спектакли без дыхания, но притворяющиеся живыми. Великолепные порой спектакли, куда до них вот этому — скромному, простодушному, еще угловатому, еще не оперившемуся, но ему мы отдаем предпочтение. Есть в нем дыхание, и потому есть этот румянец жизни, блеск в глазах, теплота живого тела. А это самое дорогое в МХАТ, в методе МХАТ. Самое дорогое, которое Сахновский, Грибов и Подгорный, видимо, и хотели передать молодежи, а она поняла и осуществила. Есть оно, чувство правды, — самое важное, а остальное: стиль, образ, речь, жест — идет следом. И это тоже важно, об этом мы и поговорим сейчас.

Обдуманно изображает Копрова Веревкин. Но вот вопрос к режиссерам: тот ли это образ, тот ли молодой человек, в которого влюбилась Наташа? Ее убеждают, что и на руку нечист, и играет ею, и бог весть что, она ничего слышать не хочет! Только и разговоров о нем в доме Корпелова. Когда же он наконец появился, мы пожали плечами, — вот в него влюбилась Наташа?! Мы успели уже познакомиться с ней и немного догадываемся о ее выборе. Пусть она ошиблась, полюбив Копрова, но за что же нибудь она все-таки его полюбила? За что же?

Очень уж он солиден, степенен, почтенен, брюшко, толстые щеки, какая-то самодовольная брюзгливость в лице… малопривлекательно! Если бы он добивался Наташи, а Наташа отказывала бы ему, я бы в это как-то больше поверил. По всему видать, и «дело» у него есть, и капиталец кое-какой, тип вполне преуспевающий. Оказывается, он вскоре застрелится из-за неудачи какого-то фантастического предприятия. Вот этот застрелится?! Оказывается, в него влюблена жена его приятеля, сильно романтическая дама. Комическая любовь, но не из-за «брюшка» все же? Допустим, из-за этого. Ну а Наташа? Есть в Копрове черта, подмеченная Веревкиным, но есть и другая, преобладающая, которую актер проморгал, — авантюризм, — Копров бросается от одной нелепой затеи к другой, лишь бы выскочить в люди, — легкомыслие, что называется, ветер в голове. Вот за этот «ветер {256} в голове» («буйная ты головушка», — вспоминает о нем Наташа) и полюбила его она. В мечтах молодой девушки его порок получил привлекательное преломление: ведь и после того, как она узнала всю правду, она не перестала его любить, она идет замуж за другого, но идет, как на смерть, ей все равно.

Должен сознаться, что у Варзер Наташа самоотверженно любит этого Копрова. Она смотрит на него своими ясными глазами, полными готовности сделать все, что он захочет. Может быть, театр умышленно «подсунул» ей неприятного Копрова, — я шучу, конечно, — дескать, полюбите нас черненькими, беленькими нас всякий полюбит, приспособь свои чувства к этому Копрову, оправдай свою любовь к нему, убеди нас, что ты его любишь, ты ведь актриса! Варзер отлично выдержала этот экзамен.

В ее Наташе есть строгая чистота и горделивость, которые помогают ей скрывать свои страдания, не ища сочувствия у окружающих. Есть воля, этакие сжатые кулачки, которыми она, несмотря на свою неудачу, сумеет себе пробить дорогу в жизни. Судя по первому впечатлению, это вообще более сильная сторона актрисы — волевое начало, энергия, ум, сфера ума, преобладающая над чувством. По этой причине осталось в тени другое свойство Наташи. Там, где она отдает Копрову деньги, мы ожидали больше беззащитности, что ли, трогательности в самом любовном чувстве. Рассудок здесь уместен, но у Варзер он слишком вмешивается в эту игру сердечных оттенков. Монолог расставания с Копровым сказан с подкупающей чистосердечностью. Но нужен еще этот трепет, порыв, вдруг дрогнувший голос, который ущемит сердце. Выдержка здесь понятна, но в меру, в меру.

Наташа Островского сражена, она будет верной женой своему мужу, но жизнь ее кончилась. У Наташи — Варзер жизнь только начинается, ее ошибка не убила ее, а только закалила ее волю, в другой раз она не так легко поддастся обольщениям жизни. Я думаю о будущем этой Наташи, будущем… в другой пьесе, которая полнее раскроет характер дарования актрисы. Но и в этой пьесе она зарекомендовала себя очень хорошо. И не только она — главная героиня.

Вот Санаев, играющий Чепурина, будущего мужа Наташи. Островский сказал о нем, что он «держит себя скромно и сосредоточенно». Санаев метко использовал эту «сосредоточенность», как сосредоточенность в любви к Наташе, любви убежденной, упорной, упрямой, настойчивой, но не навязчивой, он ведь «скромный». Этот напор чувств, которые он сам же схватывает под узду, дает эффект полноты его страсти. Страстность есть в том, как он слушает, как смотрит на Наташу, как говорит с ней, о ней. Причем это не юношеская влюбленность, — подойди он с этой стороны к Наташе, он скорее успел бы, — для него это связано с будущим, с семьей, с делом, — серьезная любовь. Сознательный контраст бесплодному легкомыслию Копрова. Если бы Наташа не была так упоена Копровым, она обратила бы внимание на Чепурина, {257} в будущем она оценит его. Но Санаев так заботится о страсти своего героя, что смотрит сквозь пальцы, какими словами он ее выражает. Не все ли, дескать, равно, каким языком выражается любовь? Нет, не все равно, — это язык Островского. У Санаева отношение к нему, не хочу сказать — небрежное, скажу — не бережное, часто теряется текст. Я сидел в седьмом ряду и порой дополнял речь Чепурина за счет собственной памяти.

Курочкин играет Корпелова, дядю Наташи, человека униженного, но в унижении гордого. Он — романтик, даже прислугу Маланью называет Аглаей, и полон юмора — шутками отбивается от наседающей на него нужды. В театре ему придали чуть ли не профессорскую внешность, а он — всего-навсего бывший «помощник младшего сверхштатного учителя приходской школы»; я подумал: раз попал в МХАТ, сразу же повысили в чине. Курочкин прекрасно передает теплоту и обаяние этого взрослого ребенка, его доброту, его остроумие. Но работы для актера еще непочатый край.

Хотя бы такая черта, как свободолюбие Корпелова. Почему он все-таки не вышел в люди? Предпочитал странствовать, бродяжить, шататься по белу свету. Однажды он и его друзья три дня без просыпу пели песни, а хозяин дома «дирижировал и плакал». Актер сообщает об этом сухо, мимоходом, не останавливаясь. Надо было остановиться, любовно, с особым вкусом рассказать об этом, так же как о «странствиях». Для Корпелова то, что три дня «пели и плакали», и есть жизнь в пику расчетам и корысти Потроховых и Копровых, есть в нем это «пропадай моя телега, все четыре колеса». Наконец, зачем такой наставительный тон в финальном монологе: «Да разве жизнь мила только деньгами…» — здесь восторг, наитие, не умилительность, но умиление, недаром, не выдержав, Корпелов начинает петь и плясать…

Не знаю, «педагогично» ли, если сказать, что Цильман роль Потрохова исполняет с блеском. Виден тут и выскочка, и его ничтожность, обломовская расхлябанность, паразитарность и хамство, и все это дано в остром, с резкими контурами, почти гротесковом рисунке, но ни капли нарочитости, все от сущности. Чего не скажешь о Берестовой — Потроховой, комизм ее, скорее, внешний, мало убедительный. Комизм Сакердона у Еремеева тоже должен быть и насыщеннее и выразительнее.

У Петровой, играющей Женю, подругу Наташи, больше всего, быть может, выражена неподдельная искренность этого спектакля. Вначале она словно робеет, «трусит» своей первой публики, но затем забывает о ней и только как бы осязает ее поощрительное внимание. К концу, можно сказать, она «расшалилась» в своей роли, — настолько вошла в нее. Она кокетничает с Грунцовым, не замечая, что кокетничает, отстраняется от него и тянется к нему, а Грунцов — Баташов хорошо подзадоривает {258} ее, — в этой неуловимости переходов от него и к нему вся прелесть ее игры, пусть и несовершенной.

Эпизодические роли. Горничная Ариша Баталовой. Она еще не сказала слова, а весь образ виден. Невинный вид и в то же время, — чтоб не подумали, что очень уж невинный, — плутоватый рот, плутоватый взгляд, которого она не умеет скрыть, весь скандал в том, что не умеет скрыть. Кухарка Маланья у Дементьевой: такая страстность, такая стремительность, такая жадность к окружающему, что и здесь без слов видно, кто она, ее прикрытое сварливостью доброе сердце. Наконец, Георгиевская, блеснувшая в пьесе «Достигаев и другие». Когда вошла старая ключница, я удивился — как попала Зуева в этот спектакль; взглянул в программку — Георгиевская! Милый розыгрыш… Конечно, у страха глаза велики, и, когда играешь в первый раз в жизни старуху, может быть, и безопаснее повторять испытанные образцы, но в этом, во всяком случае, спектакле следовало быть смелее, самостоятельнее.

Вот и все двенадцать дебютантов, которых мы бегло представили читателю. О большинстве из них скажешь: это «обещание», обещание, которое, будем ждать, они выполнят. В выборе для молодежного спектакля «Трудового хлеба» есть двойной умысел: и свежесть, незаигранность пьесы, и самая ее идея, как бы направленная к актерам, ее исполняющим, — не корысть, не карьера, не тщеславие, а честный, трудовой хлеб искусства. Пожелаем им быть достойными этой морали.

«Известия», 1940, 20 января.

# Гора родила мышь

Бедная «моль»! За ней гоняются на протяжении всего спектакля, за этой бессовестной блондинкой, которая кого увидит, тут же разлагает. Ее пытаются прихлопнуть все, у кого только руки есть, — и герои пьесы, и автор Н. Погодин, и актриса С. Гиацинтова, и режиссер И. Берсенев, и весь Театр имени Ленинского комсомола, и сам зритель вслед за ними. Три часа продолжается эта ловля «моли», — вот, кажется, ее настигли, а она ускользнула, опять держат в руке, а она вон где; наконец, рассердившись, как будто уже схватили, раздавили, растерли, нате — следа нет! — глядишь — она порхает как ни в чем не бывало, насмешливо помахивая крылышками.

Откровенно говоря, я был рад такому обороту дела, и не только я. Не смею читать в сердцах, но, по-моему, и автор не был очень опечален, и актриса, и режиссер, и сам зритель, хотя результат был для них сюрпризом. Больше того. Рискую навлечь на себя подозрение в легкомыслии, но, окажись я в обществе героев и героинь пьесы, я отдал бы предпочтение единственной — {259} ей, «моли», или, как ее величают, Агнесе Петровне, Агнесе! И это несмотря на то, что автор выводит против нее целый батальон положительных фигур. Вот они — настоящие люди, представляет автор остальных своих героев, тут и ум, и чувство, и воля, богатый духовный мир, благородный человеческий материал, который портит мещанская «моль». «Дави ее!» — то и дело восклицают в пьесе. Ладно, но раньше хоть взглянем, что это за материал, давить успеем, было бы за что!

Итак, занавес открывается, и сразу же появляются три невыносимо бодрых молодых человека с ослепительными улыбками, которые наклеены на их лица, как бывают наклеены бороды и усы, и сверхзадача актеров, как я понял, состояла в том, чтобы не сполз с них этот оптимистический грим!

Действие продолжается. На скамейке в саду сидит парочка, студент и студентка, альпинисты, они собираются пожениться и отправиться на Памир. Они мечтают о будущей жизни и целуются. Целуются они обстоятельно, а вот с мечтами о будущей жизни что-то у них не выходит. Она просит его: «Придумывай, как мы будем жить». Он предпочитает ее поцеловать, не потому, что ему так уж не терпится, а потому, что ему нечего «придумать». Но так как сказать что-нибудь надо — и «она» ждет и публика ждет, — «он» выдавливает из себя: «Мы будем умываться из горного ключа». «Больше я ничего не знаю», — сознается он и обращается к ней — пусть она «придумывает», но и она целует его, и она не умеет «придумывать». Неизвестно, чем бы это кончилось, если бы на их счастье не явились посторонние — благодетель автор — и не выручили их. Так они ничего и не «придумали», эти альпинисты, эти альпенштоки.

Скажут: вы придираетесь, — это жанровая картинка, шутливая зарисовка с натуры. Мы придираемся, потому что для темы пьесы «и веревочка пригодится», и эта парочка должна сыграть роль. Впрочем, мы уступаем — картинка так картинка. Тем более что есть другая парочка, уже специально натренированная для борьбы с «молью», — вузовка Наташа и журналист Зак. Они не только сварливо допекают Агнесу, они указывают ей свой собственный пример. У вас‑де любовь корыстная, расчетливая, а у нас, новых людей, благородная, красивая. Не вызвали нашей симпатии эти молодые люди, ни он, выдающий свою развязность за деятельность, ни она — свою бесцветность за скромность. Зак в течение действия сто раз утверждает, что никогда в жизни не женится, но и конце концов все-таки женится на Наташе. Это и есть новый человек? Что-то знакомое, весьма знакомое чудится нам, — не тот ли это водевильный старый холостяк, который, помнится, клянется, что никогда не наденет «цепей Гименея», и все-таки их надевает?! Ну да, тот самый! Он-то и перебрался в погодинскую пьесу, растеряв по дороге все, что делало его когда-то привлекательным, — теплоту, чудачество, обаяние, юмор…

{260} Почему Зак «никогда не женится» — это бог с ним, но почему он все-таки женится? Пусть он против расчетливой любви, но какая-нибудь любовь должна же быть у него? Может быть, он «стесняется» и эта любовь у него, как принято говорить, «проглядывает», «пробивается» и «просвечивает»? Ничего не просвечивает, ни капли. Сказал вначале: «не женюсь, и баста», сказал в конце: «женюсь, и баста» — и все, весь образ! Наташа, правда, дает понять Заку, что любит его, но, господи, как она это делает! Хоть бы поучилась у Агнесы, что ли, хоть бы самую малость кокетства, игры женского чувства…

Как видит читатель, «материал», который мы обозреваем, пока что далеко не первоклассный. Но пойдем дальше, к главным героям — к Кострову и Сомову, один — знаменитый летчик, другой — знаменитый хирург. Оба они по уши влюблены в Агнесу (забегая вперед, скажем: это единственное, что их положительно рекомендует). Агнеса уходит от Сомова к Кострову. Один несчастен в любви, другой счастлив от любви! От любви! Но раз так, то подобное состояние — пусть герои впоследствии и пожалеют о нем — должно породить, я не скажу «бурю чувств», но все же чувства, хотя почему бы и не бурю чувств? Если в старой буржуазной литературе это случалось не раз, то что говорить о новой, о новых людях?

… К слову сказать, что же это стало с погодинскими героями? Мы помним их — чудесные ребята, умницы, весельчаки, жадные до дела, размах в них, горизонты, глядишь на них и жизни радуешься!..

У актера Соловьева, играющего Кострова, есть обаяние, ум, тонкая улыбка, юмор, но все это, так сказать, оружие, которое он хоть и носит с собой, но не пускает в ход — случая нет! Его герой все время изъясняется междометиями, более или менее распространенными. А есть ему о чем поговорить — пьеса-то ведь о жизни, о людях. Есть и с кем поговорить — тут и профессор, и красивая женщина, и друг-летчик, и журналист. Агнеса как бы нарочито провоцирует его на размышления. Она рассказывает, что муж ее, Сомов, — старик и что это не сладко, а так как Костров не понимает, растолковывает ему: «Поживите сами с какой-нибудь старухой, тогда узнаете, какая это радость». Костров отвечает, я бы сказал, с вдумчивым видом: «Зачем же я стану жить со старухой? Я не сумасшедший!» Мы здесь пристально взглянули на Кострова: он, что ли, всерьез думает, что Агнеса советует ему жить со старухой, и потому отвечает «я не сумасшедший»? Не о нем ведь речь, а об Агнесе… мда! Агнеса продолжает: «Мы очень много анализируем друг друга… а когда жить? Жить надо, милый!» Не глупо, согласитесь, сказано, особенно если вспомнить ее жизнь с таким заядлым интеллигентом, каким выглядит профессор Сомов. Костров отвечает, я бы сказал, с важным видом: «Не спорю, жить надо». Товарищ Костров понял только то, что «надо жить», и, конечно, полностью согласился.

{261} И вот так все время. Хоть бы они — Костров и Сомов — два слова связали, хоть бы сострили невзначай. Пускай на худой конец один расскажет о своих полетах, другой — о своих операциях, если уж им не о чем говорить.

Итак, «благородный человеческий материал» на поверку оказывается, простите за грубость, довольно неважным. Правда, это не обеляет «моли». Познакомимся, однако, и с ней.

«Моль»! Каждый сразу же догадывается, о чем идет речь и что хочет сказать автор. В самом деле, он будто хочет сказать: берегитесь «моли»! Она залетела к нам с чужого берега. Она была украшением и своеобразным оправданием того паразитического мира, который ее породил. Да, это паразитическая «бактерия», принявшая столь обманчивый вид, чтоб ее не узнали. Мир старых чувств и представлений ничего не мог поделать с нами в открытом бою, смотрите, как бы он нас не обошел. Вот она «моль» — бездушная, жестокая, бессердечная, в ней нет ни чувства, ни мысли, ей чужды такие понятия, как дружба, родина, любовь, мораль, честь, красота. Она смеется над ними! Некогда ее за это возвеличивали, восхищались, пели ей славу. Я с ней церемониться не буду, я говорю: это «моль», я говорю: «давите ее».

Такова, видимо, была декларация, с которой автор приступал к пьесе. Однако он сам слишком легкомысленно снарядился, отправляясь в поход. И он одерживал победы в «открытом бою» — в «Темпе», в «Моем друге», в «Аристократах», в «Человеке с ружьем», а здесь, где он предостерегает других, он сам попался.

Погодин сделал непоправимо неосторожный шаг, погубивший половину его добрых намерений. Он поставил «моль» в такое положение, что ей ничего не стоило уйти от его преследований.

Почему, в самом деле, Агнеса уходит от Сомова к Кострову? Потому ли, что Костров знаменитость, а это, как известно, важно для «моли»? Нет, Сомов не менее знаменит, чем Костров, и даже более, у него мировое имя. Потому ли, что у Кострова денег куры не клюют и это очень важно для «моли»? Тоже нет. Сам Костров признается, что он «гол как сокол», а у известного хирурга средств хоть отбавляй. Почему же она уходит от Сомова? Он «непроходимо стар», в спектакле он выглядит к тому же обрюзгшим, дряхловатым, изъеденным немощами. И вот к нему прикованы красота и молодость Агнесы. Она так сама мотивирует свой Уход, и нельзя сказать, что факты ей противоречат, напротив, поддерживают.

Агнесе «с ним бывает страшно, как перед смертью». Страшно сказано! И могло быть сказано женщиной, действительно испытавшей ужас того, о чем говорит. Поэтому я не вижу в этом сюжете, сюжете «неравного брака», ничего сатирического. Я понимаю, если бы дело было наоборот и если бы она предпочла старика, потому что он с деньгами. А сейчас она только выигрывает! {262} Повторяю, есть и в ситуации знакомое — тема «неравного брака», драматическая, трагическая тема. Почему в том случае я должен сочувствовать, а в этом смеяться?!

Костров и Агнеса живут счастливо, пока Костров не отправляется в полет, в полет неудачный. Он застревает где-то в тайге, об этом не знают и считают его погибшим. Автор не может скрыть, что Агнеса очень тяжело перенесла это несчастье. Проходят недели в горе и одиночестве. Ну а дальше… она задумывается, как ей жить! Она ведь и не выдает себя за героиню, которая должна поставить крест на своем будущем. Так она, разбитая, принимает своего старика, который довольно торопливо является по первому ее зову. Была сказочная жизнь, был прекрасный сон, и вот она опять у разбитого корыта. Взгляните на этот сюжет иными глазами и увидите, что он порядком драматичен. Как здесь ни тянись за «молью», сама, так сказать, ситуация вас же бьет по рукам!

Тогда автор берет под обстрел жизнь Агнесы, когда она еще с Костровым. Вот тут он поймает «моль». Посмотрим. Агнеса под всякими предлогами выпроваживает пришедших к Кострову друзей, объясняя, что он работает, не надо ему мешать. На этом основании Агнесу обвиняют, что Кострова она «отрывает от масс», — честное слово, так и сказано! Будь она «моль», она, во всяком случае, развлекалась бы среди этих красивых парней, не очень щепетильная на этот счет, — ведь это «моль», она не знает ни дружбы, ни привязанности, ни верности, весь мир существует, чтобы ее забавлять, а она — попирать его ногами. А для Агнесы — и это очевидно — весь мир сосредоточен в Кострове. Нечего сказать — «моль»!

Проморгав главное, автор начинает отыгрываться на мелочах. Агнеса обставляет квартиру мебелью красного дерева. Ага! Она — расточительница! Выясняется, что она делает это на собственные сбережения. Выходит, все ее преступление в том, что она выбрала не тот сорт дерева? Только и всего?! Агнеса оборудовала дачу — опять скандал: «зачем такая большая дача?» Выходит, будь дача на тридцать метров меньше и все обошлось бы? Так, что ли?

Наконец, эта история с фонарями, которая окончательно погубила Агнесу. Вздумалось ей осветить сад светящимися шарами, «как на Садовой», — бывают же капризы у женщины! И целая каша заварилась: тут и разложение, и растление… Дернуло ее с этими шарами: не будь их, и спору бы не было, и проблемы бы не было, и пьесы бы не было.

Допустим, все это можно считать обвинением. Но предъявлять его — кому? — такой «хищнице», такой «роскошной тигрице», какой нам хотят представить Агнесу, — разве не смешно? Если вы хотите добиться толку, обращайтесь, но совсем по другому адресу. И тогда Агнесе не обязательно быть «молью» с ее рвачеством и цинизмом. Она может быть честной «законной» {263} женой Кострова, любящей и преданной, но женщиной, для которой весь мир сосредоточен в ее «гнездышке», в «красном дереве», «даче»… Это ограниченность, мещанские пережитки, которые передаются самим Костровым. Давно пора вывести и этот тип. Но в таком случае и «преступление» другое и «наказание» не то…

Видя, что «моль» окончательно ускользает из его рук, автор стал сердиться и пошел на явно неджентльменские приемы. Обращается к Агнесе Наташа и как брякнет: «Вы — зараза». Агнеса — Гиацинтова только взглянула на нее, и в зале рассмеялись, — не над Агнесой. Подбегает с сжатыми кулаками Зак: «Мадам, вас надо давить!» Ну, это уже из лексикона Кости-Капитана, но и сам Костя, по совести говоря, на что бандит, не позволил бы себе такого обращения с дамой. Наконец и Костров, подталкиваемый со всех сторон, явно нехотя бормочет Агнесе что-то насчет необходимости «перестроиться». С неподражаемой иронией переспросила его Агнеса — Гиацинтова: «Перековаться?» Зал расхохотался. Это была насмешка и над Костровым, и над Наташей, и над Заком, и над самой пьесой, которая ничего еще не доказала, а уже пристает с моралями!

Я подумал: откуда Погодин взял свою Агнесу? Ведь похоже на то, что она скорее из литературы, чем из жизни. Автор выдал себя, заставив Агнесу признаться, что ей очень нравится «Милый друг» Мопассана. Но она сама оттуда — не то Клотильда Марель, не то Мадлена Форестье, последняя, кстати, в мопассановской повести и названа «молью». Но «молью» настолько симпатичной, что можно понять автора, которому не хватает духу поднять на нее руку. И вот Погодин то возвышает Агнесу, то вдруг, вспомнив, что она «моль», низвергает, опять забывая, возвышает и снова «топит», наконец он, видимо, окончательно запутался и, махнув рукой, отдал пьесу в театр.

Берсенев не растерялся перед этой путаницей, а дело решила Гиацинтова. Она обвиняет свою героиню и… защищает ее, защищает незаметно, как бы и не защищая. И выражается это не в том, будто грех изображен столь привлекательно, что может смутить самого зрителя, за которого так опасаются некоторые критики.

У Агнесы — Гиацинтовой виден этот сладкий яд порока и этот цинизм, но не вульгарный, а с блеском, с шиком! Она рисуется, хвастает своей беззастенчивостью, и то, что она не лицемерит, она словно считает своей добродетелью — пусть-де хоть такая добродетель, единственная, а ведь, право, скажем мы, не из последних! Она глядит на Кострова глазами, полными обожания, и вдруг вы видите, что эти глаза смотрят довольно холодно. В ее голосе — восторг, и вдруг вы слышите в нем трезвые нотки. Пусть она не любит ни Сомова, ни Кострова, но вот что появляется у Гиацинтовой — ее Агнеса как бы примеривает, Живя у Сомова, живя у Кострова: быть может, здесь я найду то, {264} что я ищу, а ищу я любовь, радость, счастье, вот что я ищу, Что бы там ни говорили обо мне и Зак, и Наташа, и сам автор.

Гиацинтова не сентиментально защищает свою героиню — она не скрывает ни ее расчетливости, ни ее хищничества, наоборот, обнажает резко, откровенно, зло. Но как бы говорит: это от холода жизни, опустошенности, мерзости, от зависти, что у нее нет того хорошего, что есть у других. Ей не повезло, как ее спутникам в пьесе — Сомову, Кострову, Заку, Наташе, которые чувствуют под собой благодатную почву, чем они хвастают с таким отталкивающим самодовольством. Она женщина с умом и не без сердца, но все время чувствуется в ней гложущий червячок, и смех ее бывает натянутым, и цинизм порой нарочитым. А когда в финале, где от нее отказываются и Сомов и Костров, она, чуть ли не подбоченясь, презрительно покачивает головой в красной шляпке-шантеклер, то в этой браваде есть налет какого-то отчаяния…

И тут, если угодно, — жизнь: существуют ведь неустроенные женщины, такую-то и подметила в жизни Гиацинтова и, воспользовавшись поводом, показала; Гиацинтова, зоркая, умная, чудная актриса. А «моль» здесь ни при чем, при чем здесь «моль»?

Не получилось на этот раз у Погодина, не увидел он того, что хотел увидеть. Он обладает «оружием», но надо же им уметь пользоваться. Если наметил мишень, изучи ее, семь раз прицелься, прежде чем спустить курок. А если просто, зажмурив оба глаза, вытащить свой драматургический пистолет и палить куда попало, то шуму, правда, много, но, когда дым рассеется, окажется, что мишень как стояла, так и стоит на месте.

«Известия», 1940, 6 февраля.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Бальзак писал лучше

В избе кулака Потапа ложатся спать: тухнет лампа, раздается храп жаркий, тяжелый, тьма сгущается, кажется, и духота сгущается, храп становится страшнее, и только робкий свет, падающий в окно, — как надежда на выход из этого Потапова царства.

Почему-то этот храп в спектакле «Царь Потап» (в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького) не понравился критике. Проглядите ленинградские рецензии, московские рецензии — достается и режиссеру Бабочкину и автору Копкову, который, дескать, несет моральную ответственность за этот «храп»! Действительно, несет, — хвала ему за это.

Мне кажется, что, если бы не было такого слова, как «натурализм», все обошлось бы. Сидел бы критик на спектакле и благословил бы даже храп, не заподозрив в нем преступления. Но вспомнил про «натурализм», и встрепенулся, и ужаснулся, и отравил себе все удовольствие. Еще понятно, если бы он возражал {265} из эстетических соображений: он предпочитает более музыкальный аккомпанемент. Может быть, ему вообще не нравится храп. Этот мотив по крайней мере исходил бы из реальных соображений. Однако и пьеса и спектакль отвергаются из чисто абстрактных соображений. Схоластическое отрицание, которое распространяет свою деспотическую власть на чувство, топчет его, уничтожает, и, смотрите, человек даже рад, когда он освободился от этого чувства, когда ему в самом деле не нравится. Вот ужас-то в чем!

А. Копков, утверждают, просто написал иллюстрацию к жизни довоенного кулачества, продемонстрировал хуторское хозяйство, насаждавшееся Столыпиным, — зачем смотреть такую пьесу, если об этом можно прочесть в книжке? Неправда. Смотришь пьесу с колоссальным вниманием (и не торопишься заглядывать в книжку, в которую, кстати, заглядывал). Почему же эти протесты?

Потому, что страшная жизнь показана Копковым с такой грубой откровенностью, так глядя прямо в глаза, с такой нещадящей силой, что неудивительно, если кое-кто уже замахал руками: натурализм, натурализм!

Сидит кулак Потап среди своего царства, которое разваливается на его глазах. Он провозгласил, что волчий закон есть единственный, который он признает, и вот закон этот обрушился на него. Сыновья дрожат перед ним и ненавидят его, падают в ноги и жаждут его смерти. Они сами мечтают быть Потапами, он же научил их этому. Он гордится своим богатством, но гордость эта омрачена. Все спят, он один лежит с открытыми глазами. Он вскакивает и отчаянно кричит, что перед смертью все пропьет, раздарит, растопчет, но не оставит ничего. Он сам попал в ловушку, которую расставлял для других. На печи злорадно хохочет отец Потапа. «Так тебе и надо, плуту, — кричит он сыну. — Загнали меня на печь, теперь тебя загонят».

Скажите, почему это иллюстрация к «аграрной реформе»? Не видно ли, наоборот, в этом драматическом замысле, правда незавершенном, незаурядное перо?

Сын Потапа Павел привозит из города жену — «городскую». Робкая, нежная, хрупкая, она в ужасе пятится от этой оскаленной жизни: плечи ее испуганно приподняты, руки прижаты к груди, она ладошками отмахивается от угрожающей опасности. Кругом смеются: ну и бабу взял Павел, коровы боится. Ха‑ха! Как должен вести себя Потап, ежели он только «иллюстрация»? Очевидно, издеваться больше всех: что за жена для мужика?! За один этот поступок ему впору прибить Павла. Однако единственное существо, перед которым смягчается его тяжелый взор, — это Лена. Ее беззащитность, наивность, бескорыстность задели его и где-то подспудно перекликаются с тем чувством, Которое сейчас его давит.

Какая меткая черта. Один этот штрих заставляет пристальнее {266} взглянуть на Копкова. Правда, это имя ничего не говорит, никому не известно. Сопоставить, с одной стороны, Толстого, с другой — Бальзака, что останется от Копкова, — ничего не останется!

М. С. Гус доказал это в «Литературной газете» неопровержимо. Взялся некто Копков за крестьянскую тему, и получилась голая иллюстрация, натурализм, ни грана искусства. А вот Толстой — этот действительно умел, например «Власть тьмы». Или Бальзак, тот тоже умел, например «Крестьяне». Статья М. Гуса убеждает в одном: Толстой писал лучше, и Бальзак писал лучше. И в самом деле лучше, вот беда!

Когда навалились на Хренникова за «Бурю», большинство статей доказывало лишь одно: Глинка писал лучше, и Мусоргский писал лучше, и Бетховен писал лучше. Любят у нас побивать молодого автора классиками, и не столько для поучения или назидания хотя бы, в чтобы уколоть, ущемить, унизить, а самому остаться в безопасности, — что тут скажешь, ведь и в самом деле Бальзак писал лучше!

Но и Белинский писал лучше: значит ли, что ты сам никогда не напишешь хорошо? Не теряй надежды, друг Горацио, и у другого не отнимай. Не давай мертвому хватать живого, не терроризируй именами Толстого, Бетховена, Лопе де Вега.

И сюжет «Потапа» плох, и образы плохи, и роли никуда. Допустим, допустим (на минуту!), но вот язык, здесь ведь простым глазом видишь его яркость, лаконизм, силу? Но мы уже слышим ответ: у Толстого язык лучше, и у Бальзака тоже лучше. О господи!

Вопреки ожиданиям, приехавший из города Павел не привез денег. Он оправдывается: важны не деньги, а голова, у него есть голова — ого! — он себя покажет. Отец мечтает построить кирпичный заводик, Павел смотрит дальше: текстильную фабрику строить надо, и не одну, — он кое-что в делах понимает. «Твои дела, — издевается отец, — ни копейки не привез». Павел стойко сносит насмешки. Отец отбирает у него валенки, пусть ходит в лаптях. Павел с вызывающей демонстративностью надевает лапти, не обращая внимания на издевки братьев. Он ходит в лаптях и в фронтовом пальто, можно сказать, со зловещей бравадой, — вы еще увидите, чем это кончится!

На печи лежит дед, — большие и малые кричат ему: «Дармоед». Он протягивает руку, — дайте хоть чего-нибудь поесть, ему отвечают: «Успеешь, — не работаешь, а жрешь, как кобыла». Гости удивляются, какой живучий старик. Потап сокрушается: «Хоть пришибай». Потапов Мишка гуляет с Настасьей, та боится, — вернется из больницы муж и будет ей худо. Потап, сидя среди многочисленных домочадцев, советует ей: «Съездила бы туда, в больницу, да сунула бы там трешницу сиделке или врачу, и отравят к черту».

А вот говорят о самом Потапе:

{267} «Степка. Тебе, мама, его не пережить. Смотри, ты какая выдра, а он вон какой здоровина.

Катерина. Я и выдра, да живучая, а он и здоровый, да живо свернется. Вот он как кашляет.

Степка. Кашель — это ерунда. Если бы у него был катар желудка или язва какая-нибудь, а с кашлем он триста лет проживет, мы все помрем скорее».

Все это самые будничные разговоры, ведутся в самой будничной обстановке, и чем сильнее выражена эта будничность, тем более осязаемо, наглядно, неопровержимо выступает ужас этой жизни.

Вот будничная картина, которую приводим потому, что М. Гус считает ее пределом натурализма. Сцена раздела. Мать делит между невестками хозяйственную утварь.

«Держи, Фекла, чугун. Вот вам чугунок, Елена Сергеевна. *(Фекле.)* Тебе горшок. *(Лене.)* Вам горшок. Тебе опарница, вам опарница. Тебе шесть ложек и нож, вам шесть ложек и ножик. Тебе три чашки, вам три чашки. Тебе три крынки, вам три крынки. Тебе рукомойник, вам рукомойник. Тебе ухват и клюка, вам ухват и клюка. Тебе чайник, вам чайник, тебе дойник, вам дойник, тебе солоница, вам солоница, тебе поварешка, вам поварешка. Ну, вот, кажется, все и раздала. Сейчас принесу вам еще по решету, по лукошку и совку».

Гус объявляет: «Автор перечисляет все, что относится к хозяйственно-крестьянской утвари, со скрупулезной точностью производящего опись судебного исполнителя» — и сознается, что ему было скучно. Не знаю, я не скучал. Я слушал с жадным любопытством. Меня весьма занимали эти опарницы и дойники, эти клюки и ухваты. Потому что здесь не было судебного исполнителя, бесстрастно производящего опись, тут как раз были страсти. Мать, которая с каким-то упоением раздавала, раздаривала, как бы освобождаясь от этих вещей, которые ведь закабалили всю ее жизнь. Невестка Лена, которая сжималась в комочек по мере того, как вырастали и окружали ее эти ухваты и ведра, словно беря ее навеки в плен. Невестка Фекла, которая держала в руках эту солоницу, эту крынку, как ребенка, заботливее, чем ребенка, чуть ли не дрожала, чуть ли не плакала и вернула бы этот дойник только вместе с жизнью.

Чего проще — разделила бы мать общую кучу надвое: это тебе, а это тебе, — и все, и не было бы скучно. Как так не увидеть (не понимаем мы), что весь смысл, весь вкус, весь драматизм как раз в этом якобы натуралистическом «перечислении»!

Как должен был поступить режиссер Б. А. Бабочкин, прислушайся он к критику? Упорядочить автора, умаслить, умять, унять. Цыкнуть на него: «Шш… не гремите вашими сапожищами». Уговорить мать: «Скажите деду “жрешь, как кобыла” укоризненно-грустно, без хамства, мягко». Упросить Потапа: «Скажите про деда “хоть пришибай” с юмором, словно в шутку». {268} Сам режиссер мог бы бегать по всей сцене — тут подрезать, там пригладить, здесь подстричь, все время помахивая ножницами и оглядываясь в зрительный зал: «Не беспокоит?» Он мог бы прохладно встретить авторский пыл, но он заразился им и пошел вслед за автором, куда драматург — туда режиссер, пропадать — так вместе!

Потап дует в блюдце, да так, что брызги летят. Мычат коровы, и кажется, что пахнет парным молоком. Сорвались с цепи собаки, того гляди разорвут. Степка, осклабясь, кладет в рот громадный пирог, как тут сказать: «ест», когда нужно сказать «натуралистически»: «жрет»! Сидит Любка, выставив зад и широкую, гладкую, лоснящуюся спину, словно только ждет, чтоб кто-либо хватил по ней. И посреди них Потап: вот оно, мое хозяйство, — и эти сыны, и коровы, и дочери, и хлеба, и ухваты, — понимайте, вникайте, — *хозяйство, хозяйское, хозяин*! А хозяйство — это не только балансы и цифры. Это — вещи, которые ощутимы на вкус, на цвет, на вес, которые тянут вниз, тащат, затягивают, а человек еще благословляет эту власть! Не копия, не фотография, есть идейный умысел во введении всех этих мелочей, бытовых, житейских, обыкновенных, самых обыденных, которые Бабочкин щедро бросает в свой котел и замешивает так густо, что пар идет. Допустим на минуту, что он хватил лишнего, — не страшно, зато мы вдыхаем запах жизни всеми порами, а не просто соображаем: перед нами кулацкое хозяйство. А порой мы только и делаем, что соображаем. В пьесах и спектаклях, где должна быть жизнь — плотная, деятельная, мускулистая, мы только и делаем, что удостоверяемся в ней. Видим только логику жизни, а не ее плоть, ее тело. Заботимся только о «духе», который часто не что иное, как схоластическая формулировка. Разве иные из наших авторов не работают на такой манер: сначала конструируют идеологический каркас, чтобы затем подмалевать его под жизнь?! И подмалюют, — умеют! Слов нет, красочно получается — макет, кукла! Разве не боятся, зажмурив глаза, броситься в поток жизни, а вдруг-де вынесет не на тот берег. Копейка цена этой «бдительности». Идеология должна стать самосознанием и самочувствием, а не измерительным прибором «как бы чего не вышло». Иначе вместо обильных, налитых соками плодов нам достаются, и это в лучшем случае, сухофрукты, — и вот мы их жуем, жуем, жуем!.. А кроме того, нельзя же все мерить на один аршин — на мой аршин, на ваш аршин, как бы он мне, вам и ни нравился, этот аршин! Будем учиться у природы, она смелее, остроумнее, у нее уйма фантазии. Зайдите хотя бы в зоопарк. Можно ли сказать, что «лебедь» это правильно, а «бегемот» неправильно? Смешно, когда Гус противополагает «Царю Потапу» «Трех сестер» (Чехов писал лучше!). «Три сестры» во МХАТе, говорит М. С. Гус, есть «подлинный реализм, а “Царь Потап” — натурализм». Почему? Почему же?? «Три сестры» — это трепет жизни, жажда взлета и {269} беспомощно раскинутые крылья. «Царь Потап» — это упрямо склоненная выя, никакими силами не свернешь ее в сторону. Мы убеждены, что Потап, Павел и Степан в ином смысле скажут «в Москву, в Москву, в Москву», чем Ольга, Маша и Ирина. Разные пьесы, разные изобразительные приемы. Нелепо одеть трех сестер в тяжелые сапоги Потапа. Глупо требовать от бегемота быть похожим на лебедя. Страшно, когда богатый, цветущий мир искусства предлагают стричь под одну гребенку.

А сейчас о финале пьесы. Есть два варианта этого финала. Один — более зрелый, напечатанный в книге, другой — показанный в театре. Этот последний, по мнению М. С. Гуса, хоть и есть «трагический исход», но он, этот «исход», «не вытекает из пьесы, так как пьеса иллюстративна». Это верно. Он в самом деле «не вытекает», но по обратной причине: «исход» этот вовсе не трагический, а банальный, бенгальский. Возникает пожар, в начинающейся суматохе убивают Потапа, забредший нищий крадет деньги, кругом дым, суета, зритель не успевает разобраться, что к чему, и уходит, правду говоря, несколько разочарованный. Энергично шедшее к цели действие оборвано и заменено эффектным зрелищем. Словно автор решил уступить и дать к концу «облегчение».

В книге пожара нет. Павел и Степан, выделенные отцом, уезжают. Потап принимается за третьего сына — охотника Константина. Некогда жестоко избитый Потапом, Константин дал зарок никогда не разговаривать с отцом. Отец сообщает, что решил женить его. Тот молчит. Потап сердится, Константин молчит. Потап бросает в Константина нож. Вбегает мать. Десятки лет унижения, ненависти к мужу, страха за детей — все это, таившееся в ней, сейчас взорвалось со страшной силой, вне себя она кричит сыну: «Стреляй его, Костька, дьявола, кровопийцу!.. Стреляй». Константин стреляет. Потап падает мертвым. Мать посылает за Павлом и Степаном, и все вместе при трупе отца деловито обсуждают, куда скрыться Константину.

Приходит час Павла! Он сбрасывает лапти и надевает валенки. На глазах у всех становится Потапом. Та же повадка, тот же взгляд, тот же голос. Вот заключительная ремарка пьесы: «… Пауза. Тишина. Павел хватает со стола тарелку и изо всех сил швыряет ее об пол. Затем прошел в угол, уселся на место Потапа. Лена молча, испуганно смотрит на него и вдруг забилась в истерике».

Вот разрешение пьесы. Логический финал. Истинно трагический исход. Критику это не нравится. Почему? Я нахожу одно объяснение: Бальзак писал лучше.

«Известия», 1940, 14 июля.

Печатается по тексту книги «Разговор затянулся за полночь».

# **{****270}** «Школа злословия»

Вслед за французским Тартюфом МХАТ вывел на осмеяние Тартюфа английского. Театр издевался над лицемерием «по-французски», сейчас он это делает «по-английски», и выясняется, что «английским» театр владеет лучше, чем «французским». В мольеровском языке спектакля явно слышался «русский акцент». Правда, и «английское» произношение «Школы злословия» не всегда безупречно, но не будем слишком придираться.

«Английский» стиль спектакля выражают не традиционные рыжеволосые леди и достопочтенные джентльмены, — здесь решает самый дух нации, который почувствовал Н. М. Горчаков. Есть в спектакле и свифтовская злость, и диккенсовская мягкость, и хотя Свифт жил до Шеридана, а Диккенс после Шеридана, нет в «Школе» ни заимствования, ни предзнаменования, — есть свойства английского национального гения. В афоризмах и остротах «Школы» нет французского блеска, есть английская «терпкость». И о самой комедии — хотя она и комедия — нельзя сказать, что она легкая и стремительная, что она — быстрота и натиск и так несется вскачь, что режиссеру только и остается, что пришпоривать коня. Не раз так уж ставили эту комедию и не раз слетали с этого коня. Это комедия «строптивая», и нужно знать ее нрав, — а нрав ее самобытный, «английский», несколько «тяжеловесный», «неуклюжий», но в ее неуклюжести есть присущая ей грация.

И потому что это увидел Горчаков, мы охотно принимаем все его режиссерские импровизации. Он, например, вручает леди Тизл арфу, а сэру Тизлу флейту и составляет великолепный сатирический дуэт, который язвительно аккомпанирует сварам и сентиментам, супружеским войне и миру! Чисто шеридановская колкая ирония, настолько натуральная, что можно подумать, что такой же дуэт слушали полтораста лет назад и зрители Друрилейнского театра. Подобных выдумок могло быть куда больше (мы разохотились, и нам кажется — их мало!). Не опасался ли режиссер театральной «школы злословия»? Похоже на это. Я скажу больше: театр не всегда охотно принимал поощрения Шеридана.

Театр лучше доказал, что «Школа злословия» — *английская* комедия, чем то, что она *комедия*. Когда стихия комедии выходит из берегов — у зрителя праздник. Когда она благонравно течет в своем русле, зритель показывает лишь то, что он вежлив. Почему так происходит?

В «Школе» два героя, два брата — Джозеф и Чарльз. Джозеф — ханжа, постник, весь нафаршированный нравоучениями. А Чарльз — беспутный малый, весельчак и добрая душа. Шеридан целиком на стороне Чарльза, против Джозефа. Над Джозефом он издевается, Чарльзом — любуется. Чарльзу отдает лучшую девушку, от Джозефа отнимает даже леди Тизл. Чарльзу передает {271} наследство богатого дядюшки, Джозефа лишает даже частицы этого наследства. Все средства хороши, чтобы наказать лицемера! Шеридан воюет против главного своего врага — ханжеской морали пуританства, ее он атакует и логикой, и интригой, и языком комедии, — туча ядовитых стрел мгновенно вонзается в эту мишень. И не только сюжетом пьесы борется Шеридан, но и самим характером комедии, ее театральной палитрой, ее жизнерадостностью, ее неистощимой комедийностью. Если хоть на минуту прервать этот поток комедийных красок, зритель заскучает, а раз заскучает — восторжествует постная философия Джозефа. Правда, это будет лишнее доказательство против Джозефа, но прибегать к этому доказательству совершенно необязательно.

Что сказать о МХАТе? Он, конечно, склоняется к Чарльзу, но с оглядкой на Джозефа (я имею здесь в виду, повторяю, сам характер спектакля, стиль спектакля). Так театр порой уступает тому, с чем борется. Протестует против нравоучительности и вдруг сам впадает в нравоучительный тон (тон спектакля, стиль спектакля!). Кто в этом отношении неуязвим — это Николай Акимов. В его декорациях есть и сатира, и юмор, и насмешка, и радость — они передаются зрителю и не только настраивают его на веселый лад, они настраивают его против морали Джозефа. В декорациях Акимова наиболее точно сформулирована шеридановская тема спектакля[[6]](#footnote-7).

Отступлений от этой темы немало. Леди Снируэл собирает у себя великосветское общество Лондона. Леди и джентльмены интригуют, злословят, сплетничают и клевещут. Актеры очень заботятся о великосветской выдержке своих героев. Надо отдать им должное, они достигают своего; мы охотно верим, что они действительно английские леди и джентльмены, но несколько меньше верим, что злословие их культ, что клевета их стихия. Леди Снируэл интригует с определенной целью: она хочет разлучить Чарльза с Марией, у нее свои виды на Чарльза. Но если бы у нее и не было этой цели, разве она рассталась бы со своим пороком?! Этот порок — ее добродетель, и она слишком добродетельна, чтоб с нею расстаться. Она родилась для сплетни. Это ее страсть, смысл ее жизни, цель ее жизни. А Соколова, только обнаружив эту страсть, сейчас же прячет ее. Почему? Вероятно, боится, что страсть поставит под сомнение аристократизм ее героини, аристократизм — это уже ее собственная страсть в этом спектакле — Соколовой! Вот она вдохнула в себя этот воздух клеветы, и на губах ее на миг улыбка сладострастия — и тут же все исчезло, словно ничего и не было!

До чего доходит эта страсть к великосветскому тону, видно на примере Марии — невесты Чарльза. Лебедева лишь в самом {272} финале по-настоящему естественна. До этого она, кажется, только и думает о том, похожа ли она на юную леди. Она произносит свои филиппики против сплетников и сплетниц заученным, вымученным языком. Конечно, она леди, но все же юная. И румянец возмущения — при соблюдении (всенепременном!) этикета, правил и манер — не скрыл бы ее социального происхождения, по крайней мере от нас.

Миссис Кэндэр у Шеридана — заядлая, завзятая, злостная сплетница. У Алеевой же у нее такой невинный, такой ангельский, английский вид, словно это ее не касается, она попала к леди Снируэл как аристократка, а не как сплетница! Фу, сплетница! Она же леди! Леди, леди! Тут уже полное равнодушие к клевете, а ведь должно быть увлечение. Да, увлечение клеветой и у Кэндэр, и у Крэбтри, и у Бэкбайта, и у Снируэл, и у других посетителей ее салона, — увлечение, вожделение, энтузиазм! Тогда будет комедия о злословии, а не просто изображение высшего английского общества второй половины восемнадцатого века.

Шеридан разоблачает Джозефа в развязке пьесы. Ему этого мало. Шеридан нетерпеливее Мольера, который, приготовив для своего Тартюфа ловушку, хладнокровно следит, как тот сам туда залезет. У Шеридана действие не успевает еще развернуться, как автор уже придирается к любому поводу, чтобы высмеять Джозефа! Джозеф торжественно вещает свои нравоучения и тут же обнаруживает, кто он на самом деле, — от великого до смешного один шаг. Для актера здесь как бы два плана, — чем острее они столкнутся, тем ярче комедийные брызги! Кторов, играющий Джозефа, ведет себя здесь нерешительно. То он смел, как в сцене с леди Тизл, где Горчаков подготовил ему ряд отличных мизансцен. То осторожен и боится рисковать. В самих речах Джозефа есть двойственность, в их важности есть нечто такое, что делает эту важность двусмысленной, вызывая недоверчивую усмешку зрительного зала. Кторов не всегда оттеняет эту двойственность. Вся игра Кторова напоминает переводную картинку, — она матовая, но может сверкнуть красками.

Но Кторов жаждет комедии, так же как Соколова, и Конский, и другие, которые тянутся к комедии и, «опомнившись», сами себя хватают за руку. Быть может, это на официальной премьере они так «стеснялись», а на «рядовых» спектаклях, почувствовав себя как дома, они разойдутся на славу?! Мы привыкли, что из «зерна», которое МХАТ закладывает в спектакль, стебель поднимается порой довольно медленно, он все, знаете, растет, все растет себе да растет, ну и пускай себе растет — подождем! Есть прекрасные основания для наших надежд, сколько угодно доказательств — Яншин, Андровская, Массальский, Комиссаров, Цильман.

Яншин имел все поводы уклониться от комедии. Его сэр Тизл уже в летах, а женился на молодой женщине, он в отчаянии {273} от ошибки, которая ему дорого стоит. Но Яншин не спешит переживать «всерьез» и показывать драму — он утешается тем, что он в комедии. Его Тизл обороняется от своих неприятностей с достойным юмором. Яншин не впадает и в другую крайность, и если кто вздумает посмеяться здесь над рогоносцем, это вряд ли ему удастся! В сентиментальных сценах с женой он сохраняет ту дозу иронии, которая защищает его от неприятностей уже со стороны зрителя. Странное дело, но он становится любимцем публики, и вот даже сейчас, когда я пишу эти строки, видя перед собой спектакль, Яншин, «отталкивая» других персонажей, первым стоит перед моими глазами, можно сказать, что он мне «мешает» разглядеть остальных! Как он этого достигает? Его Тизл — жизнерадостная натура, жизнелюбивая натура. Славные, веселые, полные жизни глаза, и мы, сочувствуя ему, догадываемся, почему это с ним случилось: ну да, седина в бороду, а бес в ребро! И готовы простить, а то и поощрить его «ошибку». Когда он появляется на пороге салона леди Снируэл и окидывает присутствующих насмешливым взглядом, покачивая головой, публика разражается смехом. Смехом по адресу собравшихся сплетников. Так и сэр Питер Тизл по-своему расправился с клеветниками, которые и его не оставили в покое!

В образе леди Тизл у Андровской сохраняются и женское обаяние и вместе с тем острота и колючесть, свойственные Шеридану. И у Андровской главное — жизнерадостность. Но если у Яншина жизнерадостность мягкая, благодушная, теплая, то у Андровской — задорная, дерзкая, вызывающая. Эксцентричность леди Тизл в спектакле не только изображение характерного английского типа. У Андровской это идет еще от неугомонной жизненности, которая толкается в любые двери, лишь бы найти себе выход. Ее леди Тизл дразнит и допекает своего сэра Тизла, а на губах ее счастливейшая улыбка. Почему? Потому что это не «всерьез», это ясно даже ее мужу. Она способна и на дурное и на хорошее, движимая непосредственным чувством. Пожелает мужу скорой смерти и поклянется в вечной любви. Увлечется Джозефом и при всех обличит его. От нее можно ждать любых сюрпризов и капризов, любых выходок и сумасбродств, они ужасают и восхищают сэра Тизла!

Она боится, что ее застанут с Джозефом, и готова залезть под диван, вскарабкаться на шкаф. Не шокирует ли кого-либо такое поведение английской леди? Никого, даже присутствующего здесь Джозефа. Потому что такова Тизл у Андровской, таков спектакль у Горчакова, такова комедия у Шеридана. Комедия, комедия!

Комедия, которая в разных обличьях должна царствовать и в салоне леди Снируэл, и в покоях сэра Тизла, и в библиотеке Джозефа — у Джозефа ее ущемляют, зато в доме Чарльза она вознаграждает себя за воздержание. Но тут, как говорится, и сам бог велел! Тут и режиссер и актеры дают волю своей фантазии. {274} Тут пуританские предрассудки о природе комедии никого не смущают. Общество веселой молодежи составляет контраст салону добродетельных лицемеров. Душа этого общества — Чарльз.

Массальский представляет здесь юность, беззаботность и еще одно, что придает смысл всему, — чистоту души; ее Чарльз у Массальского выражает непроизвольно и сам об этом не подозревая! Но это-то и важно было Шеридану, потому что прямо бьет в цель — в Джозефа и прочих ханжей комедии. Приятели Чарльза не портят его «репутации». Особенно один из них — Кейрлесс. Играет его Комиссаров. Он позволяет себе все шутки, свойственные театру, и чувствует себя в комедии как рыба в воде, не заботясь о том, что о нем скажут.

Напоследок окинем взглядом комедию в целом. Вначале спектакль чопорен и холоден, и публика отвечает той же чопорностью и холодом. Постепенно спектакль сбрасывает с себя сковывающую его важность, становится живым и непринужденным. Тогда и публика не остается в долгу. В конце концов, можно сказать, и актеры и зрители расстаются довольные друг другом.

«Известия», 1940, 24 декабря.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Королева Елизавета — Глизер

Глизер вознаградила себя и нас за долгое прозябание. После пятилетнего перерыва она впервые выступает в новой роли. Она играет королеву Елизавету в «Марии Стюарт» Шиллера. Критики спорили: как относится сам театр к дуэли, которая ведется между Елизаветой и Марией? Кого театр поощряет, за кем его симпатии, к кому из них двух он склоняется? Театр словно предвидел этот спор и, видно, занял нейтральную позицию — пусть вопрос решится сам собой! Кстати, этот нейтралитет театр распространяет на пьесу в целом — бесчувственно-величественный, холодно-торжественный спектакль, лишь только в Елизавете прорывается шиллеровский огонь!

Мария всегда побеждала Елизавету перед лицом зрителя, такова традиция исполнения шиллеровской трагедии. Сам Шиллер благословляет Марию и осуждает Елизавету. Однако в Театре Революции побеждает Елизавета, и зритель склоняется на ее сторону. Елизавета коварна, мстительна, уродлива и зла; Мария — трогательна, беззащитна, благородна и прекрасна. Почему же побеждает Елизавета?

Потому прежде всего, что Глизер побеждает Супротивную. Мария у актрисы Супротивной привлекательна, благородна, интеллигентна, но и очень уж обыденна: и гордость ее перед Елизаветой обыденная, и смирение перед смертью обыденное, — а ведь это исключительный момент в ее жизни, а ведь здесь весь {275} Шиллер. Свойства Супротивной как актрисы бесспорно принесут ей успех в других ролях, но для этой ей не хватает темперамента, — она рассудочна, трезва, в ней много здравого смысла. Она пытается сделать вид, что этот здравый смысл есть простота, невинность, трогательность, но ее выдают слишком благоразумные глаза, даже когда они пылают гневом, даже когда в них страдальческая слеза. Кажутся жалкими ее попытки стать на дороге Елизаветы, она не выдерживает натиска Глизер и теряет даже то оружие, которым могла бы если не побороть, то все же достойно противопоставить себя своей сопернице. Короче, она не королева, и даже умирающий за нее пылкий Мортимер, особенно тот, кого мы должны принять за него в Театре Революции, не в силах переубедить нас.

Но если бы Елизавета встретила в этом спектакле более опасную противницу и коса нашла бы на камень, то еще неизвестно, за кем осталось бы поле сражения. Мария состязается с Елизаветой, на коварство отвечает благородством, на низменность — чистотой. Согласись Глизер на это традиционное соревнование добра и зла, она проиграла бы, как ее предшественницы на сцене. Глизер повела бой с неожиданной позиции и сразу же обнаружила уязвимое место Марии. Ибо, если Мария апеллирует к морали, то Елизавета у Глизер — к истине. Она словно говорит:

— Дело не во мне, Елизавете, и не в ней, Марии, не в ее светлой — и не в моей — темной — душе; речь идет о том, кто из нас прав, за кого из нас история. Мария — это прошлое, цепляющееся за жизнь, я же открываю новую страницу Англии, вот что воодушевляет меня к борьбе с нею. Не тщеславие, не зависть к ее красоте, не злобный мой характер, а цель, осуществить которую я избрана, — богом, историей, судьбой — безразлично!

Вот что раскрывает Глизер. Ее Елизавета — носительница исторической миссии, под тяжестью которой она может и склониться и упасть, но тем более потому она стойка и собирает свои душевные силы, зная, что не вправе уступить, если бы даже и захотела.

Так меняется соотношение сил между Елизаветой и Марией и предопределяется исход борьбы. Елизавета у Глизер и завидует Марии, и ревнует ее к успеху, и злорадствует над ее падением, но все эти чувства у Глизер как бы личное дело Елизаветы. По обстоятельствам, в которые поставил ее драматург, она не вправе скрыть эти чувства, но и не собирается их обнажать, в той мере, в какой это от нее зависит. Она закована в панцирь своей правоты, охраняющий ее от тех стрел, перед которыми были беззащитны многочисленные Елизаветы, до нее выступавшие на сцене.

При первом же своем появлении она вселяет в зрителя беспокойство, за ней нельзя не следить, ищешь ее глазами, от нее невозможно избавиться. На мгновение в этой бутафорски-декоративной {276} театральной истории запахло подлинным порохом эпохи. Одна Елизавета помнит, что она королева. Остальные, ее придворные, вероятно, потому, что они всего только лорды, графы, бароны и рыцари, с трудом переносят тяжесть своего аристократического происхождения и пользуются любым случаем показать, что они «свои», а не басурманы. Даже лорд Берли, государственный муж, глава сторонников Елизаветы, гроза Марии, напоминает, может, и не русского купчину-самодура, но в лучшем случае — боярина, да еще допетровского, да еще из самых захудалых — громкий голос и «ндрав», и все. Какой уж тут сэр Вильям Сесиль лорд Берли, когда он, прости господи, дальше Тушина и не заглядывал.

За Елизаветой Глизер чувствуются башни Тауэра, «тайны двора», жуть средневековья, из тьмы которого как бы выплывает эта фигура. Восковое лицо, чуть окрашенное легким румянцем, как на старинных портретах, пергаментная кожа, обтягивающая лоб, виски, стягивающая сомкнутые тонкие ядовитые губы. И на этом неподвижном лице — птичьи глаза, вся жизнь в них: они подсматривают, прислушиваются, подозревают, злорадствуют, мечутся в гневе, торжествуют, уходят в себя. Бдительный, острый, как жало, ум виднеется в этих зрачках. Отталкивает и одновременно привлекает это лицо. Нет, это не «исчадие ада», — это воля, сила, сосредоточенное ощущение в себе всего, что происходит вокруг и что надо одолеть.

Елизавета сидит на троне в своем великолепном платье и кажется еще более неподвижной, еще больше выделяются эти мучительные, разящие глаза. В газетах сообщалось, что платье это стоило театру пятнадцать тысяч рублей и что не слишком ли, мол, это дорого даже для Елизаветы? Я почему-то не задумывался над этим вопросом. А в присутствии Глизер не посмел бы повторить этот упрек. Ее Елизавета носит это платье с таким королевским величием — она королева с головы до ног, — что, замечу я, хорошо еще, что хоть это платье она согласилась надеть!

Елизавета спускается с трона, она двигается с зловещей грацией, вдруг останавливается и говорит размеренным, монотонным голосом с такими же зловещими оттенками, с настораживающими, пугающими. Она вся насыщена этой минутой, решающей ее судьбу и судьбу нации, напряжена до предела, и как контраст этому — в лице полная внешняя непроницаемость, вызывающее бесстрастие!

Напряжение достигает такой степени, что оно обязательно должно прорваться. Для этого и создан третий акт. Елизавета одна. Ей предстоит решить — подписать или не подписывать смертный приговор Марии. Она опасается последствий этого шага и понимает, что должна его сделать. Она страшится взвалить на себя эту ношу, но и чувствует себя в силах ее поднять. Она сочувствует Марии и боится разжалобиться. Сколько страстей, {277} сколько мыслей! Сейчас, когда ее никто не видит, она может освободиться от своей маски. Буря, клокочущая в ней, вот‑вот вырвется на волю, вот‑вот польется живой и горячий голос и прервет этот монотонный напев, уже приедающийся, уже автоматический. К сожалению, такого взрыва не последовало. То ли Глизер облюбовала свою первоначальную линию и не захотела с ней расстаться. То ли не была уверена, что сам этот взрыв разразится с должной силой. Так или иначе, она упустила очень важный мотив, который могла бы развить с присущей ей силой, и сама отняла у себя изрядную долю успеха.

И только в последнем акте она наверстывает упущенное. Ночь, которая никогда не кончится, медленный рассвет, за распахнутыми окнами — притихший, притаившийся Лондон. Свершается казнь Марии. На осунувшемся, помертвевшем лице Елизаветы глаза, полные лихорадочного ожидания, — чем все кончится? Волосы и платье в беспорядке. Елизавета изнемогает, еще немного — и ее силы иссякнут, только сейчас видно, чего ей стоила борьба. Да, она не демон, не фурия — это человек, на долю которого выпало громадное испытание… Наконец Елизавета узнает то, чего так ждала. Вздох облегчения — страстный вздох — вырывается из ее груди: «Я королева Англии!» Шатающейся походкой, с поднятыми руками она проходит по сцене, ликуя от одержанной победы. Минуту спустя нет уже следов прожитой ночи, все снова загнано внутрь, опять перед вами королева и эти зрачки, которые вас преследуют, даже когда вы покинули театр, даже когда вы дома.

Можно спорить, насколько законно толкование Глизер, и сказать, что независимо от того, прав или не прав был Шиллер, он написал то, что написал, и играть иначе — значит разрушать смысл того, что он написал. В самом деле, обычные на спектаклях «Марии Стюарт» резкие симпатии и резкие антипатии, волнующие зрительный зал, здесь как бы нейтрализовались, и это тоже сказалось на холодности и бесстрастности спектакля. Однако смелость актрисы, сама мысль, которая ее здесь пленила, настолько незаурядны, что мы сочли нужным об этом рассказать.

«Вечерняя Москва», 1941, 31 мая  
(название — «Ю. С. Глизер в спектакле “Мария Стюарт”»).

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Мирные люди

Люди в тылу ложатся спать и встают с мыслью о войне, они просыпаются ночью от этой мысли. Они работают на заводах и на полях, в лабораториях, в учреждениях, одержимые, яростные. Кажется, что они окутаны пороховым дымом, как их братья на фронте.

{278} Чувство фронта — вот новое чувство у людей в тылу, самое сейчас сильное из всех человеческих чувств; от него не могут и не хотят избавиться, возмущаются, если не находят его у соседа, недовольны собой, если его не хватает у них самих. Огромный перелом произошел в самых широких массах. Невиданные темпы в работе, неустанное кипение изобретательской мысли, готовность идти навстречу любым лишениям.

Я слыхал о старике пенсионере, который, получив известие о смерти сына, попросился на завод. Он проявил чудеса… я чуть не сказал — храбрости. Да, храбрости, самоотверженности, неутомимости. С каждым ударом молота в неожиданно окрепших, ожесточившихся руках он как бы возвращал себе сына, мстя за него, заменяя его, воскрешая его в себе самом.

К женщине, колхозному бригадиру, пришло сообщение о смерти мужа. Друзья перехватили письмо в спрятали его: они боялись, что горе сломит женщину и она не закончит работы, промедление в которой подобно было бы смерти. Но о постигшем ее несчастье она уже узнала от приятеля мужа и скрыла это от друзей из боязни, что те, сочувствуя ей, освободят ее от бригадирства, облегчат ей работу. Так они благородно обманывали друг друга, словно догадываясь, что каждый знает, что случилось, и молча, мужественно поддерживали друг друга в работе, возраставшей с каждым часом.

Случай этот уже стал темой сценария, пока, к сожалению, единичного.

Передо мной лежит несколько сценариев, написанных мирными людьми. Они добросовестно рассказывают о жизни тыла, о работе в тылу, о героизме в тылу. В самом деле, вы как будто видите и эту работу и этот героизм. Вас смущает лишь одно обстоятельство: вы не замечаете главного — что идет война.

Выгляньте за окно находящегося в тылу завода, вглядитесь вдаль. Пусть завод отстоит за тысячу, за две, за пять тысяч километров от фронта, — психология советского человека в тылу такова, что он отсюда видит эту грозную панораму сражения и торопится обратно к станку. Что вы увидите из окна завода, изображенного в сценарии? Ничего не увидите, как бы ни старались, — тишь да гладь да божья благодать.

Или пройдитесь по колхозному полю, фигурирующему во многих сценариях, вслушайтесь, — разве вы услышите издали жестокий гром боя? Нет, вы услышите чириканье птичек из соседней рощи.

Ах, эти милые, эти отвратительные, эти чудесные, эти гнусные птички! Мы помним, как еще до войны они перепархивали из картины в картину, из пьесы в пьесу. У них была своя «установка», у этих птичек, — «отеплять», «согревать», «озеленять» души наших героев. Они норовят и сейчас как ни в чем не бывало продолжать свою полезную деятельность.

Нам скажут: «Позвольте, товарищ, а лирика?..» Пожалуйста. {279} Пусть ваш лирический ручеек пробирается среди свирепого ландшафта войны, но я не вижу ландшафта.

Тыл предполагает фронт, — каков же иной смысл слова «фронт»?

Этот-то смысл и утрачивается в некоторых наших сценариях. И хотя дата на них указана — 1942 год, но смело можно было бы поставить и 1940, и 1938, и 1936 год.

Мы помним картины того времени, в них, пожалуй, больше было драматизма, чем в этих.

Социалистическое строительство велось в атмосфере борьбы Это наращивало драматическую пружину пьесы или фильма. В произведениях, о которых идет речь, нет главного взрывчатого вещества современности, нет драматического динамита войны. И герои и их авторы, оказывается, еще более мирные люди, чем раньше. Еще немного, и запахнет идиллией, — в эти-то дни!

Вот, пожалуйста. Семья шахтеров эвакуировалась из Донбасса в Караганду и здесь совместно с карагандинцами борется за высокую добычу угля. Что вы обнаружите нового в этом сценарии? Только слово «эвакуировались». Замените его словом «переселились», и вы не догадаетесь, что идет война. Переселялись же и в мирное время люди из одного конца страны в другой, — например, те же донбассовцы на помощь тем же карагандинцам. Симптоматично, что самый сильный эпизод в сценарии посвящен устройству этой семьи на новых местах. Члены семьи устраиваются добротно и солидно, со знанием дела, чтобы почувствовать себя как дома, увы, не столько в переносном, сколько в буквальном смысле слова.

А вот другой сценарий. Изобретателю нового вида вооружения нужен редкий металл, который, по его предположениям, можно обнаружить в горах Казахстана. Снаряжается геологическая экспедиция, — но только снарядилась, как тотчас же забыла о войне. Не экспедиция, конечно, а ее сценарист. Происходят разного рода приключения, усиливающие решимость экспедиции найти металл. Нет только одного: психологических и сюжетных импульсов, вызванных войной.

Экспедиция, конечно, возвращается с металлом. Вряд ли будут ему рады. Очень уж дешевый это «металл», стоило ли так далеко ездить за ним, если его можно было обнаружить в старых комплектах журналов?

Конечно, совесть грызет автора, и, конечно, он принимает меры. Герой читает сводку Информбюро, героиня подписывается на военный заем, сестра героя наклеивает плакат: «Что ты сделал для фронта?» (вот именно, «что ты сделал для фронта»), а брат героини шагает в рядах всевобуча. Но это еще не война Не тыл. Это все то же мирное время, плохо закамуфлированное под военную тему.

Авторы только сейчас берутся за темы тыла, но делают это без большой охоты. Им кажется, что тыл — это скучно и что тема {280} фронта бесконечно больше заинтересует читателя и зрителя. Заблуждение. Оно вызвано тем, что тыл — это якобы мир, мирное время, а люди в тылу — мирные люди.

Заблуждение рассеется, если автор передаст в своем произведении атмосферу тыла, чувство фронта (можно не сомневаться, что художнику, глубоко почувствовавшему тему, это удастся). Тогда не обязательно, чтобы героиня читала на экране сводку Информбюро, а герой демонстрировал, как он шагает в рядах всевобуча. Само слово «война» может не произноситься, оно будет чувствоваться в каждом жесте и взгляде, в самом молчании.

«Литература и искусство», 1942, 1 августа.

# Шекспир в Ереване

Во время войны в Ереване проходил Шекспировский фестиваль, которому автор этих строк посвятил целую книгу[[7]](#footnote-8), а здесь он расскажет о зрителях — как они воспринимали фестиваль.

Фестиваль открылся 23 апреля 1944 года — в этот день Шекспиру исполнилось ровно 380 лет. Днем шла конференция, вечером спектакли. Открытие конференции передавалось по радио — на площадях были установлены громкоговорители, собравшиеся толпы в полном молчании слушали доклады о Шекспире. Среди других ученых на конференции выступали московские и ереванские шекспироведы. Оценку докладов армянских исследователей мы позволили бы себе сделать в такой форме: шекспироведческая и театроведческая репутация наших московских докладчиков подвергалась очень сильному испытанию.

Залы заседаний были переполнены. Два англичанина, ехавшие из Лондона через Тавриз в Москву с ответственным поручением от своего правительства, на ереванском вокзале раскрыли местную газету и, увидев там портрет Шекспира и сообщение о фестивале, сочли своим долгом вернуться в город, чтобы выразить почтение конференции от лица родины своего великого земляка. Они думали, как признавались позже, что увидят несколько почтенных джентльменов, усевшихся за столом в мирной беседе об авторе «Гамлета». Когда они прибыли на место, они с трудом протиснулись в большой зал. На русском языке они обратились к какой-то девушке: не ошиблись ли они адресом, здесь ли конференция? И девушка, чтобы не затруднять их, ответила на английском языке, что нет, они не ошиблись, пусть скорее садятся, идет доклад. Англичане слушали докладчика сначала с любопытством, а после со вниманием, которое возрастало по мере того, как они слушали, что свидетельствовало по крайней мере о том, что не все еще, как им казалось, сказано о Шекспире. Англичан пригласили быть гостями конференции, и они {281} связались с Лондоном, прося разрешения задержаться, — им разрешили, рассматривая их присутствие на конференции как почетную обязанность. Гости просмотрели все спектакли фестиваля, выражая восторг, который не всегда разделяли сами армянские театралы.

Доклады и спектакли обсуждались не только на конференции, но и в университете, в редакциях, в клубах, даже на улицах. В сквере на улице Абовяна я видел группу оживленно спорившей молодежи. Я услыхал знакомые имена Нерсесяна, Джанибекяна, Манвеляна, Аветисяна — исполнителей Отелло и Яго — и остановился. Споривших окружили прохожие. Они слушали не с праздным видом зевак, а с такими лицами, что казалось, они сами сейчас подадут реплику, и в самом деле так и происходило, после чего спор разгорался с новой силой.

Как-то в течение одного дня мы заходили в Оперный театр, в Театр имени Сундукяна, в Азербайджанский драматический театр — днем и вечером везде шел «Отелло», и все театры были переполнены. В фойе, где экспонированы были шекспировские выставки, толпились зрители, оживленно обсуждая выставленные снимки. Если вы спрашивали ереванца, видел ли он Отелло — Нерсесяна, он отвечал вопросом: когда? Если неделю назад, то, к сожалению, не видел, был занят, но две недели назад видел. И две недели и три дня назад тоже видел. Дети ходят в школу, а взрослые на Шекспира — аналогия не слишком натянутая. Ходят не потому только, что за один спектакль не охватить Нерсесяна, но и потому, что сам Нерсесян не уложится в один спектакль. На другом спектакле он уже другой, чем на предыдущем, и всех уже интересует и, может быть, самого Нерсесяна, каким он будет на третьем спектакле, чего еще не знает даже Нерсесян. И вот вам уже повод для бурного обсуждения, не только сравнение Отелло Джанибекяна с Отелло Нерсесяна и различных Отелло, показанных Джанибекяном или показанных Нерсесяном. На ереванском рынке, по которому я бродил (он тоже своего рода живописное зрелище), я слышал, как двое торговцев — один пропахший бараньей тушей, а другой цитрусами — о чем-то озабоченно переговаривались. Я услышал имя Нерсесяна и спросил объяснения у своего спутника. Оказалось, что оба продавца, так же как, впрочем, многие здесь, собираются сегодня на «Отелло», и выясняется, что им придется пойти прямо с рынка, чтобы попасть вовремя.

Я видел, наконец, самого Нерсесяна — высокий, задумчиво улыбаясь, он медленно шел по главной улице армянской столицы, и все, кто его встречал, — и дети, и взрослые, и старики — приветствовали его, называли по имени — Рачья, а некоторые останавливались и молча кланялись ему в пояс, и Рачья Нерсесян отвечал благодарным кивком головы. В другой раз я видел, как он направлялся в театр задолго до начала спектакля и, уже будто уходя в образ, находясь где-то по дороге между Нерсесяном {282} и Отелло, он никого уже не видел, но все видели, что с ним, и молча отходили, уступая ему дорогу. Я подумал тогда: Шекспир в Армении народный автор, шекспировский спектакль — народное зрелище.

Крестьяне Аштаракского района пригласили делегации фестиваля — азербайджанскую, армянскую, грузинскую и московскую — к себе в гости. Мы поехали в отдаленный колхоз «Васкиваз», что значит «Золотая роза», расположенный недалеко от границы. Здесь, у подножия библейского Арарата, среди цветущих персиковых садов, были расставлены длинные столы, взглянув на которые мы еще раз убедились в легендарном кавказском гостеприимстве.

Секретарь Аштаракского райкома партии произнес речь в честь Шекспира. Речь была внимательно выслушана и гостями и колхозниками. Тосты сменялись тостами, и один из них следует отметить. Выступил местный работник, недавно еще колхозник. Он поднял стакан светлого васкивазского вина, которое одобрил бы сам Фальстаф, за здоровье присутствовавшей среди нас Дездемоны — народной артистки Азербайджана Марзии Давудовой. Оратор рассказал о шекспировском образе и о том, как его толкует Давудова. Я следил за актрисой, и по выражению ее лица мне показалось, что она наконец дождалась надлежащей оценки своей работы.

Последнее заседание конференции затянулось до ночи. Оно происходило в Театре имени Сундукяна. Еще далеко не все высказались, публика — человек шестьсот-семьсот — и не думала уходить, а наступал комендантский час, когда по улицам ходить не разрешалось. Президиум обратился к коменданту города (говорят, его долго разыскивали, пока не выяснилось, что он находится там же, на конференции), и комендант распорядился: для зрителей и делегатов пропусками будут служить театральные билеты на фестиваль.

Зрителя, шедшего к себе домой, останавливал комендантский патруль. Офицер внимательно рассматривал билет фестиваля с изображением Шекспира и, взяв под козырек, невозмутимо объявлял: «Документы в порядке, можете следовать…»

Сборник «Театр», изд. ВТО, 1945  
(фрагмент статьи «Шекспировский турнир»).

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Награда за чуткость «Последняя жертва» в Художественном театре

Многие с сомнением качают головой, когда Островский появляется в Художественном театре. Дескать, он там только гость! Не незваный, но и не слишком желанный — именитый гость, как не принять его, — но и только. И где бы он ни появлялся — {283} в Вахтанговском театре, в Камерном, в Театре Революции, в Театре имени Моссовета — и как бы хорошо его там ни принимали, а все же дома ему лучше — всей Москве известен Дом Островского. Там уж знают его привычки и повадки, его вкусы, не наглядятся на него, не надышатся. Как сидит он у своих ворот в своем знаменитом кресле, так и сидел бы, — к чему эти бесплодные прогулки?

Но Островский, оказывается, вот он какой, кто бы подумал! На старости лет обнаружились в нем вкусы, о которых и родном доме, возможно, и не подозревали (присмотрелись, что ли?), а соседи-то заметили и поспешили их удовлетворить. И классик, по нашим наблюдениям, доволен, и даже весьма — не знаю, правда, как отнеслись к этому в Доме Островского, быть может, с величественным пренебрежением, а быть может, и с благородной завистью?!

Конечно, Островский — это быт, великолепный, здоровый, «зычный». Тут земля, тут плоть — и во всем: в языке, в типах, в юморе. Да разве, скажет скептик, может МХАТ со своей музыкой психологических нюансов проникнуть в эту густую, плотную, крепкую ткань? Островский — это ровный, ясный, полный свет, никаких теней, полутеней — вот Островский. Да, Островский! Но далеко не весь Островский. И мхатовская музыка проникает в эту плотную ткань, которая на наших глазах становится воздушной, светящейся и порой так нежна, что жилка каждая видна! И эти тугие щеки быта, такие, что не ущипнешь, оказываются не единственным портретом музы Островского. И на ясный фон ложатся тени, окутывая постепенно весь спектакль прозрачной дымкой, дымкой поэзии.

Таков стиль спектакля «Последняя жертва» — он был проверен довольно рискованным способом.

В спектакль вошла Шевченко — Глафира Фирсовна. Вошла, шумя юбками на весь зрительный зал, хохоча на весь зрительный зал, хлопая себя по бедрам на весь зрительный зал! Она перешла из одного спектакля — из «Горячего сердца» — в другой на ходу, не замечая, что это другой спектакль, а может быть, и не желая замечать, с умыслом — дескать, мы еще посмотрим, что и как! Вот я из Островского, а вы… откуда, собственно?! Я держу в своих могучих ладонях это здоровенное, ядреное яблоко быта, я не просто «вкушаю» его, как вы, «интеллигенты»! Его, простите, «жрать» надо, вгрызаться всеми зубами, чтобы сок брызгал, со смаком, с хрустом, с «чавканьем» (да‑да, именно так, и на весь зрительный зал!), — какие уж тут деликатности? Островский!

Она не обращала внимания ни на Михевну, которую Соколовская могла подать и менее деликатно, ни на Салая Салтаныча, который у Петкера мог бы выглядеть куда более солоно, ни даже на Ирину — Лабзину и Пинокурову — Дмоховскую, ни, тем более, на Дергачева — Топоркова, — вот кто мог бы здесь разгуляться! {284} Но Топорков исполняет свою роль, мало сказать, с тактом, надо добавить — с изяществом, с умной грацией. У него так же, как у его соседей по пьесе, герой не только жанровый тип, у него при всем том еще душа человеческая есть! А в душе человеческой — смысл спектакля.

Но Шевченко с храбростью отчаяния продолжала вгрызаться в свое яблоко и дразнила им весь зрительный зал — и это зрелище, в другом случае, вероятно, соблазнительное, на этот раз не вызывало у нас особого аппетита.

Драматургия Островского многокрасочна. А в этом спектакле краски — это тона: мягкие, чуткие, матовые, мерцающие. Художник Дмитриев уловил этот стиль и перенес его в оформление. Глаз только приучался различать незаметные эти переходы, и вдруг — Шевченко. Словно по всей палитре как ляпнули жирной, малявинской кистью! Поберегли бы ее для другого раза.

О героине пьесы, Тугиной, много спорили на протяжении семидесяти лет существования комедии и не всегда в пользу Тугиной. Тугина претендует на благородство чувства, на жертву, которую приносит, на страдания? Не верьте, говорили, ни благородства там, ни страдания — одно притворство! А вы, говорили, уже готовы расчувствоваться, и вы, зрители, и, пожалуй, сам автор.

Начиная от Аверкиева — первого критика пьесы — и кончая выступлениями уже в наше время, установилось, за небольшим исключением, пренебрежительно-ироническое отношение к Тугиной. Она — «вдовушка», говорили о ней с подмигивающей интонацией, с мужским «знанием дела». Но ведь Тугина любит Дульчина, а он пустоцвет. Прибытков солидная опора в жизни, а она его не любит. Одна эта ситуация, кажется, дает ей право хотя бы на наше сочувствие. Впрочем, и на это был ответ: вдовушке надо «устроиться», вот и вся психология. К чему мудрить?

Против такого мнения критики восставали актрисы, которые не из женского ли самолюбия старались защитить свою героиню? Аверкиев обвинял в облагораживании первую исполнительницу Тугиной — Федотову. Что он сказал бы о Ермоловой? Юлия у нее и вовсе благородна. Так каждая актриса, выступающая в этой роли, сталкивается с предубеждением, которое ей нужно рассеять.

Правда, одной ей довольно трудно справиться с задачей. Здесь многое зависит от ее партнеров, какую они займут позицию. В мхатовском спектакле Прудкин, прямо скажем, подвел героиню, и дело приняло бы дурной оборот, если бы не Москвин.

Прибытков богатый купец, ему понравилась Тугина, и в конце концов он ее получает. Прибыткова можно истолковать и «положительно» и «отрицательно». У Прибыткова есть своя классовая философия, к которой Островский относится если не с уважением, то, во всяком случае, отдает ей должное. Юлия Павловна Тугина принадлежит к купеческому роду; покойный {285} муж ее, друг Прибыткова, оставил ей наследство, которое и транжирит разорившийся дворянчик Дульчин. Не для того старик Тугин копил свой капитал, чтобы его пустил по ветру беспутный дворянский сынок. И Прибытков вступается за честь сословия. Деньги, красота Тугиной не для Дульчиных, время их миновало. Прибытков выступает с общественной, классовой миссией и требует награды. И когда в свое время под руку с Тугиной он шествовал в финале спектакля, купеческая Москва аплодировала своему герою.

Но была и другая оценка Прибыткова, критическая. Мораль Прибыткова только прикрытие для низкой сделки. Шестидесятилетний купец покупает молодую женщину. Он давно облюбовал ее. Он рассматривает Тугину своими опытными глазами и решает: беру. Он не брезгует никакими средствами и, достигая цели, потирает руки: еще одно дело сделано! Старик Тугин купил Юлию, сейчас ее приобрел Прибытков, — им нет дела до ее чувств. Их деньги — их чувства.

Эта трактовка стала у нас традицией.

Москвин сделал рискованный шаг. Не будем скрывать, что его Прибытков вызывает симпатии зрительного зала и что Москвин открыто этого добивается. Прибытков у него положительная фигура, но не в том варианте, о котором мы говорили выше, не в купеческом. И вообще в москвинском Прибыткове мало купеческого, так же как в Юлии у Тарасовой. Он не скрывает купца в Прибыткове, но не слишком это обнаруживает. Купец Прибытков его мало привлекает. Москвин идет дальше. Он проходит мимо Прибыткова-хищника и если задерживается здесь, то ненадолго, так что может вызвать упреки в сглаживании противоречий. Но у Москвина есть скрытая цель, почему он так поступает.

Его взволновала в пьесе истина, которой он хочет поделиться со зрителем, может быть, что-то посоветовать ему, в чем-то убедить его — меньше как Прибытков, больше как Москвин. Он всматривается не только во вчерашний день, но и в сегодняшний и в завтрашний. Он хочет, чтобы классическое произведение не только «отразило соответствующую эпоху», он хочет извлечь из него мораль более значимую, разрешим себе сказать — вечную. Как никак — играет Москвин, он всегда приносит с собой на сцену большую человеческую правду. Какая же это правда на этот раз? Правда о женщине, об уважении к женщине, о вере в женщину.

Лейтмотив его игры — любовь Прибыткова к Юлии. Не влюбленность, он не хочет казаться моложе своих шестидесяти лет. Но и не «любовь старика», которая, к слову сказать, не обязательно должна выглядеть «скабрезно», — напротив, она может прозвучать благородно, как последняя любовь в жизни человека. Разве литература не знакома с этими мотивами? Мы слышали соображение о том, что в этом спектакле одинокий Прибытков хочет прислониться к этому цветущему дереву. Нет, тут происходит {286} нечто более значительное. «Женщина!» — он понимает, что заключено в этом слове. Великое дело уметь оценить женщину — у него есть подобная способность, подобная чуткость. Все эти Дульчины, пользуясь своим преимуществом, своей молодостью, не ценят того золота, которое попало в их бездарные руки. Они самоуверенны, самодовольны, самонадеянны, самовлюбленны, на любовь и уважение к другим, к другой их уже не хватает! Слепцы, они не видят ни этой души, ни этого ума, ни даже этой красоты. Они не замечают ни того, что лежит снаружи, ни того, что скрыто в глубине, они не собираются туда заглядывать. Прибытков видит! Он видит благородство Юлии, ее прелесть, даже то, что она в себе сама не видит и так безрассудно отдает в жертву Дульчину, который и эти дары пустит по ветру. Прибытков смотрит на Юлию не только с любовью или с уважением, но и с тем все углубляющимся чувством *понимания женской души*, которое само по себе доставляет ему наслаждение, и чего Дульчин не только не может разделить, понять этого не способен! Свое понимание Прибытков не обнаруживает даже перед Юлией. Почему? Быть может, из опасения, что она увидит в этом требование вознаградить его за проницательность, чуткость.

Юлия приходит к Прибыткову просить денег, приходит наряженная в красное платье, несколько вызывающее, откровенное, наивно-откровенное, но все же с умыслом надетое. Прибытков мог бы отомстить ей взглядом, полувзглядом хотя бы, за этот наряд, которым она собирается грубо «соблазнить» его. Он не допускает себя до этого, не унижается до мести. Он оберегает ее репутацию и перед ней, и перед собой, и перед публикой. Он укоряет ее без нравоучения. Внутренне возмущаясь и страдая за нее, он словно хочет, чтобы она разделила это страдание и возмутилась собой. Он поднимает ее в наших глазах в тот самый момент, когда она падает. При этом вы не замечаете в нем ни капли превосходства, которое он мог бы позволить себе.

Образ Тугиной пленяет нас не только благодаря Тарасовой, но и благодаря Москвину. Мы смотрим на нее москвинскими глазами и поэтому убеждаемся в ее душевном богатстве. Это богатство и есть единственный капитал, который ценит Москвин (уже не скрывая себя в образе Прибыткова) и не позволяет Дульчину растранжирить его.

Ему могут сказать: все-таки она не любит тебя, она любит Дульчина. И он, вероятно, ответит так:

— Да, я это знаю, но я знаю, что их любовь недолговечна и что это несчастная любовь. Мы встречаемся с этим в жизни. Вероятно, и со мной так бывало. Пусть же это будет уроком для меня и для вас. Я буду добиваться ее любви, завоевывая ее сердце, не только преданностью и уважением, но и тем, что я покажу ей самой, кто она, я обнаружу красоту ее сердца и, быть может, за это именно буду вознагражден. Я, правда, рискую. Оцените же мой риск и не спешите с вашим приговором.

{287} И мы не спешим, — я говорю о зрителях. Могу засвидетельствовать, что публика, очень щепетильная в подобных вопросах, в конце концов «дает согласие» на этот брак.

Правда, эта победа обошлась бы Москвину дороже, если бы не Дульчин, то есть Прудкин, — вот кому он должен быть благодарен. Естественно, что борьбу за Юлию Прибытков ведет не только с Юлией, но и с Дульчиным. И казалось бы, что Дульчин, представленный в данном случае Прудкиным, видя перед собой такого умного соперника, должен бы как-то подтянуться и дать, пожалуй, даже больше того, что дано пьесой (ведь это удалось Москвину). Увы, Прудкин не использовал даже того, что есть в пьесе. Мы уже говорили, что Дульчин у Прудкина подвел Тугину. Добавим: он компрометирует ее. Неужели, подумал я, вот этим фатом увлеклась Юлия, Юлия Тарасовой?! Не верю, не верю. Мы знаем, что он нравится пошлой Ирине и пошлой Пивокуровой. Для этих дам он «красавец-мужчина», у Прудкина он к тому же красавец с «демоническим» уклоном. Но разве только это и есть у Дульчина? У Прудкина только это. У Островского — кое-что сверх.

Есть еще беззаботность, безрассудство, бескорыстность, есть простодушная открытость натуры, внутренняя, а не только внешняя легкость. Это-то и подкупило Юлию. Островский этот «дворянский» мотив часто противопоставляет «корыстности» буржуа, и не только Островский. Эта тема выходит за пределы нашей статьи, но следует отметить, что Островский затрагивает ее и в «Бесприданнице», и в «Талантах и поклонниках», и в других пьесах. В «Бешеных деньгах» Лидия обращается к Василькову — варианту Прибыткова: «Моя богиня беззаботного счастья валится с своего пьедестала, на ее место становится грубый идол… которому имя бюджет. Ах, как мне жаль бедных, нежных созданий, этих милых, веселеньких девушек! Им не видать больше изящных, нерасчетливых мужей!» И Лидия советует девушкам бросить «мечты о несбыточном счастье» и выходить за тех, «которые грубо наживают и называют себя деловыми людьми».

Вот в чем тут дело. Вот что влечет Тугину к Дульчину и что не может привлечь к Прибыткову. Однако этого-то, столь существенного, нет у Прудкина, есть в нем «красавец-мужчина», и боюсь, что артист слишком следит за этим и за тем, чтоб и другие за этим следили. Так Юлия оказывается в одной компании с Ириной и Пивокуровой, и мы на момент даже усомнились в Прибыткове: а не «раздул» ли старик свою Тугину?!

Правда, Прудкин порой находит, что Дульчин не только «красавец-мужчина», и вот он углубляет образ, но, к сожалению, в ложном направлении. Он разукрашивает его переживаниями. Ах, все-таки Дульчин любит Тугину, все-таки ему жаль с ней расстаться, все-таки он хочет застрелиться! И вот пошли «переживания», так сказать, в «мхатовском» вкусе. И легкий шаг спектакля сразу отяжелел, завяз как раз там, где не только нет {288} драмы, но где больше чем комедия, почти фарс! Ну а зритель рассеянно смотрит по сторонам, дожидаясь, когда кончит переживать Дульчин. А все дело в том, что переживать он вообще не может, *не может*. Не умеет. Сегодня он готов влюбиться, завтра — застрелиться, послезавтра — жениться! Ему море по колено, семь пятниц на неделе. Натура такая, в этом и ее вздорность и прелесть, и смех и грех! Очень жаль, что режиссура, создавшая этот выдержанный, тонкий, ароматный спектакль, проглядела столь важный момент!

Если бы у Дульчина были те свойства, какими у Островского он увлек Юлию, Москвину пришлось бы довольно туго. Во всяком случае, он вышел бы из состязания с некоторым уроном. И «согласие публики на брак» сопровождалось бы некоторой, вероятно, существенной оговоркой. Мы упрекаем Прудкина в отсутствии легкости, но та легкость, с какой он уступает поле боя Прибыткову, нас не прельщает.

Как повела себя в создавшейся ситуации Тарасова? Она обратилась лицом к Дульчину, но все время чувствует около себя Прибыткова — невольно! Ее незримую связь с Прибытковым я больше ощущал, чем ее видимую склонность к Дульчину, ей ничуть не тягостно влияние на нее Прибыткова, она не торопится от этого влияния освобождаться, она бессознательно страхует себя от горьких сюрпризов, которые ее ожидают. Это не расчет «вдовушки», это потребность во взаимном понимании без слов, это те «обольстительные сети», которые сплел для нее умница Прибытков. Оттого ее уход от Дульчина к Прибыткову не сопровождается резкими поворотами, я даже сказал бы, что он гармоничен. Резкость поворота сделала бы ее приход к Прибыткову вынужденным и, стало быть, бросила бы тень на него! Даже тени этого нет здесь. И вот Прибытков уже вознагражден за чуткость, которую он проявил с самого начала.

Но решает дело характер Тугиной, как его обнаруживает Тарасова. Каждая актриса примеряет роль к своей индивидуальности, и порой, конечно, не обходится без шероховатостей. Встреча Тугиной и Тарасовой идеальна, я не знаю ни одной роли Тарасовой, которая бы так шла к ней, как эта роль.

Тут пора сделать следующее замечание. Есть в роли Тугиной место, которое служило камнем преткновения для всех ее исполнительниц. Тугина готовится к свадьбе с Дульчиным. Она рассматривает свой подвенечный убор и вдруг находит в нем пригласительный билет на свадьбу Дульчина с Ириной. Этот удар Островский наносит с жестокостью опытного драматурга как раз тогда, когда она собирается надеть подвенечное платье. И вот в эту минуту, когда разбито ее сердце, разрушена ее мечта, Островский заставляет ее воскликнуть: «Деньги!» — вспомнить о деньгах, которые она доверчиво отдала Дульчину. Многим актрисам это восклицание казалось неуместным, неправдоподобным и даже оскорбительным, и, думается, не без основания. Эти-то {289} «деньги» и породили легенду о «вдовушке». Актрисы старались обойти это место, а Ермолова решительно выкинула его. Ведь Юлия любит Дульчина с самозабвением, ей сейчас жизнь не мила, до денег ли тут, в эту-то минуту! Тарасова не вычеркнула этих слов, не старалась их обойти. И не только из уважения к Островскому. Нам кажется даже, что фраза о деньгах чем-то привлекает Тарасову. Стало быть, скажут, и она порочит свою героиню? Нет, она благородного мнения о Тугиной.

Должен сказать, что я ждал сцены с «деньгами» с особым беспокойством, и вот, признаюсь, мне показалось, что я не услышал этого знаменитого восклицания, хотя Тарасова его произнесла! Значит, все-таки она обошла это место? Нет, мы уж сказали: ей определенно «нравятся» эти «деньги». В чем же дело? Актрис возмущала неожиданная фраза о деньгах потому, что она обнаруживала в Юлии расчетливость и меркантильность, казалось бы, ей не свойственные. О Тарасовой я не могу сказать, что ее Тугина расчетлива, или даже «себе на уме», или даже благоразумна. Но она не живет одними лишь чувствами, выключая всю остальную область духовной жизни. Именно разум близок артистической природе Тарасовой. Не рационалистический разум, но одухотворенный, живей и обаятельный. Одна игра чувств без контроля ума, без руководства умом ее не увлекает, это не ее сфера. Поэтому в роли, скажем, Татьяны Луговой во «Врагах» Горького она кажется нам интересней, чем даже в Анне Карениной, хотя роль Анны богаче.

Равновесие ума и чувства, их цельность — норма для Тарасовой, к которой она стремится. Она не боится открыто взглянуть на тот реальный мир, в котором живет Тугина. Не то что расчетливо, корыстно и меркантильно взглянуть, а сознательно, трезво и разумно. Это разные вещи и разные натуры. Она не погружается с головой в море чувств, отдаваясь воле волн, нет, она поднимает голову и смотрит внимательно вокруг себя. Но разве этот взгляд, который посылает разум, можно расценить только как расчет и корысть?! Нет, конечно. Следовательно, Тарасова не компрометирует Тугину и не считает ее «вдовушкой».

Значит, «деньги» ей понадобились для более возвышенных целей. Это фермент в крови, образующий характер. Это закваска, какая бы она здесь ни была, для того типа женщины, которую актриса здесь выводит, для того разумного начала, которое ее прельщает. Вот к чему сводится роль «денег» у Тарасовой. Поэтому она специально не подчеркивает пресловутой фразы, говорит ее мимоходом, не заботится о ней и не боится ее, и оттого мне показалось, что я ее «не заметил». Она была подготовлена с первого появления Тарасовой на сцене.

О Федотовой писали, что ее Юлия «при вести об обмане любовника впала чуть ли не в мелодраматическое сумасшествие», о Полевицкой писали, что «фразу о деньгах артистка умно кутала в складки… истерики».

{290} У Тарасовой нет ни мелодрамы, ни сумасшествия, ни истерики. И потому, что ей незачем «кутать» опасную фразу, и потому, что мелодрама и сумасшествие несвойственны ее Тугиной. Она страдает при известии об обмане Дульчина, но как бы осознает свое страдание, давая себе отчет во всем, что произошло. Сознание умеряет ее горе, но не делает его более поверхностным. Она не погружается в «мучения», не захлебывается, у нее все время открытые глаза. И страдания ее, очищенные благодаря присутствию разума, раскрываются как печаль и приобретают ту грацию, которая свойственна всем ее чувствам в этом спектакле.

У нее нет отчаяния, когда она несчастна, нет экзальтации, когда она счастлива. Ее отношение к Дульчину, к Прибыткову сопровождает сдержанная грация. Обнаруживается тип женщины, который, по существу, и создала Тарасова, тип русской интеллигентной женщины. Внутренний лаконизм, покой и достоинство, в глазах светятся чувство и ум, и все вместе возникает как гармония. Здесь источник поэзии, которая наполняет сцену, которой дышит спектакль.

Словно все предшествующие образы, созданные Тарасовой, сошлись в этой счастливой роли, освобожденные от того, что их раньше подчас утяжеляло и затемняло.

В заключение мы снова обратимся к Прибыткову, к Москвину. Он первый оценил ее Тугину, поддерживая и поощряя ее своим пониманием, радуясь ее торжеству, которое есть его победа.

«Литература и искусство», 1944, 22 июля.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Премьера у ермоловцев «Бешеные деньги»

Увлекательный спектакль показал Андрей Лобанов! С искрой, с блеском, с той легкостью, немного беспечной, мы чуть не сказали — французской, чуть не сказали — фривольной, по поводу которой иные ревнители Островского могут сделать большие глаза! Дескать, не слишком ли легкомысленно для Островского? Островский степенный, неторопливый, основательный — и вон экая прыть!

На это можно ответить, что если человек в самом деле серьезен, ему просто необходимо порой быть легкомысленным, а в глазах людей, тем более серьезных, это не роняет его достоинства. А если требовать неукоснительно «традиций», объявляя, что все, мол, уже найдено, то в ответ можно услышать жалобы зрителей, что театры все жуют да жуют этот пирог Островского: сытно, правда, но приедается же! Однако в этом волшебном пироге таится всяческая начинка. Быт Островского в Малом театре, психология {291} Островского в Художественном, музыкальность Островского в Камерном — все шире раскрывается Островский. Мы далеко еще не знаем, на что он способен, и, кажется, недооцениваем его многосторонности: трагический пафос «Грозы», бесшабашную удаль «Горячего сердца», тонкий иронизм «Бешеных денег»…

Лобанов обнаружил не только жизнь, представленную Островским, но словно заставил выглянуть из нее самого автора, и мы видим сквозь ткань спектакля его лицо, насмешливые огоньки в глазах при виде снующих перед ним героев. Об этом спектакле говорят: веселый! Точнее бы надо сказать — остроумный. Остроумный автор, с которым мы переглядываемся через головы его героев, остроумный режиссер, понимающе поддерживающий автора деталями и нюансами, меткими и колкими, как реплики самого драматурга. Порой Лобанов «передетализировал» Островского, — не слишком ли мелкий для Островского почерк? Но это ничуть не «салонный» спектакль, несмотря на его «порхание», скольжение, изощренность. Свойственный режиссеру интеллектуально-психологический подход, пусть чересчур рафинированно выраженный, охраняет его от поверхностности. По главное — это присутствие Островского, который словно сам непринужденно рассказывает, что происходит. Сближая нас так с автором, режиссер тем более в ответе, когда оказывается недостаточно внимательным посредником.

Два героя выступают в пьесе друг против друга, пока побежденный не сдается на милость победителя. Богатеющий буржуа Васильков — скромный, прямодушный работяга. И красавица дворянка Лидия, презирающая будничную и незаметную жизнь Василькова, — живем мы, дескать, только раз!

В этом споре театр поддерживает Василькова против Лидии, и до такой степени, что мало сказать — выдает Лидию замуж за Василькова, но и «выдает», предает, облюбовав своим героем Василькова, согласно пословице — «для милого дружка и сережка из ушка». И все же бедная Лидия берет реванш: она «влюбляет» в себя не только Василькова, но, позволительно сказать, и Лобанова, который, пожимая руку Василькову, заглядывался на Лидию. Все карты раскрыл Дмитриев. Этот художник удивительно метко схватывает то, что думал сказать автор или режиссер, всецело идет им навстречу, меньше всего думая о своей особе. Дмитриев разодел спектакль и его героев с таким блеском и красой, что вызывал единодушное восхищение публики. Я не знаю только, заметил ли Лобанов, как поощряется этим Лидия, на которую он обрушивает свой, смею, однако, думать, притворный гнев.

Как на это дело смотрит сам Островский?

Он симпатизирует Василькову, но не безгранично, он не расположен к Лидии, но оговаривается в ее пользу. В финале пьесы Лидия, покоряясь Василькову, говорит, что ей нужно о многом {292} поплакать. О чем же ей надо поплакать? О том, что мечты милых молоденьких девушек грубо попирает «бюджет» (слово, которым пьеса обзывает буржуа), — он покупает девушек заодно с их мечтами. Это вовсе не пустяковые слова, как это получилось у театра, который это место обшутил и, прямо скажем, оглупил. Это серьезно. Это мысль Островского.

Недавно мы видели «Бешеные деньги» в Ростове — спектакль режиссерски несравнимо слабее московского, да и лишенный определенной мысли, отчего актриса Незванова, игравшая Лидию, не знала, на чем, собственно, остановиться. Однако она остро воспроизвела мысль Островского, когда с глубокой, продуманной иронией оценивает этот бюджет, этот чистоган и этот расчет, который выступает здесь в образе Василькова. Ирония Лидии достигает цели, и Васильков, которого публика поторопилась было избрать своим героем, стал вдруг тускнеть в ее глазах. Почему же? Потому что мораль, преподносимая Васильковым, есть буржуазная мораль. Идея о труде как о «долге», о «буднях», о труде, лишенном элементов свободы, поэзии, радости, вряд ли может увлечь нас так, как современников Василькова полстолетия назад… Значит, рискованно делить героев на «беленьких» и «черненьких»: с одной стороны, идея труда, с другой — идея паразитизма, Васильков как символ добродетели, Лидия — порока. Ибо если Василькову свойственна эта постная буржуазная мораль, то она оспаривается в образе Лидии, для чего Островский дает ей под занавес столь многозначительную реплику.

Стоит остановиться на этом вопросе потому, что уже появилась рецензия (в «Вечерней Москве»), где Васильков воспет, а Лидия низвергнута, где Васильков — благородный труд, а Лидия — презренное тунеядство. Для вящего возвеличения Василькова автор торжественно сообщает нам, что Васильков «русский человек». Истинно так, но ведь и Лидия, прости господи, не какая-нибудь «басурманка»! Случалось в недавнее время, что Василькова изничтожали на том лишь основании, что он купец. Сейчас его амнистируют потому, что он «русский человек». Да, но он ведь буржуа, *буржуй*, давайте все-таки, товарищи, не забывать об этом!

Островский поддерживал буржуазию в споре с беспочвенным дворянством, но его отталкивало корыстолюбие буржуа, и он как бы вносил сюда «дворянскую поправку». В горьковских «Варварах» купец Редозубов обвиняет дворянку Богаевскую в бездельничанье, на что Богаевская своеобразно возражает: «Мы не жадничали». Островский поддержал бы этот конфликт. Взаимодействие буржуазной и дворянской тенденций можно обнаружить во многих его пьесах.

В «Последней жертве» купец Прибытков берет как законный приз Тугину, которая его не любит, но вынуждена отдать ему предпочтение, потому что он не беспочвенный человек, как дворянин Дульчин. Но любит она Дульчина не за его паразитизм, {293} конечно, а за его пусть гибельное, но привлекательное легкомыслие. В «Бесприданнице» эта дилемма дана в противопоставлении Паратова и Кнурова. Между ними находится Лариса. Она тянется к Паратову, но ее мечта по может воплотиться, она вынуждена обратиться к Кнурову, который даст ей почву, но лишит мечты. Вот эта двойственность есть и в «Бешеных деньгах», — в спектакле она исчезла.

За что Васильков полюбил Лидию, вот эту, казалось бы, циничную, нагловатую, подчас весьма заурядную хищницу? За что же полюбил ее Васильков? Просто за то, что она хорошенькая? И только? В первом акте — лучшем в спектакле — сам театр объяснил за что — была тут у Лобанова в руках синица, которую он затем так опрометчиво выпустил. Васильков полюбил Лидию за то, чего в нем самом нет (о нем можно сказать, что он несколько «мещанин во дворянстве»), — за тот внутренний и внешний блеск, за полет, красоту, в которой для него, будничного и заурядного, есть им самим не осознанная мечта. Ведь он всегда мог найти себе «пару» — скромную, трудолюбивую и тоже хорошенькую (отчего же?) девушку. Да нет! Видите, куда его «потянуло»! Что же, пусть будет в ответе. Пусть же уступит в том, что сам хотел приобрести и чего у него нет, и тем самым обнаружит свою ущербность, а не только свои «достижения»!

Для первого знакомства с нами Дмитриев нарядил Лидию, да так, что хотелось воскликнуть: «Какой вкус!» — и это относилось не только к Дмитриеву, но и к Лидии, к Орданской, которая носит платье с той же артистичностью, с какой оно создано художником.

Дмитриев уступает место Лобанову, который, сделав ряд приготовлений, свидетельствующих о его вкусе, в свою очередь уступил место Орданской.

И вот Лидия стоит перед нами, то молчаливая, то слегка роняя слова, опускает и снова медленно поднимает свои длинные, как два черных веера, ресницы, в промежутках посматривая на Василькова с умной снисходительностью к его восторгу. И вот Васильков уже смотрит разинув рот, да не только Васильков, но и зритель. Остановись, мгновенье, ты прекрасно!

Увы, дальше… дальше стали появляться какие-то тривиальные жесты и интонации, банальность в ее эгоизме, мелковатая чванливость и уступчивость, какая-то суетливость вместо ожидаемой здесь природной грации, гордой повадки, того внутреннего и внешнего блеска, о чем уже говорилось, блеска, который не потускнеет даже в момент унижения. Короче, это скорее мещанская, чем дворянская «кровь». А «порода» важна здесь не только формально, но и по идее пьесы. Однако раз она игнорировалась, то неудивительно, что блистательные краски первого акта сползали и обнажалась, может быть, и «злободневная», но весьма плоская тема, прошу извинения, «лисички», старающейся облапошить «туза»…

{294} В последнем акте, где Лидия произносит свой монолог и сдается, эта капитуляция должна происходить с осанкой благородства, с тактом, быть может, даже с перспективой реванша, во всех случаях — с достоинством, с иллюзией независимости или с горечью, что расстаешься с ней, — сломленная гордыня!

Что же происходит в спектакле? Допустим, ты покорилась, — но зачем такое рвение, такой энтузиазм, зачем, так сказать, ползать на коленях, умильно при этом заглядывая в глаза… Больше бы достоинства! Ах, нет! Лидия так «старается», так симулирует свою влюбленность и «готовность» с такой, прямо скажу, унизительной угодливостью, что… Н‑ннет, товарищи, нехорошо! Сколько отличных находок и у режиссера и у актрисы теряется из-за этого. Поэтому же пострадала и мать Лидии у актрисы Левит: такта, может, и хватает, а «породистости» не больше, чем у дочери.

Я не скажу, что мысль о «дворянской поправке» непонятна театру. Вот даже Глумов Галлиса на что карьерист (актер хорошо показывает внутренний натиск, распирающий Глумова, — выжить, выскочить, устроиться!), но вместо с тем какая роскошная поза, какой шик! Хорошая мина при плохой игре, и кажется даже, что хорошая мина порой дороже ему хорошей игры. Или Кучумов у Якута. Блистательный этюд! Развалина, еле держится, но держится, и делает вид, что и впредь будет держаться. И то, что он держится, важнее того, что он развалина (на последнем, правда, актер ставит порой излишний акцент).

Лучше всех Телятев у Корчагина. Тут есть беспечность, которой он не скрывает, и легкость, которая к нему располагает, ирония и над собой и над Васильковым, которого он уважает, но с которым не поменяется, — пафос васильковской добродетели не по его нутру. В одном этом образе схвачена идея пьесы. Стало быть, о ней догадывались! И та ирония, которая есть даже в маленькой, но отлично сыгранной Кирюткиным роли Василия и в бессловесных ролях Жукова, Лабутина, Цесарского, Шуматова, позволяла «без страха» подойти к «самому», к Василькову. Он то и дело говорит про себя: «Из бюджета не выйду», — в театре это звучит почти что «героично» — дескать, глядите, какой человечина, волища-то какая! А почему не подойти было к этой фразе с меньшим пиететом, насмешливее, пародийнее — к этому трезвому благоразумию буржуа, который всегда себе на уме? Что до Фивейского, играющего Василькова, — что же, он честно играет честного малого, башковитого, волевого, весьма симпатичного. Можно лишь пожелать большей проникновенности в любви к Лидии, раз он уж решился ее полюбить.

Возможно, мы слишком «нажали» на недостатки, но не жалеем об этом. И потому, что тут вопрос принципиальный, выходящий за продолы этого спектакля, и потому, что для молодого, выходящего в люди театра важна не только забота о мастерстве, но и больший идейный кругозор. Наконец, потому, что и сейчас {295} спектакль мог быть желанного уровня. А. М. Лобанов при своей чуткости к оттенкам способен был дать нужный Островскому баланс, а театр — выполнить более сложный план.

Мы впервые видим театр после его возвращения из эвакуации и застаем в хорошей форме. Это чувствовалось на спектакле и по тому, как он любовно игрался, и по тем моментам сближения актеров и зрителей, во время которых в зале рождаются поклонники театра, по общей праздничной атмосфере премьеры, наконец, но виду той пожилой капельдинерши (не знаю, простите, ее имени!), которая, стоя у дверей и глядя то на сцену, то на публику, с волнением следила, как принимается спектакль…

«Советское искусство», 1945, 30 января.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Радость борьбы

Я недавно читал сценарий одного видного нашего писателя. Он был интересно построен, так сказать, по принципу «Войны и мира» в кинематографическом жанре. Герой находится на войне и время от времени вспоминает картины мира, от которого его оторвала война, и эти картины воодушевляют его, когда он идет в атаку. Вот, стало быть, он собирается в атаку, и в этот миг перед его умственным взором встает его квартира, красивая комната, освещенная вечерним солнцем, стол, накрытый разнообразной продукцией гастронома, милые, изящно одетые дамы за столом, влюбленно глядящие на него, на героя. И вот, вспомнив эту жизнь, наш герой с тем большей яростью кидается на врага и одолевает его. Вторая картинка — не то Мисхор, не то Сочи, море, яркий полдень, так называемая лазоревая волна, пляж, где-то на заднем плане киоск с прохладительными напитками, которые не могут все же охладить горячей страсти нашего героя к героине, с которой он нежится на пляже. В тот самый миг, когда в воспоминаниях они целуются, героя вызывают на задание, и вы понимаете, с какой страстью он его выполняет. Следовательно, надо понимать, что вот эти картины должны нас вдохновлять и воодушевлять к борьбе, давайте же тряхнем воспоминаниями, как жили.

Этот сценарий не единичен; в разных формах и вариантах, более плоских и более возвышенных, выдвигается этот идеал потребительской жизни, этого благоденствия, этого счастливого покоя, который проворно пробирается в искусство в предвкушении предстоящего мира. Я понимаю авторов этих вещей, они хотят утешить человека, много перенесшего во время войны и лишений и горя. Я понимаю честные мотивы, руководящие ими, но я не могу к ним присоединиться.

Если уж говорить о традициях великой русской литературы, то я вспомнил бы слова, которые говорит у Горького Сатин: «Человек {296} выше сытости». Это говорит Сатин, человек полуголодный, полуодетый, спящий на жестких нарах, и все же он бросает вверх со дна жизни этот лозунг — «Человек выше сытости». Он не хочет сказать — человек не должен быть сытым, но не ради сытости человек живет. Если говорить, от чего нас оторвал враг, так это от жизни творческой, созидательной, деятельной, перспективной, на благо человечеству.

Здесь очень многие ругали пьесу Л. Гладкова «Жестокий романс». Она, конечно, с изъянами и требует доработок, но я прежде всего хочу обратить ваше внимание на талантливость автора, на его тонкое и благородное лирическое дарование, скажем, в первом акте. Автор вывел двух людей, которых он очень любопытно задумал, но, так сказать, на ходу стал видоизменять их, улучшать, побоявшись своего первоначального замысла. А замысел приблизительно таков: вот два человека — мужчина и женщина; они хорошие советские люди, они выполняют свои служебные обязанности, они добросовестно работают и т. д. Однако у этих людей, для которых их работа есть только обязанность, их отношение к делу есть только долг, нет никаких полетов, никаких волнений, ни прошлого, ни будущего, ни мечтаний, ни перспектив. Все остальное человечество существует для них как некая газетная информация, не больше. Это люди без вдохновения, без радости в творчестве; и даже в собственной любви друг к другу это скучные люди, у них нет ничего, что выше сытости.

Автор противопоставляет им других героев, у которых есть этот полет, но (и тут-то недостаток пьесы) он какой-то бесцельный, по каким-то беспорядочным адресам, герои слишком пристально следят за своими внутренними «переливами»; я боюсь, что бередить свои какие-то раны им доставляет удовольствие, — это рискованный путь ухода от гущи и бури жизни, и оттого их преимущество над их антиподами во многом теряется.

Театр имени Ленинского комсомола создал очень теплый спектакль «Так и будет»: есть там атмосфера дружбы людей — тема этой дружбы составляет прекрасную черту симоновского творчества. Мужественный стиль симоновских героев автор немного портит известным, с некоторых пор модным у нас Хемингуэевским налетом, и это идейно мешает автору. Автор любовно относится к своим героям, но готов, чтоб утешить и обласкать их, пойти на благородную и утешительную, возвышенную ложь. Приезжает с фронта командир, потерявший семью, израненный, усталый, и автор вознаграждает его любовью миленькой девушки, которая должна приласкать его седую голову. Автор заодно устраивает и судьбу девушки. Устроен и отец девушки, профессор, — его дочка выходит замуж за симпатичного человека. И, наконец, неудачный претендент на любовь девушки, молодой архитектор, устроен тем, что в нем обнаружен талант, который утешит его в неудаче.

{297} При всей мужественности и сдержанности, с какой герой — командир — ведет себя, вы чувствуете некоторую бессознательную рисовку его своим несчастьем, своим горем, своими ранами; какие-то затаенные вздохи, которые он скрывает, конечно, но так скрывает, чтобы они все-таки были заметны. И нам кажется, что он ведет себя так, чтобы деликатно, но пожаловаться, достойно, но испросить нашего сострадания и обнаружить, стало быть, основательность своих претензий на вознаграждение в виде этой симпатичной отроковицы.

Единственный человек, которого автор не «устроил», это женщина-врач майор Греч в блистательном исполнении Бирман. Греч — немолодая женщина, некрасивая женщина, она в стороне от событий, совершающихся в пьесе, но любопытно, что долго спустя после спектакля, когда вы начинаете забывать и о командире, и о девушке, и о профессоре, и о молодом архитекторе, когда исчезает доброжелательная улыбка к ним и к их счастью, когда рассеивается окутывающая вас атмосфера душевной теплоты, единственный человек, который остается у вас в сознании и надолго, — это майор Греч. Она прошла огонь и воду войны и полюбила этого командира, которому она спасла жизнь, вылечила и выходила его и узнала, что он прекрасный человек. Но она скрывает свою любовь от других и даже от себя и до такой степени скрывает, что вы только по каким-то отдаленным намекам, неосторожно оброненным ею, догадываетесь об этом чувстве. Она доброжелательно относится к возникающему у нее на глазах роману, желает радости любимому человеку, потому что он, как она говорит, заслуживает счастья. Но она не носится со своей горечью, со своими ранами, она не просит никакой компенсации, у нее нет этих иждивенческих настроений. Она умеет побороть свое горе и даже получает удовольствие от того именно, что умеет его побороть. И делает она это с таким юмором, она пронизана, как лучами, такой светлой иронией, в ней столько силы жизни, размаха жизни, деятельности, в которой она чувствует себя как рыба в воде, что этот момент мужественного преодоления, эта демонстрация воли, ума, души человека в тысячу раз больше утешает и удовлетворяет вас, чем то филантропическое счастье, которое автор, как рождественский дед, вытащил из своего мешка и подарил своим любимцам. И в том, что женщина у Бирман ничего не выпрашивает из этого волшебного рождественского мешка, не клянчит никакого утешения, есть и реализм и романтизм, есть благородная горьковская идея — «Человек выше сытости».

Мы говорим, что после войны наступит мир, но мы заблуждаемся, если думаем, что настанет тишина и идиллия. Мира в этом смысле не будет. В этом смысле и раньше не было мира.

Человечество вошло в историческую эпоху образования нового общества. Мы находимся в самом горниле этого грандиозного процесса. Вот как будет! Так и будет! И к этому надо готовить {298} людей. Вопрос, как жить дальше, что делать, к чему идти — это вопрос, который волнует человечество за пределами нашей страны. Многие миллионы людей обращают свой взгляд, взгляд упования сюда, к нам, в Москву, с вопросом, что ж дальше и как жить. Я думаю, что только советское искусство может дать этот вселяющий надежду, веру и радость, глубоко оптимистический ответ.

Нужна ли нам убаюкивающая, ласкающая литература, под крылом которой мы должны спрятаться от грозы жизни, чтобы увидеть «небо в алмазах»? Кажется, что такой литературы будет достаточно на Западе после войны.

Но, быть может, нам нужно другое искусство, которое позволительно сформулировать такими словами: нам достался тяжелый крест — будем же нести его достойно, история избрала нас героической жертвой — поймем же это и будем жестко, с сжатыми зубами и сухими глазами идти вперед?

Нет, товарищи, это безрадостная литература. Она не принесет радости и счастья человеку, она подлинно не сможет вдохновить и взволновать нас. Ибо в той борьбе, которая есть и которая предстоит, нам нужно будет обнаружить перед читателем радость борьбы и преодоления, упоение в бою, гордость тем, что ты избран орудием освобождения человека. Эта вот сила, и этот восторг, и это мужество пусть станут лейтмотивом искусства. И об этом надо говорить сейчас, когда звучат салюты и когда конец войны не за горами.

«Литературная газета», 1945, 3 февраля.

# Концерт Качалова

Иван Карамазов сидит в трактире. Он наедине с собой, — это момент прилива жизненной силы, веры в себя, беззаветной юности. Входит Алеша, улыбаясь глядит на брата и говорит ему, что «нечто осмыслил» в нем.

«— Что ж это такое? — засмеялся Иван.

— А не рассердишься? — засмеялся и Алеша.

— Ну?

— А то, что ты такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик! Что, не очень тебя обидел?

— Напротив, поразил совпадением! — весело и с жаром вскричал Иван».

Мы не слышали этот диалог — мы выписали его из романа. Качалов появляется после этой сцены, но все предшествующее написано на его лице. Он садится, но еще не говорит, — и я много бы дал, чтоб продлилась эта удивительная пауза. Он смотрит на Алешу — а ведь его нет на сцене — любящим взглядом, и в его {299} глазах отражается и любящий взгляд Алеши. Видя одного Ивана, вы видите их обоих в момент такого духовного сближения, что кажется — они вот‑вот засмеются от счастья, и, в самом деле, они же смеются у Достоевского. Мы это видим у Качалова, а он ведь пока не сказал ни слова. Он медлит, доверяя нашему вниманию, и мы благодарны ему за доверие.

Как солнечные лучи сквозь листву, проходят сквозь него какие-то внутренние улыбки, скользят видения светлых мыслей и чувств… Он думает, он наслаждается тем, что думает. На протяжении всего монолога он с тонкой улыбкой следит за своими собственными мыслями, как посторонний. Разве не разительна эта черта у Качалова во всех его ролях — созерцание мысли, наблюдение над ее движением, любование мыслью! Ум для Ивана Карамазова — это палач коварный и жестокий, он изнуряет его, загоняет в темные лабиринты сомнений, из которых не видно выхода, и до такой степени, что, кажется, еще немного — и Иван проклянет и отвергнет его, этот ум. Сейчас ум этот вознаграждает его за испытания и меняет гнев на милость — вселяет надежду. И вот у Ивана минута радости, которую Качалов превращает в целый праздник. Праздник для Качалова — игра ума, жизнь ума, пиршество мысли! И я не вижу еще Карамазова, но передо мной уже весь Качалов — с головы до ног.

Жажда жизни, «исступленная и неприличная, может быть, жажда жизни», «двадцатитрехлетняя желторотость», — эту идею Карамазов выражает со всей возможной непосредственностью, Качалов же поддерживает его своим внутренним одобрением. Так в этом дуэте вы различаете два голоса — «жажду жизни» героя и оценку актера.

Это верно, что Иван сейчас «молодой, молоденький», как говорит о нем Алеша, но все же я скажу, что у Качалова он не «такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди». Он ощущает свою «желторотость» как Карамазов, но осознает это ощущение как Качалов. Качалов — Карамазов знает великую цену этому ощущению, а это не всегда бывает свойственно другим молодым людям, которые беспечно и даже небрежно транжирят это золото в себе, не зная цены ему, по молодости своей. Быть может, когда-либо в будущем они поймут с горечью, что потеряли. И вот этот взгляд из будущего, это понимание, это медленное, оценивающее взвешивание дорогого ощущения юности — этот взгляд Качалов переносит сюда, в настоящее. В нем сейчас обретаются рядом и мудрый и «глупый», и мудрый принимает эту благословенную «глупость». Уживаются одновременно мужчина и ребенок, и мужчина глядит на этого расшалившегося в нем ребенка и на счастливый беспорядок, который он в нем производит, поощряя его, улыбаясь и уже смеясь от того щекотно-блаженного чувства, которое он испытывает. Знать цену тому, чем обладаешь, — разве это не значит истинно обладать!

{300} Качалов захвачен этой мыслью, и вот она, пенясь, вырывается наружу, как вино из щедро налитого стакана.

«… Не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!»

Это вызов всему, что смеет покушаться на его жизненную силу! Если бы это произнес желторотый юноша, только начинающий свой жизненный путь и самоуверенно разглядывающий предстоящее поле битвы, — его призыв мог бы прозвучать как бравада, и дерзость, и законно, и трогательно, и даже всячески прекрасно. Но у Качалова Иван уже в пути, и давно в пути — он знает и разочарование, и сомнения, и бесовский хаос. Поэтому его слова не хвастовство. Уже идет борьба, оттого за каждое слово он отвечает, глядя противнику прямо в глаза. За этой схваткой жизни и хаоса, веры и безверия наблюдает сам Качалов — разум, который Качалов здесь представляет, поддерживает эту борьбу своим авторитетом. Возможно, что такое вмешательство умеряет девственный пыл этой «желторотости», но зато у меня больше надежды, что этот пыл не растает, как это бывает с другими молодыми людьми. Впрочем, рационалистический мотив не устраняет этой наивности. Качалов умеет поставить в тень своего наблюдателя, чтобы тот не заслонял нашего желторотого юноши.

«А я все-таки захочу жить!!!» — это восклицает резвящийся и дерзкий мальчик.

«И уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!» — это говорит уже мужчина, который отстраняет здесь мальчика, говоря за себя и за него со сдержанной энергией, коротко взмахнув сжатым по-мужски кулаком.

Он настолько уверен в этот момент в своем превосходстве над противником, что иронизирует над ним, задевая его, и эта игра с огнем доставляет ему наслаждение. Вот так он говорит о «бесовском хаосе» — медля и растягивая это слово, будто дразня это «бесовское» с вспыхнувшими вдруг озорными глазами, которые словно не спускает с него. И говорит о «бесовском» не только с чувством отрицания, что согласно с логикой монолога, но и вопреки логике — одновременно с каким-то признанием и одобрением, каким-то взаимопониманием между ним и «бесовским», словно в нем самом есть это «бесовское», и вот нашла коса на камень, и еще неизвестно — кто кого!

И тогда, чуть откинувшись на спинку стула, он говорит о моралистах: «Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки-моралисты называют часто подлою, особенно поэты».

Содержание этих слов оскорбительно, но тон, с каким произносит их Качалов, я бы назвал снисходительно-сочувствующим, {301} миролюбиво-сожалеющим… И вот, кажется, я уже вижу сопляков-моралистов — они смотрят на Ивана со злобой. Они требуют, чтобы мы поверили в их преимущество, поскольку им, дескать, известна «истина», но мы не верим им, мы видим их скрытую зависть к той жизненной силе, которой наполнен Иван.

Он продолжает, он отвечает: «Но почему ж она подлая», эта жажда жизни? — и говорит эти слова с разоружающей улыбкой, оглядывая их всех, моралистов, их скорченные, кислые физиономии, и в этой улыбке, длящейся больше, чем мгновение, есть и ирония, и расположение, и спор с ними, и нежелание спорить, — а им бы хотелось этого спора, ссоры, свары, этих взаимных обид, колкостей, и грызни, и желчи. Но он не дает им такого повода, он не пользуется их оружием. Он унижает, убивает их своим состраданием. Ему достаточно самим взглядом — через голову своих противников — указать зрителю на моралистов, и зритель уже смеется в ответ на этот внутренний, торжествующий смех Качалова.

Клейкие листочки! «Дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки!» Он говорит это про себя, со смутной улыбкой, тянущейся издалека, сквозь все его существо, из самых затаенных глубин всего им испытанного, пережитого и выстраданного, что научило его сейчас, замирая, увидеть, словно в первый раз, и то, что они *клейкие*, и то, что они *распускаются*, эти несущие надежду листочки!

В романе сказано так: «Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что!» Качалов переиначивает эту фразу: «Голубое небо люблю, а особенно эти клейкие весенние листочки». «А особенно…» Качалов делает здесь паузу, затем, не резко повернув голову, указывает рукой — вот «эти клейкие весенние листочки!». Сейчас он открывает их и для нас с вами. Он *смотрит* на эти распускающиеся на наших глазах листочки прищуренными зрачками, блеснувшими внезапным азартом. И говорит с таким чувством очевидности, будто осязает их своими тонкими артистическими пальцами и, зажмурившись, вдыхает, и мы все вместе с ним вдыхаем этот клейкий запах весны.

Как же не тянуться к этим «клейким листочкам»? Они понадобятся Ивану Карамазову как якорь спасения, как пристань от грозных волн сомнений и разочарований и пыток мысли, мучающейся над неразрешимыми вопросами. Так может случиться с Карамазовым, и уже сейчас Качалов поддерживает героя, не только утверждая эту жажду жизни, но и вселяя веру в разум. Поэтому по-особому звучат слова о могильных камнях Европы.

«Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более».

{302} Иван утверждает, что это кладбище «и никак не более», убежденный в этом «всем сердцем» своим, но вы ему не верите. Вы не верите ему потому, что Качалов об этой якобы минувшей горячей жизни говорит с таким громадным уважением и проникновенностью, так одухотворяя ее, что перед нами воскресают дорогие покойники, и эта горячая жизнь уже не кладбище, а сегодняшний и завтрашний день!

«Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь… Жизнь полюбить больше, чем смысл ее», — говорит Иван И Алеша, как известно, поддерживает его замечанием: да, жизнь «полюбить прежде логики… и тогда только я и смысл пойму». Это понимание дано Качаловым и без разъясняющей реплики Алеши. Конечно, от жизни к смыслу ее! Но — настаивает Качалов — и от смысла к жизни! «Нутро» — но и логика! «Чрево» — но и ум! Смысл, освещающий жизнь! Иначе, разочаровавшись и не найдя смысла, ты спрячешься от него под спасительную сень клейких листочков.

Верой звучит голос Качалова, и он заканчивает свою речь энергичным жестом. Разъедаемый противоречиями Иван приобретает на момент гармонию, и помог ему в этом Качалов.

В монологе «Клейкие листочки» не только запечатлено понимание Качаловым Достоевского, в нем отразился также Качалов, *образ* Качалова.

Ему чужды хлыстовство мысли, сжигающий себя дух, его исступление, его надрыв. И как бы далеко он ни забрел в лабиринты мысли, он никогда не выпустит из рук той ариадниной нити, которая ведет его к вечно зеленому дереву жизни. Но чужда ему и философия «нутра», пафос плоти, эти румяные и глупые щеки бездарного «жизнелюбия». Он владеет секретом гармонии. Оттого такой ровный и полный свет в его творчестве. Оттого античная мера в его созданиях. «Да здравствуют музы, да здравствует разум! Ты, солнце святое, гори!» Пушкинской мудростью обладает Качалов…

«Советское искусство», 1945, 13 февраля  
(название — «Качалов читает…»).

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# «Офицер флота» в Художественном театре

О пьесе Крона много уже писали, и я не буду всего рассказывать сначала. Замечу только, что главное в ней все-таки не ленинградская блокада. Блокада является здесь фоном, благоприятствующим той мысли автора, ради которой он взялся за перо. Суровый и жестокий, этот фон поддерживает главного героя в его жизненной программе, с ней он вступает на сцену, ее готов отстаивать перед всеми и каждым и, видимо, даже радуется противнику, которого направляет ему навстречу автор. Столкновение {303} Горбунова и Кондратьева и есть центр пьесы, и автор, так сказать, просит не слишком отвлекаться в сторону.

Скептически настроенный зритель мог бы сказать, что узнает в этих героях старые литературные типы «идеалиста» и «практика», правда, с теми существенными дополнениями, которые их здесь сопровождают. Кондратьев — человек хороший и солдат хороший. Автор отдает ему должное и даже больше того — он хочет сказать, что таких не мало и, дескать, даже вы, сидящие в зрительном зале, хорошие люди, не делайте вида, что это не касается вас, по крайней мере некоторых из вас.

Кондратьев умеет «ладить с жизнью». В одном месте уступит, зато в другом возьмет, здесь пойдет так, там — этак. «Жизнь есть жизнь». Без примеси житейской беспринципности, без компромисса, без «здравого смысла» не проживешь. Не подмажешь — не поедешь, «жизнь есть жизнь». И Кондратьев с сожалением, даже с соболезнованием смотрит на Горбунова, который как раз любит «лезть в бутылку».

Адмирал Белобров спрашивает мнение Кондратьева о его друге Горбунове. Кондратьев говорит в защиту, но без особого азарта. Адмирал то холоден к Горбунову — тогда и Кондратьев не очень его одобряет, то мягок к Горбунову — тогда и Кондратьев к нему расположен. Дела Горбунова сложились неопределенно, «мало ли что может случиться», и Кондратьев не то что отрекается от друга, нет, конечно, он говорит «за», но в тоне как бы делает оговорку — «на всякий случай».

Для Горбунова идти до конца, невзирая на лица и обстоятельства, есть его символ веры, его страсть, которую поддерживает в нем идея «офицерского мундира», «офицерской чести». Сим победиши! Символическая рамка ленинградской блокады, в которую вписана эта фигура, словно утверждает его правоту.

Сопоставление идет не только в моральной сфере, но и в творческой. Кондратьев — представитель инерции, Горбунов — инициативы. Пока приказ не отдан, говорит Горбунов, он не будет гадать, чтобы «попасть в точку». Он хочет иметь свое мнение. Кондратьев не отваживается на такой шаг — зачем рисковать?! Кондратьев не собирается выдумывать порох. Горбунов не уклонится от этой задачи. Дело здесь не в способностях, тут идейный источник, и на него указывает автор. За одно это воздадим ему должное. Он не хочет только льстить нам, — дескать, любуйтесь собой, какие вы хорошие, какие вы чудесные! Он что-то защищает, против чего-то ополчается в нас…

Состязание Горбунова и Кондратьева заканчивается, как известно, победой первого и поражением второго. Горбунова ждет повышение, Кондратьев уже снижен. Однако эта развязка не вытекает из предыдущего драматически. Это чисто логический, моралистический вывод автора. Он хорошо показал человека принципиального и человека непринципиального. А затем декларирует: «Принципиальность ведет к добру, беспринципность не {304} ведет к добру». На это позволительно возразить: это автор и должен был доказать, показать в пьесе.

Пьеса Крона умная, но в некотором отношении и умственная. Рассудочная разработка предварительной схемы слишком чувствуется. Сам автор простодушно выдал свой «порок», дав веселую сценку с подвыпившим моряком без особой надобности, — вот, дескать, жизнь без затей. Это как бы вздох облегчения и автора и зрителя от излишней «философии».

Театр уклонялся, и это естественно, от того, что есть в пьесе «умственного», но он и не увлекся, и это менее естественно, тем, что есть в ней умного. Конфликты мысли, полемика двух начал увяли в спектакле. Горбунов и Кондратьев не противопоставлены друг другу, а сопоставлены, — в конце концов, они могли бы и не встречаться в спектакле. Возможно, что театр хотел сказать так:

— Нас заинтересовали люди нашего флота. Каждый сам по себе достойная внимания личность: вот Ждановский, а вот Туровцев, вот Граница, а вот Соловцов, вот Горбунов, а вот Кондратьев. Какая разнообразная галерея людей, наших славных моряков! С ними мы и хотели сдружить своего зрителя, которого, как известно, мы не балуем знакомством с современными героями.

Эта задача отлично выполнена. Галерея портретов — они могли быть расположены в этом порядке или развешаны в другом, безразлично — выполнена добросовестно, тщательно, любовно, и в этом заслуга и актеров и режиссеров спектакля Горчакова и Раевского.

Правда, бывают неувязки. Краснофлотец Соловцов сообщает офицеру Горбунову о гибели его жены и трагических обстоятельствах этой гибели. Соловцов, говорят нам, очень любит Горбунова. Жить без него не может. Однако выясняется, что себя он любит больше. А «сам по себе», как портрет, он весельчак, душа общества, «свой парень», и вот он настолько следит за тем, чтобы публика это уразумела и чтобы его репутация весельчака в глазах публики не пострадала, что даже в эту минуту, рассказывая о смерти близкого человека, он ведет себя довольно весело… И публика недоумевает, смеяться ли ей над повадками Соловцова или сочувствовать горю Горбунова.

Однако сам по себе Соловцов у Грибова — колоритная фигура, так же изящен этюд Дорохина в роли подгулявшего морячка, или Ждановский, которого двумя-тремя теплыми штришками наметил Орлов, или Селянин у Калужского, Туляков у Сухарева… Наконец, Москвин и Готовцев в роли контр-адмирала Белоброва. У Москвина адмирал по натуре добрый человек, он не хочет и не любит сердиться и сердится лишь оттого, что вынужден сердиться, и весьма счастлив, когда не надо сердиться, — исконная москвинская черта мелькнула в этом образе. У Готовцева адмирал — грозная фигура без притворства, это {305} серьезный товарищ; ежели он одобрил Горбунова, значит, так и надо. Адмирал Готовцева распознает Горбунова, словно проникает в самое важное, в самую суть мысли, дорогой Горбунову и Крону. Мы с удовольствием следили за игрой Готовцева и думали только, почему так редко мы видим на сцене этого выдающегося артиста…

Из «штатских» портретов отметим старушку-караульного у Дементьевой, шофера у Рыжова и Тамару — отчаявшуюся дамочку — у Пилявской. Хорошие портреты!..

Боголюбов дает в Кондратьеве много теплоты и побаивается этой теплоты, честно побаивается, как бы она не потянула к себе зрителя. И вот актер все время настороже! В свою очередь Болдуман, боясь, что сухость Горбунова оттолкнет зрителя, старается приворожить его разными тепловатыми свойствами. И он «настороже»! Нам все это не кажется очень увлекательным. Боголюбов прекрасно показывает «порочность» Кондратьева и его внутреннюю неловкость, прикрываемую бравированием. Однако он больше «размахивается», чем «ударяет». Почему? Потому что он и его противник стоят рядом, а не друг против друга.

Конечно, Горбунов у автора не без изъяна. Есть в нем известная назидательность, резонерство, и порой кажется, что принципиальность как таковая ему важнее тон жизни, ради которой он ее обнаруживает. Подобные формализм и ригоризм в известных условиях составляют добродетель, однако, признаться, это довольно скучная добродетель, если каждый раз повторять: смотрите, вот добродетель!

Автор лучше всех видел суховатость своего героя и, видимо, немало ломал себе голову над тем, как ему помочь. Выход он нашел. Мы узнали этот прославленный ход драматургии. Когда хотят привлечь наши симпатии к мужчине, «подсылают» женщину! Однако в данном случае это не получилось. Зачем надо было навязывать Горбунову влюбленную девушку? Право, ему не до того, не тот это характер, не те обстоятельства. Сам автор по-кондратьевски заигрывает с Горбуновым. Горбунов — человек сдержанный, замкнутый, гордый, преданный одной идее — побороть врага, он весь без остатка в этом, он ничего не видит, кроме этого. Достучаться личному чувству в эту дверь, да еще в эту минуту, — нелегко. Кроме того, есть еще одно обстоятельство. Ведь Горбунов только что потерял свою жену, убитую немцами. Верно то, что она его не любила. Но он ее любил. И вот, еще, как говорится, не износив штиблет, в которых мысленно шагал за ее гробом, он уже торопится к другой… Не очень деликатно! Я уверен, что сам Горбунов, при его характере, сказал бы, что это просто неприлично.

Так или иначе, раз случился грех не по вине героя, а по вине автора, будем мириться с ним и постараемся благожелательно взглянуть, на этот роман. Горбунов знакомится с Катей заочно. Он слушает радиопередачу и говорит, что голос, которым {306} говорит дикторша, должен принадлежать очень хорошей женщине. Я не могу с этим согласиться. Правда, актриса читала так, как она, вероятно, сама слышала, как читают по радио, но ведь по-разному, бывает, читают по радио. Я пользуюсь случаем заявить свои претензии радиослушателя — приходится порой слушать некоторых дикторш, этот сладковатый, лицемерно слащавый голос… Я предпочитаю уж строгость и черствость, чем эти голубиные «гурлы-гурлы», как подтекст чтеца. Вот такую дикторшу и слушал Горбунов. Можно же так ошибиться!

В следующем акте, когда мы увидели Катю воочию, она нас приятно разочаровала своей естественностью и простотой, особенно в соседстве со своим папашей-художником, на лбу которого написано «я представитель интеллигенции» и который каждый раз, кряхтя, подымается со стула, чтобы сделать очередное заявление «от имени интеллигенции».

Однако, когда Катя говорит о своей любви, обнявши Горбунова на мосту, под музыку Чайковского, передаваемую радиостудией, вероятно, для создания соответствующего настроения у своей сотрудницы, то говорит она не как любящая женщина, а как дикторша. Она объясняется в любви к Горбунову и мне, и вам, и режиссеру, и дирекции МХАТ, и всем радиослушателям, и все это настолько безлично, что я понимаю, почему Горбунов спешит с ней расстаться. Не потому, что он спешит в морскую даль сразиться с врагом, а потому, что несколько разочаровался в этой девице и сейчас ссылается на морскую даль, чтоб скрыться от нее… Согласитесь, для Горбунова это не очень принципиально…

Горбунова отлично исполняет Болдуман. Он превосходно показывает в Горбунове его достоинство, решимость, прямоту, чувство долга, чувство чести. Обычно на нашей сцене командир — это, скорее, «товарищ, работающий по военной линии». А это человек, для которого военное дело — и профессия, а призвание, и слава, и честь, в своем лице он поддерживает престиж армии и государства!

Однако не только этим интересен Горбунов. Для маленькой роли Белоброва театр дал двух таких актеров, как Москвин и Готовцев, обнаруживших разные грани образа. Почему театр не отнесся так же к Горбунову, чтобы и его показать с такой же полнотой?

Мы представляем себе актера наряду с Болдуманом.

Есть много актеров, которые умеют нести мысль на сцене. Особенность Хмелева в том, что он несет волевую мысль, волевой, деятельный, напряженный ум героя, сосредоточенный, я бы сказал, упрямо-злой ум. Если бы он очутился в образе Горбунова, то не обязательно кланялся бы зрителю, чтоб расположить его к себе. Нет, если бы зритель отнесся к нему недоброжелательно, он отнесся бы «недоброжелательно» к зрителю. Он заставил бы его подчиниться себе, уважать себя, верить в себя. {307} Он поборол бы зрителя, увлек бы его. Хмелев в самых разные ролях импонирует этой серьезностью и волей ума, — Турбин, Пеклеванов, Каренин, Сторожей, — даже в отрицательных ролях он внушает уважение сосредоточенной в нем силой. И в Горбунове он заставил бы себя слушаться и увел бы к себе тех зрителей, которых «разложила» бы кондратьевская теплота. Этому Горбунову не нужна девушка, которая извиняла бы его перед нами… Будем, однако, признательны театру и автору. Пожелаем все же, чтоб в дальнейшем и автор и театр больше пошли навстречу друг другу. И автор, само собой разумеется, но и театр, и театр. От них зависит, чтобы их знакомство превратилось в дружбу, или вражду, или, что еще хуже, в тот вид вынужденного сожительства, с которым нам приходится встречаться. Театру нужна «современная тематика», автору — «лучший театр», и оба они, скрипя зубами, уживаются на одной площади. Будем надеяться на дружбу, для нее есть основания…

«Литературная газета», 1945, 22 мая.

# На двух спектаклях

На днях мы были на спектакле передвижного театра. Мы даже затрудняемся назвать его опознавательные знаки: он кочует по клубам, руководит им Комитет по делам искусств, имена актеров пока ничего никому не скажут — еще неопытная, очень неопытная молодежь.

Неопытность эта сразу бросилась нам в глаза, но бросилось в глаза еще и нечто другое, что мы не каждый раз наблюдаем не только в театре, не имеющем даже имени, но порой и в театре, название которого произносится в торжественно-почтительном тоне.

Было воодушевление у молодых актеров, радость и даже трогательность в том, что они делали на сцене, — на сцене, куда они пришли, показалось нам, не ради долга службы и даже не славы ради, а для того, чтобы сказать нечто всем им дорогое и важное.

Играли они пьесу Светлова «Двадцать лет спустя». Дружба на жизнь и на смерть, комсомольская дружба обнаружилась между героями помимо их слов и жестов. Возникли взаимопонимание и взаимочувствование, которых никакими словами и жестами не выскажешь. Это чувство братства есть атмосфера светловского произведения, которая тоже возникает, так сказать, между строк пьесы.

Уловить ее — значит понять пьесу. Вот они и поняли ее, молодые актеры, и благодаря им и мы, зрители, поняли, хотя слова и жесты были воплощены ими несовершенно, порою более чем несовершенно.

{308} Скажем, что как зрители мы чувствовали себя на Этом спектакле значительно лучше, чем за день до этого на спектакле «Двенадцатая ночь» Шекспира в Малом театре.

Мы знаем, что это замечательный театр, замечательные актеры. Но тем более мы обязаны сказать, что роскошное блюдо этого спектакля мы «вкушали» вяло, вежливо и уныло, и куда лучше было нам вот за этим скромным столом, где зато было столько радушия и неподдельной искренности. И хотя тут был мягкий «лирик» Светлов, а там могучий «здоровяк» Шекспир, Светлов нам показался мощнее Шекспира. Ибо это был теплый, человечный Светлов, ибо это был расфранченный и бездушный Шекспир, который, выйдя на сцену, можно сказать, сам себя не узнал.

Критика уже осветила недостатки этого спектакля. Однако в данном случае дело не в нехватке мастерства или таланта, или даже замысла, хотя и здесь далеко не все совершенно.

Все эти качества были в спектакле, вложено было много труда, времени и средств. Один Рындин, расточительный и в фантазии и в красках, мог привлечь на этот спектакль, как на свою персональную выставку. Все было в этом спектакле, одного не было — вот этого одушевления, радости творчества, того, во имя чего писатель пишет и актер играет, не может не писать, не может не играть! Вот чего там не было. И потому, что этого не было, мы не поняли и пьесы Шекспира, хотя и понимали, когда читали ее.

… Второй акт в передвижном театре несколько разочаровал нас. Режиссер Б. Ниренбург, подкупивший нас в первом акте, увлекся идеей, которая увела его от многообещающего начала. Он справедливо захотел, чтобы мы сегодня, двадцать лет спустя, смотрели на юношей и девушек, живших двадцать лет назад, и делали сопоставление сегодняшнего и вчерашнего дня, двух героических эпох. Однако он не доверился зрителю, которого сама пьеса склоняет к этой аналогии, и стал ее подчеркивать буквально на каждом шагу. И вместо того чтобы люди на сцене жили перед нами, не подозревая, что мы следим за ними из сегодняшнего дня, они стали более или менее «позировать» для нас, для сегодняшнего дня, для истории.

И все же мы не пожалели, что находимся на этом, а не на том спектакле: актеры сопротивлялись навязываемой им концепции, в чем, в конце концов, поддерживал их и режиссер, находившийся в разладе с самим собой. Одушевленность темой и здесь вознаградила их, они были искренни в своей печали и в своем веселье, печаль их была скромной, веселье непринужденным.

В «Двенадцатой ночи» же, лишенной одушевления, веселье было вынужденным, а печаль претенциозной. И получилось так, что «Двадцать лет спустя», где преобладают печальные события, вселяли в нас больше чувства жизни, чем «Двенадцатая ночь», где торжествует веселье.

{309} Жизнелюбие есть мысль и чувство «Двенадцатой ночи», ее воздух, которым всей грудью полно и счастливо дышат ее герои. Выкачайте этот воздух, и сразу же увянут самые жизнелюбивые души, даже знаменитая троица: сэр Тоби, сэр Эндрю и Мария. В пьесе они веселятся, потому что не могут не веселиться, в спектакле они веселятся, потому что обязаны веселиться. В пьесе они созданы друг для друга, в спектакле они прикомандированы друг к другу. У них нет ни желания, ни жажды, ни страсти веселиться, нет в них даже потребности веселиться. Сэр Тоби веселится, чтобы сделать одолжение сэру Эндрю, сэр Эндрю — чтобы сделать одолжение сэру Тоби, Мария — чтобы сделать одолжение им обоим. Они веселятся изо всех сил, веселятся до упаду, тем более веселятся, чем меньше им весело, и чем меньше им весело, тем больше они веселятся. Публика втайне думает — чего они так веселятся, кто их подрядил? И они втайне, кажется, думают — ради чего они так веселятся? Они прикованы друг к другу, еще немного — и они возненавидят друг друга. У них хватает умения на какой-то момент заставить публику рассмеяться, но самого главного они не добиваются, — да они этого и не добиваются, — заразить зрителя своим жизнелюбием, из которого вырастает шекспировский смех. Если бы они сами одушевлены были жизнелюбием, они истинно бы веселились, а не только изображали веселье. Когда актер одушевляет образ, а не только переодевается в образ, он и нас одушевляет. Пример находим в этом же спектакле — у Еремеевой в роли Себастьяна и у Жукова в роли Антонио.

Тоби, Эндрю и Мария весело измываются над Мальволио. Мальволио бросает тень на этот яркий праздник жизни, тень скуки, бездарности и чванства — известно, что в образе этого надутого лицемера Шекспир издевается над пуританством. Но кажется, что Ильинский, играющий эту роль, игнорирует Мальволио, да заодно игнорирует весь остальной спектакль. Он сам — спектакль, спектакль в спектакле, государство в государстве. Он нашел в Мальволио свою собственную тему, мы не хотим в данную минуту доискиваться какую. Каждую шутку, которую этот знаменитый комик брал, так сказать, в свои руки, он растягивал до такой степени, что она превращалась в собственную противоположность. И улыбка, которая появлялась было у зрителя, сползала с его недоумевающего лица. Перед нами возникала почти трагическая фигура неудачника с болезненным чувством неполноценности!

Возможно, что эта изощренная психологическая маска сама по себе интересна, но достаточно того, что она «сама по себе», как все в этом спектакле, все «само по себе»…

Третий акт в передвижном театре был еще слабее второго. Идея, которой доверился режиссер, здесь доконала его окончательно. Действующие лица замирали в неподвижных позах, вставали на возвышения, похожие на постаменты, образуя своеобразные {310} скульптурные фигуры, передвижные памятники прошлого…

И все же мы не покинули бы этого спектакля ради «Двенадцатой ночи», потому что здесь хотя была и неверная мысль, но все же мысль, чего нельзя сказать о «Двенадцатой ночи».

В заключение мы хотели бы сделать общее замечание, касающееся не только данного спектакля в данном театре: есть «служба» в искусстве и есть «служение», служение искусству. Старомодное это слово — служение искусству, но бывают случаи, когда его необходимо напомнить вполне сложившимся мастерам.

«Комсомольская правда», 1945, 15 июля.

# «Обыкновенный человек»

Леоновское «барокко», если можно так выразиться, сменяется в пьесе «Обыкновенный человек» светлой и прозрачной архитектурой. Пострадал ли на этом Леонов? Выиграл. Он не впал в тривиальность, заговорив как «обыкновенный человек», и значительность его замысла видна нам, хотя она и не возвышается в виде какой-нибудь стилизаторской колоннады. Но театры с кислой миной присматриваются к этой пьесе: дескать, не совсем обыкновенный Леонов! Подобный скепсис может и автора поколебать, что было бы печально, ибо здесь как раз важно его поддержать.

Есть художники — писатели, актеры, театры, — которые больше всего озабочены одним: сохранением своего неповторимого «лица». Но ведь лицо меняется, и время его меняет, и пережитое, былое и думы, и если только и делать, что дрожать, как бы не «потерять лица», то лицо хоть и останется, но все меньше будет желающих в него заглядывать. Насмотрелись!

Давно написана пьеса Леонова, и только сейчас ее поставили, и то беспокойно заглядывая в зрительный зал: «как там?» Свидетельствуем: «там» — удовлетворительно, порой даже более чем удовлетворительно.

Зритель следит за действием с вниманием, которое я назвал бы настороженным, озадаченным, ибо все в пьесе — не зря: и люди, и слова, и поступки. Мысль ушла в подтекст, и только порой автор, словно испугавшись, что его не поймут, сразу показывает свои карты в виде какого-нибудь лозунга («за героическую обыкновенность», например), но вообще мысль все время в глубине, она мелькает в образах действующих лиц, циркулируя по всей кровеносной системе пьесы, и переходит иногда в символический план. Эти размышления автора, независимые от его героев, передаются нам и создают ту интеллектуальную настороженность, о которой мы упоминали.

Если говорить о содержании пьесы в символическом же плане, можно сказать, что в ней идет борьба за душу человеческую {311} между «дьяволом», который носит здесь имя Констанций, и «ангелом», имя которому Алексей Ладыгин. Сама же душа представлена юной Кирой, невестой Алексея. Алексей увлечен опытами над обезьяной Лилианой, успех их будет благом для человечества. Бескорыстная любовь к науке окрашивает его любовь к женщине, и наоборот. Кира склоняется и к хорошему, но и к дурному — «ангел» и «дьявол» борются в ее собственной душе. Она считает, что работа ее будущего мужа — это «пост», достаток, положение, ей странно самозабвение Алексея, и она ревнует его к науке, видя в ней соперницу. Она приглядывается к дяде Алексея, Дмитрию Ладыгину, известному певцу, для которого игнорируемые Алексеем слава, деньги, положение в жизни и есть жизнь. Дмитрий излучает тот обманчивый блеск, который околдовывает Киру, и в этот же момент позади нее возникает мать ее — Констанция. Она нашептывает Кире ядовито-сладкие мысли, поощряя и провоцируя тайные помыслы Киры, толкая ее в сторону Дмитрия.

Автор, опасаясь за исход борьбы, спешит на помощь Алексею еще с двумя лицами — Свеколкиным и Аннушкой. Свеколкин — друг Дмитрия времен гражданской войны, когда-то они мечтали о будущем, за которое боролись, — и вот они встретились, «двадцать лет спустя». Оба они могут рассказать друг другу, что не зря провели это время: один стал ученым, другой — певцом, оба известные и уважаемые люди. На этой счастливой развязке часто ставила точку старая литература, — Леонов отсюда только начинает свой разбег. Он разлучает друзей, делает их чужими друг другу и, напротив, Свеколкина сводит с Алексеем, Дмитрия — с Констанцией, и завязывает бой.

Эту расстановку сил важно иметь в виду: конструкция пьесы все же довольно неустойчива — любая неосторожность, и она может покатиться на одном каком-нибудь колесе, центром спектакля может оказаться Дмитрий, и Алексей, и Свеколкин, и Аннушка (кстати, лучшая роль пьесы), и даже тетка Констанция, как это и случилось в Театре драмы, а не, скажем, Кира.

Заметим, что внимание Киры к Алексею и Дмитрию — это не расчет или план, это действительно невинное, смутное, бессознательное, местами, кажется, даже сомнамбулическое тяготение и к доброму и к злому. Она еще не ведает, что творит, и ее простодушие и беззащитность перед могучими силами, которые схватились за нее, — мотив, очень дорогой Леонову.

Московский театр драмы совершил ошибку, поручив эту роль К. Пугачевой. Прекрасная актриса, мы все ее знаем, но как сама она, своим артистическим инстинктом не почувствовала, что это не ее роль, что бы там ей ни говорили, кто бы ни говорил? Разве только потому, что есть «роль», слава богу, «роль», наконец-то «роль»! Так, что ли? Печально!

У Пугачевой много обаятельного, женского, «хитрого», «обольстительного», той «частицы черта», о которой поется {312} в арии! Но раз так, раз, с позволения сказать, ты «черт», то не изображай ангела и не уверяй меня на каждом шагу ангельским голоском: «я — ангел!»

При этом маневре вот какая получается история. Кира у Пугачевой весьма гладко показывает и свою наивность и свое простодушие, но стоит ей заговорить или поднять глаза, как хочется присвистнуть — э‑ге! — такой чувствуется тут «опыт», можно сказать, прожженный, что я не удивляюсь, почему она, мгновенно потупившись, умолкает и только уголком глаза поглядывает: «не заметили ли?» Заметили, все заметили. Кирина мамаша, как известно, исчадие ада, но дочка, право, объедет мамашу!

Режиссер Ф. Каверин, внесший много труда в спектакль, опрометчиво допустил эту интерпретацию. Каждое лицо в пьесе, повторяем, не только «быт» или «характер», но еще знак авторской мысли, и этот ориентир надо все время иметь перед глазами, чтобы не заблудиться.

Под этим углом проверим и другие исполнения.

В. Любимов в роли Дмитрия хорошо изображает избалованного успехом певца, и я мог бы ограничиться стандартной справкой, что актер справился со своей ролью. Но у Леонова Дмитрий крупнее, незауряднее, шире, он действительно талант, однако всеми этими достоинствами он хвастает, щеголяет, как каким-нибудь бриллиантовым перстнем. Это и ставит Дмитрия в полемическую позицию к Свеколкину и сближает с Констанцией.

Жена Дмитрия у О. Матисовой в первом акте очень нас привлекает: есть в ней легкое чувство иронии, свойственное русской интеллигентной женщине. Насмешливые стрелы в сторону Дмитрия, бахвалящегося, что он, некогда бывший маляром, сейчас вон кто, — составляют ее скромный реванш. Но в дальнейшем актриса слишком подчеркивает свою роль в пьесе — быть может, этим способом она (к сожалению, редко появляющаяся на сцене) вознаграждает себя.

Ближе к теме Е. Самойлов. Его Алексей — юный, хорошенький, чистый, в его увлечении опытами есть грациозная и трогательная серьезность, он довольно удовлетворительно выполняет роль «ангела», порученную ему автором. В целом, однако, это несколько внешний образ, — кажется, что актер заранее нарисовал *себе* портрет молодого ученого и сейчас, на наших глазах, не стесняясь его копирует, имитирует. Порой он забывает об этом занятии — тогда перед нами просто актер Самойлов, который не производит впечатления ученого. Спохватившись, он снова принимается за дело, и, надо признать, довольно искусно.

Свеколкина играет М. Штраух. Чем больше человек, тем он скромнее, скромность большого человека передает Штраух и сразу попадает в тему, которую он своеобразно и окрашивает. Впечатление такое, что на всем обличье Свеколкина лежит легкая {313} поволока усталости, многолетней усталости, которая никогда окончательно не проходит, но она и не докучает Свеколкину, это его естественное состояние: бывают такие люди! Сквозь эту усталость пробиваются его ирония, ум, наблюдательность. Свеколкин поначалу может обмануть вас своей обыденностью, но чем больше вы с ним знакомитесь, тем больше удивляетесь, сколько в нем богатства.

Однако Штраух чересчур доверился леоновскому названию «обыкновенного человека», которого Свеколкин здесь официально представляет. Сам Леонов слишком напирает на понятие «обыкновенности» и слишком поспешно дает своему герою это подчеркнуто ничего не значащее, комически ничего не значащее имя «Свеколкин».

И Свеколкин и Дмитрий — незаурядные люди, и эту незаурядность не к чему стирать, убирать. Ибо речь идет о том, чтобы деятельность и «рядовых» и «исключительных» людей была свободна от мотивов эгоизма, от индивидуалистических, эгоцентрических пережитков. В этом социалистическая тема пьесы, а не в том, чтобы всех, так сказать, подравнять. Уравнительный мотив вкрался сюда контрабандой в пылу полемики Леонова с самовлюбленностью Дмитрия. Этот мотив притушил *личность* Свеколкина. Штраух гасит яркость, которая есть в нем, и даже его «усталость» — это оправдывающая его дымовая завеса, под прикрытием которой он удаляется на задний план. Если бы он резче обнажил свою индивидуальность, разве он впал бы в индивидуализм? Не обязательно! Но он прибедняется: дескать, он — незаметный, он — Свеколкин, он — серый воробушек. Непонятно, чем тут хвастать! Ладыгин похваляется своей незаурядностью. Свеколкин скрывает и стыдится ее. Дурно, если ворона рядится в павлиньи перья, но разве истина в том, чтоб павлин рядился в вороньи? Ведь если так ставить вопрос, то Кира смелее направится к Дмитрию, обольщенная его индивидуальностью, яркостью, оригинальностью, а он к тому же еще и «поднажмет», чтоб обратить на себя ее внимание, и мы, честное слово, не будем ее удерживать…

Аннушка у А. Терехиной похожа на своего отца Свеколкина и в хорошем и в дурном. Она полюбила Алексея, ум помогает ее чувству, раскрывая и оценивая богатый внутренний мир Алексея, и это, к слову сказать, при сложившейся ситуации в спектакле очень нелишняя рекомендация. Аннушка еще не девушка, но уже не девочка, она *становится девушкой*, взрослой. Сила, с какой Аннушка подавляет свое чувство к Алексею, есть ее победа. Она может гордиться собой, и она и отец, воспитавший ее.

Все это прекрасно показывает Терехина, все, исключая одного. Девочка в ней не превращается в девушку, точнее: она становится взрослой, но взрослой «вообще», с тем же успехом она могла быть мальчиком, влюбленным в старшего, импонирующего {314} ему товарища. «Женский» мотив отсутствует здесь вовсе, а он имеет значение в пьесе, и я боюсь, что уже замеченное нами сглаживание и здесь сыграло кое-какую роль…

Как видим, все исполнители более или менее отклоняются от точной темы пьесы. Зато мы компенсированы ролью, ради которой советуем всем и каждому пойти на спектакль. Мы говорим об игре Ю. Глизер. Это мало сказать — Леонов, это больше, чем Леонов, это тот случай, когда писатель может сказать: стоит писать для театра — он вынесет наружу то, что зрело в тебе и осталось невысказанным, — театр, театр!

Глизер единственная до конца исчерпала леоновскую мысль. И оттого что место Киры оказалось незанятым, Глизер получила дополнительную площадь и «захватила» центр спектакля. Мы не собираемся ее обвинять и считаем странным совет, который мы слышали: дескать, не мешало бы «поубавить» Глизер, чтобы она не заслоняла своих партнеров! Это совет нищего. Нет, пускай другие тянутся и сами «заслоняют», иначе еще раз восторжествуют «свеколкинские» мотивы… Появись образ Киры — я Глизер не проиграет и спектакль выиграет.

Леонов пишет в ремарке, что в руках у Констанции находится сумка «с замком, издающим звук, точно перекусывают кость». Это указание нельзя выполнить, но автор намекает им, как он представляет себе Констанцию. Вот он и видит ее сейчас наглядно. Констанция у Глизер действительно похожа на старую обветшалую сумку, издающую звук перекусываемой кости.

Констанция — и быт и символ, она реалистична до поражающе ничтожнейших подробностей и вместе с тем фантастична.

Вся она такова — от ее шляпки с птичкой до черных каблуков, от походки до голоса, с его то униженными, то угрожающими, то хищными, то почти возвышенными, то жалкими, то жуткими интонациями, и ее стеклянные глаза покойника мерцают из глубины древнего, темного мира. Химера!

С великолепной саркастической силой смело схвачена здесь большая мысль. Смотрите: старая, ядовитая жаба выползла из черного болота прошлого на этот зеленый, освещенный солнцем луг. Вот он старый мир: страшный, и жалкий, и смешной.

Вы смеетесь над повадками тетки Констанции, смеетесь все больше и больше, уже беспечно, уже самодовольно смеетесь, — этого момента и дожидается Констанция — вдруг вы слышите звук перекусываемой кости, и смех застревает в вашем горле.

Берегитесь, друзья. Старый мир протягивает к человеческой душе свои жадные руки, — издалека тянутся эти руки, и борьба не кончена.

«Советское искусство», 1945, 3 августа.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# **{****315}** Театр ждет пьесы

Есть литераторы, считающие, что вопросы, которыми искусство занималось в течение войны, отходят на второй план и что возникают уже новые, послевоенные вопросы, на которые надо отвечать. В этом заявлении есть доля истины, но надо, чтобы эту долю истины осознали прежде всего сами литераторы. Время не ждет, и зритель не может ждать, пока литератор соберется с мыслями, пока возьмется за перо, пока это перо обмакнет в чернила, пока снова, отложив перо в сторону, опять станет собираться с мыслями… Думать-то надо, но можно думать и быстрее, и чувствовать можно страстнее, и спешить, волнуясь, по горячим следам жизни, если не обгоняя ее, то хотя бы не отставая!

Срок художественного «созревания» бывает разный, и нет такого закона, который бы гласил: чем дольше, тем лучше! У нас считается хорошим тоном, если пьеса пишется года два, а ставится года три! Пять лет — это, дескать, срок, достойный классика, который, как известно, «вынашивал» свое произведение. Вынашивал, конечно, но значительно быстрее, чем это может показаться. Художественный театр ставил пьесу «На дне» всего три месяца, а Горький писал «На дне»… восемнадцать дней. И вот уже свыше сорока лет, как эта пьеса не сходит со сцены МХАТа. Мы могли бы привести немало подобных же примеров.

Случается, что пьеса, которую автор решил написать для веков, не проживет и одного дня, и, наоборот, пьеса, написанная только для сегодняшнего дня, воодушевленная только сегодняшним днем, переживет века.

Мы делаем из этого пока что один только вывод: нам нужна актуальная драматургия, которая чутко и живо отвечает зрителю на то, что его сегодня волнует. Пусть эта пьеса проживет сезон, полсезона, но, если она захватит ум зрителя, удовлетворив сегодняшней, настоятельной его потребности, — почет ей и слава! На то это — театр, на то собирается в нем публика, на то существует автор, чтобы понять, чем эта публика живет и дышит. Советская драматургия знает примеры такого рода. Во время войны среди таких пьес я назвал бы «Фронт» Корнейчука и «Жди меня» Симонова. Художественное качество в них различно, но эти пьесы ответили прямой, назревшей потребности, и тем, что они утолили эту потребность, объясняется их огромная популярность.

Мне известны сюжеты, над которыми сейчас работают некоторые драматурги. Правда, когда из этих сюжетов вылупятся пьесы, сказать трудно. Сюжет одной пьесы, например, повествует о демобилизованном командире запаса, который вернулся к своей Довоенной гражданской профессии. Область, в которой он был специалистом, за пять лет его отсутствия ушла далеко вперед. И вот он, награжденный орденами и еще полный сил человек, оказывается отставшим. Он, который всегда был первым, оказывается {316} почти последним, ему надо начинать чуть ли не сначала. Вот случай, который драматург нашел в жизни, и он прав, конечно, что взялся за него. Есть и такие ситуации, и такие люди, и такие переживания, и нужно художнику пойти навстречу, помочь разобраться, поощрить, подбодрить, воодушевить.

Другой сюжет, комедийного плана, рассказывает о девушке, которая «трезво» смотрит на жизнь — дескать, любовь и прочее такое бывает главным образом в кино или в театре, а в жизни «надо устраиваться». И вот девушка решила устраиваться и ввиду этого поставила своей целью выйти замуж за «генерала». Меньше чем «генерала» она не признает. Она игнорирует внимание к ней молодого и вполне достойного человека, обладающего, во всяком случае, одним неоценимым качеством: он ее по-настоящему любит. Драматург хочет, чтобы над этой девушкой посмеялись в театре и чтобы сама девушка, если она окажется среди зрителей, устыдилась и задумалась над собой. Драматург прав — ведь это не секрет, что подобная девушка в жизни существует, и было бы совсем недурно, если бы, скажем, она попала на подобный спектакль.

Актуальная пьеса — и эта и та, и если бы их вот сейчас же поставить, мы представляем себе их и художественный и моральный эффект. Но боимся мы другого — тогда, когда эти пьесы будут сделаны, затем доделаны, затем переделаны, когда, наконец, они уже и в театре будут просмотрены, затем пересмотрены, наш герой и наша героиня как-нибудь сами справятся со своими болячками. Но зачем тогда нужен этот автор и этот театр, если они торжественно ставят на стол горчицу после того, как окончен обед?!

Весьма актуален вопрос о драматургии, откликающейся на темы возвращения, восстановления и послевоенного уклада жизни, однако на этом только нельзя ставить точку. Нельзя сказать, что темы и образы периода войны уходят в прошлое, что они уже история. Это не только исторические, это и сейчас актуальные темы. Разве тема фашизма снята с повестки дня нашей литературы и нашего искусства? Мы читаем и слышим, что происходит в мире за пределами нашей Родины. Лозунг о моральном разгроме фашизма чрезвычайно актуален, обращен он и к художнику. «Материала», увы, достаточно. Мы следим за протоколами Нюрнбергского процесса, и кажется невероятным даже то, что все это написано на бумаге. Объяснить, каким образом «культурный» европеец сжигал университеты, каким образом «человек», читавший в школе Гете и слушавший Бетховена, бросал в топку крематория живых детей и считал эти действия своим достоинством и своей гордостью, объяснить это — одна из важнейших задач мирового искусства вообще. Показать тип фашиста, галерею этих типов, чтобы предупредить и предостеречь человечество от завтрашнего его проявления, от возрождения, — дело неотложное. И прежде всего — дело советского искусства.

{317} Надежда мира — советский человек. Речь идет о процессе образования нового человека. Народился советский тип человека, сложившийся в короткий, но богатый напряженной жизнью исторический срок. Есть советский характер, созданный социалистическими отношениями нашего общества. Воплощение такого характера — центральная задача искусства. Решению этой задачи, если иметь в виду театр и драматургию, нет‑нет да и мешают некоторые «предрассудки», которые мешали в свое время и в других областях культуры. Вспомним, что оценка досоветского периода истории человечества доходила у некоторых до нигилистического отрицания всего положительного, что было в истории народов. Вспомним, что характеристика досоветского искусства тоже страдала подобным нигилизмом. Мы знаем некоторые учебники по истории литературы: пушкинская Татьяна осуждалась за мир грез и мечтаний, в котором она пребывала, и, ввиду того что была «оторвала от жизни», отрицалась как положительный женский образ. Наташа Ростова Толстого на основании того, что она тянулась к семье и к семейной жизни, бралась под подозрение в смысле ее «общественной» деятельности и тоже была скомпрометирована в глазах современной молодежи. Все эти «загибы» — в прошлом. Но аналогичные ошибки характерны для иных наших драматургов в их собственном художественном творчестве. В известной степени они нигилистически относятся к тому, что составляет свойство человеческого характера, природы человека вообще.

Шекспир привлекает наш глубокий интерес не только потому, что он изображал жизнь своего общества. Шекспир был также глубоким знатоком человеческой природы, человеческого сердца. Он изучал любовное чувство в «Ромео и Джульетте», ревность в «Отелло», волю в «Ричарде», страсть познания в «Короле Лире» и т. д. Как же некоторые наши драматурги изучают, исследуют в художественном плане человеческие чувства и страсти? Я познакомился недавно с пьесой советского автора о матери, родившей шестерых детей и получившей медаль. Там были изображены различные чувства. Но одного там не было — чувства материнства: любви к детям, нежности, сострадания, гордости — всего того, что издревле высказано в двух словах: «сердце матери».

Сердце матери! Показать его трудно, значительно легче рассказать о вручении медали. Материнство — великая область человеческой природы; она требует и знания, и понимания, и глубокого изображения.

А вот другая пьеса — о человеке, который до войны, когда ему было девятнадцать лет, легкомысленно забыл девушку, затем, вернувшись после пяти лет пребывания в армии уже взрослым мужчиной, захотел снова завязать с ней дружбу. Но девушка, У которой, как она говорит, «все в душе выгорело», отказывает ему, и вот он снова начинает добиваться ее любви, и сама она {318} постепенно чувствует в себе эту возвращающуюся любовь. Сюжет не банальный, разрешен интересно, с пониманием и чутьем жизненных отношений — почти все удалось автору. Не удалось одно — любовь, причудливое движение любовного чувства; получалась прямолинейная, так называемая «любовная линия».

Эта пьеса будет иметь известный успех на сцене, но мы заранее можем сказать, что она вскоре сойдет со сцены и никогда не вернется. А зрители и зрительницы пойдут в который раз и с новым удовольствием смотреть «Ромео и Джульетту».

Так же примерно обстоит дело у некоторых наших драматургов с изображением человеческих характеров. Когда иной наш советский писатель описывает советскую девушку и женщину, он думает только о том, как показать, что она — советская девушка, что она — не «чужая». Но он забывает показать, что она при этом еще и девушка и женщина. Тут нужно проникновенное и тонкое знание женского сердца: красоты женской души, ее гордости, ее лукавства, ее нежности, ее строптивости. Много ли мы видели советских девушек и женщин на сцене? Много! Но кого из них мы запомнили? Очень и очень немногих.

Пушкин, Островский, Тургенев изображали женщину. В их образах эпоха, сословие и класс отпечатались очень рельефно. Наш драматург имеет удивительный материал сегодняшней жизни, формирующий новый тип женщины. Тут, казалось бы, писать и писать!

Мы вступили в новый этап развития большой советской литературы. Победа дает нам возможность спокойно и глубоко заниматься искусством. Велика честь, но велика и ответственность!

«Вечерний Ленинград», 1946, 10 марта.

# Богомолов и Ольга

Актеры Московского театра имени Ермоловой В. Якут и Л. Орданская решили сыграть отрывок из пьесы Горького «Яков Богомолов» и выбрали самую «рискованную» сцену, ту, в которой Ольга сообщает мужу, что она ему изменила. Сначала сцена передавалась по радио, и внимание слушателей — о нем можно было судить по многочисленным письмам — поощрило актеров на выступление перед публикой в открытом концерте. Мы пришли на этот концерт, откровенно говоря, не уверенные в успехе актеров, выступающих в сборной, развлекательной программе воскресного концерта между номерами циркового жонглера и исполнительницы цыганских песен. Сама администрация концерта, как мы узнали, с известным опасением включила в программу этот «серьезный номер».

Когда Якут и Орданская явились перед зрителем, предупрежденным конферансье, что Богомолов и Ольга — муж и жена, {319} в зале возникло оживленное и легкомысленное ожидание водевиля. Первые реплики вызвали недоумение. Когда Ольга, внутренне мятущаяся, но внешне бесстрастная, почти небрежно сказала Богомолову, что изменила ему, — недоуменные улыбки исчезли и наступила глубокая тишина. Глаза обратились к Богомолову, было еще сомнение в серьезности сцены, но то, как он услышал сказанное Ольгой, заставило публику замереть, и в этой образовавшейся паузе мы подумали, что не только от актеров, но и от публики мы получим некоторое разъяснение интересующей нас пьесы.

Богомолов усмехнулся, почти рассмеялся от недоверия, но губы его побелели. Он проглотил воздух и снова усмехнулся, еще более бледный, сказав Ольге, что она, конечно, шутит, и Ольга ответила твердо (здесь хотелось бы еще видеть озорной, горьковский озорной вызов), что нет, не шутит. Тишина стала напряженной и как бы все больше напрягалась, — публика словно вся разом придвинулась ближе к эстраде. И, кажется, стала смотреть теми глазами, какими, можно сказать, тысячи лет привыкла смотреть в книгу, на сцену, в жизнь — ожидая увидеть еще одну вариацию ревности, «чудовища с зелеными глазами», чудовища, которое сейчас выползет и выпустит свои когти. Мы представили себе, что актер, более внимательный к «традиции» и менее внимательный к Горькому, мог бы хотя бы в пантомиме отдать «законный» долг этой «извечной» традиции. Следует оценить самообладание Якута, который выдержал этот натиск и уперся и не сдвинулся буквально ни на шаг, верный своему толкованию роли. Какое же это толкование?

Между Ольгой и Богомоловым еще до ее признания происходит следующий разговор:

«Ольга. Люди — неразумны.

Богомолов. О, это неправда!

Ольга. Ты слеп, люди — неразумны.

Богомолов. Это так кажется, потому что разум каждого обращен на самого себя и мелкое, а не — в мир и на великое его…»

Все, что идет за этим, есть как бы проверка этого теоретического спора, и объектом проверки являются сами спорящие. Сталкиваются два тезиса: «люди неразумны», «нет, люди разумны», — и один спорящий избирает другого в качестве живого опровержения его тезиса. Вот, дескать, сам Богомолов обнаружит то «неразумное», то «мелкое», которое он только что так высокомерно бичевал. Сам автор, кажется, с волнением следил, чем кончится этот вызванный им спор. Он не увел Богомолова за кулисы, чтоб не дать ему прийти в себя и затем, как ни в чем не бывало, произносить свои возвышенные монологи. Нет, он оставил его на сцене и подвергнул публичному испытанию, и, Действительно, тысячи глаз следят за каждым движением, за каждой интонацией Богомолова.

{320} Отдадим должное актеру. Ему привычнее было бы выпустить этого заскребшего в человеке зверя и дать ему хищно покуражиться — не обязательно в мощном телосложении мавра, но хотя бы в хилом обличье «интеллигента». Во всех случаях Ольга торжествовала бы победу, выиграв спор о разумном и неразумном. А ему — актеру-гражданину — важно было, чтоб победил Богомолов, ибо смысл всей сцены заключается в том, что спор проигрывает Ольга и что чем дальше развивается действие, чем сильнее и выше становится Богомолов, тем слабее и беспомощнее Ольга.

При чтении пьесы может показаться, что измена Ольги не слишком трогает Богомолова, что он до такой степени «мозгляк» и «головастик», что заменяет область чувств умозрительной сферой, а там ему ничего не стоит разрешать любые противоречия, благо, они не затрагивают его сердца.

Якут не соглашается с таким пониманием и находит поддержку у Горького. Богомолов сначала заявляет: «Нет. Не верю…» — то есть он не верит тому, что сказала Ольга, затем он говорит: «Наверное — не здесь… Ну — с кем же здесь?» — то есть здесь некем было Ольге увлечься, затем Богомолов, как указывает ремарка, «ходит, опустя голову», он молчит, и это молчание двукратно прерывает Ольга: «Что ты молчишь?» и «Говори же»; наконец Богомолов «тихо», согласно ремарке, произносит: «Что же я скажу тебе, друг мой, что?» Каждый из этих моментов для актера ступень, позволяющая Богомолову и почувствовать удар, полученный им, и стараться справиться с ним, а сила этого удара не обязательно измеряется силой внешнего проявления.

Богомолов Якута ходит по сцене и вдруг как-то растерянно улыбается от мысли, как ему быть: гневно закричать или беспомощно заплакать, наброситься на жену или жалко перед ней склониться. Он горько усмехается потому, что все эти «естественные», «сами собой разумеющиеся» реакции словно стоят перед ним и жаждут, когда их, по обыкновению, позовут: ему это смешно, хотя ему вовсе не до смеха. Он не хочет поддаваться этим реакциям, этой традиции, он словно мобилизует здесь весь свой разум, который если подводит его, то пусть же и выручит. И разум выручает, и вот спустя немного времени мы видим растерянное лицо Ольги, которая, так сказать, по инерции ждала этих «реакций», а сейчас, недоумевая, чуть ли не со слезами, «в отчаянии», как указывает ремарка, кричит: «Боже мой, я ничего не понимаю!» Но чем меньше она понимает, тем больше понимает он, как бы находя себе опору в ее непонимании, как бы видя в этом непонимании растерянное лицо самой «традиции». Он преодолевает в себе «неразумное», стремясь к разумному, отталкиваясь от «мелкого», обращается «от себя» навстречу «миру».

Глубоко осмысляя каждое слово, Якут говорит Ольге, что понимает, какое это иногда большое несчастье — быть красивой {321} женщиной. Красота — это сокровище, к которому «отовсюду тянутся завистливые, жадные и часто грязные руки». Он сочувственно, печально, сострадая, глядит на Ольгу, говоря: «… как легко потерять себя в этой ядовитой атмосфере вожделений».

«Атмосфера вожделений» этого паразитического мира, жадные, завистливые, грязные руки — вот причина несчастья, вот кто виновник горя, кто враг. Якут говорит об этом скорбно, со скорбной досадой, с жалящей, со злой досадой на то, что мир, с которым Богомолов ведет, увы, далеко не отвлеченный спор о творчестве, уже успел отомстить ему, показать свою силу, и жертвой стали и он, Богомолов, и она, Ольга. Он хочет, чтобы и Ольга это поняла. Когда он говорит, что был невнимателен к ней, он признает этим и свою вину — он не уберег ее от жадных и грязных рук этого мира, потянувших к себе ее, Ольгу. Это и беда их, Богомоловых, и вина их, вина обоих.

Якут при этом словно имеет в виду не только то время, в которое живет Богомолов. Он как бы хочет сказать, что рука старого мира тянется в будущее, чтобы и здесь найти себе жертву. Это восприятие чувствовалось в затаенной тишине зрительного зала. Рядом с нами сидел пожилой майор с женщиной, по-видимому женой, и они не просто переглядывались каждый раз, но поворачивались лицом друг к другу, застывая так на мгновение и снова устремляя глаза к сцене, и сейчас к Ольге.

А Ольга не сразу сдалась, не сразу оказалась способной понять позицию Богомолова, она склонна была видеть здесь исключительно «умозрительность» и рассудочность, которыми Богомолов ограждается от жизни. Поэтому она возмущена. И требует, настаивает, кричит: «Обвини! Оскорби!», еще немного — и кажется, что она скажет «прибей», и не говорит этого, вероятно, потому только, что он сам перехватывает эту мысль, спрашивая, неужели все-таки надо «прибить». Ее крик «оскорби» не просто желание увидеть проявление чувства, хоть какого-нибудь, пусть самого примитивного, дикого, грубого, — есть здесь у Орданской еще нечто другое, какой-то страх и невольное уважение к той правде, которую Богомолов отстаивает. И вот она, которая говорит вначале со злостью, затем с насмешкой, наконец, с волнением, вызванным внутренней паникой перед этой озадачившей и подавляющей ее нравственной силой, она всхлипывает и сквозь слезы произносит: «Я чувствую, что тебе жалко меня… О, господи!»

«О, господи!» Она думала увидеть его жалким, а сама оказалась жалкой. Становится оправданным то, что на первый взгляд кажется неясным в пьесе, — то, что Богомолов утешает Ольгу. Ведь он пострадал и нуждается в утешении, но Якут подчеркивает, что Ольга тоже пострадала, и Богомолов добивается того, чтобы она *поняла* это, чтоб в следующий раз была сильнее, и Действительно к финалу пьесы Ольга кажется более спокойной, как бы выросшей. Якут не снимает вины с Богомолова, и выражается {322} это не только в отсутствии какого бы то ни было самодовольства, торжества по поводу своей победы, дескать, плачет Ольга, а не он. Нет, он сам задумался над своей ролью в происшедшем, и это в конце концов должно его привести к пониманию собственной ограниченности, той умозрительности, которая отвлекает его от практики борьбы за идеалы и приводит к такой иронии над ним, к таким чувствительным противоречиям. В исполнении Якута эта сторона дана как начатая, но еще не законченная, недодуманная мысль, которой Богомолову еще предстоит помучиться и поволноваться.

Этот мотив острее прозвучал на следующем концерте. На этом втором концерте была опасность иного рода — аудитория собралась для серьезного дела и по своему составу и характеру была очень внимательной, пристрастной и непримиримой ко всему, что касается психологической и идейной правды. Это был актив московского комсомола — полторы тысячи юношей и девушек, собравшихся, слушать лекцию о Горьком и смотреть отрывки из его пьес. Были показаны сцены из «Мещан», из «Варваров», из «Зыковых», наибольший успех выпал на долю «Богомолова» при равном вообще уровне мастерства участников концерта.

Решила здесь тема и ее освещение.

Актеры чувствовали себя более ответственно, чем когда-либо, ничто не могло укрыться — малейшая вялость или уход в сторону, или неясность, или расчет на эффект были бы отвергнуты этой молодежью. Аудитория как-то сразу, с налета схватила идею пьесы и заволновалась; чем дальше, тем больше, почти физически ощущалась проникновенная, моментами проницательная пытливость зрительного зала. Зал стремился вслед за действием и обгонял его порой, внутренняя нетерпеливость зрителей достигала мгновениями такой кульминации, что разражалась неожиданным шумом, прокатывавшимся по всем рядам и вызывавшим восклицание досады по адресу того, кто, казалось, шумел. Никто, однако, не шумел — все напряженно слушали, но вот эта напряженность и порождала преждевременную разрядку. Мы не знали, к чему больше прислушиваться, к сцене или к публике, — зрительный зал бывает полон загадок и чудес, как море.

Публика никогда не видела и не читала этой пьесы, известной тогда, в конце концов, ограниченному кругу литературоведов, не знала, следовательно, что против Богомолова выступают Букеев, Ладыгин, Жан, которые пытаются отбить у него жену, что ради этого Букеев выписал в имение Богомолова, что дядя Жан изо всех сил старается угодить Букееву, не знала, что именно Ладыгин уже схватил ее в свои жадные руки, — всего этого публика не знала. Но актер сумел донести облик Богомолова, в котором он подчеркнул артистичность, выдержку, любовь к мысли и какой-то внутренний оптимизм, веру в жизнь и в человека.

{323} Вот эта вера в человека сильно поднята была в этом концерте, не без влияния зрительного зала, который, можно сказать, поощрял актеров к тому, что этому залу интересно, дорого и важно. А ему было дорого, что Богомолову хватает самообладания, чтобы не унизить, не опорочить Ольгу, что он не попадает сам в расставленную его врагами мышеловку.

В течение всей этой пьесы он утверждал, что женщина есть самое прекрасное явление на земле, вопреки мнению на этот счет его врагов, которые злорадно старались доказать ему его заблуждение на примере его собственной жены. Они хотели его посрамить, но сами оказались посрамленными. И вот сейчас, в эту трудную для него минуту, в пику им всем, в глаза женщине, которая ему изменила, несмотря на измену, вопреки измене, Богомолов говорит:

«На всю жизнь женщина — ты — останешься для меня владычицей мира… Тебя ради возникло на земле все прекрасное, от тебя вся поэзия жизни… Если на земле возможно счастье, оно настанет тогда, когда мы поймем величие женщины».

Якут — Богомолов произносит эти слова, обращаясь к Ольге и одновременно к аудитории, с каким-то осознанным, продуманным чувством, — без всякого «жеста», это его глубокое, воистину выстраданное убеждение — и его волнение вызывает ответное волнение зрительного зала.

Когда в финале сцены происходит примирение Ольги и Богомолова, взаимоотношения которых требуют своего углубления в дальнейшем, за пределами пьесы (и это понятно каждому), аудитория продолжительно приветствует не только актеров Якута и Орданскую, но и героев — Богомолова и Ольгу.

«Советское искусство», 1947, 20 июня  
(название — «Испытание сценой»).

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# «Дядя Ваня»

В том же зале Художественного театра, где мы сейчас сидим, сидели некогда люди, которым было «тоскливо и страшно», которые, сочувствуя и страдая, вздыхали над судьбой дяди Ванн. И судьба многих зрителей была не лучше судьбы героев пьесы. Прошло почти пятьдесят лет. И вот снова Астров обращается к потомкам с вопросом: как они — «помянут ли нас добрым словом?» И за этими словами, почти равнодушно переданными актером, мы услышали затаенно-взволнованный вопрос самого автора, ибо люди будущего, к которым он обращался, — вот они, этот переполненный зрительный зал. Вся острота и вся интимность, вся историчность и вся современность, весь смысл и весь успех этого спектакля — в этой встрече, в этом вопросе и в ответе на него.

{324} И когда Марина говорит: «Люди не помянут, зато бог помянет», нам думалось — нет, и люди помянут, вот и поминают, затем и пришли.

И в этом сочувствии Астровым и Войницким было такое светлое воодушевление, такой подъем и порой страстность, что не возникло даже тени уныния и тоски, чего, по-видимому, опасался театр, принимая некоторые слишком поспешные меры предупреждения.

Почему же люди поминают Астрова и Войницкого?

«Пойми, — говорит Елена Андреевна Соне об Астрове, — это талант». Пойми! О каждом из них можно так сказать. Талант есть и в стремлении Астрова, и в недовольстве Войницкого, и в красоте Елены Андреевны, и в любви Сони. Талант, то есть творческая сила, — томящаяся, и задавленная, и рвущаяся наружу. Оттого для нас «Дядя Ваня» не только вздох сожаления о пропащей жизни. Нет, это злая обида, что оказались бесплодными и страсть Астрова, и жажда жизни Войницкого, и красота Елены Андреевны, и любовь Сони. И можно ли, как принято, повторять, что это пьеса исключительно и только об интеллигенции, об определенной прослойке интеллигенции? Разве не шире здесь мысль, не о России ли здесь мысль? России, богатой творческой силой, и скованной, и жаждущей освобождения?! Не поэтому ли в ответ на порыв со сцены идет встречная бурная волна сегодняшнего зрительного зала?!

Увидел ли, почувствовал ли эту волну театр?

И да и нет.

«Пойми, это талант» — вот зерно, запавшее нам в душу, сознательно или случайно заброшенное театром, не знаю, но оно то прорастало, то глохло — по воле театра.

Театр, режиссура — М. Кедров, Н. Литовцева, И. Судаков — основательно и успешно отходили от «традиции». Они сопротивлялись сладкому наваждению печали в «Дяде Ване» и снимали (порой очень осторожно, а порой и не очень) шелковистую паутину «настроения», которой некогда был укутан спектакль. Они, борясь с поэзией пауз и вздохов и заломленных рук, зорко следили, чтобы герои не впадали в умиление собой, в растроганность собой, в ту расслабленность чувств, откуда недалеко и до самооправдания. Они изгоняли все, что могло бы вызвать эту предательскую слабость, и выметали из всех углов знаменитых сверчков старого спектакля, забыв, правда, только об одном, которого в лице Вафли удивительно по-чеховски сыграл М. Яншин. Они резче подчеркнули мотив самокритики героев. «Мы уже пятьдесят лет говорим и говорим… Пора бы уж и кончить», — и та злая интонация, с какой произносит эти слова Б. Добронравов, звучит очень уместно. Они разоблачили Серебрякова, которого А. Кторов высмеивает очень метко, но и слишком явно, местами пародийно, теряя из-за этого кое-какие немаловажные оттенки. Они следили за исторической достоверностью, и здесь {325} наибольшая удача принадлежит Н. Литовцевой — у ее Войницкой есть та подлинная интеллигентность, которой порой не хватало другим исполнителям. Они поручили роль Сони студийке Е. Хромовой — и мы поздравляем и их и ее с дебютом, и если ей не хватает сердечности и трепета Сони, то есть много внутренней непререкаемой убежденности в правде жизни, какой-то деловитой веры в то, что истина победит, без всякого меланхолического тумана неопределенности, в котором так легко здесь утонуть.

В общем, театр показывает нам Чехова более мужественным и сильным, скорее сосредоточенным, чем с рассеянным лицом, более крепким, чем его представляла та же мхатовская традиция. Однако это «мужественное утверждение», «оптимистическое начало», — а в этом, пожалуй, зерно спектакля, — если на нем чересчур настаивать, может легко перешагнуть границу, где кончается Чехов и где начинается… Горький.

Я коснусь двух наибольших удач спектакля: Дмитриева и Добронравова. В. Дмитриев — это воистину художник для театра, божьей милостью театральный художник, он не просто «оформляет пьесу», он раскрывает ее, раскрывает так же, как и режиссер. Он самый мхатовский из художников и предпочитает честно «умереть» в авторе, чем, подобно иным, беспрерывно показывать себя анфас и в профиль.

Сад, созданный им в первом акте, — это жизнь в цвету, хлынувшее счастье, радость в зените, — запах сада заполняет весь зрительный зал, и мы вдыхаем полной грудью этот аромат надежды, и вот уже аплодируем, ибо «сад» есть тончайший символ не только этой чеховской пьесы, это символ красоты. Садом этим театр сразу же, с места, берет сильный и смелый аккорд — блестящая мысль театра.

Но вот наступает третий акт — акт разрушенных надежд — надежд Сони и Войницкого, Астрова и Елены Андреевны. И Чехов пишет: «осень», — осень, ибо природа у Чехова, как музыкальный инструмент, аккомпанирует душевной исповеди его героев.

В прежнем спектакле печаль осени возникала уже в первом акте, осеннее настроение, осеннее самочувствие охватывало всех с самого начала. Но сейчас нет «осени» вообще, нет этой психологической интонации, а есть календарь, есть время года. И того меньше — в декорациях осень выступает очень уж красиво, нарядно, расфранченно. С чего бы! Если природа для Чехова — музыка, как мы условились, то эта-то музыка больше для свадьбы, чем для разлук. Прошу прощения за сравнение, но декорация напоминает те модные прически, когда по черным волосам «пущена» седая прядь, как кокетливая дань старости. Не к лицу Чехову эта прическа, это заигрывание с «оптимизмом»… Соня говорит Войницкому: «… идут каждый день дожди, все гниет, а ты занимаешься миражами». Именно, именно все гниет — и страсть {326} Астрова, и мечта Войницкого, и любовь Елены Андреевны, — а вы занимаетесь миражами.

Добронравову мы охотно поверим, если нам скажут: «Пойми, это талант». На своих плечах он несет эту тему спектакля. Уйма нерастраченных сил у его дяди Ванн, да девать их некуда! В этом его трагедия — трагедию и показывает Добронравов.

Конфликт между тем, что заключено в Войницком, и тем, что он представляет собой, Добронравов дает очень остро, но вместе с тем с такой яркостью, с исступленной яркостью, так всеми десятью пальцами ударяет по клавишам, не желая знать никакого пиано, — только форте, форте и форте, что Чехов… Чехов мог бы сказать: «Здорово! Но это не совсем из моей пьесы, во всяком случае, в первых двух актах».

Мы скажем: это горьковская сила, но не чеховская грация. Это скорее Егор Булычов, чем дядя Ваня. Чехов дает ему возможность разойтись, когда вложит в его руку револьвер, предварительно подготовляя это отношением к нему Серебрякова и Елены Андреевны. Потерпи же, дай срок!

К Серебрякову у Войницкого — Добронравова тяжелая ненависть, к Елене Андреевне — тяжелая любовь, тяжелая, мрачная, мучительная страстность — вот его круто замешанная краска!

А Чехов предупреждал: дядя Ваня изящен. Он — аристократическая натура. Его нелюбовь к Серебрякову — ирония, ядовитая и тонкая, но не этот саркастический памфлет; его любовь к Елене Андреевне — печальная и горькая, а не эта смертоносная страсть. У Добронравова Войницкий слишком сильная натура, а ведь его порок слабоволие, как и всех их в этой пьесе. Он промахнулся, два раза промахнулся, стреляя в Серебрякова, в это олицетворение пошлости и буржуазности. Ибо не ему, не дяде Ване, дано было убить пошлость. Не случайно вслед за чеховскими героями пришли герои Горького, которые и выполнили эту задачу. Войницкий — по Добронравову — должен был бы с первого же выстрела наповал убить Серебрякова, а до этого покорить его жену, а до того, задолго до начала пьесы, бросить Серебрякова с его имением.

Но вот в третьем и четвертом актах, когда Войницкий — Добронравов выходит из себя, — это превосходно! Превосходен его гнев на даром прожитую жизнь, и это уже не гнев против Серебрякова, напрасно он все время злобился на него — Войницкий понимает, уже понимает, что есть нечто помимо и вне Серебрякова, что разбило его жизнь. Но оттого, что он не знает, что же это и где враг, он готов покончить и с собой. Он плачет не потому, что ему жаль своей жизни, а ведь этой жалостью к себе жили на сцене многие дяди Ванн. Он плачет тяжелыми и страшными мужскими слезами оттого, что он бессилен изменить эту жизнь, которая должна быть изменена. Это негодующие, злые, кровавые слезы, это трагические слезы, — они не расслабляют, {327} они закаляют. Оттого они захватывают и глубоко волнуют сегодняшний зрительный зал.

Что касается Астрова, то… странное дело! Мы слушали знаменитый разговор Астрова и Сони у буфета о том, что «в человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли», что «все они, наши добрые знакомые, мелко мыслят, мелко чувствуют», что у него, у Астрова, «вдали нет огонька», мы слушали эти чудные, святые слова — и не слышали их, да, не слышали. Нам было неловко, и оттого неловко, что нам были безразличны эти слова. Почему? Не потому ли, что они были безразличны актеру?

О чем думал ливановский Астров в этот час ночного откровения перед влюбленной в него девушкой? Обо всем, только — ручаемся — не о том, о чем он говорил. Быть может, о том, что в него-де влюблена девушка и вот ему надо быть достаточно привлекательным для того, чтобы в него не зря была влюблена девушка?! Но этим желанием понравиться актер оказывает медвежью услугу своему герою, — он думает о том, чтобы оправдать влюбленность девушки, а не о том… о чем он говорит, все забыв на свете, и даже девушку и всех нас. А ведь за это и влюблена в него Соня, и мы все влюблены. Нет, в этой сцене мы не были влюблены в Астрова, а Соня… что ей оставалось делать, она добросовестно исполняла свою роль.

Эти моменты внутренней рисовки, которая, чем больше актер ее прятал, тем больше обнаруживалась (моменты, увы, не только в этом спектакле заметные), предательски сказывались на облике Астрова — он не казался нам ни светлым, ни поэтичным, а порой, простите, не казался и очень умным.

И наоборот, стоило актеру подойти ближе к образу, например в ночной же сцене с Вафлей, Войницким, когда в Астрове почти что видится какая-то далекая, песенная, степная ширь и когда в этот момент за окном, по счастливой мысли режиссера, рокочущий гром выносит наружу то, что происходит в душах героев, или в последней сцене с Еленой Андреевной, где вспыхивает страстная и пылкая самозабвенность, драгоценная черта ливановского дарования, — тогда мы начинали понимать, почему полюбили Астрова и Соня и Елена Андреевна. Иначе — легко подвести и Соню и особенно Елену Андреевну…

В самом деле, Елена Андреевна — за что она полюбила Астрова?

Об Елене Андреевне много говорят в пьесе, что она лениво, праздно, скучая живет, и Тарасова внимательно прислушивается ко всему, что говорят об Елене Андреевне, и чуть меньше к тому, что говорит о себе сама Елена Андреевна, когда наедине с собой признается, что ей хочется улететь вольной птицей. Она прекрасна, спору нет. Она носит свою красоту у Тарасовой так словно не подозревает, какие разрушения производит вокруг себя, она, как природа, не сознает своей силы.

{328} Есть два взгляда на Елену Андреевну: она праздная и ленивая, вносит хаос и разлад в трудовую жизнь дома Войницких, и другая точка зрения — вместе с ней ворвалась в этот дом красота, и при ее блеске, как при блеске молнии, все увидели свою жалкую жизнь, все захотели иной жизни.

Как отнеслась к этому вопросу актриса? Нейтрально.

Подвел ее этот нейтралитет. Сцена «ухаживания» (не та, о которой мы говорили выше) идет так, будто слова Астрова «надо сознаться — становлюсь пошляком» Ливанов истолковывает слишком уж поспешно, да и Тарасову тянет туда же. Как повела себя здесь Елена Андреевна? Она заметалась, словно ее застигли врасплох, обнажили ее тайные помыслы, а помыслы, оказывается, далеко не возвышенные. За этой бесстрастной маской красоты обнаружилась заурядная порочность, и так неожиданно и наглядно, что вызывает смех зрительного зала. Неприятный это был смех, неприятный даже тем, кто смеялся. Елена Андреевна лепечет: «О, я лучше и выше, чем вы думаете! Клянусь вам!»… но всем своим видом доказывает обратное — растерянная, что ее уличили, поймали «на месте преступления». Актерски эта сцена бесподобна! Импровизация на тему «в тихом омуте…» выполнена с блеском. Только спросим себя: почему, собственно, в этой пьесе?

Вряд ли театр всерьез считает, что вот это и есть подлинный «реализм» — и без всякого «настроения» — и что Елену Андреевну увлекло в Астрове не то, что она о нем говорит, а «нечто другое». На всякий случай мы посоветовали бы Елене Андреевне самой себе укоризненно сказать: «Пойми, это талант…»

В четвертом акте все мирятся, и с четвертым актом все мирятся.

В финале прекрасное лицо дяди Вани, олицетворяющее страстную жажду добра и справедливости, и уверенный, смело обещающий голос Сони составляют некий диалог, которым заканчивается спектакль.

«Дядя Ваня» начал свою вторую жизнь и еще не освоился в новой обстановке. И пусть то, что слушает сейчас зритель, что хочет слушать, будет для «Дяди Ванн» доброжелательной путеводной звездой.

«Советское искусство», 1947, 11 июля.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# В. И. Качалов

Смерть вырвала у нас Василия Ивановича Качалова. Полстолетия стены Художественного театра дрожали от оваций зрителей в честь этого великого артиста, и не было за эти полвека среди артистов мира имени, более громкого, чем Качалов.

{329} А сейчас в щемящей тишине зала театра, у порога сцены, которой он служил как боец, лежит поверженный, безгласный Качалов.

Качалов! Много образов создал он за свою жизнь, но ведь и он сам был образ, образ, о котором можно сказать словами Горького: «Человек — это звучит гордо!» Качалов произносил эти слова и подтверждал их истину самим собой, сущностью своей, собственной личностью.

Воплощая сценический образ, Качалов сам как бы присутствовал рядом, и мы видели и образ и самого Качалова. Человечность была источником его обаяния, в котором он не знал себе равных, обаяния, сквозившего во всем: в голосе и жесте, исполненных благородства. Мы глядели на него, слушали его и становились лучше. Он воспитывал в людях уважение к человеку, к достоинству человека и красоте человека, веру в победу гордого человека, — в этом была его миссия в искусстве. Вся его жизнь была посвящена борьбе за возвеличение человека.

В галерее образов, созданных им за полстолетия, отразилась жизнь этого полстолетия: в них была страстная, анализирующая мысль, жаждущая ответа, жаждущая истины. Она сказалась в скорбной сосредоточенности Гамлета, и в раздвоенности Ивана Карамазова, и в одержимости Бранда, и в мечтательности Тузенбаха, и в спокойном проникновении в сущность толстовского «Воскресения», и в счастье познания истины в образе партизанского народного вожака Вершинина, и в героике железного комиссара-большевика в «Блокаде». С язвительным сарказмом он обрушивался на лживую мудрость, своекорыстие и низость, бичуя Баронов и Бардиных и стоя над ними как их судья и каратель. Он нес, как факел над головой, правду о человеке, во имя которой поднялась его Родина.

Помню в этот печальный час пушкинские слова, самые любимые Качаловым. Он читал их и в последнее время, уже больной, обращая их к той борьбе, которую ведет сейчас человечество с черными силами мира:

«Ты, солнце святое, гори!  
Как эта лампада бледнеет  
Пред ясным восходом зари,  
Так ложная мудрость мерцает и тлеет  
Пред солнцем бессмертным ума.  
Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

«Огонек», 1948, № 41.

# «Мадам Бовари»

Всегда будут ругать инсценировки и всегда будут их требовать. Образы великих романов настолько переполняют воображение, сами просятся наружу, — невозможно подавить в себе желание {330} видеть их воочию, живыми и осязаемыми. Но когда желание исполнено и подсчитываешь ущерб, начинаешь жалеть о нарушенном очаровании. И все же, несмотря на все уроки, желание не убито, оно возникает вновь и вновь — и после Бальзака в Театре имени Вахтангова, и после Толстого в МХАТе, и сейчас, после Флобера в Камерном театре.

А. Г. Коонен решилась дать почти весь роман, и А. Я. Таиров пришел ей на помощь. Он разрезал сцену вдоль и поперек несколько раз, вместо одной возникло шесть сценических площадок: действие мгновенно переносится от Омэ к Бовари, из аптеки в замок, из Ионвиля в Руан. Не успеешь вчувствоваться в одну сцену — возникает другая, на другую наседает третья, — торопливый бег эпизодов переходит моментами в скороговорку, так что хочется сказать: остановитесь, лучше меньше да лучше, всего все равно не покажешь! Громадное зеркало романа треснуло в десятках мест, в каждом куске отражается роман, а цельность его теряется. Сюжетное единство достигнуто искусно, но за счет каких ощутимых потерь!

Всего, действительно, не покажешь, — нет школы, где учился Шарль, монастыря, где воспитывалась Эмма, что важно для дальнейшего, нет «Ласточки», нет знаменитого фиакра, блуждающего по улицам Руана, нет большего — той воображаемой жизни, в которую погружена Эмма, — показать все это невозможно, но и отказаться нельзя.

Надо выбирать: согласиться на компромисс, более или менее удачный, или остаться дома и читать роман?! Мы выбрали первое и не жалеем об этом, — если мы потеряли, то и приобрели, и в первую очередь Эмму — Алису Коонен.

Когда на сцене появляется героиня прославленного романа, каждый раз втайне опасаешься этой встречи. Приходишь с предубеждением, с чувством ревности за образ, который в тебе сложился и который может спугнуть актриса. Сравниваешь недоверчиво — она ли это? Ее ли голос, глаза, руки, ее ли чувства? История театра знает много разочарований на этой почве. И всегда знает борьбу — между актрисой и зрителем. Бывает — поражение терпит актриса, бывает — зритель. То каждый остается при своем, то возникает взаимное понимание. Как случилось на этот раз? Я бы сказал, что первые два акта было выжидание, лед был сломан в третьем акте, из четвертого Коонен вышла победительницей.

Выжидание было не только у зрителя, но и у актрисы. Впереди она видела то, что больше всего ее волновало, — трагедию. Она не могла освободиться от трагического предчувствия даже вначале, когда еще все хорошо, небо безоблачно, когда героиня может воскликнуть: я счастлива! Эмма не могла предаться этому счастью, если бы даже хотела. Даже там, где она мечтает о Леоне, где спешит к Родольфу, где, казалось бы, без остатка отдается радости, ликованию, головокружению от счастья, — актриса {331} уже тогда раскрывает завесу будущего и видит труп бедной Эммы. И вот она портит эту радость и себе, и своей героине, и нам, зрителям. В той симфонической поэме несбывшейся любви, которую создал Таиров, Коонен преждевременно взяла трагическую ноту. Возможно, она не жалеет об этом, она с первого же появления показала Эмму, которая дорога ей, Эмму, которую она возвышает больше, чем, кажется, сам Флобер.

Эмма не любит Шарля, но любит ли она Родольфа, любит ни она Леона? Об Эмме — Коонен этого не скажешь. У Коонен она любит только свою мечту о любви. Какую любовь мог ей предложить Шарль Бовари? Любовь-прозу, любовь-будни, любовь-скуку. Она жаждет поэтической любви, радостной, любви-праздника. Мечта эта созрела в ней, и она готова пойти за первым, кто поведет ее в эту страну чудес, — ей показалось, что это Родольф, что это Леон. Она обманулась — и здесь в конце концов все обернулось прозой. Коонен знает об этом и заставляет Эмму любить только ее мечту. Если бы Эмма безоглядно доверилась Родольфу или Леону, то последовавшая катастрофа создала бы драматический эффект, вероятно, более близкий к истине. Но Коонен настояла на своем.

Среди самых жарких объятий Эмма остается сама с собой. Взрывы ее страсти, озадачивающие и Родольфа и Леона, есть только жажда быть ближе к мечте, страх потерять мечту. Каждый раз в последнюю минуту Эмма как-то ускользает от них — и от Родольфа и от Леона. Она против воли одинока с ними, даже холодна к ним, и оттого тем более жаждет встреч и свиданий, поцелуев и объятий, чтобы забыть, утопить то, что ее гложет, и снова обратиться к своей мечте. Поэтому, как ни странно, у Эммы в исполнении Коонен нет ни капли чувственности. В самых рискованных ситуациях она почти сурова. Нет сладости в ее поцелуях, ни намека на греховность в ее объятиях. Есть горечь, скрытая, сжигающая ее страсть — страсть, которая должна была бы испугать Леона и Родольфа, будь они более внимательны к Эмме.

Кстати, о Леоне, Родольфе и о Шарле. Шарля Бовари играет В. Черневский, играет прекрасно. Он не делает Шарля смешным рогоносцем, — Шарль человек добрый, честный, порядочный. Но он буржуа, ему чужда поэзия чувства, он даже неспособен понять ее, и это не его вина, а его беда, беда его общества. Вот то, что это его беда, и показывает актер, но слишком мало для тех Целей, которые, по-видимому, поставлены в спектакле. Может быть, следовало бы больше подчеркнуть эту ограниченность буржуа, неспособность к фантазии, бездарность и самодовольство, о чем ведь говорит сам Флобер, чтобы объяснить, почему Эмма не любит мужа?

Леон вначале главным образом робок, в конце главным образом смел. Но вначале он, кроме того, еще пылок и самозабвенен, он жизнь отдаст за любовь, — в конце из него выглядывает {332} мелкий буржуа, трусливый, жалкий. Он претендовал на великую любовь, а оказался способным на интрижку! Он обманул Эмму, но где же у актера этот обман?

Родольф избрал с самого начала позу холодного, избалованного женщинами фата и таким остался до конца. Я вижу ироническое *отношение* театра к Родольфу, самого Родольфа — кто же он — я еще не вижу, а без этого нельзя понять ни увлечения, ни ошибки Эммы. (Вот, к примеру, С. Ценин, играющий Омэ: на премьере мы видели отношение первого ко второму, иронию актера, заслонившего образ. На следующем спектакле мы уже увидели больше Омэ, чем Ценина, — аптекаря из французской провинции, «провинциала» — и тоже на какой-то момент, на момент, правда, возникла мелкобуржуазная Франция, заклейменная в этой фигуре Флобером.) Хвастовство Родольфа, его претенциозность «мужчины», его обольщающий дворянский шик, саму его поверхностность разве не надо было бы раскрыть глубже? Эмма у Коонен в финале издевается и над Леоном и над Родольфом, можно сказать, что она хлещет их по щекам, но ее удары попадают в воздух, наши герои неуязвимы, словно они здесь ни при чем. Возможно, что для Эммы — Коонен, которая очаровывается и разочаровывается в *воображаемых* героях, это в конце концов не столь важно, зато нам не безразлично.

Вообще спектакль посвящен преимущественно Эмме. Она — властительница дум режиссеров, художников, музыкантов, которые как бы нехотя оглядывались на Леона, Омэ, Родольфа, казалось, отвлекающих их от Эммы. Однако то, чем они воодушевлялись, осуществлено ими проникновенно и с блеском. Художники Е. Коваленко и В. Кривошеина следили за всеми этапами чувства Эммы. При первой встрече с Родольфом она появляется в светло-розовом костюме, дальше, где чувство ее горит лихорадочным огнем, на ней огненно-красное платье, в финале — черные, траурные цвета. Понят художниками и окружающий Эмму мир. В декорациях провинциальная идиллия Ионвиля и легкая насмешка над этой лицемерной идиллией, — понятно, почему Эмма рвется в Руан, но и в Руане ей не по себе — холодная, нежилая, неуютная комната, в которой она встречается с Леоном.

Еще ближе подошел к Эмме композитор Д. Кабалевский — он понял и ее наивные мечтания и отнесся к ним очень бережно, и ее страдания, которым глубоко сочувствовал, и ее трагедию, которую возвысил так же, как Коонен. И сам в то же время, иронизируя над жалкой суетой Ионвиля, горько размышляет о судьбе Эммы.

Прекрасная музыка — она проникает в самую душу спектакля и порой высказывает то, чего не может выразить и героиня. В музыке Кабалевского та же тема, которая увлекла Коонен и Таирова. Тема, которую можно сформулировать словами Флобера об Эмме: «Любовь, думала она… это небесный ураган, который {333} обрушивается на жизнь, переворачивает ее, срывает волю, как лист с дерева, и уносит все сердце в пучину».

Могут сказать, что Таиров, Коонен и Кабалевский слишком отходят от Флобера, что у Флобера Эмма больше мещанка и ей свойственны пороки ее общества, что Флобер посмеивается над ее романтическими иллюзиями. Но ведь это иллюзии «любви-урагана», ведь за эти мечтания Эмма поплатилась жизнью. А могла остаться жить. Ей предстояло выбрать: стать любовницей Гильомена или умереть. Она выбрала смерть. Она знала, что Шарль простит ее, но ей ненавистно было это прощение, возвращение к прозе, возможность спрятаться от «урагана». И сам Флобер, который в своих высказываниях о романе менее сочувствует Эмме, чем в самом романе, выбрал смерть. Это Леон начал свою любовь как герой, а кончил как мещанин. Эмма начала свою жизнь как мещанка и кончила как героиня. Так толкует театр. Имел ли он на это право? Мне кажется, да. Театр дает современное ощущение трагедии Эммы.

Страсть, которая не находит пристанища и которая не согласна на компромисс, — вот с чем вступает Коонен в трагическую фазу спектакля. Приходит письмо, в котором Родольф разрывает с Эммой, ветер уносит письмо, Эмма ищет и уже не ищет его. Она спускается по лестнице обреченным шагом и мертвым голосом, беззвучно произносит: «Все равно, все равно, все равно»…

Когда мы узнаем, что после этого Эмма много дней была при смерти, мы верим, что иначе быть не могло.

Эмма выздоравливает, чтобы вновь строить воздушные замки и погибнуть под их развалинами. На этот раз все совершилось очень быстро. Едва вкусив любовь к Леону, Эмма уже чувствует ее горечь. У Коонен она ищет этой горечи, чтобы измерить всю глубину тоски, которая ее охватывает. Она шагает по комнате Леона, и зрачки ее блуждают. Кажется, она видит пропасть, куда скатывается, и не может, да и не хочет остановиться. Она черпает какую-то болезненную радость в этом лицезрении неминуемости своей гибели. Она преувеличенно весела, она жадно пьет вино и не может утолить жажду.

Ночной ресторанчик. Эмма спокойна спокойствием последнего отчаяния. Она, видно, сама уже сознает всю безнадежность своих иллюзий, всю неосуществимость своей мечты. Среди пляшущих масок карнавала она одна трезвая. Какие чувствуются в ней невыплаканные слезы, которые все равно не принесут облегчения. Какая огромная немая тоска в глазах. Какое — среди огромного мира — пронзительное одиночество. И какая жажда сочувствия возникает в эту минуту в зрительном зале! Словно исполняя это желание, появляется незнакомец в маске, за которым угадывается автор «Мадам Бовари», и, приближаясь к Эмме, говорит ей (словами Флобера из его письма о романе): «Увы, бедная моя мадам Бовари, в этот самый час многие женщины {334} так же, как и вы, страдают и плачут в десятках французских городков»[[8]](#footnote-9).

Приближается развязка. Эмма оставила за собой последнее слово. Ей нужны деньги на оплату долгов, для предотвращения позорной огласки. Не угроза скандала пугает Эмму. У Коонен это для нее повод последний раз испытать тех, кто выдавал себя за героев, рассчитаться с ними. Она обращается к Леону и Родольфу с вызовом — пусть пожертвуют своей репутацией, но выручат ее. Она отдала им все, пусть и они хоть в чем-нибудь будут достойны ее любви. Но они на это неспособны. Собравшись с последними силами, вдохновляясь гневом, она уличает, унижает их за обман. Но силы покидают ее. В отвратительном ростовщике Гильомене она узнала своих героев. Больше она не может жить. И вот, торопясь, она жадно глотает мышьяк…

Постель умирающей. По-бабьи всхлипывает Шарль. Зевая, потягивается кюре. Озабоченное лицо Омэ не может скрыть его обычного самодовольства. Эмма попросила зеркало. «… Наклонившись, долго смотрелась в него, пока из глаз ее не скатились две крупные слезы». Зеркало выскользнуло из руки. Конец.

Написана в 1948 году.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# «Перед заходом солнца»

На премьере возобновленной Театром имени Вахтангова драмы Гауптмана мы вспоминали первый спектакль, показанный перед войной, — и не только театральные ассоциации возникли у нас.

Гауптман дал своей последней пьесе символическое название, перекликающееся с его первой пьесой, «Перед восходом солнца», юный герой которой с чувством надежды вступает в открывшийся перед ним мир, для того чтобы в конце своего пути, в последней пьесе, сказать трагические слова: «Я жажду заката». Не только автобиографический мотив, судьба человеческая заботили автора, — судьба народная волновала его. С тревогой вглядывался в этой пьесе (написанной в 1932 году) старый Гауптман в черную фашистскую тучу, уже возникшую на горизонте и угрожавшую покрыть собой всю Европу, — слышался в пьесе и протест, и отчаяние, и голос предостережения, сквозило чувство беспомощности перед неотвратимой катастрофой.

Глубоко обдуманно избран героем пьесы старый издатель Клаузен, хранящий как реликвию рукопись «Лаокоона» Лессинга, носитель — в обстоятельствах пьесы — культуры Гете и Бетховена, даже имена своим детям избравший с умыслом — Вольфганга старшему сыну, Эгмонта — младшему. Он терзается {335} от мысли, что эта культура падет под ударом топора «нового поколения», варварской силы, представленной фашистским молодчиком Клямротом, грубо насаждающим «новый порядок» в его издательском деле. Нам вспоминается сейчас недооцененный тогда момент на сцене, когда Клаузен, окруженный разъяренной семьей, глядя на вызывающе хамское лицо Клямрота, сделал невольный жест, полуобращенный к публике, как бы ища там защиты от врагов. Кто из сидевших в зрительном зале мог подумать тогда (а дело было в феврале 1941 года), что людям, к которым обращался Клаузен — Гауптман, предстоит вскоре взяться за оружие, спасти драгоценные реликвии, вернуть немецкому народу растоптанную гитлеровцами культуру.

Вспоминаются бывшие тогда же в зале немецко-фашистские журналисты и другие официальные лица; они подчеркивали и даже демонстрировали свое присутствие — имя Гауптмана нужно было им для престижа, они рассчитывали, что оно придаст им «осанку благородства». Это вызывало недоумение в публике, поскольку Гауптман в пьесе наглядно отмежевывался от Клямротов. Мы наблюдали, как они смотрят спектакль, и слышали их высказывания. Они источали сладкие похвалы мастерству артистов, а из их замечаний можно было умозаключить, что их шокирует развязность Клямрота, — ведь она бросала на них разоблачительную тень. Что касается до Клаузена, то они взирали на него с презрительной насмешкой выскочек, считая его и его идеи обреченными.

И вот мы снова видим этот спектакль в том же переводе М. Левиной, в той же постановке А. Ремизовой, в тех же декорациях В. Дмитриева, со многими из прежних исполнителей, — и хотя старый спектакль имел неоспоримые достоинства, а кое в чем и преимущество, теперешний приобрел новое, более проникновенное звучание.

Прошедшие годы не могли не сказаться на образе Клаузена, после того как он, пройдя через них, вновь вернулся на вахтанговскую сцену. Если тогда, тринадцать лет назад, перед Клаузеном стояла темная и тревожная неизвестность, то сейчас, когда он, так сказать, видит себя через актера в обратной перспективе, он способен более стойко утверждать в себе то, что составляет его истинную сущность.

Астангов прежде всего глубоко почувствовал в пьесе самого Гауптмана, его смятение, и его веру в правоту своей позиции, и его пессимистические размышления о будущем, которое ожидает мир, — недаром тема стоической философии, имена Марка Аврелия и Сенеки так настойчиво проведены сквозь пьесу. Актер счел себя вправе подчеркнуть одно за счет другого, веру за счет скепсиса, — артист не устраняет последнего, но не настаивает на нем, и потому, что это отвечает затаенному желанию автора, и потому, что само время внесло сюда свой вклад. Это не привело к какому-нибудь поверхностному оптимизму, — никак! — актер обнаружил {336} в герое мужество, силу и волю при всех обстоятельствах, даже перед лицом гибели, — оттого Клаузен у него не капитулирует, хотя и терпит поражение, и луч надежды пробивает мрак безнадежности.

Вот зерно роли, — мы видели два спектакля и подивились, как быстро растет и зреет образ.

В первом акте, где Клаузен обличает Клямрота, а в этом обличении у Гауптмана преобладает желчь и скорбный сарказм, Астангов со скрытой, с трудом сдерживаемой страстностью присоединяет к этому дух протестантства и даже вызов, что как будто расходится с идеями стоической философии. Во втором акте в сцене любовного объяснения мы видим, какие жизненные творческие резервы таятся в герое; в третьем — он кажется сильнее своих противников, разителен здесь контраст между его интеллектуализмом и их мещанской никчемностью. В последнем акте артист не углубляет психическую деморализацию Клаузена — она у него способствует, но не объясняет акта самоубийства. И хотя он говорит «моя душа мертва», в глазах его, когда он принимает яд, светится ясный и глубокий ум — он умирает, но не сдается на милость Клямротов.

Исполнение Астангова — главное достижение спектакля. Правда, это достижение несколько обесценено, и не по вине актера, так же как и не по вине Л. Целиковской в роли Инкен, но все же в связи с образом Инкен. Мы не предъявляем артистке каких-либо претензий: она играет в полную меру своего дарования, однако это не тот тип дарования, который в данном случае уместен. Скажем так: у Гауптмана в дуэте Клаузена — Инкен голос Инкен — это не легкое лирическое сопрано, как получилось в спектакле, а глубокое, задевающее душу контральто, иначе дуэт разлаживается. Целиковская играет простую, обыкновенную, славную девушку: она искренне любит Клаузена, и в этом нет сомнения, но почему она его любит, мы не понимаем. И, кроме того, верно ли, что Инкен «обыкновенная»? Вряд ли вообще можно со стандартным пониманием «обыкновенности» подходить к любому характеру. Для Инкен как раз характерна «необычайность»; не на каждом шагу встречается подобная натура, ее чувство к Клаузену незаурядно и столь же нечасто, как, скажем, поэтический дар. Повторяем, мы не виним актрису, виноват театр. Как не помянуть здесь добрым словом первую исполнительницу Инкен — Мансурову. Был в ней такой полет, такая заветная струна звенела в ней, что становилось понятным «безумие» Клаузена, решившего начать новую жизнь…

Хорошо, что вахтанговцы возобновили этот спектакль. Он обращен не только к прошлому. Он звучит предостерегающе и сегодня, когда Клямроты на Западе вновь собираются повторить трагедию, которую предвидел Гауптман.

«Театр», 1954, № 4.

# **{****337}** «Сомов и другие» в Театре имени Моссовета

Горький не мог не написать этой пьесы, особенно после судебных процессов над вредителями из Промпартии, после шахтинского дела. Он слишком хорошо знал этого рода людей, он следил за ними в течение сорока лет, можно сказать, не спуская с них глаз, — от Петра Бессеменова до Клима Самгина, — раскрывая их антинародную суть, их злобный индивидуализм, их собачью преданность собственнику. Он предупреждал, что «мещанский индивидуализм», как он его называл, ищет себе политического оформления, предостерегая еще в 1930 году, что Сомовы ищут в фашизме орудие для своих реваншистских расчетов с победившим народом.

Поэтому «Сомова» нельзя толковать как историко-информационную пьесу, каковую зритель должен принять к сведению и перейти к очередным делам. Нет, это очень современное дело!

Сомов не только тип прошлого — его международное значение недаром отмечено автором. Ведь и сегодня бытуют за рубежом неоницшеанские, неофашистские теории, направленные против трудовых масс. Горький предусмотрительно указал на них, вдохнув этот тлетворный дух в образ, представший перед нами во плоти и крови в зловещей фигуре Сомова.

Постановщик И. С. Анисимова-Вульф, верно ориентируясь во всей сумме идейных акцентов и проникая в многослойные подтексты пьесы, дает им подчас яркую режиссерскую расшифровку.

Отдавая должное режиссуре театра, мы тем более в претензии на те ее домыслы, которые находятся в очевидном противоречии с ее же намерениями. В этой связи напомним, что самая, пожалуй, зловредная фигура сомовского лагеря — это «учитель пения» Троеруков. Если Сомов вредительствует материально, то Троеруков — духовно: один разрушает машины, другой — души. Каков его вредительский метод? «Я говорю молодежи, — признается он в пьяном виде: — слова — чепуха! Смысл всегда в мелодии, в основной музыке души, в милой старинной музыке… бессмертной…». Что же это за основная музыка души? Музыка инстинктов, зоологическое начало, мелкобуржуазная стихия. К этой «основе» и надо, дескать, вернуть человека, вернуть «к самому себе». «Музыку души» Троеруков противопоставляет «словам», то есть разуму, то есть сознанию: разум борется с этой «старинной» мелодией и ведет человека к высшей, враждебной Сомовым цели.

Против разума Троеруков ведет свою подрывную акцию, пытаясь разбудить в человеке мещанский атавизм. Своей жертвой он избирает Китаева, бывшего красного партизана, но человека отсталого, с сильными анархическими пережитками, и раскидывает вокруг него свои сети.

{338} Исполнитель Троерукова Лавров не пожалел черных красок для этого типа — перед нами ходячая человеческая клоака, дурно становится, глядя на него. Но актер слишком сосредоточился на этом «внутреннем мире» Троерукова, упростив методы его борьбы. Почему — сейчас увидим. Троеруков допытывается у Китаева, бывшего шофера, можно ли сбить машиной прохожего и самому остаться безнаказанным. У Троерукова дальний прицел: мы узнаем впоследствии, что этим способом, с помощью «обработанного» Китаева, был совершен террористический акт над оказавшимся опасным для вредителей инженером Яропеговым. В спектакле же получилось, что Китаев в прошлом совершил преступление, убил машиной человека, о чем почему-то знает Троеруков. Поскольку данных для подобного домысла в тексте нет, театр оправдывает его своими средствами. Во время беседы с Троеруковым Китаев (артист Зубов) обливается холодным потом, оглядываясь по сторонам, его бьет лихорадка, он впадает в истерику, а в это время Троеруков устремляет на него пронзительно-демонический взгляд: ага, голубчик, ты у меня в руках! На что здесь польстился театр, не поймем, на сугубый драматизм, что ли? Ведь это прием из ходовой пьесы: один знает тайну другого и играет на этом. Так и здесь: Троеруков пользуется тем, что знает о преступлении Китаева. Но раз так, ему незачем пускать в ход свой провокационный механизм для уловления души — в нем нет надобности, ни к чему здесь все «деликатесы» с «мелодией души» и прочей моральной диверсией. А в ней-то главное — вот чего не учел театр. Вряд ли Горький рассчитывал, что ему настолько облегчат задачу.

Обидно! Тем более что, во-первых, в спектакле создана напряженная атмосфера, все возрастающий накал, вызванный растущей враждебностью обоих лагерей, во-вторых, театр уделил достойное внимание горьковской мысли. Давая живое столкновение живых людей, Горький показывает не только схватку различных характеров, темпераментов, страстей, но и борьбу мыслей, что составляет важный элемент горьковского драматического стиля. Думает автор, думают его герои, ведется беспрерывная внутренняя полемика не только в тексте, но и в подтексте, в данном случае интеллектуальном, и если этот напряженный электрический ток мысли не пронизывает спектакль, пьеса вянет, не захватывает, и виноват в этом не зритель, а театр.

Яропегов у Плятта — ясно очерченный тип, он иронизирует над одним лагерем, иронизирует подчас и над другим, хотя симпатизирует ему, иронизирует, наконец, над самим собой, над своей двойственностью, но за его балагурством вы чувствуете тревожную мысль, словно Яропегов понимает все, что происходит в пьесе, о чем идет спор, и часто отвечает не на то, что говорит, а на то, что *думает* другой, и другой отвечает ему тем же. Или Анна у Раневской, — да, это барыня сверхголубых дворянских кровей, образ к тому же прослоенный, как всегда у Раневской, {339} тончайшей издевкой, но это не все. Характерно недоумение, время от времени охватывающее Анну, быть может, бессознательное у актрисы, — это потребность *собраться с мыслями*, осмыслить, что же происходит вокруг. Анна отводит душу в болтовне с Титовой (мастерски очерченной Левыкиной) и снова неожиданно для себя и как-то испуганно задумывается — дух пьесы властно требует этого. Или Крыжов, тип старого рабочего, он у Слабиняка думает, и не только потому, что распутывает махинации вредителей, — он участвует в философском споре пьесы. Даже не слыша рассуждений Сомова о «культе личности», он, собственно, против него направляет свой монолог о «герое», и эта дуэль с невидимым противником была бы невозможна без сознательного участия актера в идеологическом конфликте пьесы. Словом, хорошо, когда есть мысль. Когда же таковой нет, тогда худо, и вот тому примеры. Публика потешается над поэтом Семиковым благодаря попустительству и поощрению театра, который слишком уж увлекся комизмом этой фигуры. Семиков принадлежит к тем персонажам, которые взял «на прицел» Троеруков. Он внушает Семикову, что творчество есть акт чисто подсознательный, враждебный разуму, и, не доверяя убедительности своих слов, снабжает Семикова «трудами» мистиков и идеалистов. Семиков все это внимательно слушает и читает, но в то же время думает — тяжело, неповоротливо, но думает, думает и начинает упираться и возражать на своем, пусть доморощенном и, пожалуй, даже смешном языке. И если бы актер Новиков меньше следил за сохранением изящно-иронического рисунка своей роли и больше сосредоточился на мысли, он заставил бы и публику серьезнее оценить эту фигуру, немаловажную в стратегическом замысле автора.

Кто остро почувствовал горьковскую мысль и ее подспудную циркуляцию — это Серова. Ее Лидия, жена Сомова, под воздействием Арсеньевой начинает освобождаться от влияния мужа и его деспотизма. Ситуация, возможная и у другого автора, но у Горького она сопровождается стремительным процессом осознания, прояснением идейных мотивов расхождения, в эту-то сторону героиня Серовой направляет свой напряженно-восприимчивый взгляд. Она ловит слово, оттенок, что скрыто за словом, лихорадочно работает ее мысль, и когда она злорадно вскрикивает «ага!», даже не услышав слово, а увидев лишь жест Сомова, изобличающий его, видно, что она недаром думала. Очень хорошо поняла Горького Серова. Следует только сказать, что естественный в положении Лидии налет нервозности и, пожалуй, надрывности обращает на себя слишком пристальное, неоправданное У Горького внимание актрисы.

Наш упрек адресован не только Серовой. Когда Богомолов (артист Вовси) в сцене ожидания ареста впадает в длительный надрыв, изобилующий многими разнообразно и, мы бы сказали, со вкусом отобранными патологическими деталями, когда такие {340} же моменты мы встречаем у Сомова и Троерукова, то хочется сказать, что количество переходит в качество, что характеристика субъективных состояний переходит границы допустимого, бросая тень на картину в целом, придавая ей черты, взятые не совсем из горьковской палитры и даже совсем не из горьковской палитры…

Если старый мир по-горьковски точно представлен в спектакле Раневской, то тему нового достойно несет молодая актриса Чернова. Неугомонность и устремленность ее Людмилы не только примета юного возраста, — это *обобщение*, почти символ: юность страны, чувствующей свои возрастающие силы.

Жаль, что примеру актрисы не последовал художник (М. Виноградов). Из двух его декораций одна изображает богатую дачу (Сомова), другая же — бедную дачу (Терентьева). И все? Скупые ремарки Горького рисуют иной все-таки замысел. «Новенькая деревянная дача» Сомова, «тоже новенькая дача» Терентьева. Все здесь существенно — и то, что обе дачи «деревянные», и слово «тоже», и ласкательный суффикс в слове «новенькая». В том-то и дело! Фон пьесы — стройка, мы постоянно слышим там — «со стройки», «на стройку», кругом пахнет свежими досками, вся страна в строительных лесах, первая пятилетка — вот пафос пьесы. Куда, как говорится, смотрел художник?

Существенный вопрос — решение образа Сомова. У актера Михайлова Сомов — фигура спорная, в лучшем случае компромиссная. Да, несомненно, это интеллигент самгинского типа, но не Сомов. Мы охотно поверим в него в «Мещанах» или в «Дачниках», но не в «Сомове». Перед нами олицетворенная «интеллигентщина», глубоко загнанная внутрь рефлексия: беспрерывная грызня с самим собой, доведенная до отвращения к самому себе, — противно, что и говорить! Но это не Сомов. Сомов не принадлежит к тому типу чеховских интеллигентов, о которых Горький писал, что они всю жизнь старались понять, «почему так неудобно сидеть в одно и то же время на двух стульях». О, Сомов не собирается сидеть на двух стульях, «с него хватит», — это пройденный этап, он сам ненавидит «интеллигентщину», но не с позиций, естественно, революционной определенности, а с позиций ницшеанской «силы». Какая уж там раздвоенность и гамлетизм!

Правда, ему свойственна истерия, таящаяся в нем, как выражение его страха, его ужаса перед тем, что на него идет и чего он не в состоянии одолеть. Однако опрометчиво было бы отождествлять эту черту с «интеллигентщиной» и «гамлетизмом». Не она определяет его социальное лицо, его идеологический «пафос». Сомов, скорее, волевой тип: злая, жестокая, бездушная воля. Воля бесперспективная, ибо сам он обречен и может, подобно скорпиону, окруженному со всех сторон, покончить с собой. Но, если его не обуздать, он покажет себя, он — варвар и насильник в обличье «джентльмена» и даже, если угодно, «старого {341} русского интеллигента». Остерегайтесь! — предупреждает Горький.

Итак, при всем том, что много раскрыто театром в горьковской пьесе, есть здесь еще над чем поработать и режиссеру, и актеру, и художнику. Бывает, что писатель — такие примеры известны — и после издания своей киши продолжает над ней работать. Почему бы и театру не воспользоваться этим примером?

«Литературная газета», 1954, 30 ноября.

# «Кража»

Приятно встретить на московских афишах имя Джека Лондона: у нас и большие и малые любят его, смелого, сильного, неунывающего, любят этот талант мужества. И это можно повторить сегодня, когда голос Джека Лондона, направленный против диктатуры доллара, прозвучал со сцены. А прозвучал он настолько своевременно и современно, что многим показалось, будто театр модернизировал текст пьесы применительно к сегодняшним дням, чего на деле не было. Джек Лондон обличает американских империалистов с таким чувством сегодняшнего дня, что кажется неправдоподобным, будто он умер сорок лет назад.

Сюжет «Кражи», пьесы, мало известной читателю, если изложить его в двух словах, состоит в том, что ее герой Говард Нокс, защищающий интересы низов, собирается разоблачить в конгрессе происки финансового магната Старкуэтера, пользуясь доставленными ему документами; что в канун выступления Нокса подручные Старкуэтера похищают у него эти документы и что в последнюю минуту дочь Старкуэтера Маргарэт, рискуя всем, в свою очередь похищает документы у отца и вовремя вручает их Ноксу. Пьеса написана в жанре острой, резко подчеркнутой и бурно развивающейся интриги, и тот, кто наблюдал за зрителем, когда он с жадностью, словно проголодавшийся, следил за ходом действия, тот лишний раз убедился, насколько опостылела публике постная пища «бесконфликтности».

Правда, здесь таится опасность другого рода. Театр, понадеявшись на то, что интрига сама «вывезет», пожалуй, увидит свою задачу лишь в том, чтобы пришпоривать и без того несущееся аллюром действие, в результате чего зритель, получив изрядную порцию «сильных ощущений», мало что унесет для ума и сердца.

Заслуга Театра имени Моссовета (режиссеры спектакля Ю. Завадский и Ю. Шмыткин) в том, что он деликатно, но настойчиво сдерживал этот повышенный интерес к действию, переключая его на образы. Троих из них — Нокса, Старкуэтера и Маргарэт — нам следует хотя бы вкратце охарактеризовать.

Вряд ли уместно предъявлять особый счет актеру Т. Добротворскому, который, по-видимому, добросовестно выполнял то, {342} что от него требовала режиссура. Он достойно изображает достойного человека, его Нокс искренен, скромен, приятен, — вот, пожалуй, и все. Но не мало ли этого? Нокс привлекает к себе, но он ведь должен также и *увлечь*: увлечь меня, зрителя, да что уж обо мне говорить, он обязан увлечь красавицу Маргарэт, дочь миллиардера. Как-никак — задача нелегкая. И если Нокс справляется с ней, то каким, собственно, способом, и чем он покоряет Маргарэт, остается для нас глубокой тайной.

Вспомнил ли театр достаточно серьезно о существовании Мартина Идена и самого его автора, чтобы как-то «согласовать» с ними фигуру Нокса, прежде чем ее окончательно «утвердить»? Очевидно, что Нокс — человек незаурядный, с яркой индивидуальностью, с сильными порывами страсти и должен не то что Маргарэт, но весь зрительный зал взволновать, а не просто вынудить у него весьма и весьма сдержанное признание.

Образ Старкуэтера — крупное достижение и на творческом пути артиста П. Герат и в самой истории исполнения на нашей сцене этого рода персонажей с их обычным, можно сказать, роковым уклоном в сторону плаката (иллюстрации к чему, если их поискать, можно найти и в самом разбираемом спектакле). У миллиардера — Герат есть своя позиция, она обнаруживается не просто как «тезис» или «точка зрения», она вошла в его кровь и плоть. Доллар ему дороже совести и чести, дороже собственной дочери и, если на то пошло, дороже его самого, ибо здесь решается судьба класса, который он представляет внушительно и содержательно. Это принципиальное обобщение и дает артист.

И третий образ — Маргарэт.

Кто видел В. Марецкую лет двадцать назад, когда она была совсем молода и когда ее тогдашний зритель тоже был еще совсем молод, пусть пойдет на спектакль, и ему покажется, что этих двадцати лет как не бывало. Случай редкостный, счастливый! Бывает (значительно чаще, увы), что молодая актриса годами дожидается за кулисами, пока иная обремененная званиями и годами премьерша, охая и вздыхая, согласится уступить ей роль, на которую давно потеряла право. Бестактность и жестокость подобного рода можно, конечно, объяснить, но простить нельзя. Но бывает и так, как в данном случае, когда хочется сказать молодежи: смотри и учись! Маргарэт очень молода и очень хороша собой, и Марецкая не прибегает здесь к каким-нибудь внешним средствам. Нет, актриса идет от внутреннего к внешнему целиком по Станиславскому. На премьере одна из зрительниц, помнящая юную Марецкую, когда и сама она, зрительница, была юной, спросила у меня: «В чем секрет этой молодости?» Мне кажется, что я правильно ответил: «Она влюблена», — ответил я. Она влюблена, Маргарэт, впервые в жизни влюблена, она счастлива, она растрогана, что обладает чувством, о котором, в сущности, не подозревала, она до сих пор не жила, {343} она только еще начнет жить — вот что во всей сокровенности почувствовала и выразила Марецкая, и вот почему она вместе со своей героиней так помолодела и так похорошела. Иного объяснения нет.

Маргарэт похищает документы у своего отца не только ради самого Нокса, но и, независимо от него, ради того дела, которому он служит. Этот второй пункт, прямо скажем, не звучит слишком убедительно в пьесе, и я не знаю, какой вид приобрела бы картина в целом, если бы на помощь автору не пришла актриса. Маргарэт у Марецкой любит Нокса и вместе с тем его дело, ибо любовь ее, чтобы расти и расцветать, просто для того, чтобы существовать, нуждается в благородных побуждениях, в благородных поощрениях; у актрисы это звучит как очень человеческая, мы бы сказали еще — русская тема, даром что действие происходит в американской пьесе.

Миру жестокости, лицемерия, цинизма и низости Маргарэт противопоставляет правду истинного чувства, и эта позиция не производит у Марецкой впечатления чисто морального превосходства, — нет, есть здесь вызов и активная воля — важный аргумент в той борьбе, которую ведет пьеса.

Хотелось бы еще сказать о спектакле: о режиссуре и о других актерах. Упомянем все же Н. Климович в образе Линды (роль почти без слов, но запоминающуюся вместе с Маргарэт), Б. Иванова в роли Доблмэна. Хотелось бы сказать и о прекрасном художнике А. Васильеве, но… редактор мой трогает меня за локоть — дескать, пора: лимит по разделу «Московские премьеры» исчерпан, места больше нет. Что делать, приходится заканчивать: на «нет» и суда нет…

«Театр», 1955, № 2.

# Эти пятнадцать дней в Москве[[9]](#footnote-10)

Эти пятнадцать дней в Москве долго не забудутся всеми нами. Москвичи знакомились с людьми со всего света, а люди со всего света — с людьми Москвы; тут и прояснялась та старая истина (а в познании этой истины был высший смысл фестиваля, и в процессе этого познания — его высшая радость!), та добрая истина, что люди — это люди, что они желают добра друг другу и что радость одного питается радостью другого, — самые простые вещи!

Самые простые вещи, и они предстали в эти дни как бы в идеале, как реальное доказательство того, что они осуществимы и что дело в доброй воле человечества, что люди по сути своей хороши и дело лишь за тем, чтобы устранить все, что мешает им быть хорошими. Это, так сказать, программа-максимум, {344} на что фестиваль и не рассчитывал, а программа-минимум, на чем фестиваль настаивал, заключалась в том, чтоб людей не заставляли по крайней мере быть хуже, чем они есть, чтоб они не превращались в зверей, уничтожающих себе подобных, чтоб существовали мир и дружба.

Это и было главное, что воспринималось в эти дни — в искусстве, конечно. Многие любители театра в течение этих двух недель предпочитали бродить по улицам, хотя в театрах столицы беспрерывно шли спектакли, — зрелища на улицах были куда интереснее, да, собственно, и тут не было ничего сенсационного: обыкновенные знакомства. Самые обыкновенные знакомства — подходят друг к другу, всматриваются друг в друга, лица проясняются, люди *узнают* друг друга: «бонжур», — говорит москвич, «здравствуйте», — отвечает парижанин, «гутен таг», — говорит варшавянин, «дзень добры», — отвечает берлинец, «нинь хао», — говорит лондонец, «гуд монинг», — отвечает пекинец.

Каждая делегация с каждым новым днем фестиваля все больше проникалась сознанием не только того, что она приехала из той или другой страны, но что она представляет ту или другую страну, и эту свою миссию здесь, перед лицом ста сорока наций, обративших к ней внимательные глаза, эту миссию каждая делегация оценила во всей полноте и ответственности. И каждая делегация, в каком бы виде искусства она ни выступала — в танце или живом слове, музыке или пантомиме, и не только в искусстве — в спорте, науке, ремесле, — понимала, что показывает не себя, а свой народ, и старалась не ударить лицом в грязь.

Возможно, что иные делегации старались (скорее всего, бессознательно) не только лучше представить свою нацию. Кому не известно, что не было в истории народа, господствующие классы которого не старались бы убедить свой народ в его превосходстве над другими народами, льстя его национальному самолюбию, раздувая его тщеславие, из низменных целей внушая, что данная нация — избранная нация и что она призвана — все равно, волей божьей или волей истории, — господствовать над другими нациями, командовать.

Однако подобная идея, если ее даже привезли иные туристы в числе прочего багажа, не привилась и не могла привиться на фестивале, и не потому, что были приняты какие-нибудь административные меры, нет, она не нашла себе почвы просто потому, что это была московская почва, московский воздух и московское небо, потому что юноши и девушки Москвы с молоком матери впитывали в себя идеи интернационализма. Это была советская атмосфера фестиваля, которой дышали и хозяева и гости.

Точку зрения хозяев гости усваивали, по нашим наблюдениям, без особых затруднений, поскольку эта точка зрения гармонирует с чувством справедливости, столь свойственным молодым сердцам. Поэтому, когда на фестивале одна нация знакомилась {345} с другой, то не с чувством «удовлетворения» и даже злорадства, что она‑де «выше» или что она «лучше» другой. Нет, процесс переоценки ценностей, переоценки критериев состоял здесь в том, что одна нация испытывала удовлетворение, когда лучше знакомилась с другой нацией, когда узнавала другую нацию во всей присущей ей силе, о которой раньше не подозревала или даже не хотела подозревать, в том, что она испытывала досаду, когда нация, с которой знакомилась, проявляла себя «ниже» и «хуже» своих возможностей, тех возможностей, которыми она обладает только в потенции и которые пока не реализовала во всей полноте как раз по вине теории (и практики, конечно) «низших» и «высших», «лучших» и «худших» наций и народов.

Поэтому мне кажется, что молодые люди, побывавшие у нас в гостях, увезли с собой не только бесчисленные сувениры и открытки с автографами, но еще чувство уважения к другим нациям, зерна этого чувства в своей душе.

Конечно, мы не обольщаемся и вполне способны себе представить, что, когда эти молодые гости вернутся в свою привычную среду, в которой они родились и воспитались, эти драгоценные зерна могут и заглохнуть. Но почему-то мне представляется и такая картина. Мне представляется, что, когда иной молодой англичанин, подчинясь силе традиций, станет высказываться за «воздействие», например, на Оман, а иной французский студент под влиянием идеи «престижа нации» — за «укрощение», например, Алжира, мне представляется, что молодые люди почувствуют странное смятение в своей душе, что что-то откажет в их налаженном на определенный лад психическом аппарате и озадаченные этим феноменом, в поисках объяснения, они, быть может, увидят издали залитую огнями Красную площадь и услышат перезвон кремлевских курантов.

И еще одна черта праздника, на которую хочется обратить внимание, черта *особенная*! Правда, на этом фестивале эта черта проявилась пока скромно, но на будущих фестивалях она, по нашим расчетам, грозит стать ведущей. Мы говорим «грозит» потому, что она рискует привлечь к себе подозрительное внимание со стороны тех, кто во всех явлениях, отмеченных печатью естественной человечности, склонен усматривать плод «коммунистической пропаганды».

Эта черта в самом деле весьма коммунистическая и не нуждается ни в пропаганде, ни в особых доказательствах для своего существования и роста, настолько она сама по себе соблазнительна. Эта черта воплощена была в тех мероприятиях фестиваля, которые стали известны как встречи по профессиям или встречи по интересам и инициатива созыва которых принадлежит Московскому фестивалю.

Встречались агрономы, геологи, астрономы, и ни их национальные различия, ни даже их расхождения — политические или {346} религиозные — не могли помешать этим встречам, скорее, наоборот, эти встречи «угрожали» помешать расхождениям.

Ведь, на самом деле, что объединяло молодых агрономов, геологов и астрономов, что составляло их высший и, по сути дела, определяющий все прочие интерес? Они хотели лучше знать, что совершается на земле, под землей и над землей для блага всего человечества. А этого рода встречи — в сфере творческого труда — есть прообраз того будущего, к которому неуклонно идет человечество, — вот в какую сторону обратились молодые лица и каким светом они были озарены.

Для того чтобы закрепить это чувство братства людей, для того чтобы оно стало всеобщим, нужно, конечно, многое и многое, время и время, воспитание и перевоспитание. Однако, повторяем, в эти дни Юность поднялась на эту вершину, взглянув на мир вокруг себя сквозь волшебный кристалл фестиваля. И Юности казалось, да и не могло не казаться, что наконец-то все прекрасно, что горизонты беспредельно чисты.

«Наш долг — предостеречь вас от лишней беспечности в дни вашей юности, силы и счастья, — сказали люди старшего поколения в своем обращении к молодежи. — Не забывайте, что все еще существует опасность войны, которая может похитить красоту и молодость».

Я, принадлежащий к этому старшему поколению, стоял, затерявшись, среди несметной толпы ликующей молодежи, которая бурно приветствовала гигантского голубя, взгромоздившегося на верхушку сверкающего огнями Центрального телеграфа и махавшего оттуда крыльями. Голубь обходил площадку крыши и снова возвращался, кивая головой в ответ на приветствия толпы.

Но, кажется, я один среди этой молодежи видел голубя не таким, каким видели его они, — мне он казался озабоченным, он обходил площадку, словно обнюхивая ее, и крылья его тревожно подрагивали. Я понял свои впечатления, откуда они, я вспомнил, что на месте, где сейчас беспечно разгуливал голубь, пятнадцать лет назад стояла батарея, сдерживавшая зенитным огнем рвущиеся к Кремлю фашистские самолеты.

Я вспомнил ночную, холодную Тверскую октября сорок первого года, рев сирен, рыщущие в небе лучи прожекторов и в толпе, спешащей к Охотному ряду, к метро, — женщину. Она прижимала к груди перепуганного ребенка, и глаза ее в отчаянии были устремлены к небу (как раз к тому месту, где сейчас сидит голубь) с одной мыслью: успеет ли она? И теперь, сквозь фестивальные иллюминации, фейерверки и улыбки я отчетливо видел бегущий силуэт женщины с ребенком.

Я не могу этого забыть не потому, что это прошлое, а потому, что я не хочу, чтобы это могло стать будущим. Вот на эту вторую, оборотную сторону фестиваля мудро указали юнцам взрослые.

Впрочем, эта вторая сторона была достаточно заметна.

{347} Впечатление в этом смысле произвел торжественный концерт народов Африки. Это была, насколько нам известно, первая столь близкая встреча с классической страной колониальной эксплуатации — понятен повышенный интерес к ней. Каждый из торжественных национальных концертов — Китая, Египта, Польши, Индонезии, Югославии, Цейлона, Индии и так далее — служил не столько ознакомлению с искусством или даже с нравами и обычаями, сколько знакомству с народом. И здесь мы увидели то, что хотели видеть и что многие, вероятно, не ожидали увидеть. Громадные потенциальные силы масс Черного континента, неизрасходованные, томящиеся в оковах резервы, готовые реализовать себя и как бы находящиеся на точке кипения, — вот в двух словах итог концерта, если говорить не о самом концерте, но еще и о том, что он в данный момент свидетельствует…

… Когда Бернард Шоу покидал Америку, на палубе парохода собрались американские журналисты. Они его забросали вопросами, а он их — ответами, которые небезынтересно привести. Спрашивали (ввиду его преклонного возраста), как он думает, что с ним будет после смерти. Шоу ответил, что верит в бессмертие своих произведений, с него этого достаточно. Правда, добавил он, если через пятьсот лет его произведениями будут восхищаться так же, как теперь, то, увы, это будет свидетельствовать об отсталости мира. Был задан также традиционный вопрос: что больше всего понравилось Шоу в Америке? Шоу ответил, что больше всего ему нравится, что он отсюда уезжает. Был и такой вопрос:

— Как вы думаете, кто после нас продолжит нашу цивилизацию?

— Я думаю, что негры.

Вероятно, американцы рассмеялись, но Шоу, можно не сомневаться, сказал это с глубоким убеждением.

Я вспомнил эту реплику на африканском концерте.

Ногу надежды и упования можно было обнаружить в самых различных по жанру произведениях, например в итальянской «Крыше».

Я смотрел эту кинокартину вместе с членами жюри международного кинофестиваля в небольшом зале киноуправления в Гнездниковском переулке. Выдающиеся творцы мировой кинематографии — актеры и режиссеры — выступали в данном случае в роли зрителей, и, хотя каждый из них представлял и свой собственный художественный мир, и целое государство, и даже материк, задача их, которую они свято соблюдали, заключалась в том, чтоб соблюсти беспристрастие. Больше всех поразил меня в этом отношении один из них. Прекрасный актер, он оказался прекрасным зрителем. Да, это был благодарнейший зритель и вместе с тем очень опасный: все, что доходило до него, что производило или не производило на него впечатление, — все это тотчас же отражалось на его удивительно подвижном лице: сияние {348} восторга, тень печали, глубина переживания, безжалостная скука. Во время просмотра «тяжелой», трагической картины его лицо бледнело, а к концу мне показалось, что он осунулся и похудел. Светлая игра чувства, которой пронизана была «Крыша», передавалась в его глазах. А однажды он вздремнул, чуть-чуть, самую малость. Правда, картина этого заслуживала. Это было, когда я впервые явился на просмотр; в зале свет потух, и началась демонстрация картины. Человек, сидевший в соседнем кресле, весьма удобно, я бы сказал — заразительно, расположился в нем и мирно затих.

Я взглянул получше: «Ба! — воскликнул я про себя. — Да ведь это Радж Капур!» Когда после картины члены жюри делились впечатлениями «с одной стороны», «с другой стороны», мой сосед был необычайно оживлен и весел. Я знал одну его маленькую тайну, и если выдаю ее читателям, то только потому, что он был самым объективным, самым нелицеприятным судьей на этом конкурсе: хорошая картина — он смотрел во все глаза, нехорошая — он прикрывал глаза. Впрочем, нельзя сказать дурного и об остальных членах жюри: они были внимательны и доброжелательны, а их чуткость может засвидетельствовать такой факт. После просмотра «Крыши» аплодисменты были продолжительными, веселыми и добрыми, такими же, как картина. Итак, «Крыша». Она вызвала дискуссию. Спорщики единодушно хвалили талант актеров и режиссера Де Сика, но разошлись по вопросу: какова же ее мораль? Один находил, что картина сентиментальна, сентиментальновата. Дескать, добрый дядя-полицейский, вместо того чтобы прогнать влюбленную парочку, незаконно построившую себе жилье (как это бывает в жизни), пожалел молодоженов (как этого не бывает в жизни), и если не успел уронить слезы, то вызвал ее у зрителя. Нет, не такова должна быть развязка, нет, пусть полицейский прогонит воркующих голубков, как бы их ни было жалко, и пусть картина кончится так, как она началась. Ищут и не находят пристанища бедные влюбленные: он тащит тележку с убогим скарбом, она тащится за ним.

— Это жестоко, — возражали. — Это возмутительно. Это несправедливая, демагогическая жестокость!! Ибо не в добром дяде-полицейском дело, не он тут представитель морали и истины. Кульминация картины в том, что друзья нашего юного героя, и молодые и старые, такие же, как и он, рабочие люди — маляры, штукатуры, каменщики, плотники, с которыми он вместе работает на стройке, что они ради товарища жертвуют своим отдыхом и сном и всю ночь напролет, до зари, возводят дом, эту крышу. Вот надежда: ставка на людей, на человека, на солидарность с ним, на коллектив, как принято у нас говорить, вот смысл картины, ее мораль. Спор продолжался с жаром, но излагать его дальше мы не будем — расхождения очевидны…

Я сильно опоздал на спектакль английской труппы «Оглянись {349} во гневе» и сразу же пожалел, как только вошел в темный зал, что не пожертвовал для него каким-либо другим фестивальным мероприятием этого дня. Я сужу не только о будоражащей, как хочется ее назвать, игре Ричарда Паско, но и о повышенной реакции публики, в которой преобладали иностранцы, — это был спектакль для них, о них. Это был какой-то нервный спектакль, какой-то неуживчиво-раздражительный спектакль. И не только благодаря исполнению актера, но и по вине героя, Джимми Портера, который с головой уходит в лихорадочное обсуждение вопросов, не терпящих ни малейшего отлагательства! Таков *тон* этой пьесы. А дело в ней в том, что Джимми Портер решительно недоволен тем, что вокруг него происходит, что ему не нравится устройство мира, это недовольство он разжигает в себе, и, хотя порой срывает его на своих ближних, он не собирается расставаться со своим отвращением к миру, даже если из-за этого у него станет отвратительный характер.

Автору уже был сделан упрек в том отношении, что он не находит выхода для своего героя и, кажется, даже не ищет его. Действительно, драматург ограничился тем, что обнаружил *безвыходность*. Сознание безвыходности — ведь это тоже задача. Но, скажут в таком случае, разве есть смысл в этих метаниях Джимми Портера, в том, что он раздражается, бесцельно ломает себе голову? Тут есть смысл, ответим мы словами горьковского героя: «Пускай кричат… разбивают себе головы… пускай! Смысл тут есть!..» На спектакле кто-то не без основания прозвал Джимми Портера Гамлетом, «Гамлетом на данном этапе», ввиду его огульной, желчной критики мира. Мы помним недавнего английского Гамлета — Пола Скофилда: его размышления над миром протекали тогда спокойно и неторопливо. Сейчас они становятся беспокойнее: Гамлета начинает раздражать его собственная неторопливость, его традиционная и прославленная флегма — разве это не прогресс и разве и здесь не проглядывает упомянутая оборотная сторона «фестивальной медали»?! Приходится, однако, сказать здесь еще следующее: выразить надежду, что Джимми Портер не пойдет по следам своего автора, Джона Осборна. Ибо если первый отрицает окружающий его мир, как видно, ради истины, то второй отрицает его, скорее, ради самого отрицания. Есть основание подозревать, что молодого драматурга прельщает слава «забияки», вселенского анфан тэрибля, репутация этакого господина «Пфе!». Среди приглашенных на фестиваль было, вероятно, немало молодых людей, похожих на Джимми Портера, скептиков и маловеров. Были, конечно, и такие, которые приехали с предубеждением, настроенные неприязненно, во всяком случае, недоверчиво. Им предоставлена была возможность проверить свои ощущения, свои взгляды, свои отношения — видеть что угодно, кого угодно, где угодно, когда угодно и сколько угодно; пятнадцать щедрых дней им отсчитали ради этой цели. Они всячески пользовались этой возможностью — смотрели, слушали, {350} спрашивали. С ответственностью отнеслись они к своей миссии — и не столько ради самих себя, сколько ради своих, товарищей, которые их послали и с нетерпением ждали их впечатлений и выводов. Эти пятнадцать дней в Москве не прошли для них даром: многие из них признавались, что уезжали не такими, какими приехали, далеко не такими.

… Нас поразили парижские мимы главным образом потому, что этот изящный жанр находится у нас в полном пренебрежении, мы просто позабыли о нем. Вот «Канатоходец» с Ивом Лорелем в заглавной роли. Девушка из богатой семьи влюбляется в уличного канатоходца, она единственная его поклонница — тончайшая акварель движений, жестов, словно бы нереальных и происходящих во сне, и особенно паузы — слова здесь все бы только испортили; этими средствами показана любовь, поэтическая, страдальческая, безнадежная. Двумя-тремя переходами света дана заря, о которой хочется сказать, что это «парижский» рассвет по своей, так сказать, тональности — учтем здесь также музыку Жерара де Бротона.

Что-то давно знакомое почудилось в героях, и в самом деле мы их узнали: ведь Он — это Пьеро, Она — Коломбина. До чего они живучи, оказывается. Да, они живут и будут жить, пока живет преуспевающий Арлекин, вот и он — вполне довольный собой господин в цилиндре. На лице его застыло удивление: разве возможна любовь к нищему, да и любовь ли это? Он сует канатоходцу монету и уводит девушку.

Я слышал, что в этой пантомиме находят некоторую утрированность — до известной степени это верно; разберемся, однако, в ее происхождении: она не только от традиционной маски Пьеро, она и от жизни — тут застывшая гримаса отчаяния, судорога боли, которая отдает, «иррадиирует» в жесте, походке, во всей системе образов. Чем это не иллюстрация к обвинениям оглянувшегося во гневе англичанина Джимми Портера?

Мне пришлось видеть греческий фильм «Девушка в черном» и читать рецензию, автор которой, восхищаясь художественностью и эмоциональностью картины, сознается, что на каком-то этапе, чуть ли не на последнем, просмотра фильма он вдруг спохватился, что не обнаружил в нем гражданской ноты, ввиду чего, как следует, по-видимому, понять его рецензию, он берет назад или по крайней мере в серьезной степени дезавуирует свое восхищение.

Конечно, гражданская нота может быть высокой или сравнительно низкой, однако и критерии этого рода тоже должны считаться с временем и местом; в одном случае — одни критерии, в другом — другие. Кроме того, напрасно рецензент постеснялся удовольствия, которое он испытывал, глядя на картину, поскольку это удовольствие порождалось здесь не какими-либо эстетическими отвлеченностями, а напротив — гражданскими мотивами, пусть и сравнительно скромными.

{351} Мы мало знакомы с современной Грецией, но даже один этот фильм намекает на какие-то важные явления в общественных настроениях. Молодой афинский писатель приезжает из столицы в приморский городок и случайно поселяется в доме, где живет девушка в черном. Мать девушки служит предметом насмешек всей улицы — все знают о ее позорном занятии, и хотя брат девушки в бессильной ярости бьет родную мать, ее занятие, судя по всему, вынужденное: семья не виновата в своей бедности. Мальчика-брата все дразнят, а девушку преследуют: она слишком красива для того, чтобы к тому же сметь быть гордой, а гордость есть то, что она в себе с молчаливым отчаянием отстаивает. Тайна, нависшая над домом, раскрывается писателю и зрителю не сразу, в картине есть романтический привкус, — глядя на нее, мы почему-то вспомнили лермонтовскую «Тамань». Писатель становится свидетелем, а затем и участником происходящей драмы, судьба девушки захватывает писателя — он собирается остаться в городке и покинуть свою столичную среду. Он уже иначе смотрит на жизнь, чем прежде, — такова, по-видимому, мораль этого фильма. Разве этого мало для гражданского мотива и разве не имеет он касательства к беспокойству Джимми Портера?

Это беспокойство мы обнаружили в сфере даже такого, казалось бы, бесстрастного искусства, как фото, когда мы обходили Международную выставку фотографии. Мы скажем даже так: выставка фото кое в чем произвела на нас большее впечатление, чем иные из картин на Международной художественной выставке. Можно было подумать порой, что фотограф и художник поменялись местами: у фотографа я замечал страстный интерес к тому, чтобы художественно запечатлеть мир и отнестись к нему так либо этак, а у некоторых художников, напротив, фотографически бесстрастное, натуралистическое копирование жизни!

… Споры и дискуссии шли повсюду — в театрах, на выставках, в творческих клубах, на улицах.

В Центральном клубе литераторов происходила встреча с СТС — варшавским Студенческим театром сатиры. В театре варшавских студентов не хватает, правда, того блеска, яркости и изобретательности, даже известного профессионализма, которыми зарекомендовали себя их гданьские коллеги, основавшие театр «Бим‑бом», но и им явно присуще чувство юмора, в случае чего они, как говорится, за словом в карман не полезут. Можно, конечно, и им посоветовать то же, что советовали уже «Бим‑бому», — чтоб они освещали не только отрицательные, но и положительные явления своей жизни, чтоб «памфлет» несколько потеснился, предоставляя место «оде», поскольку эти жанры не обязательно враждуют друг с другом, да и сами театры не чураются «позитивного» жанра, судя по лирическим сценкам, которые они у себя культивируют.

{352} Однако совет, с которым мы ознакомились в одной из рецензий о представлениях «Бим‑бома» и который состоит в том, что именно на «оду» должен быть перенесен здесь центр тяжести, этот совет не представляется нам высшим образцом соломоновой мудрости.

Не надо забывать все же, что это все — сатирические театры, что сатирическое дарование объединило их авторов, их актеров, и, стало быть, надо дать этого рода дарованию пищу и по крайней мере не перебивать ему аппетит. В конце концов, сатирики не виноваты и не обязаны просить прощения за то, что господь бог не догадался снабдить их другим видом дарования. Спасибо и за этот!

Там же, в писательском клубе, ко мне подошел молоденький студент-поляк, на вид совсем еще мальчик, — на лице его был горячий отблеск спора, в котором он только что принимал участие.

— А вы? Вы-то признаете вечные образы? — наскочил он на меня.

— Не понимаю. — Я был озадачен.

— Чего же тут не понимать? Дон Кихот, Гамлет, Дон Жуан!! По-вашему, они уже давно кончились, сразу же после девятьсот семнадцатого года, а по-моему — нет! Я им гарантирую по крайней мере тысячу лет жизни, а то, повторяю, вечную жизнь. Что вы скажете?

— Видите ли…

— Вижу! Вижу, что вы мне сейчас скажете, что исторический материализм не допускает вечных тем, а только временные, исторически обусловленные. Ладно! Если вас только это беспокоит, то могу вас утешить. Все три моих героя исторически обусловлены, и тогда, и сегодня, и завтра! Ибо что в них вечное, как вы думаете?

— Да?..

— Тоска по идеалу. Поймите это хорошенько. Тоска по идеалу. Но так как идеал недостижим…

— ?

— То есть достижим, конечно. Обязательно. Но поймите хорошенько, в чем тут штука: как только идеал осуществится, он тотчас же, в ту же минуту, снова станет недостижим. Вы понимаете?

— Понимаю.

— И так — всегда, так и должно быть всегда, поймите это хорошенько.

— Понимаю.

— Да, но если вы понимаете, почему вы пугаетесь выводов? Обольщение Дон Кихота, недовольство Гамлета, неудовлетворенность Дон Жуана всегда будут нужны человечеству. Поэтому эти трое как жили, так и будут жить, как ни в чем не бывало! Они же фактор прогресса, поймите вы это хорошенько!

{353} — Понимаю. Но к чему вы все это мне говорите?

— К тому, что мне не нравится современная литература. Никак.

— Так…

— Так! В ней не хватает романтизма. Романтизма, романтизма, романтизма, поймите это хорошенько! На Западе литература слишком отчаивается, а у нас слишком бывает довольна собой. Когда кто-либо, все равно кто, слишком доволен собой — это ужасно. Современное искусство чересчур самодовольно.

— А вы — не чересчур?

— Еще бы! Вы человек немолодой и, конечно, можете обойтись без романтики.

— Гм…

— А мне этот витамин для костей нужен. Я расти хочу. Я человек молодой, поймите хорошенько.

— Да, вы человек молодой.

Да, он был молодой человек. Я мною говорил с ним в этот вечер, мне нравилось *направление* его мыслей, *чистота* его побуждений, а те «перегибы», которые он допускал («подумайте об этом хорошенько», — сказал я ему на прощание), — в значительной мере дань молодости, и от них не так уж трудно освободиться. Беседы, подобные приведенной, мне приходилось слышать во множестве в эти дни, и вот характерная черта, на этот раз не гостей — хозяев: неизменно доброжелательное и даже доверчивое внимание москвичей.

Кто-то из зарубежных гостей, спрошенный о впечатлениях, сказал, что больше всего поразила его «объективность русских», а другой иностранец, кажется, спортсмен, заметил, что такой справедливой аудитории, как в Москве, он нигде в мире не встречал.

Не беремся судить насчет этого рода «первенства», но приезжие в самом деле подметили исконную московскую черту, которая и на этот раз заметно себя обнаружила.

Когда на торжественном вечере, посвященном молодым талантам, было объявлено о выступлении американцев, зрительный зал сосредоточился перед этой весьма заинтересовавшей его встречей.

Девушку и юношу (певицу и певца) встретили поощрительными аплодисментами, а когда те стали петь и играть, то следили не только за тем, что и как они пели и играли, хотя американские народные песни под аккомпанемент банджо всем понравились, а за ними самими: кто они, какие они люди, как говорят и двигаются и даже — как одеты… И зал был весьма доволен, что не разочаровался, что гости, видать, таковы, какими кажутся, — скромные, непосредственные, непринужденные; аплодисменты становились теплее не только в честь артистов, но и по адресу людей. А когда исполнители, словно поняв тайную мысль аудитории о том, каковы должны быть взаимоотношения, спели {354} «в ответ» «Ой, туманы мои, растуманы», зрительный зал оценил этот жест дружбы от имени простых людей Америки и ответил бурной овацией.

На спектаклях польского студенческого театра «Бим‑бом» зрители улыбались актерам, даже когда не понимали юмора, заключенного, скажем, в игре слов, улыбались авансом, чтобы не смутить гостей, понимая, что не очень-то приятно, когда твои шутки, от которых ты сам помираешь со смеху, встречают каменные лица. В «Бим‑боме» сатира и лирика взаимно сочетаются, образуя стиль этого театра, вернее, «заявку на стиль»; особенно удаются театру — и это, можно сказать, целый жанр — театрализованные метафоры, по аналогии с литературными, только выполненные сценическими средствами. Очень хороша, например, сценка с «петухом» или песенка о воздушных шарах; уморительны фигуры пожарных, которые не в состоянии потушить пожар даже у себя в пожарном депо. В сцене, где вышучивались различные кинематографические штампы, свойственные польским, американским, итальянским или французским фильмам, был брошен камешек также и в наш огород, по адресу некоторых наших картин. Аудитория разразилась добродушным смехом и аплодисментами поблагодарила за веселую товарищескую критику…

По телевизору я видел футбольный матч Москва — Афганистан. Гости представляли довольно сильную команду, уступающую, однако, москвичам. Публика тотчас же учла эту особенность и сделала свои выводы, проявляя заинтересованность не только спортивную, но и моральную. К «своим» она относилась требовательнее, чем обычно, придирчиво, ничего не соглашалась прощать, а когда промах был результатом очевидной небрежности и, так сказать, самодовольной переоценки своих сил — раздавался такой пронзительный свист, что даже здесь, в комнате за двадцать километров от стадиона, приходилось затыкать уши.

К «чужим» публика проявляла нетерпеливое желание, чтоб гости забили гол, при том, конечно, что последнее слово в матче скажет советская команда. Нельзя сказать, что тут было чувство снисходительности к более слабому партнеру в борьбе: скорее, преобладало чувство *доверия* к *возможностям* гостей, к их способностям, которые в состоянии обнаружиться не только по их собственному желанию, но еще в зависимости от того, как к ним отнесутся, от веры в них, в этих людей в футболках. Даже в такой детали, не подозревая об этом, проявил себя советский характер, советский человек.

Когда определился перевес нашей команды, вся энергия публики ушла на то, чтоб гости отыгрались, чтоб ушли с поля с необидным счетом. Подбадривая, поощряя восклицаниями, криками, аплодисментами, самим своим настроением, трибуны направляли, нацеливали игроков. И, когда афганцы забили ответный гол, публика посчитала, что достигла того, чего добивалась.

{355} Оператор телевизионной камеры (попался человек наблюдательный и с чувством юмора) неоднократно фиксировал внимание на афганском болельщике — с очень выразительным лицом. Афганец переживал, когда мяч попадал в афганские ворота, вздыхал, качал головой, однако при этом разводил руками в знак того, что ничего-де не поделаешь — гол правильный. Сидевший рядом русоволосый парень похлопал афганца по плечу и что-то сказал ему, по-видимому, по-русски и, по-видимому, в том смысле, что‑де зря не огорчайся, подучитесь и отыграетесь, не в этот, так в другой раз! Афганец ответил, по-видимому, в том смысле, что, конечно, у афганской команды нет опыта, который заметен у советских футболистов, но ведь опыт — дело наживное. «О чем я говорю!» — в свою очередь, по-видимому, ответил, по-видимому по-русски, русский парень…

Если хозяева проявляли большой интерес и внимание к гостям, то и гости, в свою очередь, очень интересовались и присматривались к хозяевам.

В Третьяковской галерее мы познакомились с посетителем из Африки — он внимательно рассматривал картины Репина. Мы спросили, каковы его впечатления от галереи. Гость оказался уроженцем Того, сейчас проживающим в Париже, экономистом. Его впечатления? Он знакомится с русским народом. Он продолжает знакомиться с ним — и для этого с современных улиц и площадей Москвы он прибыл сюда, чтоб совершить хотя бы небольшую экскурсию в прошлое народа и, связав одно с другим, собрать впечатления, о которых мы его спрашивали.

В следующем зале мы встретили еще одного негритянского гостя. Он переводил глаза с картин на лица посетителей, казалось, он занят был этим сопоставлением. Особенно долго он задерживался перед репинскими «Запорожцами». Переводчица принялась с жаром объяснять ему, что перед ним картина, что изображает она то-то и написана тем-то. Гость, тронутый вниманием, все же остановил ее деликатным движением ладони: он хочет сам разобраться. Когда наш фотокор нацелился на него своим аппаратом, переводчица властно подняла руку. «Хватит!! Его сегодня уже снимали!!» — распорядилась она. Она ревниво оберегала гостя, рассматривая его как свою собственность. Это была самая милая, хотя и не самая умная из виденных мною в жизни переводчиц.

Репинские залы пользовались наибольшим успехом, вероятно, потому, что в этих залах больше, чем в других, сконцентрировались образы, раскрывающие волю, силу, яркость русских характеров. Молодые австрийские рабочие долго стояли перед каждой картиной. И сами они, молодые венцы, могли вызвать к себе художественный интерес благодаря тому чувству духовного общения с предметом искусства, которое отражалось на их лицах, благодаря индивидуальному характеру восприятия, которое соответствовало личности каждого из них.

{356} Покидая галерею, в ограде галереи мы увидели стройного, с тонкой девичьей талией джигита Герасима Балквадзе. Мы узнали, что он учительствует в своем родном селе Натанеби и приехал на фестиваль как танцор, участник грузинского танцевального ансамбля. Мы спросили его о галерее. Он ответил кратко: «Репин!» — и огорчался только тому, что ему редко приходится бывать в галерее — раз в сто лет, а то и реже. Мы не нашли, что это преувеличение, узнав, что он впервые в Москве и что от роду ему сто три года — сто три!

А в заключение — такой случай.

Дело было в Парке культуры во время праздничного гулянья. Молодой француз обратился к своему приятелю:

— Погляди в программу: что там в последний день фестиваля?

— Много чего: торжество на стадионе, ну и, конечно, обращение к молодежи.

— К молодежи? А ко взрослым? Обращение к старшим не предусмотрено? Напрасно. Я сам бы составил. Я сказал бы: «Отцы! Отцы, — сказал бы я. — Как обстоит дело между вами, отцами, насчет мира и дружбы? Мы, ваши дети, стараемся брать с вас пример — ведь этого вы от нас постоянно требуете; возьмите и вы с нас пример хотя бы раз, хотя бы в этом случае…» Я сказал бы еще…

Что сказал бы он еще, мне не пришлось расслышать. Гигантская роза фейерверка расцвела в небе. Мириады звезд с земли смешались с небесными звездами, и все вместе повернули вниз, щедро сыплясь нам на головы.

«Театр», 1957, № 10.

# Горький победил!

Признаться, мы шли на этот спектакль с опасением, и довольно большим. И опасались мы не столько за молодой театр, сколько, откровенно говоря, за старого автора, за его «Якова Богомолова». Разве, скажут, «Яков Богомолов», написанный Горьким, нуждается в рекомендации? Оказывается (если смотреть на вещи как они есть), нужда все же в этом имеется.

Который уже год, с той поры как была опубликована эта пьеса, театры ходят вокруг да около «Якова Богомолова», присматриваются, прикидывают — дескать, а будет ли понятно, а как ставить, а что, собственно, хотел сказать Горький, а найдутся ли исполнители, а не лучше ли показать «Егора Булычова», а современно ли, а как быть с концом пьесы, которого нет, а то, а другое, а третье… Словом, так долго приглядывались к пьесе, что проглядели ее! И даже Вахтанговский театр, успевший включить пьесу в репертуар, успел уже ее исключить оттуда.

{357} Который уже год театры поглядывают друг на дружку: кто же первый рискнет поставить «Богомолова», и вот вышло так, что рискнул не самый сильный, чего все ожидали, а самодеятельный, любительский коллектив, — за одно это — очко в пользу народного театра Метростроя, ноль — остальным!

Опасность же, о чем мы наговорили вначале, заключается в том, что если бы метростроевцы проиграли в этом случае, а проиграть здесь было куда проще, чем выиграть, то у других театров спокойнее стало бы на совести (если только, впрочем, им было беспокойно): «Мы же, дескать, говорили — и не очень понятно, и неизвестно, как ставить, а что, собственно, хотел сказать Горький, и несовременно, и конец, как мы предсказывали, подвел, и то, и другое, и третье, и еще четвертое». И в результате «Яков Богомолов» был бы снова отодвинут еще на десяток-другой лет.

А сейчас мы приглашаем всех скептиков пройтись в Дом культуры Метростроя и посмотреть этот спектакль — не потому, что это прекрасный спектакль, нет, спектакль еще далеко не прекрасный, а потому, что в этом далеко не прекрасном спектакле, в этих ненаилучших, скорее, наихудших для «Якова Богомолова» условиях пьеса, как говорится, «прозвучала», и довольно внушительно. Горький победил, и в дальнейшем должна пойти речь не о том, ставить или не ставить (это уже не вопрос), а о том, чтоб дать этой пьесе высокое воплощение и сделать ее достоянием зрительских масс наряду с другими горьковскими шедеврами.

Сошлемся прежде всего на публику. Я сильно подозреваю, что на спектакле, о котором идет речь, подавляющее большинство зрителей маленького зала, если не сказать — все до единого (исключая, разумеется, рецензентов, во всяком случае, пишущего эти строки), были родственниками или добрыми знакомыми или знакомыми добрых знакомых участников спектакля, но если это даже так, то я скажу, что этот случай еще больше укрепил меня в моем мнении. И вот почему: зрители усиленно аплодировали, как только опускался занавес, и всячески старались продемонстрировать свою благожелательность, однако помимо этого и, кажется, даже неожиданно для себя стали прислушиваться к тому, что, в самом деле, происходило на сцене, и, уже забыв о своей первоначальной миссии, они стали увлекаться ходом пьесы, неожиданными поворотами ее мысли, и то внимание, тишина и сосредоточенность, которые ими овладели, послужили большей оценкой пьесы, чем даже их аплодисменты, хотя эти аплодисменты и были вполне заслуженными. И если разобраться в мотивах этой сосредоточенности, то, на наш взгляд, они вызваны были актуальным звучанием этой пьесы, тем, что она дает ответ на духовные запросы современного зрителя.

Тут в первую очередь заслуга режиссера Л. Новского, он очень точно понял пьесу и сумел внушить это понимание актерам, {358} а через них и зрителям, а понимание это состоит в том, что между героями ведется спор, не всегда осознаваемый ими, спор о том, что же есть человек, в чем его назначение на земле и как он должен жить, чтоб обрести радость, смысл в своем существовании. Хочется сказать, что режиссер обнажил ум пьесы, и вся его режиссура, и интонации диалогов, и мизансцены служат не для бытового и даже не для психологического раскрытия событий, происходящих в имении купца Букеева, а для того чтоб обнаружить, что же за этими событиями происходит и чего, все углубляясь, ищет автор. И даже незаконченность пьесы не отразилась сколько-нибудь заметно в спектакле — особо кардинальных мер режиссер не предпринимал, он ограничился тем, что имелось в его распоряжении, и закончил пьесу песенкой дяди Жана (взятой из горьковских черновиков). А последнюю по порядку сцену пьесы сделал психологически и ритмически финальной, завершающей — и вот свидетельствуем: смотреть можно!

Актеры — одни более, другие менее — успешно следовали за режиссером, одни — естественно и свободно (у них режиссерская мысль стала их собственной) выполняли свои задачи, другие — скованно и натужно, еще не освободились от режиссерских «цепей» (так и чувствовалась за ними режиссерская указка и «тренаж»).

Об исполнителе заглавной роли Е. Михайлове следует сказать, что пока он сделал только половину дела. Богомолов у Горького, что называется, человек не от мира сего, чудак, «блажной», как его (впрочем, очень любовно) называют, имея в виду его душевную чистоту, бескорыстие. Короче — это определенного рода характер, и этот характер удачно показывает Михайлов. Правда, полнота изобразительности далека от идеала, и актер с большим творческим опытом нашел бы для себя здесь обильную пищу. Однако и Михайлов убеждает нас, что за человек, которого он показывает, и почему заслуживает симпатии, — и этого, конечно, уже немало. При всем том кроме характера есть у героя еще и убеждения, к которым, кстати говоря, главным образом и привлекает внимание автор, лично, можно сказать, заинтересованный в том, чтоб философия Богомолова, смысл ее, как некое зерно, легла в душу зрителя. А с этим мотивом у Михайлова обстоит не в пример хуже. Богомолов у Михайлова высказывает свои взгляды сдержанно, тактично, не «жестикулируя». Однако у него не хватает убедительности не потому, что его взгляды вызывают недоверие, а потому, что они не высказаны убежденно, производят впечатление ненужного красноречия и повторяемости, того, о чем можно сказать: «А‑а! мы это уже слыхали!!»

Справиться с подобным недостатком путем соответствующей интонации, сдержанной, благородной, ненавязчивой и так далее, по-моему, невозможно. Надо браться за дело с другого конца, {359} мало в данном случае высказывать мысли, важно еще мыслить в процессе высказывания мысли. Повторяем, чтоб быть убедительным, надо быть убежденным — не просто соглашаться с истиной, но еще и пережить ее, а тут особенно — каждый раз переживать заново, чтоб она каждый раз выглядела как открытие, хотя она нам известна. При таком подходе лаконизм и сдержанность не станут панацеей, и некоторая даже «жестикуляция», повышенная эмоциональность временами, пожалуй, и не повредят.

Из‑за отмеченного недостатка совершенно пропала лучшая, кардинальная сцена пьесы, та, где Ольга признается Богомолову, что изменила ему, и где он проявляет столь неожиданно такое достоинство, мудрость и силу духа, о которых ни Ольга, ни мы, грешные, не подозревали.

Мы помним эту сцену, исполненную на эстраде артистами В. Якутом и Л. Орданской, — немало лет прошло с тех пор, как мы их впервые увидели, а забыть этого концерта мы не можем, и не только мы.

Якут не только изображал милого чудака и не просто старался вот и здесь по-чудачески мило выбраться из неприятностей, куда он попал. Нет, Богомолов тут сила — сила! — и немалая, буря чувств и мыслей мгновенно проносится через него в тот момент, когда Ольга ждет его ответа. Он одолевает, перебарывает в себе все то, что произошло с ним и Ольгой, мы видим, сколько это ему стоит, он говорит думая, говорит, от всего сердца думает, если так можно выразиться, и благодаря этому с каждым мгновением крепнет его взгляд на жизнь, который он подтверждает не только отвлеченно и философски, но собственной болью поддерживает его, он выстрадал его, так что Ольга — ее играла Орданская, — обычно очень покровительственно, как и все прочие, относившаяся к Богомолову, оказывается неожиданно в полной и, можно еще прибавить, жалкой растерянности.

Очень культурно провела роль Ольги В. Балашова; она представила лам интеллигентную, тонкую и умную женщину, показала ее тревогу, духовную тревогу, не покидающую ее, неспособность уйти и изолироваться от чего-то более важного, чем окружающая ее жизнь, чего ей недостает и в чем она еще неспособна разобраться; всю эту, если так можно выразиться, благородную нервность и выразила актриса, правда, выразила несколько, надо сказать, однообразно.

Однообразие это, помимо прочего, вызвано вот еще каким обстоятельством — Ольга против своей воли уступает грубым домоганиям Ладыгина, примитивизм которого, как видно, потрясает всю ее духовную организацию, недаром она презрительно называет его (в светлую для себя минуту) «животным», она на момент, стало быть, капитулирует и перед собой, уступает какой-то своей слабости, темной силе в ней, в чем она впоследствии мучительно раскаивается (не потому только, что изменила мужу, {360} сколько потому, что изменила себе). Но, стало быть, очень важно и показать эту ее слабость, то, как она теряет голову, как не может совладать с собой, важно также показать дальше и ее гнев против себя — одной только «сглаженной», деликатной, «интеллигентской» линией поведения здесь не обойдешься.

Мы не видели второй упомянутой в программе исполнительницы роли Ольги, но представляем себе и другой, применительно к индивидуальности артистки рисунок образа — не только «понимание», «ум», «культура» и прочее в этом роде, но и то, что называется «трепет», неясное томление молодой души, развивающееся как некая романтическая устремленность, недаром внимание всех присутствующих приковано к ней, она влечет к себе какой-то скрытой в ней тайной, манящей в ней мечтой, полетом, слишком уж заземленным в данном, например, случае.

Что касается третьего лица в этом центральном «треугольнике», Букеева, то исполнение его Д. Николаевым следует назвать вполне добросовестным и аккуратным, оно передает основные признаки образа, но при этом надо прямо сказать, что данному актеру не по силам эта тяжесть.

Букеев — предшественник Булычова, масштаб у него крупный и требует «крупной игры». Может быть, на роль, подобную Букееву, пригласить актера из профессионального театра? Сотрудничество мастера поднимет общий уровень, подтянет всех участников. Последнее вполне перспективно, если учесть хорошую основу, как, например, в данном случае та же Балашова в роли Ольги, Б. Гладков (Жан), Н. Сироткина (Нина Аркадьевна), А. Герасимов (Стукачев).

Позволим себе замечание общего порядка, оно относится не только к этому театру, к этому, пожалуй, даже меньше, чем к другим, аналогичным, но и здесь сказывается тенденция, которую мы сейчас осветим, — мы имеем в виду элементы одновременно и дилетантизма и профессионализма.

Под дилетантизмом мы разумеем не простое отсутствие опыта или мастерства (дело, в общем, наживное при наличии одаренности или по крайней мере склонности к сценическому искусству), а дилетантизм *как принцип*, отношение к делу «от нечего делать», грубо говоря, графомания применительно к данному случаю. Этические нормы Станиславского в первую очередь должны быть освоены участниками художественной самодеятельности, перерастающей в народный театр.

И другая крайность — профессионализм (чему мы противопоставили бы артистизм), когда служение искусству превращается в «службу», а не в «потребность души», когда по этой причине приобретенные навыки перерастают в штампы, а способность свободно держать себя на сцене — в бойкость, самоуверенность и самодовольство, когда виден и «опыт» и так называемая «техника», но меньше видно то, что называется «жизнь человеческого духа».

{361} Опасность в обоих случаях состоит в том, что теряется творческий момент, творческое самочувствие, *самочувствие творчества*, — да, это не забава, но и не ремесло, это проявление творческого духа (об этом, кстати сказать, и написана пьеса Горького «Яков Богомолов»). В каждом человеке существуют задатки художника в той или другой области, в музыкальной или сценической, дать выход этой потребности (которая, чем ближе к коммунизму, тем больше будет развиваться) — [вот чему] служит самодеятельное искусство во всех областях, служат народные театры, поэтому участие в них есть творческий акт.

Я, вероятно, несколько затянул это рассуждение, но лишь потому, что вопрос серьезный, касается явления, которое приходится наблюдать довольно широко. В театре Метростроя, повторяем, его меньше, но все же оно и там обнаруживается как некий намек, как бактерия, что ли, но ведь бактерия, как известно, имеет склонность к размножению. И лучите сказать об этом раньше, чем позже, тем более что и уровень метростроевского театра хороший и перспективы у него интересные…

«Театр», 1960, № 8.

# «Старая голубятня» в Москве

Любители театра, ожидавшие с приездом «Старой голубятни» чего-либо для себя неожиданного, особенно после гастролей Вилара и «Комеди Франсэз», вероятно, были несколько разочарованы. Сколько-нибудь оригинального слова в области сценического искусства они, в самом деле, там не обнаружили, хотя, естественно, знакомство с театром, особенно с Сюзанной Флон и Жоржем Декриером, доставило приятные минуты и останется в памяти.

И все же было там и новое, чего мы не видели в «Комеди Франсэз» и у Вилара, — была современная французская драма. Представленная столь значимыми именами, как Жан Жироду и Жан Ануйль, она, разумеется, возбудила наш интерес, который, сразу скажем, был вознагражден. Что же привлекло в этих пьесах? Беспокойство! Беспокойное раздумье, владеющее обоими драматургами, волнение, выплескивающееся наружу, несмотря на изысканность и, даже хочется сказать, хладнокровную продуманность формы. Форму эти драматурги продолжают неукоснительно соблюдать даже в момент высшего душевного напряжения. Французская школа!

Вопросы, которыми захвачены и тот и другой художник, касаются сегодняшнего дня, и, хотя оба автора удаляются в глубину веков, одни — в средневековье, а другой — даже в античные времена, они, однако, не прячутся от злобы дня, напротив, им, видимо, там, вдалеке, сподручнее без суеты обсудить важные {362} вопросы. Вопросы, правда, в общем не новые, но надо им давать новые решения! Поэтому пьеса «Троянской войны не будет», на наш взгляд, сегодня более актуальна, чем даже тогда, когда Жироду писал свою пьесу. Ибо тогда, когда он ее писал, накануне второй мировой войны, вопрос стоял, так сказать, более традиционно, чем в наше время, когда мир разделился на меньшинство (которое, однако, нельзя недооценивать), поддерживающее традицию (войны-де неизбежны), и большинство, настаивающее на том, что традиция должна быть разрушена.

Выражение «Троянской войны не будет» звучит иронически, поскольку Троянская война была и автор самим заголовком воспроизводит ходовую фразу, бывшую на устах и перед первой и перед второй мировой войной и которая, возможно, всегда была на устах перед всеми войнами (поскольку желаемое часто выдается за сущее). Вот что волнует автора — будет война или не будет! Несмотря на свою иронию, он тайно надеется, что войны все-таки не будет. Ведь писал он свою пьесу в 1935 году, за четыре года до катастрофы. Ирония его зазвучала трагически после войны, когда пьеса снова появилась на сцене!

Жироду ставит вопрос двояко. Война не зависит от воли человека (а от «высших сил», «рока» и «судьбы», как думают герои пьесы, или от природы собственнического, капиталистического общества, как мог бы подумать автор). Жироду, впрочем, мало останавливается на этой теме. Он спешит к другой, ради которой и задумывалась пьеса, — к теме о том, что предотвратить войну можно, что это зависит от доброй воли людей. Согласимся с тем, что такая постановка вопроса сейчас более основательна, чем когда-либо раньше, — мир благодаря победе социализма созрел для подобной миссии. И если бы пьеса писалась сейчас, в 1960 году, мы, конечно, хотели бы увидеть ее с учетом тех капитальных перемен, которые случились в мире и которые должны бы сказаться на позиции автора: не только добрые намерения и луч надежды, но еще и разум, осознанный оптимизм, твердая почва.

В этой связи надо засвидетельствовать, что наибольшее впечатление производит в спектакле Гектор в исполнении Жоржа Декриера, или, лучше сказать, Жорж Декриер в роли Гектора. Да, сам актер! Мы не знаем, как звучал этот спектакль раньше, но складывается впечатление, что тревога, охватывающая Декриера, страстность, с какой он, пользуясь словами Гектора, убеждает нас в нашей способности воспрепятствовать войне, вызваны событиями в мире за пределами милой старой голубятни, там же, в Париже, в майские дни 1960 года.

Поэтому, когда мне пришлось прочесть в одной из рецензий, что автору ее было скучно на «Троянской войне», то я подумал, что, правда, спектакль не наилучший из возможных, но скучно мне не было хотя бы из-за одного Декриера. А недостатки постановки и, может быть, в самом деле моментами прорывающаяся скука вызваны были тем, что беспокойство Декриера (я не {363} говорю уже о самом Жироду) передалось далеко не всем актерам — те просто играли свои роли, не очень-то заботясь о том, где тут, собственно, Троя, а где же наши дни. Правда, они помнили предупреждение, что они одновременно и современники и троянцы или греки, и в развитие этой установки то вели себя весьма непринужденно, как сегодняшние парижане, то, всполошившись, поспешно отступали (пластически перестраиваясь на ходу) к воображаемому фронтону какого-нибудь античного храма с изображением эпизодов греко-троянской войны и располагались там в соответствующих позах. Что же, это вполне законный драматический принцип, мы только пожелали бы, чтоб он все время связан был с тем, что у нас принято называть сверхзадачей.

Меньше других поэтому нас увлек Демокос в исполнении Марселя Андре. Демокос — главный враг Гектора в троянском обществе. Он, что называется, поджигатель войны, горячая голова (и себя горячит и других, не силясь дать себе отчета в том — сумасброд! — к чему это приведет). По его мнению, война — в природе вещей, и за торжество этой природы он готов отдать все на свете, кроме разве своей собственной жизни. Когда все же ему приходится ее отдать (его убивает Гектор за то, что можно назвать военной провокацией), он в последнюю свою минуту обманом все же вызывает войну — дескать, если мне пропадать, то всем остальным и подавно.

Жаль, что Марсель Андре не нашел подходящей модели для своего образа, если не в троянской действительности, то хотя бы в современной (разве так трудно было!). Пока что перед нами вызывающий смех вздорный и напыщенный старик из разряда опереточных рамоли, а вовсе не та зловещая и изуверская фигура, какой она предстала перед нами во время чтения пьесы. Он смешон, спору нет, но ведь и страшен, как же иначе! Я сам не прочь посмеяться над ним, но это тот случай, когда смех застревает в горле. Нет, покруче надобно бы обращаться с этими старичками, мсье Андре, жестче!

Ближе к истине поэтому Гамиль Ратиб, исполнивший Улисса. Он — лучшее после Декриера украшение спектакля. Любопытно! Пьеса Жироду ориентируется на современность, античный сюжет взят условно, для разбега, так сказать, и всякого рода требования исторической точности, по крайней мере здесь, неуместны. И все же я должен сказать, что представлял себе гомеровского Улисса именно таким, каким его показал Гамиль Ратиб, вернее сказать, что в нем я сразу узнал этого нашего, еще со времени школьной скамьи, доброго знакомца. Правда, артист показывает его (внутренне) таким, словно он уже прошел всю свою одиссею, хотя на деле она еще впереди. Но это очень мудро, на наш взгляд. Улисс предстает в полном вооружении опыта жизни, а это нужно для того глубоко содержательного диалога, который ведется между ним и Гектором. Мы видим не только его цинизм, как указывалось в одной из статей о спектакле, не только ловкость {364} дипломата, но и волю воина и сердце человека. Улисс считает, что война неизбежна и что от судьбы не уйдешь. Однако он склоняется к тому, чтобы обойти это препятствие, и соглашается с Гектором. Почему он так поступает? Он видит жену Гектора и вспоминает свою. «Андромаха так же вскидывает ресницы, как и Пенелопа». А, кроме того, пылкость и благородство Гектора он воспринимает как вызов себе, лучшему в себе. Можно сказать, что в трудном единоборстве с Гектором верх берет последний, на время, увы! И всю эту сложную игру чувства и мысли вы видите в исполнении Гамиля Ратиба, в его печальной и умной улыбке, в его взгляде, обращенном к собеседнику, — дружеском, теплом, уважительном; восхищает его тонкий юмор, тонко скрытый юмор, с каким он оценивает сложную обстановку, юмор, просвечивающий сквозь респектабельность аристократа. Я не убежден, вполне ли это античный юмор, пожалуй, капля-другая французской крови перепала этому греку; что же, он тем ближе к нам, тем актуальнее.

Гекуба — на стороне своего сына Гектора, но, как видно, не от нее, к сожалению, Гектор унаследовал свою удивительную страстность (так же, впрочем, как он не унаследовал ее у своего отца Приама). В кого же он уродился? Когда Демокос предлагает «сравнить лицо войны с лицом Елены», Гекуба резко (у автора) отвечает ему, что, напротив, война, по ее мнению, похожа «на зад обезьяны». И если бы Анни Карьель зло произнесла эту злую фразу, с затаенной страстью, с поднявшимся в ней вдруг ужасом от предчувствия беды и желанием ей противостоять (а ведь предчувствие и сопротивление должно быть электрическим током, пронизывающим спектакль, его ритмом, окраской, стать, что называется, атмосферой зрелища, вместо той созерцательности, которая пока что преобладает в нем), то эта фраза прозвучала бы пощечиной Демокосу. Пока что между актрисой и героиней я не почувствовал волнующего контакта — что ей Гекуба, что она Гекубе!

Мы не предлагаем какого-нибудь там «шиллеровского» стиля, ничуть, нас вполне устраивает «сдержанность», но сдержанность по логике самого этого понятия должна нечто сдерживать, а не просто выражаться в демонстрации хороших античных манер, добросовестно копирующих образцовые чернофигурные амфоры. Дайте же работу этой сдержанности, пусть ей будет что сдерживать, и тогда мы ее по достоинству оценим.

Бесстрастие под предлогом пластичности можно предоставить Елене, тем более что она занимает видное место в спектакле, и Женевьева Брюне, считаем мы, играет ее в полном соответствии с замыслом автора. Все кругом так или иначе волнуются или делают вид, что волнуются, одна Елена бесстрастна, совершенно спокойна. И в самом деле, что ей волноваться, ведь она и так бессмертна! Ей почти безразлично, что о ней скажут, хорошо ли, плохо. Скажут ли, что ее лицо олицетворяет войну или, {365} напротив, мир, — ей все одно. И это ее равнодушие, к слову сказать, прекрасно оттеняет проницательно-ядовитое замечание Гектора на тему о том, что Троянская война началась-де из-за Елены. «Путем всяких кви про кво нас заставляют сражаться из-за женщины, уверяя нас, что мы боремся за красоту», — то есть корысть под маской бескорыстия.

В одной из рецензий указывалось, что Елену надо бы осудить, она есть зло и заслуживает кары. Кары? За что? Поскольку мы поняли автора, Елена — это сама природа, ее инерция, ее косность, на худой конец, в чем она не виновата, она такова, какова она есть, и ее нельзя заподозрить в неискренности, когда признается: «Это зависит не от меня». Да, это природа, та, о которой было сказано: «… и равнодушная природа красою вечною сиять». Карать природу незачем (если мы не хотим уподобиться тому древнему царю, который приказал высечь море), да и вряд ли это возможно, не лучше ли ее направить, и если это не удавалось в древние времена, то, может быть, удастся в наши?

А выше всех взлетел Жаворонок, L’alouette — Сюзанна Флон. Жан Ануйль рассказал в своей пьесе историю Жанны д’Арк, показал суд над ней и свидетельские показания, которые по ходу процесса даются в виде сцен из ее жизни — с того момента, когда она услышала божественные голоса, призывающие ее освободить Францию от английских оккупантов, вплоть до ее торжества, ее падения, затем приговор, сожжение на костре.

Признаться, я предполагал, что религиозная одержимость Жанны явится одним из мотивов исполнения французской актрисы. Грешным делом, мне представлялось, что для нее это невозможно иначе, потому что если даже сама актриса отвергает божественный вариант подвига Жанны, то, воплощаясь в образ, она, казалось мне, не сможет обойтись без этого мотива, как по крайней мере субъективной предпосылки. В самом деле, девушка-подросток, пастушка из глухой деревеньки, объявила себя спасительницей Франции — как она могла вообразить себе нечто подобное, если бы не была убеждена, что послана самим богом! А ведь это решительно предопределяет характер исполнения роли. Я был приятно разочарован, обнаружив, что этот мотив носит больше формальный, «орнаментальный», а не конструктивный характер, это, скорее, историческая справка, поскольку реальная Жанна в самом деле верила, что слышит голос святого Михаила.

Жан Ануйль поворачивает дело следующим образом (и Сюзанна Флон с энтузиазмом его поддерживает): не так получилось, что сначала Жанна услышала голоса, а затем уже провозгласила себя спасительницей Франции, а, наоборот, когда она созрела для своей освободительной миссии, она только после этого (может быть, тотчас же) услыхала голоса; тут достаточен ничтожнейший промежуток, миг, и того меньше, но важна последовательность, что чему предшествует. От этой, позволим себе {366} сказать, мировоззренческой позиции зависит все, в том числе исполнение Сюзанны Флон. Жанне нужны были голоса как высшая санкция для ее подвига, и не только моральная, что понятно без пояснений, но и психологическая, чтоб быть уверенной в своих силах — а силы нужны здесь воистину нечеловеческие. Но и только. Ибо раз происхождение ее героизма не божественное, а земное, идет не от святого Михаила, а от крестьянки Жанны, то она может действовать, опираясь на самое себя, а это важно для концепции пьесы и спектакля в целом, ибо здесь проясняется мысль, как увидим дальше, самая дорогая автору.

Ануйль ставит Жанне ловушку (догадываясь, что рискует сам в нее попасться!). В трудную минуту, когда она обращается за поддержкой к святому Михаилу и святой Маргарите, она не слышит в ответ их голосов: святые молчат. Казалось бы, совсем «несообразно» с их стороны, и Жанне при ее впечатлительной натуре легко может померещиться, что она слышит голоса, стоит ей лишь жарко молиться; она и молится, а голосов нет! Автор с волнением следит за тем, как же поведет себя Жанна, предоставленная самой себе. Оказывается, очень просто! И Сюзанна Флоп показывает это довольно прозаически, обыденно — дескать, если бог не слышит, то, что поделаешь, придется Жанне как-нибудь самой справиться, она и управляется, дай бог, как говорится, ему самому.

Значит, дело не в боге, а в тебе, в твоей собственной потребности, которой ты выражаешь всеобщую потребность, всех таких, как ты, — только наиболее полно, совершенно и идеально!

Таким образом, если, согласно известному афоризму, глас народа — глас божий, то здесь, напротив, божий голос раздается лишь по полномочию народа. Этот народный мотив, а не только национальный, ко многому обязывает, ибо тогда появляется (возможно, невольно для автора, хотя почему бы и не сознательно) мотив классовый. Англичанин граф Варвик неспособен понять, почему Жанна предпочитает жизни смерть, а предпочитает она не только из чувства чести (что, допускаем, еще склонен понять Варвик), но и потому, что эта жизнь, лишенная полета, станет постылой. Он не понимает ее. Она его понимает. Он, граф, относится к ней, к пастушке, с высокомерным удивлением, она же, пастушка, к нему, графу, со снисходительной покровительственностью. Прекрасна сцена, когда она говорит, положив ему на плечи руки: «Ты все-таки довольно славный малый, несмотря на свою джентльменскую рожицу. Но, видишь ли, тут уже ничего не поделаешь. Мы с тобой не одной породы!» А затем идет чудная ремарка о том, как Жанна «совершенно неожиданно похлопала его по щеке». Насколько она выше его здесь, не собираясь над ним возвышаться. Сюзанна Флон проделывает это восхитительно! Даже Варвик у Декриера, до последней степени шокированный, испытывает неясное ему замешательство — но от сознания ли ее превосходства?

{367} Как уже указывалось, пьеса представляет собой инсценировку судебного процесса над Жанной д’Арк, причем актеры и герои заранее договариваются, что кому играть и в какой последовательности. И пьеса заканчивается, как и полагается, согласно исторической действительности, сценой сожжения Жанны на костре. Но тут актеры и герои спохватываются: помилуйте, они ведь забыли показать еще одну сцену, важную, самую важную сцену — коронации Карла VII и триумфа Жанны, которая, ликуя, празднует свое торжество. Все в ужасе от такого упущения и тут же восполняют его — добавляют сцену триумфа и ею заканчивают спектакль. Конечно, эта путаница допущена с умыслом, которого автор не скрывает, — вместо гибели и унижения пусть в финале будет победоносная минута, с которой Жанна вошла в века, и это впечатление — радость, а не мрак — унесет с собой зритель из театра.

Конечно, подобная концепция имеет свой смысл, — почему бы, в самом деле, не закончить пьесу оптимистической точкой, этаким восклицанием! Однако мы не можем безоговорочно присоединиться здесь к автору. Он сам, предлагая подобную перетасовку, неспособен скрыть чувства горькой иронии по поводу того, как все же приукрашивается история. По той комической поспешности, с какой герои бросаются разбирать костер и освобождать Жанну, чувствуется эта насмешка — над донкихотскими потугами прикрасить правду жизни. Ирония автора, однако, слабее его утверждения, его упования. В действительности, дескать, все закончилось печально, а мы давайте забудем об этом роковом, трагическом конце, об этом возмездии за подвиг. Зачем? Чтоб впредь было хорошо, чтоб подбодрить себя мыслью, что все будет хорошо. Но разве это выход, эта хорошая мина при плохой игре, и разве, оставив все, как оно есть, и только сокрушаясь по этому поводу, мы спасем Жанну, если она вздумает повторить подвиг и обнаружить красоту своей души? Нет, мы еще раз умилимся, а ее еще раз сожгут! По правде говоря, мне не по душе та утешительная перестановка сцен, к которой прибегает автор.

Здесь, в этой неожиданно скептической и усталой усмешке, вдруг мелькнули те черты творчества Ануйля, которые, вообще-то говоря, в «Жаворонке» — его самой лучшей, самой бодрой и смелой пьесе — не очень заметны, но в других пьесах, особенно в так называемых «черных», дают себя знать весьма ощутимо. Во многих пьесах Ануйля эта нота насмешливого отчаяния, в которой неверие в способность современного человека противостоять убожеству современного буржуазного общества, неверие в саму историю, которая порой кажется драматургу трагическим фарсом, — там, в других пьесах, эта нота звучит куда более настойчиво и мрачно, чем в «Жаворонке». Но и здесь, едва прозвучав, она заставляет нас насторожиться, она царапает слух, и потому прежде всего, что нарушает главную мелодию, которую ведет в спектакле Жаворонок — Сюзанна Флон.

{368} Если спросят, как одним словом сказать то, что играет Сюзанна Флон, можно ответить слоном, являющимся заголовком пьесы, — «жаворонок». Да она и есть жаворонок, иначе и не назовешь ее, как жаворонком. Если бы даже это слово не упоминалось, было бы большой нашей удачей, если бы мы набрели на него в поисках нужного определения. Удивительно, как это актриса сумела воплотить отвлеченную метафору автора! Да, жаворонок — чистый, душевный, целомудренный, простенький, распевающий песню в небе. И подобно тому как он привольно носится в воздухе, она сама так же легко и непринужденно чувствует себя в той атмосфере, которую создает вокруг себя, которая исходит от нее. Ее маленькая фигурка воспринимается вся сразу — вот она вся перед тобой! И задумчивая, и шалунья, и пугливая, и насмешливая, и сосредоточенная, и хитренькая, и вдруг жалконькая, и стойкая — как трепетная игра света пробегает по ее лицу отражение этих чувств, — но прежде всего она чистая.

Странно, почему все ее слушаются и все идут за ней — от простолюдинок до короля, от грубого и туповатого Ла Ира до утонченного и капризного Карла VII, почему они идут за ней, как завороженные? Нет, в самом деле, странно! Раз, как мы условились, с ее стороны нет мистических побуждений, то нет и мистической реакции, стало быть, на чем-то другом держится ее влияние. А на сцене это убедительно, то есть то, что она всех покоряет и заставляет делать все, что она хочет. Почему? Красота ее? Да нет же! Правота ее, убежденность в своей правоте и больше того — абсолютная уверенность в том, что все кончится так, как должно кончиться, ощущение *неизбежности* победы Франции. Я не хотел бы пользоваться здесь таким словом, как «закономерность», и если я все же привожу его, то для пояснения того, что это чувство закономерности в ней органическое, она его бессознательная носительница — отсюда ее сила. Вот своей убежденностью, которая не нуждается в длинной аргументации, она и заражает окружающих и передает им свою веру: великое дело — вера! Скептически настроенный Варвик теряется перед ней (ирония ему не помогает), да не он один. Отцы церкви со всей своей казуистикой, схоластической искушенностью, со всей системой своих силлогизмов и ловушек, которые они ставят Жанне в споре с ней, терпят полный крах. Бесит их не только неспособность убедить Жанну, их повергают в трепет собственные сомнения, вот чем опасен их противник!

Затем — ее человечность. Все лучшее, что мы связываем с понятием человечности, обретается в ней как нечто самое что ни на есть естественное, заурядное, доступное всем и каждому, и поэтому перед ней у каждого даже помимо воли приоткрывается душа, в робкой надежде на лучшее, — вот какой опасный она противник.

Она находит путь к каждому человеку и имеет успех, если в нем хоть что-нибудь осталось от человека. Она имеет успех {369} потому, что действует согласно своему воззрению, которое состоит в том, что чудо — вовсе не то, что делает бог, как это принято думать, — ведь богу ничего не стоит совершить чудо, чем же тут, собственно говоря, хвастать. Чудо, по ее мнению, есть человек, то, что может совершить человек, ибо человек вовсе не есть только зло и грязь, как утверждают отцы церкви, нет, он есть добро, сила и красота, и все дело в том, чтобы эти свойства из него извлечь. Как будто бы ей легко провалиться с этим своим прекраснодушием, однако, смотрите, она выигрывает!

В самом деле, ведь не было бы ничего замечательного в том, если бы Жанна просто обдурила простофилю Бодрикура или обвела вокруг пальца незадачливого Карла VII. Тут не было бы особой заслуги со стороны автора, актрисы и даже со стороны Жанны. Тут не было бы ничего и для нас поучительного!

С гением житейской премудрости мы встречались в предыдущем спектакле в лице Улисса, который, случись ему попасть в положение Жанны (представим себе такой случай!), вряд ли справился бы с делом лучше. Он, может быть, обломал бы еще Бодрикура, но перед королем определенно спасовал бы. Жанна открыла за грубостью и хамством Бодрикура его простодушие и доверчивость и к ним апеллирует. А что касается до короля, то она увидела в нем, конечно, заурядного обывателя и труса, но ведь и трус может одолеть свою трусость, если только верить, что он способен на лучшее (а почему бы, в самом деле, не быть в нем этому лучшему). И она внушает ему веру в самого себя (пусть только на момент), ибо ведь если пастушка расхрабрилась, чтоб стать вождем Франции, то почему бы самому королю не набраться храбрости, свойственной последней из его пастушек.

Превосходно играет Карла Мишель Буке — и его хилость и напыщенность, испорченность, детскость, его юродство, скрытую обиду на свое бессилие, и жажду реванша, и его готовность на все наплевать, лишь бы его оставили в покое, на Францию в том числе. И такое вот образцовое ничтожество актер освещает скорее юмористически, чем сатирически, что и помогает Сюзанне Флон выполнить ее задачу. Жанна находит у труса смелость, во что никто не верил, и меньше всех он сам, — вот ее секрет!

Со всеми Жанна так или иначе поддерживает контакты, почти со всеми, даже со своим судьей Кошоном. Кошона играет Марсель Андре, и мы рады, что на этот раз, после неудачи в «Троянской войне», можем выразить глубокое удовлетворение его исполнением. Кошона обуревают противоречивые чувства: как прихлебатель оккупантов, он осуждает Жанну, да и сан его к этому обязывает, и вместе с тем он воспринимает поступок этой девочки как упрек себе, как урок патриотизма. Глубоко растроганный ее беззащитностью, он внутренне презирает себя за свое поведение, которое не смеет изменить, хотя, кажется, какой-нибудь неосторожный жест или даже слово вот‑вот прорвется {370} у него, но он благоразумно берет себя в руки — и все эти душевные пертурбации происходят под влиянием Жанны.

Она же самим своим присутствием не дает покоя обвинителю. Исступленная ненависть Фискала (Паскаль Мадзотти) возрастает в нем по мере того, как он осознает свою гнусность и порочность по сравнению с чистотой и величием. Он не столько разоблачает ее, сколько себя, и вот, чтоб скрыть от других и от себя это обстоятельство, чтоб его не поймали с поличным, он преувеличенно демонстрирует свою верноподданность. Весьма поучительная картина!

Конечно, это заслуга режиссеров — Жана Ануйля (автор принял участие в постановке) и Ролана Пьетри, они наладили все эти контакты, незаметные глазу внутренние взаимоотношения действующих лиц, координируемые мыслью пьесы. Достойное и почетное место предоставлено слову — оно здесь хозяин, а не так, как это бывает в иных театрах, когда со словом никто не считается, хотя каждый пользуется его услугами; здесь же воистину можно сказать: вначале было слово.

Жанна — Сюзанна Флон, говорили мы, почти со всеми поддерживает контакты — почти, поскольку одно исключение придется сделать, досадное и до последней степени обидное. Речь идет об Инквизиторе — по своему значению в пьесе он занимает место сразу же после Жанны. Столкновение его с Жанной доставило нам при чтении пьесы большее волнение, чем на спектакле, несмотря на участие в постановке автора, который недооценил, по-видимому, свою пьесу, раз примирился с таким исполнением, проявив по меньшей море ложную скромность. Правда, есть тут одно щекотливое обстоятельство. Роль Инквизитора исполняет Ролан Пьетри, тот самый, который является режиссером спектакля. Ролан Пьетри так много уделил внимания всем исполнителям пьесы, что ему не хватало этого внимания для самого себя, для роли, которую играет Ролан Пьетри. Редкий случай бескорыстия. Инквизитор Ануйля обнаруживает в Жанне вовсе не того врага, какого видят в ней остальные. Враг в ней не дьявол, якобы вселившийся в нес (близорукий взгляд отца Фискала): с дьяволом, как с бывшим ангелом, считает Инквизитор, всегда можно договориться, в крайнем случае изгнать беса — дело известное. Враг опаснее дьявола — человек. Человек, которого отстаивает Жанна и сама в себе носит. Этот человек — не средство, а цель, альфа и омега бытия. Он не нуждается в покровительстве высших сил (небесных или земных) и не боится их угроз. При таком взгляде на вещи боги, как небесные, так и земные, становятся лишними, рано или поздно им придется убираться подобру-поздорову. Вот какую угрозу видит в Жанне Инквизитор, и Жанна со своей невинной улыбкой подтверждает его правоту.

Суд оставит Жанне жизнь, для этого ей достаточно сказать одно слово «да», то есть подчинить себя высшей силе, признав себя ее следствием, сокрушенно отвергая свою самостоятельность, {371} себя как источник силы. Когда ее на момент запутали и застращали и она сказала было «да!», все кругом по этому поводу ликуют — один Инквизитор продолжает сомневаться. И в самом деле, Жанна быстро опомнилась и решительно объявила: «Нет!» Инквизитор в исступлении требует, чтобы ее скорее сожгли, иначе еще немного, вопит он, и к ней все присоединятся, и он прав, этот страшный старик, еще немного — и к Жанне присоединятся все.

У нас нет прямых данных считать, что Инквизитор Ануйля написан под влиянием «Легенды о великом инквизиторе» Достоевского, но диалектика здесь аналогичная, и, во всяком случае, читая эту сцену, мы сразу вспоминаем Достоевского. Но даже если иметь в виду только Ануйля, приходится сказать, что артист в роли Инквизитора не достиг его уровня и, кажется, не только недооценил своей миссии в пьесе, но даже, будем откровенны до конца, и мысли автора. Правда, Инквизитор грозен, он грозно шевелит бровями, голос у него грозный и жестикуляция грозная, при всем этом он не произвел ни малейшего впечатления не только на меня, но и на Жанну. А я хотел бы видеть, как он прощупывает душу Жанны, как доискивается в ней того, чего больше всего боится, как, к ужасу своему, это находит, как наливается злобой и мстительностью, — словом, я хотел бы видеть, как ведется этот внутренний напряженный диалог-поединок! На деле же я вижу только то, что актер выучил текст, что он знакомит меня с текстом, — grand merci, — но я мог бы и сам как-нибудь с ним познакомиться. Если бы Инквизитор всеми силами своей дьявольской души боролся за ангельскую душу Жанны, а она, эта душа, все же вырвалась бы из его проклятых когтей, — жаворонок взлетел бы еще выше!

«Театр», 1960, № 9.

# Мария Миронова и другие

«Другие» — отнюдь не значит второстепенные, напротив, вполне первоклассные (или почти что), и все же, как хотите, а рядом с Мироновой они «другие». Кто же эти «другие»? Все участники спектакля «Кляксы» в Московском театре эстрады. В первую очередь драматург Вл. Дыховичный и автор стихов М. Слободской — на них мы задержимся на минуту… Вот я сказал «на минуту» и поймал себя на том, что сам же проявил небрежность, в которой собирался упрекнуть своих коллег по перу. Да, так уж повелось: раз «малые формы», то сам бог повелел отнестись к ним если не небрежно, то снисходительно, снисходительно-покровительственно, покровительственно-похлопывающе, — и это еще в лучшем случае! Вот ежели большая форма, какая-нибудь там многоактная пьеса, да еще в каком-нибудь академическом {372} театре — о! — у рецензента автоматически вырывается уважительный, уважительно-почтительный, почтительно-заискивающий жест! А ведь если по совести говорить, то в иной малой форме (у того же Дыховичного, к примеру) вмещается содержания (и художественного и общественного) куда больше, чем в иной большой форме, автор каковой с надутой от важности физиономией нетерпеливо требует развернутой оценки. А что тут разворачивать! Нечего тут и разворачивать!

Подобному автору, признаться, я частенько предпочитаю Дыховичного и Слободского, Ардова и Арго, Ласкина, Полякова, Червинского и Масса, Раскина — простите, если кого не назвал… — умниц, весельчаков и злюк. Последнее свойство вызывает кое у кого из критиков беспокойство. Почему они злюки? Очень просто, потому что они добряки. Они хотят добра, поэтому бывают злыми, — словом, они злятся из лучших намерений. И основной их недостаток, на мой взгляд по крайней мере, в том, что они недостаточно злятся, недостаточно квалифицированно и часто по пустякам злятся, и если бы кроме этого к их чувству юмора добавить подчас больше вкуса, я мог бы сказать, что вполне ими удовлетворен.

Дальше к «другим» мы причислим постановщика Д. Тункеля. Он, во всяком случае, не принадлежит к тем режиссерам, которые, стоит им взяться за комедию, теряют всякое чувство юмора, а если и веселятся, то с важностью. Если, согласно известной древней поговорке, «смех исправляет нравы», то они настолько озабочены нравами, что совершенно забывают о смехе, каковой почтительно умолкает, пока они размышляют о нравах. И если в результате нравы не исправились, то скажем спасибо, если после этого они не стали хуже. Тункель же исходит из истины (многим еще неясной), что главный герой комедии — это Смех, что надо дать возможность этому горою «проявить» себя, а не «цыкать» на него по всякому поводу и без всякого повода, пока он не оробеет и, что называется, не «скапустится». Тункель не боится со стороны этого героя каких-нибудь неуместных «проказ» и «шалостей» (к чему этот герой, правда, склонен по самому своему характеру), а не боится потому, что все время руководствуется общественной сверхзадачей спектакля. И если в итоге, уходя со спектакля, иной зритель захочет соскоблить очередную «кляксу» со своей далеко не белоснежной совести, то это не покажется нам неправдоподобным.

К «другим» (продолжаем) принадлежат музыканты Э. Шинкевич, В. Флоря, Б. Анчуков, З. Шихалиев, В. Журавский, солист К. Михеев. Хороший оркестр, ничего не скажешь, хотя порой кажется, что он находится на отшибе (от того, что происходит на сцене). Словно ему все одно, что свадьба, что похороны, — он не делает исключений, для него все равны, и он ко всем относится ровно — он добросовестен прежде всего, добросовестно сыграет и за здравие и за упокой. Спросят, разве этого мало? {373} Маловато. Мало исполнять свои служебные обязанности, надо бы получить еще удовольствие от того, что ты делаешь (чтоб и публике это передалось), загореться, заразиться тем, что происходит на сцене, влюбиться (и кого? в Миронову, например!), для того чтоб сама она, Миронова, получила от вас зажигательный импульс. А не так, как это пока что получается, — я‑де играю, ты играешь, он, она, оно (вот именно!) играет. Я давно искал случая упомянуть имя Александра Цфасмана — веселая дрожь пробегает по коже, когда он ударит по клавишам, вот кто, что называется, умеет задать тон музыке, все подтягиваются, даже зритель.

«Другие» (пойдем дальше) — это Александр Менакер, верный друг и соратник Мироновой (откровенно влюбленный в нее и, может быть, на этом кое-что порой и теряющий), и, конечно, Афанасий Белов. Случилось так, что я впервые увидел этого актера, хотя и слышал о нем и о его маске «невозмутимости». Да, в самом деле, но это не столько маска, это целый характер, который артист, отдадим ему должное, обстоятельно эксплуатирует.

Привлекает к себе с первого же момента его спокойный юмор, внутренний, а не внешний (столь распространенный), обретающийся в нем, так сказать, изначально, врожденный. Вздумай он сыграть драму или мелодраму (бывает, находит на комика подобная блажь) — она будет отдавать юмором, и не исключается, что в самый трагический момент зритель расхохочется до упаду. Белов не торопится смешить зрителя (говорят, «поспешишь — людей насмешишь», многих подводит этот совет!) и не выскакивает вперед, чтоб выкинуть какое-нибудь коленце. Скорее можно сказать, что он «зевает» и «почесывается», вроде бы не знает, что ему делать и как он вообще сюда попал, — это не хитрость только, хотя и не без этого, надо полагать. Тут, повторяем, природа такая — и зритель сразу же настораживается, нюхом почуяв эту природу, этот скрытый и обещающий юмор, и располагается в предвкушении удовольствий. Белов чувствует, что зритель это у него уже заметил, но сам делает вид, что он-то сам ничего такого не заметил, он даже получает удовольствие от того, чтобы оттянуть, подразнить, поманежить, для того, правда, чтоб с лихвой вознаградить ожидание.

К «другим» дальше следует причислить артиста И. Панаева, целую бригаду композиторов — Арк. Островского, Д. Ашкенази, Э. Шинкевича, постановщика танцев А. Варламова. Вон сколько их — сто мужчин и одна Миронова, разве этого недостаточно, чтоб уступить ей место, согласиться с определением «Миронова и другие»? Не только поэтому, конечно. Для этого нужен особый дар, редкий, редкостный, на тысячу один, *талант эстрады* — им-то и обладает Миронова. В ней — плоть и кровь эстрады, легкость этого жанра и серьезность этого жанра, и грация, и лихость этого жанра, и лирика этого жанра, патетика этого жанра, и «черт меня побери» этого жанра. Много ли вы насчитаете {374} актрис — прекрасных актрис, — которые способны были соперничать с Мироновой за последние тридцать с лишним лет?! (Сама Мария Владимировна разрешила нам открыть этот секрет, мы сами никогда не решились бы на это, хотя бы из опасения, что иные любительницы примутся лихорадочно подсчитывать, «сколько, стало быть, ей сейчас?!!» — сколько бы ни было, дорогие любительницы, все равно она молода, молода!)

Самым опасным видом искусства считается цирк, но эстрада, пожалуй, еще опаснее, ибо в цирке рискуешь только жизнью, а здесь еще и своей репутацией. Как правило, актер выступает от имени того лица, которое он в данный момент представляет и с которого и надо-де спрашивать, — ежели герою симпатизируют, то и актеру кое-что перепадает, если же, наоборот, герой вызывает антипатию, то актер всегда находит возможность отмежеваться. А на эстраде удар принимаешь прямо на себя. Правда, существует пресловутая «маска», под которую большинство эстрадников прячут свое собственное лицо, не только подчиняясь классической традиции, но и из обыкновенной трусости — под чужой личиной выступать безопаснее, чем под своей!

Не могу сказать, что Миронова не пользовалась маской, но проследите за него внимательнее и вы увидите, как эта маска то и дело сползает с нее и артистка не спешит натянуть ее обратно, порой и вовсе забывая о ней, а то и умышленно отбрасывает в сторону, чтоб не мешала, чтоб предстать перед всеми такой, какова она есть! Сталкивается лицом к лицу со зрительным залом, — и тут, я бы сказал (чтоб проверить это, не обязательно быть актером, достаточно быть зрителем), скрещиваются шпаги: кто — кого! Миронова не уклоняется от подобных встреч, не заискивает так или иначе, как это случается сплошь да рядом с иной эстрадницей, которая то прикидывается этаким симпатичным-симпатичным «бебе», чтоб добиться расположения публики, то, напротив, бойко (опять же от страха) атакует ее, да так, что зрительный зал не успевает опомниться, как она уже берет над ним верх, и берет чистейшим, прогну извинения, нахальством!

Миронова выходит один на один с публикой (ее партнеры жмутся к ней в поисках защиты) и смотрит, не моргнув, в зрительный зал, и в ее взгляде не кокетство, не развязная самоуверенность записного конферансье — ум блестит в ее глазах, резкий, броский, озорной, сияющий, насмешливый, азартный. И этим взглядом, словно ножом, она как полоснет по зрительному залу — ай! И тогда скорее он, зал, чем она, Миронова, отводит глаза, и вот уже решается вопрос: кто — кого!

Когда ей приходится воплощать какой-нибудь образ, она легко «входит» в него, но лишь для того, чтоб при первом удобном случае, а то и не дождавшись случая, из него выйти (она не очень-то любит там засиживаться!). Если уж полагается «перевоплощаться», она и перевоплощается, но не целиком, а наполовину, {375} на четверть, на какую-нибудь одну шестнадцатую, лишь бы не «оторваться» от образа, — еще опаснее для нее оторваться от самой себя, себя-то она не забывает!

В прежние времена бывало, когда Миронова показывала какую-нибудь мещанку, я помню, она довольно шумно представляла ее и, кажется, испытывала при этом известное удовольствие (быть может, ее саму несколько беспокоившее) от того, что находилась в ее шкуре. Не то чтоб она одобряла ее, боже сохрани, напротив, осуждала, но скорее добродушно, чем зло. Со временем артистка становилась смелее, приглядывалась к своей мещанке внимательнее, пытливее, более критически, менее компромиссно и уже старалась потеснить свою героиню, а та сопротивлялась, пока наконец не доходило до потасовки и прямых столкновений между этими двумя женщинами — изображенной и изображающей — на потеху зрительного зала. Важное достижение, которое Миронова впоследствии прочно закрепила.

Самая злая из показанных ныне «клякс» называется «В порядке страховки», вернее говоря — «перестраховки». Гражданка — играет ее Миронова — собирается застраховать свою дачу на случай пожара. Агент Госстраха — играет его Белов — подозрительно разглядывает посетительницу, не скрывая, а гордясь и словно бы даже хвастая своей подозрительностью, что он, видимо, расценивает в себе как некий божий дар — всякого ближнего бери под подозрение!! Он заявляет, что если, паче чаяния, и случится пожар, чего, по его глубокому убеждению, — торжественно провозглашает он — и произойти не может, поскольку поселок кооперативный, а не какой-нибудь частный, то и в этом случае весьма странно поведение клиентки — нечего сказать, хороша гражданка — она не доверяет, что ли, нашим доблестным пожарным, а?!

Агент пользуется правильными словами, чтоб дать им ложное применение, то ли по недомыслию, согласно поговорке — услужливый дурак опаснее врага, то ли из заведомого расчета, в порядке продуманного и осознанного «сукинсынизма» — прошу прощения за это словообразование. Дело кончается тем, что клиентка отказывается от страховки, убежденная доводами агента. Миронова, конечно, показывает и эту доверчивость простодушной женщины, принимающей за должное демагогию агента. Но не только это она играет. Время от времени уже не как клиентка, а как Миронова, так сказать, через плечо клиентки, она бросает на агента весьма пристальные взгляды, взгляды, которых не замечает агент, — он слишком для этого самодоволен, — но замечает публика. «Ну и тип, — говорят эти взгляды. — Но приведи господи!» Клиентка кивает головой в знак согласия, а Миронова — видно, как думает при этом: «Ой, кретин, ой, идиотина!» Так что, если в публике имеются единомышленники подобного агента, — а сие, увы, не исключается, — они должны испытывать некоторого рода замешательство, надеемся, во всяком случае, на это!

{376} В обозрении «Ни дать, ни взять», самой изящной режиссерской миниатюре, героиня то дает взятку, то берет ее (случаи не особо «преступные», а, так сказать, заурядные, бытовые и мелочные, а все же, как ни вертись, но взяточничество) и проделывает это с таким наивно непринужденным видом, что думаешь — ведь она в самом деле не ведает, что творит, и такой вот, с удивленно вытаращенными, невинно хлопающими очами, играет ее Миронова, ухитряясь тут же, однако, выразить свое собственное энергичное недоумение и обращая его к публике: до какой же поры, ребята, будет все это продолжаться?!

В сатирической сценке «Истраченные грезы» она показывает двух курортных дам, одну, которая лечится, другую, которая лечит, одна, может быть, и излечилась, но вторая определенно заболела, это как бы две стороны одной медали, — словом, дне дамочки старого и совсем старого образца, которые время от времени все же появляются, однако, на нашем горизонте.

Боже мой, чего только не делает с ними Миронова! Выворачивает наизнанку и возвращает в прежнее положение и снова так и этак, опять этак и так, выжимает их, как тряпку, встряхивает бесцеремонно и снова как примется закручивать, так и мелькают ее энергичные локти! Раньше в этих случаях она главным образом веселила публику и сама веселилась от души, был повод посмеяться — и слава богу! Сейчас я вижу, как она сердится, ее заело, еще бы! Сколько в самом деле времени прошло, а они все еще бродят в приморских песках, эти порядком отощавшие курортные львицы, эти занудливые до смерти, сами маленько свихнувшиеся на почве оздоровления нервов у населения курортные докторицы. Клочья летят от них на сцене! И видно, что Миронова знает про них такое, чего самому автору не снилось в кошмарном сне, — она докапывается до таких скрытых, глубоко запрятанных в них свойств, вываливая их наружу без всякой жалости, что я убежден, есть иные зрительницы, которые, ничего не подозревая, снисходительно посматривают на сцену и внезапно чувствуют себя ужаленными, смех застревает у них в горле, они беспокойно поглядывают по сторонам, не заметил ли кто, а главное — сосед слева, а сосед слева уже прячет в усах злорадную улыбку: так тебе и надо! так тебе и надо!!!

И когда Миронова изображает вполне положительную героиню, например, в патриотическом монологе домохозяйки «Душа населения», вы тоже слышите ее собственный голос, получается дуэт, на этот раз — согласованный. После своих разоблачений ей хочется немного побыть рядышком с хорошим человеком. Домохозяйка самая что ни на есть простая женщина, и бойкая она, и тихая, и «себе на уме», и вдруг, глядишь, слеза увлажнит ее глаза — и в этом образе, казалось бы, совершенно не свойственном ее обычному репертуару, Миронова чувствует себя как дома. Она способна воплощать любой тип, любую профессию, любом характер, любой возраст — на ваших глазах она то молодеет, то {377} стареет (и если первое естественно, то второе, действительно, искусство!). Когда вышла из зрительного зала и незаметно поднялась на сцену женщина с повязанной платком головой и стала что-то говорить публике, от волнения не совсем ясно поначалу, то в первый момент я подумал, что это, может быть, в самом деле кто-то из «благодарных зрительниц», — бывало ведь. Я подумал дальше, кто бы это мог быть, ежели она актриса, — и только собирался заглянуть в программу, как Миронова выдала себя — сквозь старушечье обличье выглянула Мария Владимировна — она, зыркнув на весь зал своим бесовским глазом. И словно бы сказала: очень уж она мне симпатична, эта женщина, я чувствую так же, как она, и рада случаю это засвидетельствовать. Вот так, вдвоем, они закончили этот монолог.

И, наконец, общий заключительный танец, финальная жига! По идее он тоже должен бы изображать нечто сатирическое, но Миронова меня увлекла тут своей беззаботностью: дорвалась бабонька — и давай плясать, попробуй-ка останови! В этом завершающем танце разом обнаружились все ее свойства — и юмор, и сердечность, и ум, и страстность, и точность, что называется — профессиональность, когда жест и слово попадают в «яблочко», ничего приблизительного, снайперский удар, но, главное, повторяю, это ее увлеченность, заразительная жизнерадостность. И это ведь, обратите внимание, после большого спектакля, в котором она все время была занята, другая с ног бы валилась, а ей хоть бы что — как рыба в воде она чувствовала себя в этом танце. И — эх, где наша не пропадала! Темперамента ее хватило бы на всех, которых мы называли «другими», которых мы называли мужчинами — и на Дыховичного, и на Слободского, и на Менакера, и на Тункеля, и на Белова, и на все сонмище музыкантов вместе с их инструментами. Ну куда вам, братцы, тягаться с нею! Всех вас одним махом она оставила позади себя, и, стало быть, как ни кинь, а приходится в конце повторить то, что сказано было вначале: «Миронова и другие»!

«Театральная жизнь», 1960, № 18.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# Bonjour, Bip!

Вот и к нам в Москву пожаловал он, объехавший полсвета любимец парижан, по прозвищу Бип, в жизни Марсель Марсо… здравствуйте, стало быть, бонжур! Первая встреча с ним была как первая встреча, обе стороны присматривались друг к другу, и Бип, видно, беспокоился, как его примут москвичи, и москвичи, всегда готовые выдать щедрый, так сказать, аванс благожелательности, и те, однако же, приглядывались: что за Бип за такой! Выжидание длилось некоторое время, пока в какой-то сцене — но помню уже в какой — вспыхнула искра — контакт! — {378} и обе стороны облегченно вздохнули, и все Сразу стало как полагается! И главное ведь то, что узнали друг друга. Ибо не только за спиной этою Бипа тянется вереница сценических предков, восходящих к самой заре актерского искусства, но и у публики есть за спиной свои предки — давно уже сошедшие «под вечны своды» целые театральные залы целых эпох, неистово вызывавших такого же героя… Почему? Потому что всегда жила в народе потребность видеть этот тип Неунывающего Бедняка, который, в какое бы положение ни поставила его судьба, все равно выйдет из него, выскочит, вынырнет! И вплоть до наших дней время от времени появляется эта фигура: Чаплин, бравый солдат Швейк, а сейчас, пожалуйста, Бип!

И что бы ни показывал Бип, он сохраняет свою неунывающую позицию, и когда даже соскальзывает с нее, все равно старается вернуться к ней — и это, пожалуй, самое трудное во всем его искусстве! А показывает он многое. Бип входит в городской сад и сразу же на ваших глазах размножается, и хотя он один изображает всех посетителей, они ни капли на него не похожи, впрочем, капля есть — от Бипа — его легкий комментарий!

Болтливая кумушка. Продавец шаров (ой, он сейчас взлетит вместе с ними!). Дама с собачкой, вернее, собачка с дамой, поскольку она находится в полной зависимости от эволюции и капризов упомянутой собачки. Влюбленные (оба — одновременно!). И всех этих людей я вижу несравнимо лучше, чем самого Бипа, который прячется где-то в стороне! Да что — людей, я львов воочию видел в сцене «Бип-укротитель», причем не каких-нибудь там шаблонных (на одно лицо) львов из зоопарка — здесь у каждого своя ярко выраженная индивидуальность… Особенно запомнился мне один (он до сих пор меня «преследует»!)… Этот лев почему-то не захотел прыгать через поставленный для него Бипом круг — то ли обленился, то ли мировая скорбь заела, дескать, все суета сует, зачем мне прыгать, что от этого изменится… Все это буквально я увидел на лице Бипа, который сам в то же время зверем, тигром смотрел на льва: «Нашел-де время, подлец, философствовать, а ну — прыгай!!» И тот прыгнул. С сознанием собственного достоинства, конечно, но прыгнул!

Тут у Марсо в действии и глаза, и ладони, но и локоть и предплечье, колено, лопатка какая-нибудь, все суставы и мышцы, каждая вступает в нужный момент, как инструмент в оркестре… и управляет этим?.. вера в совершаемое! Вот Бип изображает хождение по проволоке. Девица сзади меня в зрительном зале хохотала до упаду: «До чего похоже, до чего похоже!!» А я не смеялся, я боялся. А вдруг он сковырнется? Тысячу раз видел под куполом цирка настоящих канатоходцев и никогда такого страха не испытывал, как в этот раз. Марсо верил в опасность, не старался нас уверить: ему было не до нас в этот момент — он боялся! И если у других, говорят, вера двигает горами, то {379} Марсо воздвигает самые горы. Он, например, поднимается вверх по лестнице (топчась на месте), и, хотя я сидел далеко и видел только голову и часть корпуса Бипа, и то плохо, вдруг я его явственно увидел с головы до ног, поскольку он как раз поднимался на второй этаж.

Публика смеется и аплодирует, но даже тот, кто только развлекается этими превращениями, внезапно чувствует беспокойство (чего, может быть, и добивается Марсель Марсо), улавливая тут более глубокий смысл, и радостный и горький смысл, и горький, пожалуй, больше, чем радостный. Славный Бип, веселый, добрый, работящий — он доверчиво улыбается миру, рассчитывая со своей стороны на его доброжелательность, но мир смотрит на него сумрачно, и улыбка Бипа сменяется гримасой, надежда — ужасом, кажется, он ходит и беспрерывно озирается — откуда опасность? — и то бодрится, то впадает в уныние, то снова возрождается!

Разве, например, этюд «Бип и бабочка» (и в самом деле маленький шедевр) только демонстрация мастерства? Ладонь Бипа превращается в трепетную бабочку, кокетливо порхающую вокруг его лица. Бабочка улетает, отлетает — и Бип в отчаянии (он уже успел влюбиться в это милое существо, и оно, кажется, отвечает ему взаимностью), она возвращается — и Бип счастлив, но вот она умирает у него в руках, и глаза его недоуменно спрашивают — почему? Он догадывается почему и поэтому изображает борьбу добра со злом, Давида с Голиафом. Голиаф надутый, хвастливый, нахальный, выступающий, так сказать, «с позиции силы» и презирающий «моральный фактор», который в лице Давида сбивает с Голиафа спесь, к всеобщему нашему удовольствию. Но Марсо остается серьезным и словно говорит: «Погодите радоваться, друзья, не впадайте в излишний оптимизм!», после чего приводит нас в мастерскую масок.

Бип мастерит маски и тут же примеривает их — галерея уморительных масок, вы в восторге, — и вдруг испуг охватывает вас. Бип надевает последнюю маску — нагло хохочущая рожа (еще одна вариация Голиафа), вам становится неприятно, Бипу тоже, он хочет снять маску, но маска не снимается, он пытается стащить ее, срывает, сдирает, изо всех сил — напрасно, а рожа еще громче хохочет и уже над ним самим, доверчивым Бипом. Бип изнемогает от усилий, и, когда наконец освобождается от маски, он с помертвевшим лицом опускается на пол… Этой трагической точкой заканчивается спектакль. Мы задумчиво аплодируем вышедшему на вызовы артисту. Да, Бип, думаем мы, положение невеселое, но не будем терять надежды, Бип, надо Держаться, Бип…

«Литературная газета», 1961, 22 августа.

Печатается по тексту книги «Зачем люди ходят в театр…».

# **{****380}** Ижевские впечатления

Прямо с поезда я попал в Театр юного зрителя и, когда после открытия занавеса немного освоился в обстановке, вдруг увидел перед собой со сцены Михаила Светлова, совсем такого, каким я видел его всего два дня назад в московском клубе писателей, когда он двигался ко мне навстречу со своим всегдашним печально-веселым лицом.

Конечно, не собственной особой, а в спектакле «Двадцать лет спустя», однако настолько осязаемо похожим, что я чуть не воскликнул: «Светлов!» — а он, следовательно, чуть не кивнул мне в ответ головой.

Вот, стало быть, и оценка работы молодого режиссера (а о нем еще пойдет речь), который увидал в пьесе автора, не побоялся его, как иные режиссеры, опасающиеся, что авторская субъективность помешает им раскрыть «объективный мир», и не догадывающиеся, что этот мир следует познать также через автора, а тем более в данном случае, и через это «ушко» вдевать нитку спектакля.

Спектакль, правду сказать, не лучший (конечно, надо идти от автора, но все же прийти к спектаклю) — он неоправданно затянут, вероятно, из-за торопливости. Однако даже в столь неказистой оболочке чувствовался дух Светлова, его романтизм, и его раздумчивость, и свойственная ему внезапная порывистость, и вдруг конфузливость, и усмешка, подчас горькая, и Светловская доброжелательность к людям, и во всех случаях молодость.

Занавес опустился, снова взвился, вышла вся труппа — и тогда на сцену поднялась девушка, как оказалось, представитель комсомола. Она произнесла поздравительную речь в честь театра, после чего стала раздавать почетные грамоты и актерам, и режиссерам, и электрикам, и администраторам, и плотникам, и художникам. Продолжалась эта торжественная процедура довольно долго, и я подумал: «Никак, попал я на десятилетие театра». Но когда следом вышла представительница профсоюза работников культуры, тоже произнесла речь и, вынув кипу грамот, стала раздавать их под аплодисменты всего зала, я подумал: «О нет, скорее всего, пятнадцатилетие театра». Однако после представительницы профсоюза вышла представительница Министерства культуры с речью, правда, без грамот, но исключительно потому (как сконфуженно пояснила представительница), что их не успели отпечатать, я, наконец, понял, что тут не меньше чем двадцатилетие театра и что недаром избрана пьеса с таким символическим названием, как «Двадцать лет спустя».

Сколько же, подумалось, сыграл этот театр спектаклей на своем веку? Я обратился с этим вопросом к своей соседке, осведомленной в делах ижевского искусства, и соседка ответила: «Один», — а заметив мое недоумение, добавила: «Один, вот этот {381} спектакль». Стало быть, всего-навсего открытие театра? Да! По не слишком ли, как бы тут выразиться, обстоятельное! Насколько мне не изменяет память, открытие Художественного, или Вахтанговского, или даже театра «Современник» было менее шумным. Не педагогичнее ли было бы попросту, например, пожелать театру счастливого плавания, а почетные грамоты приберечь к более отдаленному сроку? И нет ли основания для беспокойства, что патроны театра, растрачивая сейчас весь запас своей бурной чуткости, лишатся ее как раз тогда, когда будет в ней нужда. Нет основания для беспокойства? Прекрасно!

Пожалуй, я не слишком останавливался бы на этом факте и ограничился бы замечанием Ильфа в Петрова, предусмотревших подобные случаи в афоризме: «И жить торопятся и чествовать спешат», — если бы не одна насторожившая нас деталь. Среди участников спектакля в особенности выделялся Я. Центер — артист Русского драматического театра в Ижевске, игравший роль одного из юношей. Юноша, он и «воспитанный мальчик», гимназист, но и комсомолец, в нем чувствуется сдержанность и вместе с тем романтический взлет, порывистость, словно аккуратную прическу вдруг взъерошили и снова привели в порядок. Отметим заодно хорошую дикцию — немаловажный мотив: можно было, не напрягаясь, слышать текст, о чем другие участники мало заботились, считая, по-видимому, достаточным, если сами они его знают!

Словом, культурная, квалифицированная работа, и я был убежден, что упомянутый актер получит свою грамоту одним из первых. Однако Я. Центер грамоты не получил ни первым, ни даже последним. Почему? Я после выяснил: попросту пропустили, забыли, не учли, что-то в этом духе. Единственные во всем зрительном зале, кто, кажется, не заметил этого, были представительницы, вручавшие грамоты, — вполне ответственные лица! Это было неожиданно не только для нас, зрителей, но и для самого актера — я видел, как недоуменно вытянулось его лицо, и только сдержанность, к которой он все время прибегал, создавая на сцене свой образ, пригодилась напоследок ему самому. Вот так оно бывает, товарищи, когда чуткость к человеку есть лишь установка, а еще не потребность. И если эти строки как-то компенсируют Я. Центера за причиненный ему моральный ущерб, мы будем только рады — еще причина, почему мы об этом рассказали. И еще причина. Тюз организован на общественных началах, добровольно, и естественно, что львиная доля ответственности падает на Ижевский русский драматический театр, который, чтобы быть в силах выполнить свои обязательства, должен, понятно, иметь эти творческие силы, которых, разумеется, ему не хватает. Мне известно, что Русский театр отправил на этот счет петицию в Министерство культуры РСФСР, но ответ еще не получен, вероятно, он будет получен, и, надеемся, положительный. Впрочем, я забегаю вперед.

{382} Удмуртский театр — комплексный: тут и драма, и музыкальная комедия, и опера, и балет. Мне, например, предложили посмотреть в этом театре «Бахчисарайский фонтан», но я предпочел какой-либо национальный спектакль. Как раз такого рода спектакль, который руководители театра считали для него характерным, готовился к выпуску, и я получил возможность видеть его черновой прогон. Это была музкомедия под названием «Уныос кырзан дырчя», что в переводе значит «Когда поют соловьи». Автор И. Гаврилов, музыка Г. Корепанова-Камского, постановка Г. Веретенникова. Спектакль органически музыкальный, что не всегда бывает даже в собственно музыкальных или оперных театрах. Чувствовалась врожденная музыкальность актеров, и когда они пели, и когда двигались, и когда просто говорили. Есть еще у них одно свойство, полезное в данном жанре, — чувство юмора. Ведь, показывая иной раз комедию, считают порой достаточным, если наличествуют юмористический текст и мизансцены, они‑де сами по себе обеспечат веселую реакцию зрительного зала. И, приглашая актеров в спектакль или даже в театр (комедии), не задаются законным вопросом: «А как там у нее, у него, имярек, с чувством юмора?» Без чувства юмора (которое у актера должно быть свойством его дарования) юмористический текст если даже дойдет до зрителя, то часто лишь литературно, да и в этом качестве вяло, поскольку не проникнут упомянутым чувством. Оно выручит даже в том случае, если юмористический текст лишен особого, ударного, выигрышного, эстрадного звучания.

В Удмуртском театре чувство юмора присуще и композитору, и драматургу, и режиссеру, и актерам. Оно, как и всякое чувство, нуждается в воспитании, тем более что основная группа молодежи прибыла из Ленинграда, где закончила театральный институт. Сейчас она ждет возможности проявить себя, и эту возможность ей дают.

И к народному театру чувствуется это внимание. Это театр машиностроительного завода, знаменитого на всю страну. Ижевские мотоциклы, гремящие по всем дорогам, именно здесь изготовляются наряду с другими машинами. Марка солидная, значит, и к театру соответственное отношение. Играет он в Доме культуры — великолепное здание, все к услугам театра, я там был в теплоте и уюте, отогревался после пребывания в сыровато-мрачноватом помещении Драматического театра имени Короленко, но об этом театре еще пойдет речь.

Народным театром лет тридцать руководит энтузиаст и любитель Б. Черник. Сейчас он ставит «Мещан» и сам играет в этой пьесе. Я был на репетиции, и поэтому мы в нашей беседе с участниками спектакля больше касались недостатков. Я и сейчас их коснусь. Надо о них сказать обязательно. Ибо хотя народные театры высоко подняты и оценены, но не так высоко все-таки, чтоб быть недосягаемыми для критики, как это порой кажется {383} при чтении иных патетических од. Укажу на один недостаток — он не составляет какой-либо специальности данного театра, возможно, что ему он даже меньше присущ, чем другим самодеятельным коллективам.

Итак, студиец заучивает текст и в самом деле запоминает его, но запоминает как студиец, а не как герой. А это приводит к тому, что он не всегда понимает, что говорит, то есть понимает, как третье лицо, но не как то лицо, которое, собственно, говорит и для которого то, что он говорит, есть выражение его личности. Так, в пьесе Горького студент Шишкин обращается к Петру с просьбой дать ему три рубля. Петр дает ему деньги со словами: «Семь за тобой». Просто, не правда ли? Оказывается, не так просто, потому что студиец не понимает таких простых слов, как «семь за тобой». Студиец поставил ударение на словах «за тобой» и даже подчеркнул их выразительным жестом. Почему надо было их выделять? За кем же еще «семь», как не «за тобой»? Да и Горький выделяет слово «семь», ставя его впереди фразы. Бессеменов — младший сын своего отца, в понимании чего заинтересован Горький. Сказать же так, как сказал студиец, значит оказаться вне образа Петра. Я взял простой пример, а можно было взять и посложнее из той же роли, из того же исполнения.

Ратуют за подтекст. Но зачем так далеко идти: прежде чем выражать подтекст, научимся самый текст произносить. Есть содержание, смысл слова, которое, допустим, донесено, но есть еще и форма слова. Дух языка, но и плоть его. Возьмем для примера образ Перчихина. Актер, видно, понимает этот характер, понимает и то, о чем Перчихин говорит. Но ведь Перчихину самому важно, *как* он говорит. Язык у него богатый, колоритный, поэтический, народный — Перчихин получает удовольствие от языка, на котором он говорит! И если Перчихин рассказывает, например, что он любит снегирей, и актер при этом старается лишь о том, чтобы мы с вами поняли, что Перчихин любит снегирей (а мы, благодарение богу, это уже поняли), тогда уже то, что сверх этого, — *не интересует актера*. Оттого прекрасная, удивительная речь Перчихина становится вдруг лишней, обременительной, и вместо того чтобы окрылять Перчихина, путается, так сказать, в его ногах. Впрочем, это беда не только самодеятельных, но и вполне профессиональных коллективов.

Беседуя на эту тему с актерами Ижевского народного театра и выясняя, в чем тут загвоздка, я сравнил два спектакля Островского в двух видных московских театрах. Один — в Театре сатиры. Спектакль блестящий, иначе не скажешь, особенно режиссерски. Постановщик, как принято говорить, «вскрыл» Островского и обнаружил в его пьесе совершенно не освоенные до сих пор художественные резервы, и перед нами предстал новый Островский, не просто исследователь нравов, а наблюдатель зоркий, реагирующий, остроумный, ядовитый. Все мы, зрители, {384} получали от этого спектакля высокое удовлетворение и в то же время чего-то все же недоставало. И, наконец, мы поняли, чего именно не хватало, когда вспомнили ту же пьесу Островского, виденную несколько лет назад в Малом театре.

Там не было этого сверкания, яркости и остроты и иной раз даже тех глубин, зато было качество, которое перекрывало с лихвой, пожалуй, столь блистательные достижения превосходного спектакля Театра сатиры. Чего именно недоставало ему? Слова! Слова, которым наслаждались актеры Малого театра, наслаждались самым процессом освоения, осознания произносимого ими слова. Ради чего они способны были пожертвовать какой-нибудь выгодной мизансценой. Не скажу, чтобы в спектакле Театра сатиры многим актерам был безразличен язык Островского, нет, конечно. Но они не слишком дорожили им. Они использовали слово, чтоб с его помощью показать героя, его психологию. Но в результате такого утилитарного подхода безразлично, строго говоря, какие слова произносятся, достаточно, если ими можно обрисовать характер. Кажется даже, что твои собственные слова лучше чужих, пусть и прекраснейших — парадокс, который, впрочем, втайне от других знает каждый актер. Так пропадает пластика слова, грация слова, его народный и национальный колорит, наконец, пропадает авторство языка. Я не хочу этим снизить значение спектакля Театра сатиры, я скажу так: если бы в спектакле Театра сатиры было освоено мастерство слова, каким владеет старый славный Малый театр, этому спектаклю цены бы не было!

Итак, чуткость и внимание к народному театру проявлены, а вот к Русскому драматическому театру имени Короленко, наиболее основательному по своему значению в городе, мы подобного внимания не заметили. А это как-то не вяжется со сложившимися у нас традициями, когда театр неизменно пользуется вниманием со стороны хозяев — все равно — района, города, области, и так, что, как бы хозяева ни были заняты, несомненно, и более важными делами, к театру они проявляют «слабость». Вот этой привлекательной слабости к искусству в Ижевске, увы, мы не обнаружили. Учтем при этом, что в городе триста тысяч населения, что это крупнейший промышленный центр и что потребность к зрелищу на русском языке настолько велика, как мне рассказывали, что даже удмуртский театр играет подчас на русском языке, чтоб расширить контингент своих посетителей.

Если бы меня спросили, каково общее впечатление, которое производит Театр имени Короленко в целом, я ответил бы такими, простите, далеко не театроведческими терминами: «Ой, до чего же он плохо выглядит! Почему он весь, бедняга, какой-то заброшенный, неухоженный! Знал ли он когда-либо, что такое заботливые материнские руки, будь они у него, они помыли бы сироту, приодели (я уж не скажу — принарядили), причесали бы, просто погладили бы по головке». Иной раз попросту погладить, {385} чтоб поощрить, ведь как это бывает нужно человеку, а творческому человеку, а тем паче актеру, ох как нужно!

Я позволю себе сравнение, может быть, и не самое эффектное, я подбирал и другие, но они как-то не шли к делу. Если вы будете таскать изо дня в день, из месяца в месяц, из года в год один и тот же пиджак и не дадите ему ни разу отлежаться, отойти, отвисеться на плечиках, у него будет вот такой же помятый, затасканный, вечно будничный, вечно унылый вид.

«Не у всякого может быть выходной пиджак!» — слышу я наставительный голос (как правило, исходящий от лица, у которого подобных пиджаков по крайней мере два). Я отвечу: если нет, так должен быть — я имею в виду театр! Не прибедняйтесь: к театру и должно быть отношение, как к этому выходному костюму, потому что театр — праздник, и работа в нем должна быть праздником и для актера и для зрителя, а не будни, а не «служба», а не лямка. Мы должны поднимать актеров до уровня артистов, а не опускать до уровня ремесленников, ведь то, что мы делаем с актером, мы тем самым делаем со зрителем.

Станиславский как раз имел в виду это, когда говорил, что театр начинается с вешалки. Я направлялся в театр в сравнительно погожий день. Правда, ветер был, и я не увидел здания театра из-за тучи пыли, которая столбом стояла перед ним. Что было делать? Дожидаться? А если ожидание затянется до конца спектакля? Я последовал примеру других смельчаков, пошел в атаку сквозь дымовую завесу. Никто не жаловался, напротив, радовались. Чему? Дождя нет. Я переспросил своего спутника: «А если — дождь?» «Лужи вон такие! — расхвастался спутник. — Попробуйте пройти». — «Как же вы проходите?!» — «По трамвайным шпалам». Шпалы здесь, как на железной дороге, и рельсы такие же, и по той причине, что улица с обеих сторон, ведущая к театру, немощеная. Немощеная — хотя рукой подать до центра, показательно-роскошно асфальтированного, так же как другие улицы подальше, которые я обозревал, чуть ли не на окраине. А вот здесь, где театр, *театр*, который должен празднично встречать празднично одетого зрителя, — грязь, пыль, лужи. «Хоть бы фонарь лишний поставили!» — ругался кто-то во тьме. Конечно, может, кто-либо из хозяев — скажем, предгорсовета — не любит театра, но ведь другие его (театр) любят, и как раз те, кто выбирал предгорсовета! Так-то, товарищи хозяева города!

Я коснулся пока только поверхности вопроса — надо бы заглянуть и глубже! Бывший главный режиссер театра С. А. Гляттер рассказывал, глядя на меня усталыми глазами: «Понимаю, понимаю, вы не можете назвать театр хорошим, и даже неплохим, а ведь он в состоянии быть хорошим. Репертуар? Я, думаете, не знаю, что надо бы поставить вот такую пьесу, и вот такую еще, или еще такую, — так ведь для этих ролей нужны хорошие или просто неплохие актеры! Есть они у нас, но не для тех ролей, о которых мы говорим. А чтоб нужных нам заполучить {386} сюда, надо им создать неплохие условия! Я приглашал актера, к примеру, такого-то, — ах, если бы вы видели, какой это Тетерев! (Режиссер весь зажмурился.) Актер согласился поехать к нам в Ижевск, а поехал в Астрахань — в Астрахани создали ему условия, а чем Астрахань лучше Ижевска, по-моему, Ижевск лучше Астрахани, скажете — нет?»

И если при всем том, однако, бывают в театре удачи, а и они, как это ни странно, бывают, то это потому, что есть люди, у которых при одном слове «театр» бьется сердце и улыбка озаряет их лица и взлетает вверх их фигура!

Я лично почему-то твердо убежден, что, так же как и раньше были, так и впредь пребудут, и в этом счастье наше, бескорыстные служители Мельпомены — чудаки и романтики, энтузиасты и донкихоты, обожатели и сумасшедшие театра, влюбленные в него нежнее, чем Ромео в Джульетту, ревнующие его сильнее, чем Отелло Дездемону, готовые биться за него со всем миром, и даже с Управлением по делам искусств, как Дон Сезар де Базан и Сирано де Бержерак, взятые вместе!

— Ох и не наилучшие же дела ваши, дорогой Виктор Александрович! — обращаюсь я к замдиректора театра В. А. Гурфинкелю.

— А будут наилучшие! — восклицает Виктор Александрович и, взмахнув, как двумя крылами, длинными и тонкими руками артиста, вылетает в распахнутые двери (а мог бы в окно!). Он носится с утра до вечера, долговязый и легкий, как стрекоза. Он гремит по всему городу, как ижевский мотоцикл, и возвращается в театр к началу спектакля слегка, кажется, помятый и охромевший, и, кажется, с оплывшим глазом, но счастливый, счастливый! Вы думаете, он чего-либо добился для театра? Да нет., ничего он не добился, решительно ничего (по крайней мере сегодня), но ведь он дрался за свой театр не щадя живота своего, и оттого он уже счастливый. И от его счастливой улыбки, как от огонька, зажигаются улыбки у других — актеров, режиссеров, билетеров, гардеробщиц, и даже у меня, и вот я уже более оптимистически смотрю на будущее Театра имени Короленко.

Я смотрел два спектакля — больше смотреть мне не советовали сами же руководители театра. «Один год» Ю. Германа и Б. Реста и «Дамоклов меч» Назыма Хикмета.

«Один год» при всей своей ясности, при всей своей дотошной прописной ясности, несколько озадачил, и не одного меня, судя по откликам на эту пьесу, уже появившимся в печати. Центр пьесы занимает вор и уголовник Жмакин, которого с сочувственным пониманием психологии подобных деморализованных, но в основе своей хороших ребят играет А. Н. Симонов. Но кроме Жмакина, которого играет артист Симонов, есть еще Жмакин, которого играет артист А. Я. Кричевский, поскольку кроме Жмакина номер один, которого мы видим на сцене, есть еще Жмакин номер два (иными словами, совесть Жмакина), который находится {387} за кулисами и, пользуясь достижениями современной науки и техники, обращается по радио к Жмакину, находящемуся на сцене. Время от времени между Жмакиным и его совестью происходят диалоги, которые благодаря своей наглядности становятся легко доступными. Не знаю, кто придумал двух Жмакиных, играемых двумя актерами, — авторы или режиссер, но в данном случае я против достижений современной науки и техники, я за старую технику, которая состояла в том, что человек и его совесть и столкновения между ними не выходили за пределы одного человека, отчего душевная борьба, становясь более душевной, приобретала более убедительный, захватывающий характер (см., например, диалог Ивана Карамазова с чертом), хотя, конечно, и в ущерб достижениям техники. А к ней и не обязательно каждый раз прибегать, за исключением, естественно, того случая, когда у тебя нет другого пути показать, что ты на уровне современности.

Сюжет пьесы состоит в том, что Жмакин А под давлением Жмакина Б, с одной стороны, товарищей из уголовного розыска, с другой стороны, и любящей женской души, которую по-русски широко изображает артистка И. В. Шушарина, — с третьей, перековывается. А к моменту, когда должна наступить развязка, как уже догадался читатель, Жмакин А если не сливается окончательно со Жмакиным Б, то заметно к нему приближается. Словом, некий вариант прославленного Кости-Капитана, но не в широко комедийном плане и не с той незабываемой блистательной характерностью, которой одарил своего Костю Погодин, а в плане драматическом, в психологическом, с добавлением детективного перца — приправа, делающая это блюдо довольно аппетитным (смотря, правда, на чей вкус).

В обстоятельствах пьесы трудно бывает режиссеру и актерам сопротивляться соблазнам мелодрамы, не расплываться в переживаниях непонятой бандитской души, а душа эта ждет случая, чтоб распахнуться. И режиссер, в достойном вкусе которого мы имели возможность убедиться по другому спектаклю, сам расчувствовался и стал ронять слезы там, где, как я подозреваю, он вовсе не был способен растрогаться.

Когда погибает в перестрелке один из сотрудников милиции, с которым хоть мы и познакомились раньше, но, как говорится, «шапочно», режиссер устраивает ему пышные похороны: тут и панорама скорбных лиц, и торжественно-траурная церемония выноса тела, и музыка Чайковского. Зритель, сидевший позади меня, спросил, сгорая от любопытства: «Кого это хоронят?» — я пожал плечами, я и сам забыл. Так или иначе, похороны — это зрелище, и публике нравится. В итоге спектакль собирает зрителей и имеет у них успех, с чем мы, увы, не в состояние поздравить театр.

Вероятно, чувствуя угрызения совести, театр пошел на известный риск. Он долго колебался, брать или не брать ему пьесу, {388} о которой сейчас пойдет речь, ибо рассчитана она, скорее, на искушенную публику. Речь идет о «Дамокловом мече» Назыма Хикмета. Опасения не лишены основания. Условность пьесы может и не принести ей общего признания в городе, где круг любителей театра сравнительно невелик. Однако молодая (сравнительно) прослойка театра и режиссер, недавно окончивший Ленинградский театральный институт, о котором мы уже говорили в связи со спектаклем «Двадцать лет спустя», А. Ф. Кац, и молодая художница Т. М. Швец, и молодые актеры решили пойти навстречу опасности, предпочитая благородный провал бесславному «верняку», и настояли на том, чтоб поставить эту пьесу. И она была поставлена. Прошла она сложно.

Виктор Александрович честно признавался, что зритель, выходя из театра, ворчит и, если спросить его мнение, строит недовольную гримасу. Правда, Виктор Александрович не всех опрашивал, могли ведь найтись и такие, которым спектакль понравился. Но Виктор Александрович не впадал по этому поводу в отчаяние. Он говорил, что зритель хотя и ворчит, а ходит в театр, ходит, хоть и ворчит; и приятель зрителя, которому он ворчливо рассказывает о спектакле, тоже почему-то идет в театр.

Я, когда был на спектакле, слышал, как, уходя, зритель ворчит, но у меня, как и у Виктора Александровича, создалась оптимистическая оценка этой ситуации.

Дело в том, что я наблюдал за тем зрителем, который, выходя со спектакля, выражал свое недовольство еще тогда, когда он находился в театре. И то, как он смотрел спектакль, показалось мне более убедительным и веским, чем то, что он затем говорил о нем. Смотрел он более интересно, чем говорил. Он смотрел внимательно, сосредоточенно, во все глаза и даже волнуясь. В зале не было ни кашля, ни шума, ничего из того, что обычно свидетельствует о рассеянности и невнимании зрителя, — напротив, царила тишина. А вот после этого, вернувшись, так сказать, к самому себе, зритель ворчит. При всем том, что мы привыкли со вниманием относиться к высказываниям зрителя, и к устным и к печатным, было бы опрометчиво делать из них слишком прямолинейные выводы без некоторой поправки. То, как смотрел, и то, как он говорил, — это, можно сказать, были дела и слова зрителя, а они, как известно, нередко расходятся.

Новое и старое борются повсеместно, что удивительного, если борьба захватывает этот непредвиденный и неучтенный плацдарм, относящийся к совсем не изучаемой у нас области — психологии зрительного зала. Поскольку вопрос мне кажется заслуживающим внимания, я позволю себе привести такой случай.

Мне пришлось присутствовать при том, как Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал о Толстом, с которым он был знаком, и об отношении Толстого в Чехову, с которым Владимир Иванович находился в близкой дружбе. Как известно, Толстой отрицательно {389} относился к драматургии Чехова и неоднократно высказывался о ней в отрицательном духе. И Владимир Иванович, с горечью подтверждая факт нерасположения Толстого к Чехову-драматургу, рассказывал, как Толстой побывал однажды в Художественном театре на чеховском спектакле и после этого высказывался, что пьеса ему не нравится.

Я наглядно представил себе, как Лев Толстой сидит в Художественном театре, и обратился к Вл. И. с вопросом: должно быть, когда Лев Николаевич Толстой находился в театре, то хозяин театра смотрел, скорее, на сидящего в ложе Толстого, а не на сцену? Так вот вопрос: как же Толстой слушал, как он воспринимал? «Ах! Ведь в самом деле, — вдруг весь оживился Немирович-Данченко, — ведь в самом деле! Простая вещь, а не пришла в голову! Конечно, я не спускал с него глаз! Как смотрел Толстой! Удивительно! Напряженно, страстно! Был то серьезным, то растроганным, улыбался. Ведь в самом деле, а!!! А затем довольно скучно высказывал свое мнение!»

Стало быть, когда Толстой отошел, поостыл от своих впечатлений, он вернулся к своим привычным взглядам и оценке Чехова и спорил уже не только с Чеховым и с Немировичем-Данченко, но и с самим собой, с тем Толстым, что побывал в плену у Чехова и с таким трудом освобождался от него.

Поэтому мнение Толстого о Чехове если и принимать, то с этой поправкой в пользу Чехова.

Приведенным примерам законно дать распространительное толкование. Тут дело не только в авторе, но и в режиссере и в художнике, которые потому не посчитались с отсталостью публики, что верили в ее прогрессивность, рассчитывали на ее возможности и способности, каковые ведь никогда и не обнаружатся, если их не будить, не будоражить. Лаконизм постановки и декораций, резкие перемены и переходы в действии вместо привычного и плавного течения тормошили зрителя, активизировали, заставляли на ходу «перестраиваться». Режиссер и художник ставили перед зрителем талантливые задачи, предоставляя ему самому их решать, что подчас заставало его врасплох, ведь он привык в этом же театре к тому, что его спрашивали, сколько будет «дважды два», и сразу же, чтоб не затруднять бедняжку, отвечали: «четыре». А сейчас он стал чувствовать собственную ответственность, у него возникал активный интерес к действию. Правда, ему было непривычно, потому что его выбивали из колеи, и его невольная досада на это, вероятно, и выражалась в его ворчании после спектакля.

Поставлен спектакль был сдержанно, в скупом рисунке, режиссер находился в очевидном контакте с художником, который много лет помогал ему, поощрил, а может быть, своими декоративными фантазиями и возбудил в нем иной сценический замысел. Лирико-романтический мотив пьесы был сильнее подчеркнут особенно благодаря игравшему роль А. Б. артисту А. Я. Кричевскому, {390} и меньше повезло сатирическому мотиву — временами он звучал чуть грубовато (вероятно, уступка отсталости, а то и некоторый компромисс в области вкуса). Сказался, конечно, разнобой актерского состава. Если Б. П. Гальнбек давал свой гротеск изысканно и подчас даже чересчур, как бы щеголяя своей артистичностью, то И. В. Шушарина, подкупившая нас в «Одном годе» простотой и непосредственностью русской женщины, здесь, в роли дочери американского судьи, экстравагантной американки, не сумела уйти от своей русской фактуры, каковую лихорадочно укрывала под всевозможными эксцентрическими антраша в сверхмодном заграничном вкусе (источник, откуда она черпала свои сведения, составляет для нас глубокую тайну). Несмотря на все свои старания, а вернее, благодаря этим стараниям она никак, однако, не производила «иностранного» впечатления. Совсем наоборот!! Поэтому, когда американский судья, к которому присоединился игравший его В. Г. Вершинин, смотрел на дочь с некоторым удивлением, его ли это дочь, то это удивление было удивительно обоснованным. Впрочем, в лирических моментах, когда дочь переставала представляться и сводить нас с ума своим заграничным блеском-треском, а становилась просто хорошей женщиной, мы вздыхали с облегчением…

Эти заметки не претендуют на сколько-нибудь исчерпывающую оценку ижевского театра, это впечатления от спектаклей, увиденных автором, и более общие соображения, ими вызванные…

«Театр», 1963, № 2.

# **{****391}** Путь критика

Ю. Юзовский… Лет сорок встречалось это имя на страницах газет и журналов, преимущественно в разделах, где помещаются театральные рецензии. Из статей постепенно составлялись книги, и с выходом каждой из них выяснялось, что отдельные заметки и рецензии были проникнуты определенными идеями, придававшими им единство. Каковы бы ни были размеры статей, в них ярко проявлялась личность автора, его особый, неповторимый почерк. Кто следил за движением театральной критики, узнавал его острый слог уже с первых строк рецензии, еще до того, как прочитывал подпись. А если первой бросалась в глаза она, то любители и знатоки театра сразу же стремились узнать, что думает о том или ином спектакле «Юз», как его кратко называли в театральном и литературном мире.

Юзовский был выдающимся мастером театральной критики и знатоком драматургии, борцом за жизненную правду в искусстве, человеком большого ума, остроумнейшим писателем, любившим и до тонкостей понимавшим законы сцены.

Написанное им — яркая летопись советской театральной жизни на протяжении десятилетий, отмеченных необыкновенным расцветом сценического искусства. Для историка театра его статьи — ценнейший материал, живое свидетельство творческих достижений драматургов, актеров и режиссеров, принесших мировую славу советскому театру.

Он застал последние художественные свершения Станиславского и новый расцвет режиссерского таланта Немировича-Данченко, видел самые зрелые создания Мейерхольда. В ту пору появились пьесы К. Тренева, В. Вишневского, М. Булгакова, А. Афиногенова, Н. Погодина, А. Файко, В. Билль-Белоцерковского, В. Шкваркина и других зачинателей советской драматургии.

А актеры! Он создал литературные портреты многих из них, сохранив для следующих поколений их творческий облик.

Юзовский не ограничивался узкими профессиональными интересами сцены. Вопросы искусства, проблемы мастерства глубоко волновали его, но искусство имело для него смысл не само по себе, а как отражение {392} жизни. Статьи Юзовского о драме и театре выразительно запечатлели некоторые важные явления духовной жизни советского общества в периоды поисков и свершений, ошибок и надолго оставшихся в памяти успехов. Следующие поколения нередко представляют себе прошлое односторонне, а современникам оно видится с присущими ему противоречиями, и такой была жизнь поколения, к которому принадлежал Юзовский, к которому, как его младший современник, принадлежу и я. В истории театра запечатлены выдающиеся спектакли того времени, а мы видели их рождение в ходе больших идеологических сражений и борьбы разных художественных школ. Судьбы многих людей и их произведений были поистине драматичны, и Юзовский тоже не избежал сложных перипетий.

Юзеф (Иосиф) Ильич Юзовский родился на заре двадцатого столетия. 18 декабря 1902 года, в Варшаве; там протекло его детство. Ему было около десяти лет, когда семья переехала в Одессу, а в 1919 году она переселилась в Ростов-на-Дону. На эти годы приходится первая мировая война и Октябрьская революция. В 1917 году Юзовскому было пятнадцать лет. Значит, он застал еще последние годы царской России. Юношей Юзовский стал свидетелем бурных перемен гражданской войны на юге, когда люди засыпали при одной власти, а встав поутру, узнавали, что власть в городе другая. Он пережил германскую оккупацию Украины, петлюровщину, деникинщину и многое другое, что происходило в те переменчивые, трудные времена. Все эти годы он учился, — настолько, насколько тогда можно было учиться; много читал, видел, как менялась жизнь страны и судьбы отдельных людей. Невольно задаешься вопросом: не тогда ли родилось у него необыкновенно острое чувство драматизма жизни?

Высшее образование Юзовский получил уже в мирные годы. Для него это было время настоящей «учебы» (словечко, распространившееся именно тогда). В 1924 году он закончил факультет общественных наук Ростовского университета, а в следующем году — отделение истории искусств в Донском археологическом институте.

С двумя дипломами в кармане Юзовский начал литературную деятельность как газетчик и журналист. Его все больше увлекал театр. Как многие, он в детстве мечтал о сцене. Но его настоящим призванием оказалось не играть, а писать о ней.

Ростов-на-Дону уже в дореволюционной России был городом с подлинной театральной культурой. Начало этому положил еще в 1880‑е годы выдающийся актер, режиссер и антрепренер Н. Н. Синельников. В канун первой мировой войны там подвизался другой славный деятель русского театра — Н. И. Собольщиков-Самарин. В их антрепризах выступали многие выдающиеся актеры. Молодому Юзовскому удалось повидать Синельникова, когда тот после странствий по другим городам вернулся в Ростов в 1921‑м, а затем в 1924 – 1925 годах.

После революции в театральной жизни города появилось нечто новое. Всюду тогда возникали студии и театры «левого» направления. Ростов не остался в стороне от движения за обновление сценического искусства, приближение его к новым общественным отношениям. Уже тогда {393} Юзовский проникся духом исканий, интереса к новаторству, и это осталось у него до конца жизни. В этой атмосфере начал Юзовский свою работу как театральный критик, выступая с рецензиями в местной печати. Острота мысли, смелость суждений, подлинно критический темперамент проявились уже в ранних статьях будущего мастера театральной критики.

В Москву, в Москву! Туда, в центр новой жизни, новой литературы и искусства, устремлялись со второй половины двадцатых годов многие молодые люди из Киева, Одессы, Ростова, Харькова, из Сибири, с Урала. Нет необходимости называть имена, скажем лишь, что новую культуру создавали таланты, которые дала вся страна.

В 1930 году приехал в Москву и Юзовский. Он сам рассказал в шутливой автобиографии, «как это случилось». Она была напечатана в книге «Зачем люди ходят в театр…», и читатель может там познакомиться с ней. Заимствую из нее только одно. Первые же выступления молодого критика в столичной печати привлекли к нему внимание, и не кто иной, как сам А. В. Луначарский, заметил его. То, что он сказал Юзу очень многозначительно: «Вы критик, это уже ясно. Выражаю вам свое искреннее сочувствие, но деться вам некуда, придется писать. Способность к критике — вещь редкая. Поэтому все его занимаются. Но вы не робейте. Рискните и вы». Юзовский рискнул. Как потом оказалось, работа была небезопасной. Но об этом позже.

Чтобы читатель мог представить себе время столичного дебюта Ю. Юзовского в критике, вспомним его первый московский театральный сезон — сезон 1930/31 года. Вот премьеры той осени, зимы и весны: «Первая Конная» В. Вишневского (Театр Революции), «Темп» Н. Погодина (Театр имени Вахтангова). «Светите, звезды!» И. Микитенко (МХАТ 2‑й), «Смена героев» Б. Ромашова (Малый театр), «Хлеб» В. Киршона (МХАТ). «Поэма о топоре» Н. Погодина (Театр Революции), «Путина» Ю. Слезкина (Театр имени Вахтангова), «Запад нервничает» В. Билль-Белоцерковского (Театр имени МОСПС), «Ясный лог» К. Тренева (Малый), «Список благодеяний» Ю. Олеши (Театр имени Мейерхольда). Рецензией на последний из названных спектаклей начался критический взлет Юзовского.

Уже одни названия пьес и имена авторов вводят нас в атмосферу того времени, когда Юзовский приобщился к театральной и литературной жизни столицы. Добавим, что в этом сезоне в Ленинграде был впервые поставлен «Страх» А. Афиногенова, появившийся в следующем сезоне на сцене МХАТ.

Литературную «погоду» тогда еще определяла РАПП. В августе 1930 года была создана Ассоциация работников революционного театра, распространявшая влияние РАПП на сценическое искусство. Для этой организации был неприемлем «буржуазный психологический театр» — МХАТ, но и Мейерхольд не избежал ее осуждения — за «эстетство». Досталось и Охлопкову, возглавлявшему тогда театр, называвшийся Реалистическим; реализм там был особый — охлопковский. В 1930 году П. Новицкий выступил в Коммунистической академии с докладом о творческом {394} методе МХАТ, который был потом напечатан в журнале «Советский театр». В нем метод Станиславского был четко охарактеризован как «чуждый пролетарскому искусству». В то же время В. Ермилов выступил со статьей против «мелкобуржуазного левачества в художественной литературе», в которой Маяковскому ставил в упрек, что он в «Бане» не вывел на сцену представителей партии и профсоюзов, ведущих борьбу против бюрократизма, образ Победоносикова был объявлен критиком нереальным и искажающим действительность. Люди, присвоившие себе право говорить от имени партии, совершали левацкие, нигилистические перегибы, отвергая нужные народу художественные ценности. Рапповские волюнтаристы ратовали за некое чистое пролетарское искусство, пока партия и М. Горький не положили конец их искажениям.

Юзовский начинал в Москве в годы первой пятилетки. Только тот, кто пережил это время сам, поймет энтузиазм, с каким работали люди во всех концах страны. В романе атмосферу тех лет, на мой взгляд, лучше всех передал Илья Эренбург («День второй», «Не переводя дыхания»), в драме — Николай Погодин.

«Погодинская драматургия» — так называется глава в первой книге Юзовского — «Вопросы социалистической драматургии» (1934). Здесь рассматриваются пьесы «Темп», «Поэма о топоре». «Дерзость», «Снег» и «Мой друг». Последней пьесе посвящена еще отдельная глава — «Тема дружбы». Пафос драматургии Погодина определен Юзовским так: «Стиль погодинского письма — настроение товарищества, сотрудничества людей, занятых постройкой социализма, стиль большой человеческой дружбы, — органически вырастает из самой гущи действительности». Так думал не только драматург, так думал и критик, так думали миллионы, охваченные огромным трудовым порывом.

Погодин создал драматическую хронику разных этапов строительства. Внимательно и любовно отнесясь к ней как к явлению времени. Юзовский, однако, не считал, что искусство может ограничиться хроникальностью, отражением фактов. Он пристально наблюдал за движением творчества драматурга и увидел в нем определенную тенденцию: «Погодинская драматургия идет от наивного отображения жизни к ее сосредоточенной характеристике. От безразличной регистрации фактов к “вы думке”. От натурализма к реализму. От “бесхарактерности” к характеру. От беспринципного сочетания эпизодов к их осознанной связи».

Новая жизнь, новые отношения требуют нового искусства. Именно искусства. Юзовский — сторонник действенного театра, воспитывающего зрителя. Но возникал вопрос: какими средствами может воздействовать искусство на человеческие души? Свой ответ критик дал в разборе «Списка благодеяний» Юрия Олеши, писателя, остро ставившего вопросы личного и общего, соотношения между духовным миром личности в прошлом и требованиями, которые предъявляла к ней новая эпоха.

Актриса Елена Гончарова не прижилась в новом мире; ей неуютно в нем, потому что никому нет дела до ее мятущейся души. Она уезжает в буржуазную Европу, где, она думает, личность еще ценится; ей приходится убедиться в том, что там человека попирают другие, в первую очередь материальные обстоятельства, нужда, безработица, наносящие ущерб {395} человеческому достоинству. То было время мирового экономического кризиса капитализма — 1929 – 1932 годы. Обстоятельства складываются так, что возникает борьба за ее душу. Сталкиваются два идейных противника: белогвардеец Татаров и коммунист Федотов. Татаров — апологет личной свободы, Федотов утверждает идею коллективизма. В пьесе Олеши позиция каждого доведена до крайности. Юзовскому ясна вся ограниченность буржуазного индивидуализма. Действительную проблему представляет позиция Федотова, его понимание коллективизма. В пьесе оно представлено односторонне, и Юзовский пишет: «Федотов — очень хороший парень, боевой, крепкий, толковый, но он недостаточно умен, недостаточно проницателен для занимаемой им позиции. Он не видит, что происходит с Еленой, не понимает ее споров с собой… Философия Федотова фаталистична. Он отрицает свободу — есть только необходимость. Есть только человечество, а вы говорите “я”. Вы не вправе говорить о себе, вы обязаны говорить о других».

Фигура Федотова не выдуманная. Юзовский спорит не только с ним, но и с автором. Кто составлял «список благодеяний»? — спрашивает он: «Если автор, то надо ему сказать, что это не весь список, который социализм несет человечеству. Там пропущены два пункта: *свобода* и *личность*».

В понимании критика Олеша ошибался, у него «личное начало выпало, и коллектив представлен как тираническое начало». Образ Татарова, этого проницательного дьявола, умеющего читать в человеческих душах, приобрел в пьесе Олеши, как считает Юзовский, слишком большую силу. Высоко оценивая стремление писателя художественно воплотить острейший духовный конфликт времени, критик противопоставляет двум антагонистам идеи социалистического гуманизма, органически сочетающего интересы личности и общества.

Первая книга Юзовского проникнута настроением того времени, когда энтузиастам казалось, что нравственно-этические противоречия, накапливавшиеся столетиями, могут быть решены за одно, самое большее — два пятилетия. Это сказалось и в том, как решал тогда Юзовский проблему драматического конфликта.

В те годы считалось, что семейно-бытовые конфликты присущи буржуазному искусству, тогда как социалистическая драма должна базироваться на широких общественных коллизиях. Юзовский искал синтеза обоих начал.

Вот как он сравнивает две пьесы, противоположные по своей социальной природе: «В “Днях Турбиных” дом, семья, очаг — зовет под свою защитную сень, хочется в нем укрыться, спрятаться от этого бушующего вокруг мира…»; «В “Первой Конной” этой “защиты”, этой поддержки индивидуалистических настроений нет, драматизм основан на средствах воздействия, вытекающих из “общественной сущности” коллектива…» Ни то, ни другое драматургическое решение не удовлетворяет критика в силу односторонности. Правильное решение проблемы Юзовский находит у Погодина, в его пьесе «Мой друг», где «личный и общественный планы начинают скрещиваться, перемешиваться, они синтетичны, сплавлены в единое. Семейные отношения, личная жизнь, “любовь” и прочее выступают {396} у Погодина как “общественные” отношения, в то время как в традиционной драматургии эти общественные отношения выступают в форме “семейных” отношений».

Ранние статьи Юзовского проникнуты пафосом социальности, на вместе с тем отражают стремление критика за этой социальностью не утерять человеческого, личного, индивидуального. Это — не рапповская, а горьковская позиция. Великий писатель, вернувшись с Капри, в речах и статьях конца двадцатых — начала тридцатых годов боролся за уничтожение сектантства в литературе, за объединение всех творческих сил. Создание единого Союза писателей было его идеей, но бывшие рапповцы и в рамках этой организации стремились проводить свою литературную политику. Те, кто сопротивлялся им, выступали против «пролетарского» сектантства и вульгарного социологизма, утверждая идеи социалистического гуманизма. Опираясь на высказывания Маркса и Энгельса, литераторы боролись за преодоление схематизма в искусстве, за полноценное изображение жизни и человека.

Одним из наиболее активных участников этого движения был Юзовский. Как он боролся за гуманизацию советского театра, показывает хотя бы театральный фельетон «Поговорим о странностях любви».

«Когда вполне положительный советский герой и вполне проверенная советская героиня целуются на сцене, можно подумать, что это для них тяжелое испытание. Они целуются так благонамеренно, чтобы, боже упаси, у зрителя не вспыхнуло какое-нибудь легкомысленное подозрение. Обнимаются, как бы выполняя директиву… Когда герой и героиня, о которых точно указано в программе, что они муж и жена, удаляются в соседнюю комнату, зритель сомневается, чтоб у них, например, мог родиться ребенок».

Ехидно! Юзовский мог быть и таким. Если надо было разить нелепые, нездоровые и пошлые явления в сценическом искусстве и драматургии, его перо становилось острым, а оценки беспощадными. По критика Юзовского была беззлобна. Он смеялся не над незадачливым драматургом или режиссером, а выставлял на всеобщее осмеяние определенное явление, если оно было типично и требовало осмеяния с позиций здравого смысла и художественного вкуса. И он же горячо славил свежее, новое, все, что было шагом вперед в нашем искусстве, открывало перспективу его дальнейшего обновления и приближения к зрителям. Эти две стороны были неразрывны в его критическом творчестве.

Статьей «Поговорим о странностях любви» открывалась вторая книга Юзовского — «Спектакли и пьесы» (1935). Декларативность такого начала, его принципиальность были очевидны. Это отнюдь не означало поворота критика назад — к асоциальности, к компромиссу со старыми эстетическими понятиями. Юзовский остается борцом за гуманизм и социальную правду. Обстановка в стране и театральная атмосфера к середине тридцатых годов несколько изменились. После завершения первой пятилетки произошел резкий поворот в тематике драматургии. Личное стало выступать на первый план, частная жизнь была, так сказать, реабилитирована.

{397} В духовной жизни страны происходила явная реакция на аскетический стиль ранних послереволюционных лет. Еще в начале тридцатых годов было возможно появление статьи «Долой красоту!». Теперь возникла тенденция к хорошей, к красивой жизни. Но в определенных слоях она понималась обывательски и, как писал Юзовский, имела «нэпманский», буржуазный смысл.

Показательной в этом отношении была постановка «Человеческой комедии» в Театре имени Вахтангова (1934). Юзовский правильно отметил, что в этом спектакле «вся сила реалистического раскрытия Бальзаком своей эпохи сведена к забавляющей интриге. Вся мощность трагических коллизий переведена на банальный язык мелодрамы». Образом спектакля стала роскошная спальня графини Леонтины де Серизи, и, как писал Юзовский, «советского зрителя заставили смотреть на будуар глазами банкира Нюсенжана или купца Цезаря Бирото».

Если «Человеческая комедия» описана Юзовским в фельетонной манере, как того и заслуживал этот пышный спектакль, утверждавший житейскую философию успеха любой ценой, то другому явлению, внешне как будто близкому, критик посвятил большую и обстоятельную статью. Речь идет о «Даме с камелиями» у Мейерхольда. Юзовский провел между ними резкую грань: у вахтанговцев только красивость, у Мейерхольда — красота. Но и этот спектакль, по мнению критика, глубоко ошибочен, ибо в нем была попытка совместить несовместимое.

Это касалось прежде всего «идеи» пьесы Дюма-сына: «проститутка тоже человек». Как справедливо заметил Юзовский, «Мейерхольд играл сюжет Дюма — он видел в нем то, чего там не было. Это бывает у Мейерхольда. Он видит элементарную ситуацию, и вот она обрастает в его воображении фантастическими ассоциациями, не имеющими реальной основы». Поразительно точное наблюдение. Все режиссерское мастерство применено Мейерхольдом, чтобы обыграть ханжеский, в сущности, сюжет. Правда, Мейерхольд стремился уйти от этого, не любоваться внешней роскошью обстановки и сделать весь спектакль тонко музыкальным.

«Дамой с камелиями» Мейерхольд, — по мнению Юзовского. — отвечает на эти тенденции к красоте без кавычек. Он почувствовал эти тенденции и ответил на них так же, как отвечал в свое время на требования жизни, в эпоху «Театрального Октября». Но критика этот ответ не удовлетворил. В спектакле, по мнению критика, был центральный образ — античная ваза у лестницы в особняке Маргерит, произведение бессмертного искусства, явление подлинной красоты. И тут возникло противоречие, метко вскрытое Юзовским. Мейерхольд — художник, всегда имевший в виду нынешний день; он и «Даму с камелиями» стремился повернуть к современности, увидеть пьесу сегодняшними глазами. Но античная ваза не в состоянии выразить современный стиль, как бы прекрасна она ни была сама по себе. Отсюда возникало чувство неловкости, которое испытал на спектакле Мейерхольда такой тонкий и впечатлительный зритель, каким был Юзовский.

Статья о «Даме с камелиями» — один из лучших образцов театральной критики Юзовского и наряду с другими подобными разборами дает основание для характеристики его критического метода.

{398} Юзовский не описывает спектакли (этот нехитрый прием заменяет теперь иным рецензентам задачу критического анализа). Пьеса и ее сценическое воплощение рождают у критика идею или целую цепь мыслей, связывающих воедино существенные черты современности и размышления о путях воплощения их на сцене. Юзовский — критик-мыслитель, и театральная рецензия для него средство выражения идей. Но не отвлеченных, не безотносительных к спектаклю, а непосредственно вытекающих из него. Юзовскому было что сказать о жизни. Он жил всеми интересами современности, стремился понять смысл происходящего вокруг, уловить, к чему движется время.

Значит ли это, что он всегда и во всем был прав? Сам он так не думал. Он учился у жизни, «перестраивался», как всем нам, грешным, ему случалось ошибаться, питать иллюзии, считать свершившимся то, что еще только возникало, забегать вперед и верить, что идеалы достигнуты или хотя бы близки к осуществлению.

Для всех любивших театр, литературу, искусство большим событием тех, уже ставших давними, времен была постановка «Егора Булычова» в Театре имени Вахтангова в 1932 году. Мне посчастливилось быть на премьере, и я помню радостное потрясение, пережитое на этом спектакле. Мы жадно хотели нового искусства, но все новое, что до того появлялось на сцене, не удовлетворяло в полной мере. Мы слышали в театре много мыслей, отвечавших тому, о чем думали сами, видели героев и героинь с внешними признаками нашего времени, но какие-то глубинные эстетические потребности оставались неудовлетворенными. «Егор Булычов» буквально потряс всех: мы увидели произведение полноценного искусства, живое классическое творение, отвечавшее требованиям самого строгого вкуса. В чем было значение этого спектакля, вернее всех выразил Юзовский. В статье «Егор Булычов и другие» (сборник «Спектакли и пьесы») он писал:

«Внимание Горького сосредоточено на людях; с этой целью он дает ряд эпизодов, сцен, где он сможет с максимальной свободой показать людей, которые, так сказать, не стеснены в своих высказываниях и действиях рамками сюжета, диктующего определенный, строгий, не отвлекающийся в сторону путь движения действия.

… Наши драматурги боятся своих героев. Боятся их потому, что им не “доверяют”, а не доверяют потому, что плохо их знают. Они рисуют прямую линию и заставляют по этой линии двигаться своих героев, “подталкивают” их, потому что герои “сопротивляются”. А сопротивляются герои не потому, что не хотят идти к той точке, куда ведет их автор; наоборот, они сами туда направляются, но не обязательно по той всеобщей прямой, которую выдумывает для них автор.

Дело здесь не в том, что различные персонажи, представляющие различные социальные прослойки, по своим “линиям” двигаются вперед, дело здесь также в том, что герои, двигающиеся по одному и тому же пути, различны по своей индивидуальности, по богатству обертонов, которые при всей их схожести делают их непохожими друг на друга».

{399} Это — основа эстетической программы Юзовского, и вывел он ее из того живого образца искусства, который создал Горький — в «Егоре Булычове» и других своих произведениях.

Мнение Юзовского разделяли многие. После всех экспериментов; в экспрессионистском духе, когда типы Рабочего, Капиталиста, Интеллигента, Белогвардейца, Комиссара заполняли сцену, мы увидели живых, полнокровных людей, созданных признанным пролетарским художником. И, что было особенно примечательно, человеком был показан капиталист. Перед нами был не «мироед», не «кровопиец», не «кулак», а прежде всего человек — правда, всю жизнь проживший «не на той улице». Мы сначала учились понимать его, а потом и сочувствовали ему, им мерили человечность остальных людей, окружавших его в пьесе.

Для Юзовского Горький стал тем художником, в драматургии которого он нашел наибольшую жизненную правду о человеке. Начав с рецензий на горьковские спектакли, Юзовский пришел к созданию больших книг о великом писателе.

Первая из них, «Драматургия Горького» (1940), исследует такие шедевры, как «Мещане», «На дне», «Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги». Каждая из пьес рассмотрена по всем канонам литературного анализа в сочетании с разбором их наиболее интересных сценических воплощений в театре тридцатых годов. Юзовский должен был написать еще один том, посвященный разбору остальных пьес, но война и некоторые-другие обстоятельства остановили работу критика.

Когда он вернулся к своей главной теме, планы его несколько изменились. Он отказался от монографического разбора отдельных пьес и написал обобщающий труд «Максим Горький и его драматургия» (1959). Не повторяя сказанного раньше, Юзовский подчинил анализ творчества-Горького кардинальным проблемам. В первой части рассматриваются «идеи и образы», то есть воплощение основных проблем времени в драматических конфликтах и образах героев пьес Горького. Здесь охарактеризованы социальный пафос, политическое содержание драматургии Горького, проблема социального утопизма, проблема личности и общества и наконец, вопросы художественного метода, как они отражены не только в статьях и высказываниях писателя, но и в самих пьесах. Нет ничего неожиданного в том, что в связи с этими проблемами Юзовский подверг резкой критике схоластику в горьковедении, обеднение и упрощение творчества великого писателя.

Творчество Горького-драматурга рассматривается в этой книге в связи с его остальными произведениями, оно предстает перед читателем как живой процесс, в ходе которого писатель сам критически пересматривал свои позиции. Юзовский показывает деятельность Горького на фоне современной ему литературы, чему посвящена вторая часть исследования, состоящая из таких интересных этюдов, как «Горький и Чехов», «Горький и драматурги- “знаньевцы”», «Горький и Леонид Андреев». «Горький и западноевропейская драма». Третья часть книги рассматривает поэтику драматургии Горького: сюжет, конфликт, характеры, язык — и все это в связи с практикой театра, в особенности МХАТ.

Без малого восемьсот страниц занимает эта критическая энциклопедия {400} драматургии Горького. Она ценна не только фактами, разборами произведений, выявлением центральных проблем горьковского драматизма, но и богатством идей, тонких художественных наблюдений.

Завершающее эту трилогию исследование — «Советские актеры в горьковских ролях» (1964) — поразительно глубоко раскрывает многообразие трактовок персонажей пьес Горького такими разными мастерами сцены, как Качалов, Пашенная, Романов, Бирман, Щукин, Раневская, Хмелев, Тарасова, Зеркалова, Якут и ряд других. Критик осветил горьковские постановки МХЛТ, Малого театра, Театра имени Вахтангова, Центрального театра Советской Армии, Ленинградского Большого драматического театра и еще нескольких театров. Само собой разумеется, что на страницах книги часто встречаются имена Станиславского и Немировича-Данченко; в книге дана также характеристика новаторского подхода Товстоногова к сценическому толкованию Горького.

Органически продолжающая книги о драматургии Горького работа о ее сценическом воплощении — не перечень актерских удач или неудач, не характеристика «технических» приемов игры, а раскрытие того, как выражается в горьковских спектаклях «двуплановость», которую Юзовский считал характерной для пьес Горького, сочетание философского и житейского. Размышления о жизни — так определил бы я сущность критических работ Юзовского, и нигде она так не сказалась, как в его книгах, посвященных творчеству Горького. Актерское исполнение интересует Юзовского тоже в этом плане.

Мы отклонились от хронологической последовательности и забежали несколько вперед в рассмотрении литературной деятельности Юзовского — от тридцатых шагнули к шестидесятым годам, минуя важные вехи и в развитии театра и в личной судьбе критика.

Большие книги о Горьком сложились в ходе «текучки» жизни театрального критика. Горького ставили много в сороковые годы, ставили часто, и, надо признать, ставили хорошо, ибо в его драматургии находили благодарный материал для сценического творчества. Но кроме Горького было на сцене наших театров много другого, что заслуживало внимания, — русская классика XIX века, западноевропейская драма разных эпох; глубокий интерес всегда вызывало все сколько-нибудь значительное из того, что создавали для сцены советские писатели. Юзовский жил всем этим.

В середине тридцатых годов в советском театре произошел подлинный ренессанс Шекспира. Статьи Юзовского о шекспировских спектаклях («Ромео и Джульетта», Театр Революции, 1935; «Отелло». Малый театр, 1935; «Король Лир». ГОСЕТ, 1935) были проникнуты стремлением! утвердить связь между гуманизмом эпохи Возрождения и социалистическим гуманизмом. То были гимны торжеству гуманизма над смертью, его моральной победе над злом. Вторая половина тридцатых годов (поражение республиканской Испании и все, что последовало за этим, вплоть до начала второй мировой войны) не подтвердила этого оптимизма. Но он возродился к середине сороковых годов, когда грандиозный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне привел к крушению {401} фашизма в Германии. Шекспировский фестиваль в Армении происходил в 1944 году, в преддверии победы.

В 1947 году в книге «Образ и эпоха» Юзовский обобщил опыт советского театра в трактовке произведений Шекспира. Как и работы о драматургии Горького, книга о Шекспире выходит за рамки театроведения. Анализ спектаклей, характеристики режиссеров и актеров объединены мыслями о больших проблемах жизни и искусства, проникнуты подлинно философским духом.

В книге Юзовского утверждается идея оптимистического решения трагических конфликтов. Они есть, эти конфликты, и несомненен факт гибели героев, но критик верит в то, что жертвы не напрасны и гибелью достойных прокладывается путь к конечному торжеству лучших начал жизни. Приведу только один пример из книги «Образ и эпоха». «Идеалы добра, правды, красоты, справедливости всегда жили в сердце человечества, — пишет Юзовский. — Гамлет есть выразитель этой вечной мечты, поэтому он сам вечен. Человечество запечатлело в образе Гамлета само себя, оно высказало устами Гамлета, что жаждало этих идеалов и не в силах было их обрести, изрекало заветные слова, но не могло подтвердить их делом. Гамлет чувствует в самом себе ход истории, которая еще не пришла к своей кульминации. Эта кульминация была впереди. Взглянем же на Гамлета с точки зрения этой кульминации, этого будущего, которое становится нашим настоящим, и поймем Гамлета».

Позволю себе личное воспоминание. Вскоре после выхода книги в свет, в 1948 году, мне предстояло сделать на Шекспировской конференции в ВТО доклад о «Гамлете». Я не был тогда знаком с Юзовским, но, конечно, читал все написанное им. Многое нравилось мне в книге «Образ и эпоха», но я не был согласен с чересчур оптимистической трактовкой проблемы трагического у Юзовского. Решив поспорить с ним, я нашел его телефон, позвонил ему, представился и, сообщив, что собираюсь возражать ему в моем докладе, попросил его прийти на конференцию. После моего выступления он подошел ко мне и, не выразив ни согласия, ни несогласия, ограничился доброжелательным замечанием: «Вам надо почаще выступать». Из этого я мог заключить, что он с вниманием отнесся к моему мнению, но решил обдумать возражения, прежде чем отвечать на них.

С этого началась наша дружба. Пишу об этом только чтобы показать, что, будучи критиком подчас очень резким, Юз спокойно относился к возражениям, если они были обоснованы и уважительны. Наш спор, казавшийся в тот момент весьма академическим, происходил незадолго до драматических событий, потрясших всю духовную жизнь советского общества. Вскоре нам стало не до споров. На ряд лет Юзовский оказался лишенным возможности продолжать работу, составлявшую смысл его жизни.

Это произошло в период конца сороковых и начала пятидесятых годов. Об этом времени в «Истории КПСС» сказано: «В печати и в творческих организациях при реализации решений партии по вопросам литературы и искусства порой допускались ошибки и извращения: творческое обсуждение художественных проблем иногда подменялось администрированием, {402} при оценке произведений литературы, музыки и кино в ряде случаев необоснованно критиковались одни произведения в захваливались другие»[[10]](#footnote-11).

Как известно, ли ошибки и несправедливости были устранены партией. Была восстановлена и творческая репутация Юзовского. Он вернулся к любимой работе. Однако он редко выступает с рецензиями и статьями, занимаясь преимущественно большими книгами. В этот, последний период его деятельности появились рассмотренные выше два труда: «Максим Горький и его драматургия» и «Советские актеры в горьковских ролях». Юзовский продолжал активную работу до последних дней. Он скончался в 1964 году.

Из всего написанного Юзовским в последние годы особенно показательной является небольшая статья «Зачем люди ходят в театр…». Она была написана в 1959 году. Ее можно прочитать просто как рецензию на исполнение М. Ф. Романовым роли Феди Протасова в «Живом трупе» Л. Н. Толстого. По это больше, чем рецензия; без преувеличения, перед нами «кредо» — исповедание веры Юзовского. Не случайно он так назвал и сборник статей, изданный в 1964 году.

Искусства нет без мастерства, но мастерство еще не есть искусство. Мастерство приобретает подлинное значение, когда служит великой цели. Нравственной цели! Мысль критика обращается к великому русскому писателю. Все ли неверно и чуждо нам в «толстовстве»? «Разве то, что мы называем совестью, душевной чистотой, чувством справедливости и что известно нам как свойства героев Толстого и как свойство самого толстовского пера, излучающееся вовне и пробуждающее в нас чувства добрые, разве эти свойства — все они — носят печать толстовщины?» В игре Романова Юзовский находит современное, очищенное от толстовского непротивленчества воплощение нравственного учения великого писателя:

«Всю свою душу вкладывает Протасов в эту воистину великую мысль — люблю потому, что добро сделал. А подтекст этих слов, который Романов обращает к зрителю, кажется, звучит так:

— Ведь вот я жизнью заплатил за эту истину в наивной уверенности, что она осуществима в мое время, но вы, сидящие здесь, вы призваны жить для этой истины, и сама жизнь вокруг вас склоняет вас к этому, так становитесь же лучшими, раз получили такую возможность.

И актер присоединяется к этому голосу, как бы добавляя:

— Прекрасное не появится у вас само собой, без вашего желания, без ваших усилий, без вашей решимости, без вашего сознания, я затем и пришел сюда, чтоб убедить вас в этом…»

В самом ли деле все это звучало у Михаила Романова, но Юзовский воспринимал его игру именно так. В этом особенно убеждает конец статьи, где описана сцена Протасова со следователем. «Надутый чинуша куражится над своей жертвой, но Протасов со скорбным удивлением смотрит на него, пораженный тем, до чего может пасть человек. И в этом поединке {403} Протасов тем более берет верх, что его возмущение чиновником умеряется и как бы просвещается пониманием происхождения этой наглости, этой самодовольной глупости, и он своим умственным взором как бы предвидит будущее. Если В лице толстовского Протасова выступает добро, то в данном случае, у Романова, уже не такое добро, которое, кроме своей доброты, ничего не знает и теряется перед обращенным на него издевательским взглядом зла. Нет, у Романова это уже добро, которое сознает не только свое право, но и свою силу, и свой неизбежный триумф, так что зло в лице этого чиновника лишается своей уверенности и трусливо мечется, словно предчувствуя свою гибель. Так и исполняет свою роль Романов, стремясь придать современное звучание толстовской пьесе, и его поддерживает в этом страстно слушающая аудитория». Добавим, аудитория конца пятидесятых годов.

Юзовский был последователен в своих взглядах. Идея гуманизма, вера в конечное торжество добра пролизывает все написанное им. Он видел зло в жизни и страстно ненавидел все его проявления. Но душа его жаждала добра. Трактовка Толстого Юзовским сдобрена горьковским духом. Именно в духе того, как понимал Горький проблему человека, и решал ее Юзовский. Для этого достаточно перечитать то страницы книги о драматургии великого писателя, которые посвящены теме «Спор о человеке — горьковская позиция в этом споре». Юзовский писал: «… Горький ожесточенно спорил с теми, кто речами и поступками своими настаивал на “отрицании доброго начала в человеке”. Вопреки им Горький убеждал человека, внушал ему: “Ты можешь быть лучше, ибо ты — начало всех деяний, источник всех осуществлений”, “… я твердо знаю, что *основное* качество человека — стремление к лучшему”».

Если кратко определить основу жизни и деятельности Юзовского, — а они у него были неотделимы, он жил по принципам, которые исповедовал, — то, по-моему, вернее всего назвать его сторонником эстетики социалистического гуманизма. В искусстве его всегда привлекала жизненная правда, и он верил в нравственно-воспитательную роль театра.

У него, взыскательного, подчас сурового, временами насмешливого критика, была нежная, чувствительная душа. Написанное им полно этой душевности. С близкими, с друзьями он никогда не говорил о тяготах и страданиях. Но когда он писал о театре, все пережитое им выливалось в то, как он понимал чужую боль, чужое горе. Сам же в общении был обычно весел, шутлив, насмешлив, как на том портрете, где он, держа папироску в руке, с веселой хитринкой прищурив глаза, смотрит вбок. Страницы о польском юморе в «Прощании с Иреной» очень важны для понимания личности и особенностей таланта Юзовского.

Многие пишут так, что их подлинного лица не увидишь, — кто его просто не имеет, кто надевает личину. Юзовский-человек весь проявился в том, что он написал. Я сказал вначале, что его статьи и книги — это документы, летопись времени. К этому надо добавить: работы Юзовского воплощают в себе дух, творческую мысль, чувства человека, который жил большими интересами эпохи, глубоко и тонко понимал искусство.

А. Аникст

# **{****404}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абдулов О. Н. **2 :** [154](#_page154), [252](#_page252)

Абелян О. А. **1 :** [431](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page431)

Абрикосов А. Л. **1 :** [42](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page042), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Аверкиев Д. В. **2 :** [284](#_page284)

Аветисян А. М. **1 :** [437](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page437) – [439](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page439), [444](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page444); **2 :** [281](#_page281)

Агурейкина А. С. **1 :** [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Адамайтис Е. О. **1 :** [39](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page039)

Адамян П. И. **1 :** [422](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page422)

Акимов Н. П. **2 :** [30](#_page030) – [34](#_page034), [271](#_page271)

Алеева Е. А. **2 :** [272](#_page272)

Александров Б. И. **2 :** [59](#_page059)

Александров И. Н. **2 :** [113](#_page113)

Алексеев С. П. **1 :** [161](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page161), [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164), [166](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page166)

Алексеева А. П. **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Алексеева В. Б. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Алексеева Е. Г. **2 :** [43](#_page043)

Алперс Б. В. **1 :** [248](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page248)

Амаглобели С. И. **2 :** [114](#_page114), [115](#_page115), [117](#_page117)

Анакреон **1 :** [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111)

Андерсен Г.‑Х. **1 :** [339](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page339)

Андре М. **2 :** [363](#_page363), [369](#_page369)

Андреа дель Сарто **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Андреев Л. Н. **1 :** [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144), [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145); **2 :** [99](#_page099), [399](#_page399)

Андрианова М. И. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170)

Андриевич В. В. **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220)

Андровская О. Н. **2 :** [149](#_page149), [150](#_page150), [225](#_page225), [272](#_page272), [273](#_page273)

Аникст А. А. **1 :** [461](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page461)

Анисимов В. Н. **2 :** [242](#_page242)

Анисимова-Вульф И. С. (Вульф И. С.) **1 :** [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [337](#_page337)

Ануйль Ж. **2 :** [361](#_page361), [365](#_page365) – [367](#_page367), [370](#_page370), [371](#_page371)

Анчуков Б. М. **2 :** [372](#_page372)

Арго А. М. **2 :** [372](#_page372)

Ардов В. Е. **2 :** [372](#_page372)

Аржанов П. М. **1 :** [42](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page042), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Аристотель **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [10](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page010), [62](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page062)

Аркадии И. И. **2 :** [112](#_page112)

Артем А. Р. **1 :** [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226)

Артов А. И. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162), [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Астангов М. Ф. **1 :** [18](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page018) – [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [61](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page061), [178](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page178), [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [367](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page367) – [371](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page371); **2 :** [218](#_page218), [219](#_page219), [335](#_page335), [336](#_page336)

Афиногенов А. Н. **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007) – [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [49](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page049), [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068); **2 :** [11](#_page011), [19](#_page019), [20](#_page020), [68](#_page068), [100](#_page100), [102](#_page102), [103](#_page103), [115](#_page115), [178](#_page178), [180](#_page180), [391](#_page391), [393](#_page393)

Ахметели А. В. **2 :** [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097)

Ашкенази Д. В. **2 :** [373](#_page373)

Бабанова М. И. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [372](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page372) – [377](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page377), [379](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page379) – [382](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page382)

Бабель И. Э. **2 :** [115](#_page115)

Бабочкин Б. А. **2 :** [202](#_page202), [264](#_page264), [267](#_page267), [268](#_page268)

Багрицкий Э. Г. **2 :** [25](#_page025)

Байем-Шоу Г. **1 :** [468](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page468)

Байрон Дж. — Г. **2 :** [203](#_page203), [206](#_page206)

Балашов С. М. **1 :** [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232)

Балашова В. **2 :** [359](#_page359), [360](#_page360)

Бальзак О. **1 :** [11](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page011), [23](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page023), [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [50](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page050); **2 :** [78](#_page078) – [80](#_page080), [119](#_page119) – [122](#_page122), [124](#_page124), [193](#_page193), [264](#_page264), [266](#_page266), [269](#_page269), [330](#_page330), [397](#_page397)

Баранов И. В. **1 :** [161](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page161)

Барнай Л. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

{405} Барсова В. В. **1 :** [228](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page228)

Басов О. Н. **2 :** [13](#_page013), [43](#_page043)

Баталов Н. П. **2 :** [98](#_page098), [100](#_page100)

Баталова З. П. **2 :** [254](#_page254), [258](#_page258)

Баташов М. Н. **2 :** [25](#_page025), [254](#_page254), [257](#_page257)

Бах. И.‑С. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149)

Башкатов К. А. **2 :** [91](#_page091)

Безыменский Л. И. **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059); **2 :** [115](#_page115)

Беленькая В. В. **1 :** [42](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page042), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Белинский В. Г. **1 :** [102](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page102), [103](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page103), [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388), [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391); **2 :** [30](#_page030), [208](#_page208), [209](#_page209), [231](#_page231), [266](#_page266)

Белов А. С. **2 :** [373](#_page373), [375](#_page375), [377](#_page377)

Белокуров В. В. **1 :** [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364), [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365), [390](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page390)

Белоусова А. Г. **1 :** [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124), [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125)

Бендина В. Д. **2 :** [248](#_page248)

Бенский Б. Г. **1 :** [192](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page192), [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193), [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246)

Бенуа А. Н. **1 :** [120](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page120), [121](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page121)

Бербедж Р. **1 :** [393](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page393)

Берестова А. П. **2 :** [254](#_page254), [257](#_page257)

Бернар С. **1 :** [375](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page375)

Берсенев И. Н. **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057); **2 :** [27](#_page027), [183](#_page183), [184](#_page184), [204](#_page204), [208](#_page208), [258](#_page258), [263](#_page263)

Бетховен Л. **1 :** [32](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page032), [331](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page331), [338](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page338); **2 :** [266](#_page266), [316](#_page316), [334](#_page334)

Бизе Ж. **1 :** [52](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page052), [55](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page055), [56](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page056)

Билль-Белоцерковский В. Н. **1 :** [75](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page075); **2 :** [115](#_page115), [391](#_page391), [393](#_page393)

Бирман С. Г. **1 :** [228](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page228), [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [27](#_page027), [138](#_page138), [142](#_page142), [203](#_page203), [206](#_page206), [208](#_page208), [297](#_page297), [400](#_page400)

Благовидова В. Н. **2 :** [36](#_page036)

Благонравов А. И. **2 :** [141](#_page141)

Благообразов В. С. **2 :** [59](#_page059)

Близниковская С. П. **2 :** [244](#_page244)

Богатырев А. З. **1 :** [191](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page191)

Боголюбов Н. И. **2 :** [91](#_page091), [161](#_page161), [305](#_page305)

Бокаж П. **1 :** [50](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page050)

Болдуман М. П. **2 :** [305](#_page305), [306](#_page306)

Бомарше (П.‑О. Карон) **1 :** [63](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page063), [67](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page067), [107](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page107) – [109](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page109), [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110) – [119](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page119), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126); **2 :** [183](#_page183), [188](#_page188)

Бомонт Ф. **2 :** [138](#_page138)

Бонди А. М. **1 :** [215](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page215)

Бочаров Ф. А. **2 :** [58](#_page058)

Брандес Г. **1 :** [399](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page399), [400](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page400); **2 :** [35](#_page035)

Браун К. **1 :** [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470)

Брехт Б. **1 :** [267](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page267) – [292](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page292)

Бродский Н. И. **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [25](#_page025)

Бротон Ж. **2 :** [350](#_page350)

Брук П. **1 :** [447](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page447), [449](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page449), [450](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page450), [453](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page453), [462](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page462), [463](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page463)

Бруно Дж. **2 :** [31](#_page031)

Бруштейн А. Я. **2 :** [118](#_page118), [119](#_page119)

Брюне Ж. **2 :** [364](#_page364)

Бубнов Н. П. **1 :** [385](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page385)

Будрейко В. А. **2 :** [62](#_page062)

Буке М. **2 :** [369](#_page369)

Булатова Е. Б. **2 :** [134](#_page134)

Булгаков М. А. **2 :** [391](#_page391)

Бурджалов Г. С. **1 :** [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226)

Бурковский **2 :** [20](#_page020)

Буффе **2 :** [68](#_page068)

Буш Э. **1 :** [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276), [282](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page282), [284](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page284), [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290)

Бэддели А. **1 :** [468](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page468)

Бэкон Ф. **1 :** [230](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page230), [401](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page401)

Ваганова А. Я. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100)

Вагаршян В. Б. **1 :** [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421) – [424](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page424)

Вагрина В. Г. **2 :** [14](#_page014), [121](#_page121)

Вайгель Е. **1 :** [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276), [280](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page280), [286](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page286), [287](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page287), [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290) – [292](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page292)

Вакевич Ж. **1 :** [450](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page450)

Вальяно Н. К. **1 :** [122](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page122), [123](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page123), [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125)

Ванин В. В. **2 :** [217](#_page217)

Варзер Л. А. **2 :** [254](#_page254), [256](#_page256)

Варламов А. А. **2 :** [373](#_page373)

Варнеке Б. В. **2 :** [45](#_page045)

Варпех М. С. **1 :** [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134)

Вартанян Р. Т. **1 :** [428](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page428)

Васадзе А. А. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415) – [417](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page417); **2 :** [96](#_page096)

Васенин А. В. **2 :** [58](#_page058)

Васильев А. П. **2 :** [343](#_page343)

Васильев Е. И. **2 :** [94](#_page094)

Василянская М. Ю. **1 :** [182](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page182)

Васнецов В. М. **1 :** [356](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page356)

Вахтангов Е. Б. **1 :** [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070); **2 :** [123](#_page123), [131](#_page131)

Веласкес Д. **2 :** [137](#_page137)

Веневитинов Д. М. **2 :** [75](#_page075)

Верди Дж. **1 :** [432](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page432)

Веревкин М. М. **2 :** [254](#_page254), [255](#_page255)

Веретенников Г. **2 :** [382](#_page382)

Вернейль Л. **1 :** [139](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page139); **2 :** [153](#_page153), [154](#_page154), [180](#_page180) – [183](#_page183)

Вертинский А. Н. **2 :** [91](#_page091), [124](#_page124)

Вершинин В. Г. **2 :** [390](#_page390)

Веснин В. А. **1 :** [34](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page034)

{406} Вечора Г. Ю. **2 :** [24](#_page024)

Вилар Ж. **2 :** [361](#_page361)

Винкельман И.‑И. **1 :** [32](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page032); **2 :** [126](#_page126)

Виноградов М. А. **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [340](#_page340)

Вирта Н. Е. **2 :** [250](#_page250), [253](#_page253)

Вишневская Е. И. **2 :** [30](#_page030)

Вишневский В. В. **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007), [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [10](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page010), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021) – [23](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page023), [25](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page025), [67](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page067), [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069), [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200) – [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365), [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389); **2 :** [64](#_page064), [111](#_page111), [112](#_page112), [115](#_page115), [116](#_page116), [391](#_page391), [393](#_page393)

Владиславский В. А. **2 :** [62](#_page062)

Вовси А. Г. **2 :** [141](#_page141), [339](#_page339)

Войтехов Б. И. **2 :** [249](#_page249)

Волков Л. А. **2 :** [61](#_page061)

Вольтер (Ф.‑М. Аруэ) **2 :** [242](#_page242)

Вольф-Израэль Е. М. **1 :** [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125)

Востров П. А. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Вудворд Э. **1 :** [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470)

Вульф П. Л. **1 :** [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133), [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145)

Габович А. М. **2 :** [109](#_page109)

Габрилович Е. И. **1 :** [95](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page095)

Гаврилов И. **2 :** [382](#_page382)

Гайдн И. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149)

Галлис Л. П. **2 :** [294](#_page294)

Гальнбек Б. П. **2 :** [390](#_page390)

Ганшин В. Н. **2 :** [112](#_page112)

Гарин Н. И. **1 :** [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), [181](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page181), [182](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page182); **2 :** [18](#_page018), [19](#_page019)

Гауптман Г. **2 :** [334](#_page334) – [336](#_page336)

Геворкян Н. **2 :** [169](#_page169)

Гегель Г.‑В.‑Ф. **1 :** [33](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page033), [63](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page063); **2 :** [198](#_page198)

Геллерт Х. **1 :** [15](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page015)

Георгиевская А. П. **2 :** [254](#_page254), [258](#_page258)

Герага П. И. **2 :** [59](#_page059), [342](#_page342)

Герасимов А. **2 :** [360](#_page360)

Гервинус Г. **1 :** [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364), [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365), [386](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page386), [425](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page425); **2 :** [33](#_page033)

Герман Ю. П. **2 :** [88](#_page088), [386](#_page386)

Герцен А. И. **1 :** [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246)

Гете И.‑В, **1 :** [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069), [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [180](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page180), [400](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page400), [402](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page402), [403](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page403), [405](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page405), [425](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page425); **2 :** [30](#_page030) – [34](#_page034), [91](#_page091), [206](#_page206), [316](#_page316), [334](#_page334)

Гетманов Г. В. **1 :** [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Гиацинтова С. В. **2 :** [27](#_page027), [30](#_page030), [141](#_page141), [183](#_page183), [184](#_page184), [204](#_page204) – [208](#_page208), [258](#_page258), [263](#_page263), [264](#_page264)

Гилгуд Д. **1 :** [464](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page464)

Гинзбург Н. А. **1 :** [34](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page034)

Гладков А. К. **1 :** [205](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page205), [206](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page206); **2 :** [296](#_page296)

Гладков Б. **2 :** [360](#_page360)

Глазунов А. К. **1 :** [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316); **2 :** [228](#_page228), [229](#_page229)

Глазунов О. Ф. **2 :** [13](#_page013), [87](#_page087), [119](#_page119), [123](#_page123)

Глебов А. Г. **2 :** [15](#_page015)

Глизер Ю. С. **2 :** [274](#_page274) – [277](#_page277), [314](#_page314)

Глинка М. И. **2 :** [266](#_page266)

Гляттер С. А. **2 :** [385](#_page385)

Гнедочкин В. И. **1 :** [39](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page039)

Говоркова Т. А. **2 :** [91](#_page091)

Гоголь Н. В. **1 :** [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [79](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page079), [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170), [335](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page335); **2 :** [66](#_page066), [68](#_page068) – [70](#_page070), [76](#_page076), [77](#_page077), [79](#_page079), [113](#_page113), [165](#_page165), [188](#_page188), [234](#_page234), [235](#_page235), [239](#_page239)

Голицына М. А. **1 :** [104](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page104)

Головин А. Я. **2 :** [228](#_page228)

Головин С. А. **2 :** [58](#_page058)

Голубенцев А. А. **2 :** [180](#_page180)

Гольдблат М. И. **1 :** [55](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page055)

Гольдони К. **1 :** [118](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page118), [120](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page120)

Гольц Г. П. **1 :** [34](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page034); **2 :** [94](#_page094)

Гончаров А. Д. **2 :** [57](#_page057)

Горбатов Б. Л. **1 :** [173](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page173)

Горчаков Н. М. **2 :** [242](#_page242), [270](#_page270), [272](#_page272), [273](#_page273), [304](#_page304)

Горький А. М. **1 :** [44](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page044), [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068), [132](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page132), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176) – [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179), [205](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page205), [243](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page243), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [270](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page270), [274](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page274), [294](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page294), [300](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page300), [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301), [312](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page312), [313](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page313), [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319) – [328](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page328), [330](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page330), [331](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page331), [349](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page349), [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361), [424](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page424); **2 :** [40](#_page040) – [43](#_page043), [67](#_page067), [115](#_page115), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [131](#_page131), [188](#_page188), [190](#_page190), [193](#_page193), [198](#_page198), [200](#_page200), [214](#_page214), [215](#_page215), [222](#_page222), [233](#_page233), [234](#_page234), [242](#_page242), [243](#_page243), [289](#_page289), [295](#_page295), [315](#_page315), [318](#_page318), [319](#_page319), [322](#_page322), [325](#_page325), [326](#_page326), [329](#_page329), [337](#_page337) – [341](#_page341), [356](#_page356) – [361](#_page361), [383](#_page383), [394](#_page394), [398](#_page398) – [403](#_page403)

Горюнов А. И. **1 :** [94](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page094), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421); **2 :** [13](#_page013), [87](#_page087), [88](#_page088), [119](#_page119), [123](#_page123), [180](#_page180)

Готовцев В. В. **2 :** [237](#_page237), [304](#_page304) – [306](#_page306)

Готьян Ф. С. **1 :** [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145)

Гофман Э.‑Т.‑А. **2 :** [203](#_page203)

Гоцци К. **2 :** [192](#_page192)

Гремиславский И. Я. **2 :** [271](#_page271)

Гренвилл-Баркер Х. **1 :** [463](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page463), [464](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page464)

Грибов А. И. **1 :** [158](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page158), [159](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page159); **2 :** [215](#_page215), [255](#_page255), [304](#_page304)

Грибоедов А. С. **1 :** [4](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page004), [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144), [147](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page147), [234](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page234); **2 :** [225](#_page225)

Григории **2 :** [12](#_page012), [22](#_page022)

Григорьев А. А. **1 :** [378](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page378); **2 :** [142](#_page142), [145](#_page145), [147](#_page147)

{407} Гримм (братья) **1 :** [339](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page339)

Грин Р. **2 :** [138](#_page138)

Громкий **2 :** [22](#_page022)

Гурфинкель В. А. **2 :** [386](#_page386), [388](#_page388)

Гус М. С. **2 :** [266](#_page266) – [269](#_page269)

Гусев В. М. **1 :** [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130) – [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133)

Гюго В. **1 :** [23](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page023), [114](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page114); **2 :** [205](#_page205), [206](#_page206)

Гюисманс Ш.‑М.‑Ж. **2 :** [205](#_page205)

Давудова М. Ю. **2 :** [282](#_page282)

Давурин Д. И. **2 :** [185](#_page185), [186](#_page186)

Давыдов В. Н. **2 :** [187](#_page187)

Девал, Ж. **2 :** [180](#_page180) – [185](#_page185)

Дегтяровская Г. М. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Дейкун Л. И. **2 :** [27](#_page027)

Декриер Ж. **2 :** [361](#_page361) – [363](#_page363), [366](#_page366)

Делекторская А. И. **2 :** [134](#_page134)

Дементьева В. А. **2 :** [254](#_page254), [258](#_page258), [305](#_page305)

Денисов А. П. **1 :** [187](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page187)

До Нобили Л. **1 :** [469](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page469)

Державин М. С. **2 :** [43](#_page043)

Де Сика В. **2 :** [348](#_page348)

Дефорж М. Н. **1 :** [115](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page115)

Джанибекян Г. Д. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421) – [424](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page424), [427](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page427) – [430](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page430), [433](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page433) – [436](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page436), [439](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page439), [443](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page443) – [446](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page446); **2 :** [281](#_page281)

Джонсон Б. **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129), [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364); **2 :** [24](#_page024), [25](#_page025), [138](#_page138)

Джонсон Р. **1 :** [465](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page465), [468](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page468)

Джонсон С. **2 :** [33](#_page033)

Джотто **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Дзержинский И. И. **1 :** [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110)

Дигнэм М. **1 :** [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470)

Дидро Д. **2 :** [26](#_page026)

Дикий А. Д. **1 :** [303](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page303); **2 :** [168](#_page168), [169](#_page169), [186](#_page186)

Диккенс Ч. **1 :** [15](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page015), [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129), [196](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page196); **2 :** [242](#_page242), [270](#_page270)

Динамов С. С. **1 :** [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388)

Дмитревская Л. И. **2 :** [38](#_page038)

Дмитриев В. В. **1 :** [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317), [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318); **2 :** [224](#_page224), [284](#_page284), [291](#_page291), [293](#_page293), [325](#_page325), [335](#_page335)

Дмитриевич Д. **2 :** [5](#_page005) – [9](#_page009)

Дмоховская А. М. **2 :** [283](#_page283)

Добролюбов Н. А. **1 :** [294](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page294); **2 :** [142](#_page142) – [144](#_page144), [147](#_page147), [151](#_page151), [152](#_page152), [189](#_page189)

Добронравов Б. Г. **1 :** [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301); **2 :** [151](#_page151), [175](#_page175), [324](#_page324) – [326](#_page326)

Добротворский Т. В. **2 :** [341](#_page341)

Довженко А. П. **2 :** [94](#_page094)

Домашева М. П. **2 :** [202](#_page202)

Дорвал г. М. **1 :** [50](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page050)

Дорофеев В. А. **2 :** [112](#_page112)

Дорохин Н. П. **2 :** [304](#_page304)

Достоевский Ф. М. **1 :** [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [77](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page077), [81](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page081), [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176), [177](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page177), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266), [294](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page294), [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [326](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page326), [335](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page335), [341](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page341), [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361); **2 :** [27](#_page027), [29](#_page029), [30](#_page030), [71](#_page071), [73](#_page073), [205](#_page205), [299](#_page299), [302](#_page302), [371](#_page371)

Драйзер Т. **1 :** [12](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page012)

Дубровская **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131)

Дудинская Н. М. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100) – [102](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page102), [104](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page104) – [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106)

Дудников Д. М. **1 :** [395](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page395), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421)

Дурасова М. А. **2 :** [27](#_page027), [28](#_page028)

Дыбчо С. А. **1 :** [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193)

Дыховичный В. А. **2 :** [371](#_page371), [372](#_page372), [377](#_page377)

Дэль Д. (Любашевский Л. С.) **2 :** [197](#_page197)

Дюма А. (отец) **1 :** [50](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page050)

Дюма А. (сын) **1 :** [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020) – [25](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page025), [27](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page027), [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078); **2 :** [397](#_page397)

Евдокимов Ф. П. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Еврипид **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111)

Еланская К. Н. **1 :** [245](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page245), [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246); **2 :** [147](#_page147)

Емельянов **2 :** [19](#_page019)

Еремеев Л. Ф. **2 :** [254](#_page254), [257](#_page257)

Еремеева Т. А. **2 :** [309](#_page309)

Ермилов В. В. **1 :** [295](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page295), [302](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page302); **2 :** [394](#_page394)

Ермолова М. Н. **1 :** [165](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page165), [233](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page233), [234](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page234), [240](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page240), [248](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page248), [249](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page249), [375](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page375); **2 :** [52](#_page052), [189](#_page189), [284](#_page284), [289](#_page289)

Ершов В. Л. **2 :** [224](#_page224)

Ефремов И. С. **1 :** [182](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page182)

Ещенко М. М. **2 :** [93](#_page093), [94](#_page094)

Жаров М. И. **1 :** [196](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page196); **2 :** [112](#_page112)

Жильцов А. В. **2 :** [236](#_page236)

Жироду Ж. **2 :** [361](#_page361) – [363](#_page363)

Жолтовский И. В. **1 :** [33](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page033) – [35](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page035)

Жуков А. С. **2 :** [309](#_page309)

Жуков С. **2 :** [294](#_page294)

Журавлев Д. Н. **1 :** [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318); **2 :** [87](#_page087), [88](#_page088)

Журавский В. Н. **2 :** [372](#_page372)

Завадский Ю. А. **1 :** [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126) – [132](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page132), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [136](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page136), [137](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page137), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142) – [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), {408} [147](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page147), [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153), [154](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page154), [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176), [195](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page195), [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275), [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [24](#_page024), [25](#_page025), [57](#_page057), [58](#_page058), [103](#_page103), [133](#_page133), [153](#_page153), [154](#_page154), [169](#_page169), [189](#_page189), [191](#_page191), [340](#_page340)

Запорожец Л. И. **2 :** [43](#_page043)

Зархи А. Г. **2 :** [197](#_page197), [199](#_page199)

Зархи Н. Л. **1 :** [80](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page080), [367](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page367)

Захава Б. Е. **2 :** [41](#_page041), [43](#_page043)

Звягина З. Н. **2 :** [242](#_page242)

Здановский О. И. **1 :** [182](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page182)

Зеленая Р. В. **1 :** [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232)

Зеркалова Д. В. **2 :** [400](#_page400)

Зиновьев М. Н. **2 :** [38](#_page038)

Знаменская **1 :** [139](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page139), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Золя Э. **1 :** [23](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page023), [27](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page027); **2 :** [43](#_page043)

Зон Б. В. **1 :** [107](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page107) – [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110); **2 :** [188](#_page188)

Зорич З. Н. **2 :** [19](#_page019)

Зубов А. Т. **2 :** [338](#_page338)

Зуева А. П. **2 :** [258](#_page258)

Зускин В. Л. **1 :** [407](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page407)

Ибсен Г. **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [379](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page379), [458](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page458)

Иванов Б. В. **2 :** [342](#_page342)

Иванов В. В. **2 :** [56](#_page056), [115](#_page115)

Игорев **2 :** [19](#_page019)

Иезуитов А. **1 :** [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059)

Ильин **2 :** [19](#_page019)

Ильинский И. В. **2 :** [81](#_page081), [82](#_page082), [162](#_page162) – [167](#_page167), [309](#_page309)

Ильф И. А. **1 :** [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [381](#_page381)

Иноземцев А. М. **2 :** [36](#_page036), [186](#_page186)

Ирвинг Г. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

Исаева А. И. **2 :** [185](#_page185)

Иффланд А.‑В. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

Кабалевский Д. Б. **2 :** [332](#_page332), [333](#_page333)

Кабатченко В. В. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Каверин Ф. Н. **2 :** [203](#_page203), [312](#_page312)

Калининская К. А. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162)

Калужский Е. В. **2 :** [304](#_page304)

Капаницын Г. А. **1 :** [191](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page191) – [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193)

Каплер А. Я. **2 :** [219](#_page219)

Капур Р. **2 :** [348](#_page348)

Кара-Дмитриев Д. Л. **2 :** [242](#_page242), [244](#_page244)

Каратыгин В. А. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100), [101](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page101)

Карликовский М. И. **1 :** [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Карьель А. **2 :** [364](#_page364)

Карякина Е. П. **1 :** [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126)

Катаев В. П. **1 :** [12](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page012), [199](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page199), [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200); **2 :** [59](#_page059) – [61](#_page061), [100](#_page100), [115](#_page115)

Кафка Ф. **1 :** [353](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page353)

Кац А. Ф. **2 :** [388](#_page388)

Качалов В. И. **1 :** [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421), [459](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page459); **2 :** [8](#_page008), [215](#_page215), [216](#_page216), [224](#_page224), [226](#_page226) – [228](#_page228), [231](#_page231) – [233](#_page233), [243](#_page243), [298](#_page298) – [302](#_page302), [328](#_page328), [329](#_page329), [400](#_page400)

Кедров М. И. **2 :** [245](#_page245) – [247](#_page247), [324](#_page324)

Кельберер А. В. **2 :** [159](#_page159)

Кид Т. **2 :** [138](#_page138)

Килигин С. А. **2 :** [59](#_page059)

Кин Э. **1 :** [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391)

Кириллов Г. П. **2 :** [254](#_page254)

Киршон В. М. **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007) – [10](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page010), [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068), [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070), [71](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page071); **2 :** [67](#_page067), [68](#_page068), [102](#_page102), [103](#_page103), [115](#_page115), [194](#_page194), [393](#_page393)

Кирюткин П. И. **2 :** [294](#_page294)

Кисляков А. Н. **2 :** [27](#_page027), [30](#_page030)

Китаев И. Г. **2 :** [137](#_page137), [138](#_page138)

Кларов В. Л. **2 :** [112](#_page112)

Клейст Г. **2 :** [67](#_page067)

Климович Н. А. **2 :** [343](#_page343)

Клуне А. **1 :** [461](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page461), [462](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page462)

Кнебель М. О. **1 :** [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301)

Книппер-Чехова О. Л. **2 :** [215](#_page215), [224](#_page224)

Князев С. С. **1 :** [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Коваленко Е. К. **2 :** [332](#_page332)

Кожевников В. М. **1 :** [454](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page454)

Кожин И. А. **1 :** [34](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page034)

Козаков М. Э. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100), [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105)

Козубский А. В. **2 :** [244](#_page244)

Козьмин **2 :** [169](#_page169)

Колосова **2 :** [55](#_page055)

Колридж С.‑Т. **1 :** [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391)

Кольцов В. Г. **1 :** [385](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page385); **2 :** [43](#_page043), [87](#_page087)

Комиссаржевская В. Ф. **1 :** [165](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page165); **2 :** [189](#_page189)

Комиссаров А. М. **2 :** [272](#_page272), [274](#_page274)

Кондырев **2 :** [20](#_page020)

Коновалов И. Л. **2 :** [62](#_page062)

Конский Г. Г. **2 :** [272](#_page272)

Коонен А. Г. **1 :** [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069); **2 :** [63](#_page063), [64](#_page064), [108](#_page108), [110](#_page110), [112](#_page112), [330](#_page330) – [334](#_page334)

Копков А. А. **2 :** [264](#_page264), [265](#_page265)

Корбюзье Ле (Ш.‑Э. Жаннере) **1 :** [35](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page035)

Коренева К. П. **2 :** [54](#_page054), [93](#_page093), [94](#_page094)

Коренева Л. М. **2 :** [224](#_page224)

Корепанов-Камский Г. **2 :** [382](#_page382)

{409} Корнейчук А. Е. **1 :** [121](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page121), [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203); **2 :** [170](#_page170) – [178](#_page178), [315](#_page315)

Корнель П. **1 :** [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202), [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203); **2 :** [63](#_page063), [112](#_page112)

Корреджо А. **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Корф Р. Г. **2 :** [244](#_page244)

Корчагин Ф. Г. **2 :** [294](#_page294)

Косарев А. В. **1 :** [73](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page073)

Костромской Н. Ф. **2 :** [58](#_page058)

Кочетков В. И. **1 :** [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153)

Кочетов В. Н. **2 :** [134](#_page134)

Красов А. **2 :** [93](#_page093), [94](#_page094)

Крашенинников Н. А. **2 :** [56](#_page056)

Кривошеина В. Ф. **2 :** [332](#_page332)

Кристиан Н. **1 :** [285](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page285)

Кричевский А. Я. **2 :** [386](#_page386)

Крон А. А. **1 :** [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200); **2 :** [302](#_page302) – [307](#_page307)

Крупская Н. К. **2 :** [8](#_page008)

Крылов И. А. **1 :** [167](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page167)

Крэг Г. **1 :** [459](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page459), [463](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page463)

Крюков В. Н. **1 :** [61](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page061)

Кторов А. П. **2 :** [272](#_page272), [324](#_page324)

Кудрявцева А. И. **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Куза В. В. **2 :** [14](#_page014), [119](#_page119), [123](#_page123)

Курилов И. В. **1 :** [219](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page219)

Курочкин Н. И. **2 :** [254](#_page254), [257](#_page257)

Кустодиев Б. М. **2 :** [240](#_page240)

Лабзина О. Н. **2 :** [283](#_page283)

Лабутин К. А. **2 :** [294](#_page294)

Лавров Б. А. **2 :** [338](#_page338)

Лаврова М. Г. **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Лагутин И. И. **2 :** [141](#_page141)

Лакхэм С. **1 :** [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470)

Ландау Г. А. **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220)

Ласкин Б. С. **2 :** [372](#_page372)

Лассаль Ф. **1 :** [5](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page005)

Латышевский В. А. **1 :** [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364)

Лебедев Г. **2 :** [67](#_page067)

Лебедева В. Н. **2 :** [93](#_page093), [94](#_page094)

Лебедева Н. С. **2 :** [271](#_page271)

Левассор П.‑Т. **2 :** [68](#_page068)

Левидов М. Ю. **2 :** [132](#_page132) – [134](#_page134)

Левина М. К. **2 :** [335](#_page335)

Левит В. Д. **2 :** [294](#_page294)

Левитан И. И. **1 :** [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317)

Левыкина О. Г. **2 :** [339](#_page339)

Лекуврер А. **2 :** [63](#_page063)

Ленин В. И. **1 :** [30](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page030), [158](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page158), [159](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page159), [178](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page178), [250](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page250), [331](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page331); **2 :** [79](#_page079), [112](#_page112), [125](#_page125), [191](#_page191), [197](#_page197), [198](#_page198), [216](#_page216) – [220](#_page220)

Ленин М. Ф. **2 :** [117](#_page117)

Ленский А. П. **2 :** [52](#_page052), [113](#_page113), [117](#_page117)

Лентулов А. В. **2 :** [142](#_page142)

Ленч Л. С. **2 :** [249](#_page249)

Леонардо да Винчи **1 :** [26](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page026), [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Леондор Г. Е. **1 :** [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), [185](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page185), [186](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page186), [188](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page188), [189](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page189)

Леонидов Л. М. **1 :** [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316)

Леонов Л. М. **1 :** [29](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page029), [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175) – [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179); **2 :** [310](#_page310) – [314](#_page314)

Леонтьев П. И. **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135)

Лермонтов М. Ю. **1 :** [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [335](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page335); **2 :** [228](#_page228) – [231](#_page231), [234](#_page234)

Лернер Н. Н. **2 :** [26](#_page026)

Лесков Н. С. **2 :** [242](#_page242)

Лессинг Г. Э. **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007), [15](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page015); **2 :** [334](#_page334)

Ливанов Б. Н. **1 :** [158](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page158), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [61](#_page061), [149](#_page149), [150](#_page150), [202](#_page202), [327](#_page327), [328](#_page328)

Лили Д. **2 :** [138](#_page138)

Липскеров К. А. **1 :** [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153)

Лист Ф. **1 :** [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148)

Литовцева Н. Н. **2 :** [324](#_page324), [325](#_page325)

Лишин М. Е. **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Лобанов А. М. **1 :** [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [44](#_page044), [48](#_page048), [50](#_page050), [52](#_page052), [53](#_page053), [104](#_page104), [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [290](#_page290), [291](#_page291), [293](#_page293), [295](#_page295)

Лобашков С. И. **2 :** [43](#_page043)

Лобода **1 :** [140](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page140) – [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Лозинская Р. Е. **2 :** [94](#_page094)

Лозинский М. Л. **2 :** [138](#_page138)

Лондон Дж. **2 :** [341](#_page341) – [343](#_page343)

Лопе де Вега **1 :** [233](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page233) – [235](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page235), [238](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page238), [247](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page247), [261](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page261); **2 :** [266](#_page266)

Лорель Ив **2 :** [350](#_page350)

Луначарский А. В. **1 :** [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [401](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page401); **2 :** [393](#_page393)

Лутц Р. **1 :** [280](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page280)

Львов Н. Ф. **2 :** [17](#_page017)

Любимов В. А. **2 :** [312](#_page312)

Ляуданская Е. В. **2 :** [244](#_page244)

Мадзотти П. **2 :** [370](#_page370)

Макаренко А. С. **1 :** [273](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page273)

Македонский К. **2 :** [25](#_page025)

Максимов А. М. **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Малышева О. Е. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162)

{410} Малюгин Л. А. **1 :** [196](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page196), [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207)

Манвелян М. Г. **1 :** [431](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page431) – [433](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page433), [437](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page437) – [439](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page439), [444](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page444); **2 :** [281](#_page281)

Мане Э. **1 :** [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031)

Мансурова Ц. Л. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [387](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page387), [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388); **2 :** [43](#_page043), [87](#_page087), [88](#_page088), [119](#_page119), [123](#_page123), [336](#_page336)

Марджанов К. А. **1 :** [234](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page234)

Марецкая В. П. **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), [152](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page152) – [154](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page154), [229](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page229); **2 :** [25](#_page025), [154](#_page154), [342](#_page342), [343](#_page343)

Маркс К. **1 :** [5](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page005), [6](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page006), [26](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page026), [30](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page030), [33](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page033), [87](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page087); **2 :** [23](#_page023), [98](#_page098), [112](#_page112), [125](#_page125), [212](#_page212), [396](#_page396)

Марло К. **2 :** [138](#_page138)

Марсо М. **2 :** [377](#_page377) – [379](#_page379)

Мартинсон С. А. **2 :** [253](#_page253)

Мартынов А. Е. **1 :** [101](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page101); **2 :** [187](#_page187)

Марута В. В. **2 :** [109](#_page109)

Масс В. З. **2 :** [372](#_page372)

Массальский П. В. **2 :** [272](#_page272), [274](#_page274)

Матисова О. П. **2 :** [312](#_page312)

Махова Т. **1 :** [265](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page265), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266)

Маяковский В. В. **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318), [345](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page345), [346](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page346); **2 :** [394](#_page394)

Меерович И. М. **2 :** [169](#_page169)

Межинский С. Б. **2 :** [60](#_page060), [62](#_page062)

Мей С. **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135)

Мейерхольд В. Э. **1 :** [3](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page003), [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020) – [27](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page027), [29](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page029) – [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [84](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page084), [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [332](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page332) – [338](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page338), [345](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page345), [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365); **2 :** [8](#_page008), [38](#_page038), [39](#_page039), [44](#_page044), [46](#_page046) – [49](#_page049), [66](#_page066), [68](#_page068) – [83](#_page083), [88](#_page088) – [92](#_page092), [97](#_page097), [113](#_page113), [133](#_page133), [136](#_page136), [154](#_page154) – [164](#_page164), [167](#_page167) – [169](#_page169), [190](#_page190), [228](#_page228) – [231](#_page231), [391](#_page391), [393](#_page393), [397](#_page397)

Меликсетян С. А. **1 :** [422](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page422)

Мелон Э. **2 :** [33](#_page033)

Мельников А. **2 :** [202](#_page202)

Мельникова Е. П. **1 :** [38](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page038), [45](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page045), [46](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page046)

Менакер А. С. **2 :** [373](#_page373), [377](#_page377)

Менандр **1 :** [118](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page118)

Мендельсон-Бартольди Ф. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149)

Мериме П. **1 :** [52](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page052), [53](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page053), [55](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page055), [56](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page056)

Мессерер Е. М. **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131)

Микитенко И. К. **2 :** [99](#_page099), [118](#_page118), [393](#_page393)

Минаева **2 :** [22](#_page022)

Миронова М. В. **2 :** [371](#_page371) – [377](#_page377)

Мирский А. К. **2 :** [58](#_page058)

Михайлов Е. **2 :** [358](#_page358)

Михайлов К. К. **2 :** [340](#_page340)

Михеев К. А. **2 :** [372](#_page372)

Михоэлс С. М. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100), [228](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page228), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [398](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page398), [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412), [413](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page413)

Мичурин Г. М. **2 :** [89](#_page089), [91](#_page091)

Мичурина-Самойлова В. А. **1 :** [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124)

Мокульский С. С. **1 :** [277](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page277), [289](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page289)

Молчанова Р. Н. **2 :** [185](#_page185)

Мольер (Ж.‑Б. Поклон) **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223); **2 :** [203](#_page203), [206](#_page206), [221](#_page221), [243](#_page243) – [247](#_page247), [272](#_page272)

Монахов Н. Ф. **1 :** [115](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page115), [120](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page120) – [122](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page122)

Моне К. **1 :** [26](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page026)

Монтан Ив **1 :** [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275)

Монтень М. **2 :** [31](#_page031)

Мопассан Ги де **2 :** [263](#_page263)

Мордвинов Н. Д. **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142), [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Морозов М. М. **1 :** [46](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page046)

Москвин И. М. **1 :** [229](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page229), [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316); **2 :** [215](#_page215), [216](#_page216), [224](#_page224), [237](#_page237), [240](#_page240), [243](#_page243), [284](#_page284) – [288](#_page288), [290](#_page290), [304](#_page304), [306](#_page306)

Моцарт В.‑А. **1 :** [104](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page104), [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106) – [109](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page109), [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149); **2 :** [203](#_page203), [222](#_page222)

Мочалов П. С. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100), [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388), [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421); **2 :** [209](#_page209)

Музалевский Г. В. **1 :** [61](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page061)

Мурзаева И. В. **2 :** [133](#_page133)

Мусоргский М. П. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149); **2 :** [266](#_page266)

Муханова М. С. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162)

Мэй Э. И. **2 :** [55](#_page055), [94](#_page094)

Надсон С. Я. **1 :** [293](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page293)

Назаров И. И. **1 :** [137](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page137)

Назарова А. И. **1 :** [195](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page195)

Назым Хикмет **2 :** [386](#_page386), [388](#_page388)

Надь А. М. **2 :** [86](#_page086)

Некрасов Н. А. **1 :** [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266)

Немирович-Данченко Вл. И. **1 :** [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111), [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156), [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175), [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223), [225](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page225) – [227](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page227), [300](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page300), [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301), [304](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page304), [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317); **2 :** [133](#_page133), [136](#_page136), [171](#_page171), [209](#_page209), [223](#_page223), [224](#_page224), [226](#_page226), [254](#_page254), [388](#_page388), [389](#_page389), [391](#_page391), [400](#_page400)

Нерадов Е. В. **1 :** [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Нерсесян Р. Н. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [427](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page427), [428](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page428), [430](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page430), [435](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page435) – [446](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page446); **2 :** [281](#_page281)

Несмелов А. И. **2 :** [39](#_page039)

Несоныч А. П. **2 :** [55](#_page055), [94](#_page094)

Нестерова А. Е. **2 :** [10](#_page010)

Нефедов А. Н. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170)

Николаев Д. **2 :** [360](#_page360)

{411} Ниренбург Б. Э. **2 :** [308](#_page308)

Новалис (Харденберг Ф.) **2 :** [67](#_page067)

Новиков В. И. **1 :** [42](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page042), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Новиков Б. К. **2 :** [339](#_page339)

Новицкий П. И. **2 :** [393](#_page393)

Новлянский Н. М. **2 :** [112](#_page112)

Новский Л. А. **2 :** [357](#_page357)

Норд Б. Н. **2 :** [183](#_page183)

Образцов С. В. **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220), [222](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page222), [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [185](#_page185)

Обухова Н. Л. **1 :** [198](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page198)

Овсянико-Куликовский Д. Н. **1 :** [293](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page293)

Овчининская М. Н. **2 :** [244](#_page244)

Оленин Б. Ю. **2 :** [38](#_page038)

Олеша Ю. К. **1 :** [3](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page003), [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [73](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page073), [80](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page080), [81](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page081), [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085) – [87](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page087), [91](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page091), [93](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page093) – [97](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page097), [99](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page099), [332](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page332), [338](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page338) – [345](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page345); **2 :** [115](#_page115), [128](#_page128), [129](#_page129), [393](#_page393) – [395](#_page395)

Олдридж А. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

Орданская Л. Р. **2 :** [293](#_page293), [318](#_page318), [321](#_page321), [323](#_page323), [359](#_page359)

Орлов Д. Н. **1 :** [61](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page061), [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [304](#_page304)

Орлов М. Д. **2 :** [185](#_page185)

Орочко А. А. **2 :** [13](#_page013), [80](#_page080), [119](#_page119), [123](#_page123)

Осборн Дж. **2 :** [349](#_page349)

Островский А. И. **2 :** [373](#_page373)

Островский А. Н. **1 :** [4](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page004), [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020) – [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176), [234](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page234), [265](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page265), [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314); **2 :** [38](#_page038), [39](#_page039), [44](#_page044) – [53](#_page053), [58](#_page058), [68](#_page068), [70](#_page070), [104](#_page104), [110](#_page110), [113](#_page113), [143](#_page143) – [146](#_page146), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [164](#_page164), [169](#_page169), [188](#_page188) – [192](#_page192), [210](#_page210), [234](#_page234), [235](#_page235), [255](#_page255) – [257](#_page257), [282](#_page282) – [284](#_page284), [287](#_page287) – [292](#_page292), [295](#_page295), [318](#_page318), [383](#_page383), [384](#_page384)

Остужев А. А. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391) – [395](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page395), [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415), [420](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page420)

Оффенгейм **2 :** [22](#_page022)

Охлопков Н. П. **1 :** [35](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page035) – [38](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page038), [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041) – [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043), [45](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page045), [46](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page046); **2 :** [124](#_page124), [125](#_page125), [217](#_page217), [220](#_page220), [393](#_page393)

Павленко П. П. **1 :** [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Пажитнов Н. В. **2 :** [136](#_page136)

Панаев И. Л. **2 :** [373](#_page373)

Панферов Ф. И. **1 :** [251](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page251) – [253](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page253)

Папазян В. К. **1 :** [254](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page254) – [256](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page256), [431](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page431); **2 :** [102](#_page102), [103](#_page103)

Паско Р. **1 :** [454](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page454); **2 :** [349](#_page349)

Пашенная В. Н. **1 :** [245](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page245), [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246), [394](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page394); **2 :** [400](#_page400)

Пашкова Г. А. **2 :** [179](#_page179)

Перуджино П. **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Петипа М. П. **1 :** [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105)

Петкер Б. Я. **1 :** [160](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page160); **2 :** [283](#_page283)

Петров А. М. **2 :** [57](#_page057), [59](#_page059)

Петров Е. П. **1 :** [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [381](#_page381)

Петрова А. В. **2 :** [254](#_page254), [257](#_page257)

Петрова **1 :** [140](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page140) – [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Петровский **2 :** [19](#_page019)

Пилявская С. С. **2 :** [305](#_page305)

Пиндар **1 :** [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111)

Писарев Д. И. **2 :** [147](#_page147)

Плотников А. К. **1 :** [261](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page261)

Плотников П. А. **1 :** [304](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page304)

Плятт Р. Я. **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142), [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [338](#_page338)

Погодин Н. Ф. **1 :** [0](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page000) – [12](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page012), [14](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page014) – [18](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page018), [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041) – [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043), [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [99](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page099), [141](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page141), [157](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page157), [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207), [245](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page245); **2 :** [102](#_page102), [115](#_page115), [187](#_page187), [258](#_page258) – [264](#_page264), [387](#_page387), [391](#_page391), [393](#_page393) – [396](#_page396)

Подгорный Н. А. **2 :** [185](#_page185), [215](#_page215), [224](#_page224), [255](#_page255)

Полевицкая Е. А. **2 :** [289](#_page289)

Половинкин Л. А. **2 :** [94](#_page094)

Полонская В. В. **1 :** [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135)

Полубояринов Н. С. **2 :** [108](#_page108)

Поль П. Н. **2 :** [242](#_page242)

Поляков В. С. **2 :** [372](#_page372)

Понсова Е. Д. **2 :** [43](#_page043)

Попов А. Д. **1 :** [18](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page018), [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [366](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page366); **2 :** [39](#_page039)

Попов В. А. **2 :** [29](#_page029), [140](#_page140), [141](#_page141)

Попов Л. Н. **2 :** [57](#_page057)

Поссарт Э. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

Прокофьев И. Д. **2 :** [186](#_page186)

Прокофьев С. С. **1 :** [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [448](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page448)

Прудкин М. И. **2 :** [213](#_page213), [284](#_page284), [287](#_page287), [288](#_page288)

Прусаков П. П. **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057)

Прут И. Л. **2 :** [55](#_page055), [56](#_page056), [59](#_page059), [115](#_page115)

Пугачева К. В. **2 :** [242](#_page242), [311](#_page311), [312](#_page312)

Пушкин Л. С. **1 :** [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [32](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page032), [51](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page051), [79](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page079), [102](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page102) – [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105), [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116), [117](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page117), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), [178](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page178), [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266), [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318), [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319), [345](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page345), [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361), [384](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page384), [433](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page433); **2 :** [34](#_page034), [69](#_page069), [199](#_page199) – [201](#_page201), [203](#_page203) – [208](#_page208), [222](#_page222), [228](#_page228), [245](#_page245), [317](#_page317), [318](#_page318)

Пьетри Р. **2 :** [370](#_page370)

Пыжова О. И. **1 :** [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364), [367](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page367)

Пятаев А. **2 :** [102](#_page102), [103](#_page103)

{412} Рабинович И. М. **1 :** [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111), [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113); **2 :** [84](#_page084), [119](#_page119), [122](#_page122), [149](#_page149)

Рабле Ф. **2 :** [88](#_page088)

Радзинский С. А. **2 :** [183](#_page183)

Радлов С. Э. **1 :** [99](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page099), [398](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page398), [414](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page414)

Радлова А. Д. **1 :** [378](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page378), [390](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page390)

Раевский И. М. **2 :** [304](#_page304)

Райх З. Н. **1 :** [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [231](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page231); **2 :** [160](#_page160)

Раневская Ф. Г. **2 :** [338](#_page338), [340](#_page340), [400](#_page400)

Рапопорт И. М. **1 :** [384](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page384)

Расин Ж. **2 :** [112](#_page112)

Раскин А. Б. **2 :** [372](#_page372)

Ратиб Г. **2 :** [363](#_page363), [364](#_page364)

Рафаэль **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Рахманов Л. Н. **2 :** [197](#_page197)

Рашель Э. (Феликс Э.‑Р.) **2 :** [63](#_page063)

Редгрейв М. **1 :** [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470), [471](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page471)

Резникова Т. М. **1 :** [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133)

Рембрандт Х. **1 :** [337](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page337)

Ремизова А. И. **2 :** [123](#_page123), [335](#_page335)

Ренуар П.‑О. **1 :** [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [26](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page026), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [32](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page032)

Репин И. Е. **1 :** [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317), [356](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page356); **2 :** [355](#_page355), [356](#_page356)

Репнин П. П. **1 :** [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Реет В. (Шаро Ю. И.) **2 :** [386](#_page386)

Родд В. **2 :** [91](#_page091)

Розанов С. Г. **2 :** [55](#_page055)

Роллан Р. **1 :** [79](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page079); **2 :** [88](#_page088)

Романов М. Ф. **1 :** [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305) – [311](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page311), [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319) – [332](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page332); **2 :** [400](#_page400), [402](#_page402), [403](#_page403)

Ромашов Б. С. **1 :** [8](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page008) – [10](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page010), [75](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page075), [77](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page077); **2 :** [16](#_page016), [393](#_page393)

Росси Э. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412)

Рост А. **1 :** [278](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page278)

Ростовцев И. А. **1 :** [312](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page312)

Ростоцкий Б. И. **1 :** [277](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page277), [289](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page289)

Россини Д. **1 :** [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106)

Рудин Я. М. **2 :** [244](#_page244)

Румнев А. А. **2 :** [63](#_page063)

Русинова Н. П. **2 :** [43](#_page043)

Рыбаков К. Н. **2 :** [52](#_page052)

Рыжов И. П. **2 :** [305](#_page305)

Рындин В. Ф. **1 :** [386](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page386); **2 :** [55](#_page055), [112](#_page112), [308](#_page308)

Рязанов И. И. **1 :** [42](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page042), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043)

Савич **1 :** [139](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page139), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Садовские **1 :** [165](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page165)

Садовский М. П. **2 :** [52](#_page052)

Садовский П. М. **1 :** [136](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page136); **2 :** [113](#_page113), [187](#_page187)

Салтыков-Щедрин М. Е. **2 :** [26](#_page026), [233](#_page233) – [241](#_page241)

Сальвини Т. **1 :** [391](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page391)

Сальери А. **1 :** [104](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page104); **2 :** [222](#_page222)

Сальникова А. Ф. **2 :** [62](#_page062)

Самойлов В. В. **1 :** [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412); **2 :** [187](#_page187)

Самойлов Е. В. **2 :** [312](#_page312)

Самойловы **1 :** [165](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page165)

Самосуд С. А. **1 :** [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106)

Санаев В. В. **2 :** [254](#_page254), [256](#_page256), [257](#_page257)

Сарду В. **2 :** [181](#_page181)

Сахновский В. Г. **2 :** [209](#_page209), [255](#_page255)

Сац И. И. **2 :** [53](#_page053) – [55](#_page055), [92](#_page092) – [94](#_page094)

Сварожич К. Г. **2 :** [94](#_page094)

Свердлин Л. Н. **2 :** [91](#_page091)

Светлов М. А. **1 :** [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197), [204](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page204); **2 :** [307](#_page307), [308](#_page308), [380](#_page380)

Свифт Д. **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [66](#_page066), [270](#_page270)

Сельвинский И. Л. **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [86](#_page086), [115](#_page115)

Серафимович А. С. **1 :** [36](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page036), [39](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page039), [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041), [109](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page109); **2 :** [124](#_page124), [125](#_page125)

Сервантес М. **2 :** [168](#_page168) – [170](#_page170)

Сергеенко А. И. **1 :** [192](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page192), [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193), [195](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page195)

Серебренникова Н. И. **2 :** [159](#_page159)

Серебряков Н. **2 :** [35](#_page035), [104](#_page104)

Серов В. А. **1 :** [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317)

Серова В. В. **2 :** [339](#_page339)

Симонов А. Н. **2 :** [386](#_page386)

Симонов К. М. **1 :** [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179), [181](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page181), [205](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page205), [225](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page225); **2 :** [296](#_page296), [315](#_page315)

Симонов Н. К. **1 :** [125](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page125); **2 :** [189](#_page189)

Симонов Р. Н. **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [387](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page387); **2 :** [34](#_page034) – [38](#_page038), [44](#_page044), [48](#_page048), [50](#_page050), [65](#_page065), [84](#_page084), [86](#_page086) – [88](#_page088), [103](#_page103) – [105](#_page105), [108](#_page108) – [110](#_page110), [113](#_page113), [123](#_page123), [130](#_page130) – [133](#_page133), [136](#_page136), [185](#_page185), [186](#_page186), [191](#_page191)

Синельников Н. Н. **1 :** [136](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page136); **2 :** [392](#_page392)

Синельникова М. Д. **2 :** [13](#_page013)

Сироткина Н. **2 :** [360](#_page360)

Скофилд П. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [453](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page453), [455](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page455) – [400](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page400), [464](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page464); **2 :** [349](#_page349)

Скриб Э. **1 :** [385](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page385); **2 :** [62](#_page062), [63](#_page063), [70](#_page070), [71](#_page071), [121](#_page121), [181](#_page181), [187](#_page187), [188](#_page188)

Скрябин А. Н. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149) – [151](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page151)

Скульская Е. Ф. **2 :** [236](#_page236)

Слабиняк Г. А. **2 :** [339](#_page339)

Славин Л. И. **1 :** [95](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page095); **2 :** [83](#_page083) – [85](#_page085), [87](#_page087), [115](#_page115)

{413} Слезкин Ю. Л. **2 :** [398](#_page398)

Слободской М. Р. **2 :** [371](#_page371), [372](#_page372), [377](#_page377)

Слонова Н. И. **2 :** [19](#_page019), [20](#_page020)

Смирнов Б. Л. **1 :** [302](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page302), [303](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page303)

Соболев Ю. В. **2 :** [27](#_page027) – [30](#_page030)

Собольщиков-Самарин Н. И. **2 :** [392](#_page392)

Соколова В. С. **2 :** [271](#_page271), [272](#_page272)

Соколовская Н. Л. **2 :** [224](#_page224), [283](#_page283)

Соловьев В. А. **1 :** [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059), [60](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page060), [186](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page186)

Соловьев В. Р. **2 :** [260](#_page260)

Соловьева Н. С. **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220)

Сосницкий И. И. **2 :** [187](#_page187)

Софокл **1 :** [65](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page065)

Софронов В. Я. **1 :** [115](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page115)

Ставский В. П. **1 :** [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041); **2 :** [102](#_page102), [124](#_page124)

Станиславский К. С. **1 :** [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156), [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164), [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223) – [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232), [243](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page243), [253](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page253), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276), [306](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page306), [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [355](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page355); **2 :** [15](#_page015), [133](#_page133), [155](#_page155), [220](#_page220) – [222](#_page222), [247](#_page247), [248](#_page248), [342](#_page342), [360](#_page360), [385](#_page385), [391](#_page391), [394](#_page394), [400](#_page400)

Станицын В. Я. **2 :** [224](#_page224)

Старковский П. И. **2 :** [91](#_page091)

Стеклова О. А. **2 :** [244](#_page244)

Степанова А. О. **2 :** [171](#_page171), [172](#_page172), [175](#_page175), [212](#_page212), [226](#_page226), [227](#_page227)

Стрелин П. В. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Стрепетова П. А. **2 :** [189](#_page189)

Суворин А. С. **1 :** [303](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page303)

Судаков И. Я. **2 :** [98](#_page098), [100](#_page100), [118](#_page118), [324](#_page324)

Сулержицкий Л. А. **1 :** [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226)

Супротивная О. Г. **2 :** [274](#_page274), [275](#_page275)

Суриков В. И. **1 :** [356](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page356)

Сурина **2 :** [22](#_page022)

Сухарев Я. Б. **2 :** [304](#_page304)

Сухово-Кобылин А. В. **1 :** [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021); **2 :** [66](#_page066) – [72](#_page072), [74](#_page074), [76](#_page076) – [81](#_page081), [242](#_page242)

Сухотин П. С. **2 :** [119](#_page119), [121](#_page121), [122](#_page122)

Сушкевич Б. М. **2 :** [27](#_page027), [29](#_page029)

Таиров А. Я. **1 :** [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068), [191](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page191), [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202); **2 :** [62](#_page062) – [64](#_page064), [111](#_page111), [116](#_page116), [330](#_page330) – [333](#_page333)

Такаишвили А. А. **1 :** [382](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page382), [383](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page383)

Тальма Ф.‑Ж. **1 :** [187](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page187)

Тамарина **2 :** [36](#_page036)

Тарасова А. К. **2 :** [210](#_page210) – [213](#_page213), [285](#_page285) – [290](#_page290), [327](#_page327), [328](#_page328), [400](#_page400)

Тарасова К. И. **2 :** [36](#_page036), [37](#_page037), [109](#_page109), [130](#_page130)

Тарвид Е. Ф. **2 :** [35](#_page035), [104](#_page104)

Тарханов М. М. **2 :** [215](#_page215), [216](#_page216), [237](#_page237) – [239](#_page239), [243](#_page243)

Тезигер Э. **1 :** [458](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page458)

Теплицкий Г. С. **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220)

Терехина А. Р. **2 :** [313](#_page313)

Терехов **2 :** [21](#_page021)

Терехов Г. М. **1 :** [395](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page395)

Тимирязев К. А. **2 :** [198](#_page198)

Тирсо де Молина **2 :** [203](#_page203), [206](#_page206)

Тихомиров М. Н. **2 :** [27](#_page027), [29](#_page029)

Тициан В. **1 :** [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116)

Тобиаш Э. М. **2 :** [36](#_page036), [136](#_page136)

Токаржевич К. К. **1 :** [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144) – [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

Толкачев Н. С. **2 :** [37](#_page037), [134](#_page134)

Толлер Э. **1 :** [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365), [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389)

Толмазов Б. Н. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362)

Толстой Л. Н. **1 :** [172](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page172), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176), [188](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page188), [189](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page189), [227](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page227), [257](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page257) – [261](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page261), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266), [294](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page294), [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301), [308](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page308), [309](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page309), [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319), [320](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page320), [322](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page322), [352](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page352), [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361), [400](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page400) – [402](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page402), [405](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page405), [411](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page411), [412](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page412); **2 :** [209](#_page209), [211](#_page211), [212](#_page212), [234](#_page234), [266](#_page266), [317](#_page317), [330](#_page330), [388](#_page388), [389](#_page389), [402](#_page402), [403](#_page403)

Толчанов И. М. **2 :** [14](#_page014), [87](#_page087), [180](#_page180)

Топорков В. О. **2 :** [175](#_page175), [245](#_page245) – [249](#_page249), [283](#_page283), [284](#_page284)

Торский В. Ф. [1](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page001); [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Тредуэлл С. **2 :** [104](#_page104) – [108](#_page108)

Тренев К. А. **2 :** [202](#_page202), [391](#_page391), [393](#_page393)

Третьяков С. М. **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022)

Тряпкин Б. П. **2 :** [39](#_page039)

Туннель Д. В. **2 :** [372](#_page372), [377](#_page377)

Тургенев И. С. **1 :** [263](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page263), [265](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page265), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266); **2 :** [318](#_page318)

Туровская М. И. **1 :** [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301)

Тутышкин А. П. **1 :** [385](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page385)

Тьютин Д. **1 :** [468](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page468) – [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470)

Тышлер А. Г. **1 :** [53](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page053), [112](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page112) – [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116), [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415)

Тяпкина Е. А. **1 :** [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [159](#_page159)

Уиниард Д. **1 :** [462](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page462)

Уланова Г. С. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100) – [104](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page104), [271](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page271), [272](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page272), [448](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page448), [467](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page467)

Урбах С. Ю. **2 :** [110](#_page110)

Утесов Л. О. **2 :** [64](#_page064), [65](#_page065)

Фаворский В. А. **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057); **2 :** [184](#_page184), [185](#_page185)

Фадеев А. А. **1 :** [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203); **2 :** [56](#_page056), [86](#_page086), [115](#_page115)

{414} Файко А. М. **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207); **2 :** [115](#_page115), [391](#_page391)

Фатилевич Б. С. **1 :** [137](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page137), [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Федосеев **1 :** [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Федотова Г. Н. **2 :** [284](#_page284), [289](#_page289)

Фейхтвангер Л. **1 :** [287](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page287), [288](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page288)

Фенин Л. Л. **2 :** [109](#_page109)

Фивейский Д. П. **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [25](#_page025), [294](#_page294)

Филиппов Б. М. **1 :** [228](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page228)

Финн К. Я. **1 :** [74](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page074), [80](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page080), [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085), [87](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page087) – [97](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page097), [99](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page099), [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203)

Флетчер Д. **2 :** [137](#_page137) – [142](#_page142)

Флиер Я. В. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149), [150](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page150)

Флобер Г. **2 :** [330](#_page330) – [333](#_page333)

Флон С. **2 :** [361](#_page361), [365](#_page365) – [370](#_page370)

Флоря В. И. **2 :** [372](#_page372)

Фрейлиграт Ф. **1 :** [425](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page425)

Фриних **1 :** [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [80](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page080)

Фролова К. Г. **2 :** [243](#_page243)

Фурманн Э.‑О. **1 :** [278](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page278), [285](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page285)

Фэрбенкс Д. **2 :** [109](#_page109)

Харитонов И. Н. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162), [163](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page163)

Хачатурян А. И. **1 :** [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316)

Хейвуд Т. **2 :** [138](#_page138)

Хейфиц И. Е. **2 :** [197](#_page197), [199](#_page199)

Хенкин В. Я. **1 :** [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193), [230](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page230) – [232](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page232); **2 :** [64](#_page064) – [06](#_page006), [242](#_page242)

Хлебников Велемир (В. В.) **2 :** [92](#_page092)

Хмара С. М. **2 :** [87](#_page087)

Хмелев Н. П. **1 :** [159](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page159), [256](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page256) – [261](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page261), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [98](#_page098), [100](#_page100), [118](#_page118), [212](#_page212), [213](#_page213), [215](#_page215), [306](#_page306), [307](#_page307), [400](#_page400)

Холл П. **1 :** [469](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page469)

Хорава А. А. **1 :** [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415), [417](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page417) – [420](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page420); **2 :** [96](#_page096)

Хохлов А. Е. **2 :** [58](#_page058)

Хренников Т. Н. **2 :** [266](#_page266)

Хромова Е. А. **2 :** [325](#_page325)

Хурвиц А. **1 :** [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290)

Целиковская Л. В. **2 :** [336](#_page336)

Ценин С. С. **2 :** [112](#_page112), [332](#_page332)

Центер Я. **2 :** [381](#_page381)

Цесарский А. В. **2 :** [294](#_page294)

Цетнерович П. В. **2 :** [125](#_page125)

Цильман (Тобольцев) З. Г. **2 :** [254](#_page254), [257](#_page257), [272](#_page272)

Цулукидзе Т. Г. **2 :** [96](#_page096)

Цфасман А. Н. **2 :** [373](#_page373)

Чабукиани В. М. **1 :** [100](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page100)

Чайковский П. И. **1 :** [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148), [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149), [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197), [271](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page271), [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299), [448](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page448); **2 :** [306](#_page306), [387](#_page387)

Чалый **2 :** [19](#_page019)

Чаплин Ч. **1 :** [81](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page081), [82](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page082), [338](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page338), [339](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page339); **2 :** [378](#_page378)

Чаплыгин Н. Н. **2 :** [108](#_page108)

Чебан А. И. **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057); **2 :** [27](#_page027), [30](#_page030), [237](#_page237)

Червинский М. А. **2 :** [372](#_page372)

Черемухина Р. А. **1 :** [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164)

Черкасов Н. К. **2 :** [200](#_page200) – [202](#_page202)

Черкасов Н. П. **2 :** [59](#_page059)

Черная Л. **1 :** [53](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page053)

Черневский В. В. **2 :** [331](#_page331)

Черник Б. **2 :** [382](#_page382)

Чернова М. **2 :** [25](#_page025)

Чернова Т. А. **2 :** [340](#_page340)

Черноволенко Ю. Т. **2 :** [135](#_page135), [136](#_page136)

Чернышевский Н. Г. **1 :** [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246); **2 :** [26](#_page026)

Чехов А. П. **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148), [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156), [176](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page176), [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202) – [206](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page206), [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223), [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226), [227](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page227), [266](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page266), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [292](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page292) – [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305), [313](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page313), [314](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page314), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316) – [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421), [447](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page447); **2 :** [21](#_page021), [97](#_page097), [104](#_page104), [130](#_page130) – [137](#_page137), [150](#_page150), [154](#_page154) – [157](#_page157), [159](#_page159) – [163](#_page163), [166](#_page166), [168](#_page168), [188](#_page188), [189](#_page189), [221](#_page221), [234](#_page234), [242](#_page242) – [244](#_page244), [325](#_page325), [326](#_page326), [388](#_page388), [389](#_page389), [399](#_page399)

Чехов М. А. **2 :** [8](#_page008)

Чикул М. А. **2 :** [159](#_page159)

Чистяков М. П. **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126), [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [140](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page140); **2 :** [25](#_page025)

Шаганова О. А. **2 :** [185](#_page185)

Шалль Э. **1 :** [279](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page279)

Шатуновский В. З. **1 :** [142](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page142)

Шван С. Г. **1 :** [161](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page161)

Швейцер И. А. **1 :** [182](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page182), [184](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page184); **2 :** [22](#_page022)

Шверубович В. В. **2 :** [271](#_page271)

Швец Т. М. **2 :** [388](#_page388)

Шебалин В. Я. **2 :** [91](#_page091)

Шевченко **2 :** [54](#_page054)

Шевченко Ф. В. **2 :** [215](#_page215), [237](#_page237), [283](#_page283), [284](#_page284)

Шекспир В. **1 :** [3](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page003), [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009), [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [46](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page046), [63](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page063), [64](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page064), [66](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page066), [67](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page067), [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070), [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [83](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page083), [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111) – [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116), [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170), [227](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page227), [234](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page234), [237](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page237), [252](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page252) – [256](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page256), [303](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page303), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [335](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page335), [346](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page346), [356](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page356), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [364](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page364) — {415} [370](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page370), [377](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page377) – [382](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page382), [384](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page384) – [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415), [417](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page417) – [422](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page422), [425](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page425), [427](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page427), [429](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page429), [430](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page430), [433](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page433), [441](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page441), [442](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page442), [447](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page447) – [467](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page467), [469](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page469) – [471](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page471); **2 :** [30](#_page030) – [35](#_page035), [67](#_page067), [96](#_page096), [98](#_page098), [102](#_page102), [127](#_page127), [138](#_page138), [155](#_page155), [194](#_page194), [212](#_page212), [245](#_page245), [279](#_page279) – [282](#_page282), [308](#_page308), [309](#_page309), [317](#_page317), [400](#_page400), [401](#_page401)

Шеридан Р. **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [270](#_page270) – [274](#_page274)

Шестаков Н. Я. **2 :** [54](#_page054), [93](#_page093), [94](#_page094)

Шиллер Ф. **1 :** [121](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page121), [335](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page335), [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389), [390](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page390), [420](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page420); **2 :** [96](#_page096), [98](#_page098), [206](#_page206), [274](#_page274), [275](#_page275), [277](#_page277)

Шинкевич Э. К. **2 :** [372](#_page372), [373](#_page373)

Ширинский В. П. **2 :** [138](#_page138), [184](#_page184)

Шихалиев З. М. **2 :** [372](#_page372)

Шихматов Л. М. **2 :** [14](#_page014), [34](#_page034), [87](#_page087)

Шкваркин В. В. **2 :** [391](#_page391)

Шкловский В. Б. **2 :** [89](#_page089)

Шлепянов И. Ю. **1 :** [18](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page018), [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057), [60](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page060), [363](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page363), [366](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page366), [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389)

Шмыткин Ю. Л. **2 :** [341](#_page341)

Шолохов М. Л. **1 :** [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361)

Шопен Ф. **1 :** [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148) – [151](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page151)

Шопенгауэр А. **1 :** [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299)

Шорников В. А. **1 :** [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162)

Шостакович Д. Д. **1 :** [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070); **2 :** [34](#_page034)

Шоу Б. **1 :** [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134); **2 :** [347](#_page347)

Шредер Ф.‑Л. **1 :** [400](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page400), [405](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page405)

Штидри Ф. **1 :** [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106) – [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110); **2 :** [188](#_page188)

Штоффер Я. З. **1 :** [37](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page037), [108](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page108) – [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110), [117](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page117), [123](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page123); **2 :** [188](#_page188)

Штраус И. **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149) – [1](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page001) [51](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page051), [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197); **2 :** [157](#_page157)

Штраух М. М. **1 :** [17](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page017), [158](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page158); **2 :** [218](#_page218), [312](#_page312), [313](#_page313)

Шуматов К. И. **2 :** [294](#_page294)

Шухмин Б. М. **1 :** [385](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page385); **2 :** [14](#_page014), [86](#_page086)

Шушарина И. В. **2 :** [387](#_page387), [390](#_page390)

Щагин А. И. **1 :** [363](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page363)

Щепкин М. С. **1 :** [136](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page136); **2 :** [72](#_page072), [77](#_page077), [113](#_page113), [115](#_page115), [117](#_page117), [187](#_page187)

Щукин Б. В. **1 :** [158](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page158), [245](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page245); **2 :** [14](#_page014), [34](#_page034), [43](#_page043), [179](#_page179), [180](#_page180), [193](#_page193), [217](#_page217) – [220](#_page220), [400](#_page400)

Щусев А. В. **1 :** [34](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page034)

Эзоп **1 :** [160](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page160)

Эйзенштейн С. М. **1 :** [3](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page003), [345](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page345) – [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361)

Экк Э. К. **1 :** [39](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page039)

Энгельс Ф. **1 :** [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389); **2 :** [79](#_page079), [80](#_page080), [192](#_page192), [396](#_page396),

Эразм Роттердамский **2 :** [31](#_page031)

Эренбург И. Г. **2 :** [128](#_page128), [129](#_page129), [394](#_page394)

Эрмлер Ф. М. **2 :** [94](#_page094)

Эсхил **2 :** [127](#_page127)

Эттинген М. С. **2 :** [39](#_page039)

Юдин П. Ф. **2 :** [125](#_page125)

Южин А. И. **1 :** [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226)

Юнгер Е. В. **1 :** [123](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page123)

Юренева В. Л. **1 :** [248](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page248) – [250](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page250); **2 :** [139](#_page139)

Юрьев Ю. М. **2 :** [80](#_page080), [228](#_page228), [229](#_page229), [231](#_page231)

Юткевич С. И. **2 :** [94](#_page094)

Якут В. С. **2 :** [294](#_page294), [318](#_page318) – [323](#_page323), [359](#_page359), [400](#_page400)

Яниковский Г. А. **2 :** [112](#_page112)

Яновский Е. Г. **2 :** [18](#_page018)

Яншин М. М. **2 :** [57](#_page057), [272](#_page272), [273](#_page273), [324](#_page324)

Ярон Г. М. **1 :** [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193)

Яхонтов В. Н. **1 :** [102](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page102), [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318)

# **{****416}** Указатель драматических, музыкально-драматических произведений и кинофильмов

[А](#_b01)   [Б](#_b02)   [В](#_b03)   [Г](#_b04)   [Д](#_b05)   [Е](#_b06)   [Ж](#_b07)   [З](#_b08)   [И](#_b09)   [К](#_b11)   [Л](#_b12)   [М](#_b13)   [Н](#_b14)   [О](#_b15)   [П](#_b16)   [Р](#_b17)   [С](#_b18)   [Т](#_b19)   [У](#_b20)   [Ф](#_b21)   [Х](#_b22)   [Ц](#_b23)   [Ч](#_b24)   [Ш](#_b25)   [Э](#_b30)   [Ю](#_b31)   [Я](#_b32)

«Абесалом и Этери» З. П. Палиашвили **2 :** [195](#_page195)

«Адриенна Лекуврер» Э. Скриба **1 :** [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069); **2 :** [62](#_page062) – [64](#_page064)

«Анзор» А. И. Шаншиашвили по В. В. Иванову **2 :** [95](#_page095) – [97](#_page097)

«Анна Каренина» по Л. Н. Толстому **1 :** [256](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page256) – [260](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page260); **2 :** [209](#_page209) – [213](#_page213)

«Антони» А. Дюма (отца) **1 :** [50](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page050)

«Аристократы» Н. Ф. Погодина **1 :** [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041) – [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043), [140](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page140), [141](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page141); **2 :** [261](#_page261)

«Баня» В. В. Маяковского **1 :** [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275); **2 :** [394](#_page394)

«Бахчисарайский фонтан» Б. В. Асафьева **1 :** [102](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page102) – [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105); **2 :** [382](#_page382)

«Беда от нежного сердца» В. А. Соллогуба **1 :** [195](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page195)

«Бедная невеста» А. Н. Островского **2 :** [152](#_page152), [190](#_page190)

«Бедность не порок» А. И. Островского **2 :** [152](#_page152)

«Без вины виноватые» А. Н. Островского **1 :** [44](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page044), [143](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page143), [162](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page162), [164](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page164), [168](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page168), [170](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page170), [191](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page191)

«Бей, барабан, борьбу» Р. М. Бегак и Н. Н. Паркалаб **1 :** [72](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page072), [73](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page073)

«Бесприданница» Л. Н. Островского **1 :** [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124) – [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126); **2 :** [152](#_page152), [164](#_page164), [188](#_page188), [190](#_page190), [191](#_page191), [287](#_page287), [293](#_page293)

«Бешеные деньги» А. Н. Островского **2 :** [287](#_page287), [290](#_page290) – [295](#_page295)

«Блокада» В. В. Иванова **2 :** [329](#_page329)

«Блоха» («Левша») по Н. С. Лескову **2 :** [142](#_page142)

«Бой начался» С. Г. Розанова **2 :** [55](#_page055)

«Бойцы» Б. С. Ромашова **1 :** [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [75](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page075), [77](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page077)

«Большой день» В. М. Киршона **2 :** [194](#_page194)

«Борис Годунов» А. С. Пушкина **2 :** [200](#_page200), [225](#_page225)

«Брат» Н. Я. Шестакова **2 :** [92](#_page092) – [94](#_page094)

«Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128); **2 :** [56](#_page056), [97](#_page097)

«Буря» Т. Н. Хренникова **2 :** [266](#_page266)

«Ваграмова ночь» Л. С. Первомайского **1 :** [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134)

«Варвары» М. Горького **1 :** [312](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page312), [313](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page313); **2 :** [292](#_page292), [322](#_page322), [399](#_page399)

«Васса Железнова» М. Горького **1 :** [274](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page274)

«Венецианский купец» В. Шекспира **1 :** [66](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page066)

«Вздор» К. Я. Финна **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057), [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [74](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page074), [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085), [88](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page088), [94](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page094), [97](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page097)

{417} «Взятие Милета» Фриниха **1 :** [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078)

«Вишневый сад» А. И. Чехова **1 :** [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290), [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305); **2 :** [90](#_page090), [104](#_page104), [130](#_page130) – [137](#_page137), [150](#_page150), [155](#_page155), [156](#_page156), [186](#_page186)

«Власть тьмы» Л. Н. Толстого **2 :** [266](#_page266)

«В людях» по М. Горькому **2 :** [243](#_page243)

«Волки и овцы» Л. Н. Островскою **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130); **2 :** [133](#_page133), [169](#_page169), [191](#_page191)

«Волшебный стрелок» К.‑М. Вебера **2 :** [78](#_page078), [80](#_page080)

«Вольпоне» Б. Джонсона **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [24](#_page024), [25](#_page025)

«Воскресение» по Л. Н. Толстому **2 :** [243](#_page243), [329](#_page329)

«Воспитанница» А. Н. Островского **2 :** [152](#_page152), [190](#_page190)

«Враги» М. Горького **1 :** [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146); **2 :** [115](#_page115), [289](#_page289), [399](#_page399)

«Время, вперед!» В. П. Катаева **1 :** [12](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page012), [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200); **2 :** [59](#_page059) – [61](#_page061), [100](#_page100)

«Встречный», сценарий Л. О. Арнштама, Д. Дэля, Ф. М. Эрмлера и С. И. Юткевича, режиссеры Ф. М. Эрмлер и С. И. Юткевич **2 :** [94](#_page094)

«Вступление» Ю. П. Германа **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058); **2 :** [88](#_page088) – [92](#_page092)

«Выстрел» А. И. Безыменского **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059)

«Гамлет» В. Шекспира **1 :** [54](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page054), [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070), [78](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page078), [79](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page079), [81](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page081), [82](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page082), [225](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page225), [252](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page252), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [397](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page397), [420](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page420) – [427](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page427), [447](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page447) – [467](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page467), [470](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page470); **2 :** [30](#_page030) – [35](#_page035), [87](#_page087), [96](#_page096), [170](#_page170), [186](#_page186), [193](#_page193), [209](#_page209), [279](#_page279), [401](#_page401)

«Где машины — нет кручины» Д. Дмитриевича **2 :** [6](#_page006), [7](#_page007)

«Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134); **2 :** [170](#_page170), [173](#_page173), [177](#_page177)

«Горе от ума» А. С. Грибоедова **1 :** [6](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page006), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021) («Горе уму»), [143](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page143), [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146), [147](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page147), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [75](#_page075) («Горе уму»), [187](#_page187), [188](#_page188), [223](#_page223) – [228](#_page228)

«Город ветров» В. М. Киршона **1 :** [8](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page008), [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128)

«Горячее сердце» А. Н. Островского **2 :** [283](#_page283), [291](#_page291)

«Гроза» А. Н. Островского **1 :** [138](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page138), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315); **2 :** [142](#_page142) – [153](#_page153), [190](#_page190), [291](#_page291)

«Давным-давно» А. К. Гладкова **1 :** [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175)

«Даиси» З. П. Палиашвили **2 :** [195](#_page195)

«Далекое» А. Н. Афиногенова **2 :** [178](#_page178) – [180](#_page180)

«Дама с камелиями» А. Дюма (сына) **1 :** [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020) – [23](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page023), [25](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page025) – [29](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page029), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [33](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page033), [56](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page056); **2 :** [160](#_page160), [397](#_page397)

«Дамоклов меч» Назыма Хикмета **2 :** [386](#_page386), [388](#_page388)

«Дареджан Цбиери» («Дареджан Коварная») М. А. Баланчивадзе **2 :** [195](#_page195)

«Дачники» М. Горького **2 :** [340](#_page340), [399](#_page399)

«Два болтуна» М. Сервантеса **2 :** [168](#_page168), [169](#_page169)

«Двадцать лет спустя» М. А. Светлова **1 :** [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197); **2 :** [307](#_page307), [308](#_page308), [380](#_page380), [388](#_page388)

«Двенадцатая ночь» В. Шекспира **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057), [466](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page466), [469](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page469); **2 :** [308](#_page308) – [310](#_page310)

«Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу **1 :** [261](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page261)

«Девушка в черном», сценарист и режиссер М. Какоянис **2 :** [350](#_page350)

«Девушки нашей страны» И. К. Микитенко **2 :** [99](#_page099), [118](#_page118), [119](#_page119)

«Дело» А. В. Сухово-Кобылина **2 :** [66](#_page066), [07](#_page007), [69](#_page069), [70](#_page070), [72](#_page072), [76](#_page076), [77](#_page077), [79](#_page079)

«Дело чести» И. К. Микитенко **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057)

«Депутат Балтики», сценарий Л. И. Рахманова и Д. Дэля, режиссеры А. Г. Зархи и И. Е. Хейфиц **2 :** [196](#_page196) – [203](#_page203)

«Дерзость» Н. Ф. Погодина **2 :** [394](#_page394)

«Дети» М. Горького **2 :** [242](#_page242), [243](#_page243)

«Дети солнца» М. Горького **1 :** [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319); **2 :** [399](#_page399)

{418} «Диплом» Л. Я. Бруштейн и Б. В. Зона **2 :** [116](#_page116)

«Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева **1 :** [144](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page144), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

«Дни Турбиных» М. А. Булгакова **2 :** [395](#_page395)

«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта **1 :** [269](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page269) – [274](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page274)

«Доктор Айболит» И. В. Морозова **1 :** [219](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page219)

«Дон Карлос» Ф. Шиллера **1 :** [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111), [120](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page120), [121](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page121)

«Дорога цветов» В. П. Катаева **2 :** [193](#_page193)

«Достигаев и другие» М. Горького **2 :** [258](#_page258)

«Доходное место» А. Н. Островского **1 :** [4](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page004), [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [30](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page030), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031), [365](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page365), [373](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page373); **2 :** [38](#_page038), [44](#_page044), [45](#_page045), [49](#_page049), [68](#_page068), [69](#_page069), [113](#_page113), [133](#_page133), [190](#_page190)

«Дуэль» по А. П. Чехову **1 :** [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124), [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126); **2 :** [188](#_page188), [189](#_page189)

«Дядя Ваня» А. П. Чехова **1 :** [201](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page201), [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226), [293](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page293), [297](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page297), [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299), [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301), [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305), [318](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page318); **2 :** [155](#_page155), [156](#_page156), [323](#_page323) – [328](#_page328)

«Егор Булычов и другие» М. Горького **1 :** [424](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page424); **2 :** [39](#_page039) – [43](#_page043), [56](#_page056), [122](#_page122), [193](#_page193), [198](#_page198), [356](#_page356), [398](#_page398), [399](#_page399)

«Жаворонок» Ж. Ануйля **2 :** [365](#_page365) – [371](#_page371)

«Жди меня» К. М. Симонова **2 :** [315](#_page315)

«Железный поток» по А. С. Серафимовичу **1 :** [36](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page036) – [39](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page039), [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041), [108](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page108), [109](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page109); **2 :** [123](#_page123) – [125](#_page125)

«Женитьба» Н. В. Гоголя **2 :** [187](#_page187), [188](#_page188)

«Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского **1 :** [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110)

«Женитьба Фигаро» («Свадьба Фигаро») Болгарию **1 :** [108](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page108), [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110), [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116), [118](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page118), [119](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page119), [122](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page122), [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124) – [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126); **2 :** [187](#_page187), [188](#_page188), [222](#_page222)

«Жестокий романс» А. К. Гладкова **2 :** [296](#_page296)

«Живой труп» Л. Н. Толстого **1 :** [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305), [307](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page307), [319](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page319); **2 :** [222](#_page222), [402](#_page402)

«Жизнь» Ф. И. Панферова **1 :** [251](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page251) – [253](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page253)

«Жизнь Галилея» Б. Брехта **1 :** [27](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page027) в., [279](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page279) – [285](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page285)

«Жизнь зовет» В. Н. Билль-Белоцерковского **1 :** [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [75](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page075) – [77](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page077)

«Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока **2 :** [63](#_page063)

«Забытые страницы» («Свадьба» А. П. Чехова, «Дети» М. Горького, «Маленькая ошибка» по Н. С. Лескову) **2 :** [241](#_page241) – [244](#_page244)

«Зависть» Ю. К. Олеши **1 :** [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085), [86](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page086), [340](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page340) – [342](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page342), [344](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page344); **2 :** [129](#_page129)

«Заговор чувств» Ю. К. Олеши **1 :** [73](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page073), [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085), [94](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page094), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207); **2 :** [17](#_page017), [192](#_page192)

«Запад нервничает» В. И. Билль-Белоцерковского **2 :** [393](#_page393)

«Заяц и кот» Г. А. Ландау **1 :** [220](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page220)

«Зори» Э. Верхарна **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022)

«Зоя», сценарий Л. О. Арнштама и Б. Ф. Чирскова, режиссер Л. О. Арнштам **1 :** [265](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page265)

«Зыковы» М. Горького **2 :** [322](#_page322)

«Иван», сценарий и постановка А. П. Довженко **2 :** [94](#_page094)

«Иван Грозный», сценарий и постановка С. М. Эйзенштейна **1 :** [350](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page350), [351](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page351), [356](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page356) – [361](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page361)

«Иванов» А. П. Чехова **1 :** [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301) – [304](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page304)

«Изобретатели» А. М. Бонди **1 :** [215](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page215)

{419} «Инга» А. Г. Глебова **2 :** [15](#_page015)

«Интервенция» Л. И. Славина **2 :** [83](#_page083) – [88](#_page088)

«Испанский священник» Д. Флетчера **2 :** [137](#_page137) – [142](#_page142)

«Кавказский меловой круг» Б. Брехта **1 :** [277](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page277) – [280](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page280), [289](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page289), [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290)

«Каменный гость» А. С. Пушкина **2 :** [203](#_page203) – [209](#_page209)

«Капитан Костров» А. М. Файко **1 :** [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202)

«Кармен» Ж. Бизе **1 :** [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223); **2 :** [221](#_page221)

«Кармен» О. Кузьминской по П. Мериме **1 :** [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113)

«Картины семейного счастья» А. Н. Островского **2 :** [152](#_page152)

«Квадратура круга» В. П. Катаева **2 :** [100](#_page100)

«Клевета» Н. Е. Вирты **2 :** [250](#_page250), [253](#_page253), [254](#_page254)

«Кляксы» В. А. Дыховичного и М. Р. Слободского **2 :** [371](#_page371), [375](#_page375), [376](#_page376)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера **2 :** [23](#_page023), [193](#_page193)

«Командарм 2» И. Л. Сельвинского **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022)

«Компас» В. Газенклевера **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128)

«Король Лир» В. Шекспира **1 :** [54](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page054), [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113), [395](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page395) – [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415); **2 :** [32](#_page032), [67](#_page067), [96](#_page096), [317](#_page317), [400](#_page400)

«Корсар» А. Адана **1 :** [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105)

«Кража» Дж. Лондона **2 :** [341](#_page341) – [343](#_page343)

«Крекинг» Н. Я. Шестакова **2 :** [53](#_page053), [54](#_page054)

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина **1 :** [157](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page157)

«Крестьяне», сценарий М. В. Большинцова, В. Портнова и Ф. М. Эрмлера, режиссер Ф. М. Эрмлер **2 :** [161](#_page161)

«Крыша», сценарий Ч. Дзаваттини, режиссер В. Де Сика **2 :** [347](#_page347), [348](#_page348)

«Кукольный дом» («Нора») Г. Ибсена **1 :** [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126)

«Ламара» по В. Пшавела **2 :** [94](#_page094) – [96](#_page096)

«Лебединое озеро» П. И. Чайковского **1 :** [101](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page101), [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148), [271](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page271)

«Леди Макбет Мценского уезда» по Н. С. Лескову **2 :** [186](#_page186)

«Ленин в Октябре», сценарий А. Я. Каплера, режиссер М. И. Ромм **2 :** [216](#_page216) – [220](#_page220)

«Лес» А. Н. Островского **1 :** [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [31](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page031); **2 :** [113](#_page113), [133](#_page133), [162](#_page162), [169](#_page169), [191](#_page191), [192](#_page192)

«Летучая мышь» И. Штрауса **1 :** [149](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page149), [150](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page150)

«Лизистрата» Аристофана **1 :** [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111), [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113)

«Личная жизнь» В. А. Соловьева **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057) – [60](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page060)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила **1 :** [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069)

«Любовь Яровая» К. А. Тренева **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207); **2 : 202**

«Любовью не шутят» А. Мюссе **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128)

«Мадам Бовари» по Г. Флоберу **2 :** [329](#_page329) – [334](#_page334)

«Макбет» В. Шекспира **1 :** [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421); **2 :** [32](#_page032)

«Маленькая ошибка» по Н. С. Лескову **2 :** [242](#_page242)

«Малиновое варенье» А. Н. Афиногенова **1 :** [8](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page008); **2 :** [11](#_page011), [12](#_page012), [102](#_page102)

«Мария Стюарт» Ф. Шиллера **2 :** [274](#_page274) – [277](#_page277)

«Маскарад» М. Ю. Лермонтова **1 :** [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [337](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page337); **2 :** [228](#_page228) – [231](#_page231)

«Матушка Кураж» Б. Брехта **1 :** [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275), [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276), [278](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page278), [279](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page279), [284](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page284), [285](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page285), [289](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page289), [290](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page290)

«Мать» по М. Горькому **1 :** [44](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page044), [45](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page045); **2 :** [124](#_page124), [125](#_page125)

«Машенька» А. Н. Афиногенова **1 :** [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153)

{420} «Машиналь» («Эллен Джонс») С. Тредуэлл **2 :** [104](#_page104), [105](#_page105), [108](#_page108)

«Медведь» Л. П. Чехова **2 :** [154](#_page154) – [155](#_page155), [159](#_page159), [162](#_page162), [163](#_page163)

«Меркурий» Л. Вернейля **1 :** [139](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page139)

«Мертвые души» по Н. В. Гоголю **1 :** [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156); **2 :** [69](#_page069), [239](#_page239)

«Мещане» М. Горького **2 :** [42](#_page042), [322](#_page322), [340](#_page340), [382](#_page382), [399](#_page399)

«Мистерия-буфф» В. В. Маяковского **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022)

«Много шума из ничего» В. Шекспира **1 :** [384](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page384) – [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388); **2 :** [193](#_page193)

«Мое» Г. Ю. Вечоры по «Вольпоне» Б. Джонсона **1 :** [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [24](#_page024), [25](#_page025)

«Мой друг» Н. Ф. Погодина **1 :** [5](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page005) – [20](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page020), [58](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page058), [373](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page373); **2 :** [102](#_page102), [261](#_page261), [394](#_page394), [395](#_page395)

«Мольба о жизни» Ж. Деваля **2 :** [180](#_page180) – [185](#_page185)

«Мстислав Удалой» И. Л. Прута **1 :** [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134); **2 :** [55](#_page055), [56](#_page056), [59](#_page059), [115](#_page115), [116](#_page116)

«Мятеж» Д. А. Фурманова и С. Поливанова **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128)

«Надежда Дурова» К. А. Липскерова и В. И. Кочеткова **1 :** [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153), [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175)

«На дне» М. Горького **1 :** [331](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page331), **2 :** [42](#_page042), [214](#_page214) – [216](#_page216), [243](#_page243), [315](#_page315), [399](#_page399)

«На крови» С. Д. Мстиславского **2 :** [12](#_page012) – [14](#_page014)

«Нашествие» Л. М. Леонова **1 :** [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175) – [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского **2 :** [37](#_page037) – [39](#_page039)

«Негр» Ю. О’Нила **1 :** [69](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page069)

«Недоросль» Д. И. Фонвизина **2 :** [187](#_page187)

«Новогодняя ночь» А. К. Гладкова **1 :** [205](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page205) – [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207)

«Обыкновенный человек» Л. М. Леонова **2 :** [310](#_page310) – [314](#_page314)

«Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») Лопе де Вега **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [143](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page143), [233](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page233) – [236](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page236), [238](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page238), [246](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page246), [247](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page247)

«Оглянись во гневе» Дж. Осборна **2 :** [348](#_page348)

«Огненный мост» Б. С. Ромашова **2 :** [16](#_page016)

«Один год» Ю. П. Германа и Б. Реста **2 :** [386](#_page386), [390](#_page390)

«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского **1 :** [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068), [71](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page071), [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200), [268](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page268), [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275); **2 :** [64](#_page064), [110](#_page110) – [113](#_page113), [116](#_page116)

«Отелло» В. Шекспира **1 :** [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [254](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page254), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [388](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page388) – [395](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page395), [415](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page415) – [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421), [427](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page427) – [446](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page446); **2 :** [281](#_page281), [317](#_page317), [400](#_page400)

«Отчий дом» В. П. Катаева **1 :** [198](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page198) – [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202)

«Офицер флота» А. А. Крона **1 :** [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200); **2 :** [302](#_page302) – [307](#_page307)

«Павел Греков» Б. И. Войтехова и Л. С. Ленча **2 :** [250](#_page250), [251](#_page251), [254](#_page254)

«Первая Конная» В. В. Вишневского **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [201](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page201); **2 :** [393](#_page393), [395](#_page395)

«Перед заходом солнца» Г. Гауптмана **2 :** [334](#_page334) – [336](#_page336)

«Пир во время чумы» А. С. Пушкина **2 :** [207](#_page207)

«Плавятся дни» Н. Ф. Львова **2 :** [14](#_page014) – [16](#_page016)

«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука **1 :** [121](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page121), [122](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page122), [124](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page124) – [126](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page126); **2 :** [170](#_page170) – [178](#_page178)

«Подавай землеустройство» Д. Дмитриевича **2 :** [5](#_page005)

«Поднятая целина» по М. А. Шолохову **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057)

«После бала» Н. Ф. Погодина **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057), [373](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page373), [374](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page374)

«Последний решительный» В. В. Вишневского **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022); **2 :** [89](#_page089), [161](#_page161)

«Последняя жертва» А. Н. Островского **2 :** [282](#_page282) – [290](#_page290), [292](#_page292)

«Поэма о топоре» Н. Ф. Погодина **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007), [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009) – [11](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page011), [15](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page015), [17](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page017), [61](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page061), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207), [375](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page375); **2 :** [102](#_page102), [393](#_page393), [394](#_page394)

{421} «Предложение» Л. П. Чехова **2 :** [154](#_page154) – [156](#_page156), [162](#_page162), [163](#_page163)

«Принцесса Турандот» К. Гоцци **1 :** [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [43](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page043), [44](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page044), [275](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page275); **2 :** [34](#_page034), [131](#_page131), [192](#_page192)

«Продолжение следует» А. Я. Бруштейн **1 :** [79](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page079), [140](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page140); **2 :** [118](#_page118), [119](#_page119)

«Путина» Ю. Л. Слезкина **2 :** [393](#_page393)

«Путь далекий» Н. Я. Шестакова **1 :** [213](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page213)

«Пятый горизонт» П. Д. Маркиша **1 :** [5](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page005)

«Разбег» В. П. Ставского и Г. Павлюченко **1 :** [41](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page041), [108](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page108), [109](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page109); **2 :** [102](#_page102), [124](#_page124)

«Разбойники» («Ин тираннос!») Ф. Шиллера **2 :** [59](#_page059), [94](#_page094) – [96](#_page096), [98](#_page098)

«Разгром» по А. А. Фадееву **2 :** [56](#_page056), [115](#_page115)

«Разлом» Б. А. Лавренева **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128)

«Раскинулось море широко» В. В. Вишневского, А. А. Крона, В. Б. Азарова **1 :** [175](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page175), [183](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page183), [190](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page190), [191](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page191), [194](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page194)

«Ревизор» Н. В. Гоголя **1 :** [21](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page021), [138](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page138), [143](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page143), [315](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page315), [333](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page333), [334](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page334); **2 :** [8](#_page008), [69](#_page069), [133](#_page133), [187](#_page187), [188](#_page188), [194](#_page194)

«Ревнивый старик» М. Сервантеса **2 :** [168](#_page168)

«Ричард III» В. Шекспира **1 :** [111](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page111) – [114](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page114), [116](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page116), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421); **2 :** [317](#_page317)

«Ромео и Джульетта» В. Шекспира **1 :** [64](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page064), [316](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page316), [362](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page362), [363](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page363), [366](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page366), [378](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page378), [381](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page381), [382](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page382), [389](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page389), [397](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page397), [421](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page421), [448](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page448), [466](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page466); **2 :** [317](#_page317), [318](#_page318), [400](#_page400)

«Русские люди» К. М. Симонова **1 :** [179](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page179), [181](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page181), [184](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page184)

«Рычи, Китай!» С. М. Третьякова **1 :** [22](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page022), [374](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page374)

«Саламанкская пещера» М. Сервантеса **2 :** [168](#_page168)

«Свадьба» А. П. Чехова **2 :** [242](#_page242) – [244](#_page244)

«Свадьба Кречинского» А. В. Сухово Кобылина **1 :** [24](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page024), [138](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page138); **2 :** [66](#_page066) – [83](#_page083), [162](#_page162), [164](#_page164)

«Свадьба Фигаро» В.‑А. Моцарта **1 :** [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106) – [108](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page108)

«Светите, звезды!» И. К. Микитенко **2 :** [99](#_page099), [393](#_page393)

«Свидание» К. Я. Финна **1 :** [88](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page088), [91](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page091), [94](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page094), [96](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page096), [97](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page097)

«Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского **2 :** [191](#_page191)

«Севильский цирюльник» Дж. Россини **1 :** [106](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page106), [118](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page118)

«Семья Волковых» Д. И. Давурина **2 :** [185](#_page185), [186](#_page186)

«Синяя птица» М. Метерлинка **1 :** [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156); **2 :** [222](#_page222)

«Скутаревский» Л. М. Леонова **1 :** [29](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page029)

«Слава» В. М. Гусева **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [131](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page131), [133](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page133) – [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

«Слуга двух господ» К. Гольдони **1 :** [120](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page120)

«Смена героев» Б. С. Ромашова **2 :** [22](#_page022) – [24](#_page024), [393](#_page393)

«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057)

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова Щедрина **2 :** [233](#_page233) – [241](#_page241)

«Смерть Тарелкина» А. В. Сухово Кобылина **1 :** [57](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page057); **2 :** [66](#_page066) – [70](#_page070), [76](#_page076), [77](#_page077), [79](#_page079), [253](#_page253)

«Снег» Н. Ф. Погодина **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009); **2 :** [394](#_page394)

«Сомов и другие» М. Горького **2 :** [337](#_page337) – [341](#_page341)

«Соперники» Р. Шеридана **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128) – [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

«Сорочинская ярмарка» по П. В. Гоголю **1 :** [192](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page192)

«Список благодеяний» Ю. К. Олеши **1 :** [82](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page082), [85](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page085), [86](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page086), [94](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page094), [332](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page332); **2 :** [161](#_page161), [393](#_page393), [394](#_page394)

«Стакан воды» Э. Скриба **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [130](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page130), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135); **2 :** [187](#_page187)

«Старые друзья» Л. А. Малюгина **1 :** [196](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page196), [197](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page197), [201](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page201), [205](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page205) – [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207)

{422} «Страх» А. Н. Афиногенова **1 :** [8](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page008), [49](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page049), [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068); **2 :** [393](#_page393)

«Суд» В. М. Киршона **1 :** [7](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page007); **2 :** [103](#_page103)

«Так и будет» К. М. Симонова **2 :** [296](#_page296), [297](#_page297)

«Таланты и поклонники» А. П. Островского **1 :** [4](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page004); **2 :** [38](#_page038), [44](#_page044), [48](#_page048) – [50](#_page050), [53](#_page053), [104](#_page104), [109](#_page109), [110](#_page110), [113](#_page113), [131](#_page131), [133](#_page133), [152](#_page152), [190](#_page190) – [192](#_page192), [287](#_page287)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера **2 :** [244](#_page244) – [249](#_page249)

«Темп» Н. Ф. Погодина **1 :** [9](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page009) – [12](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page012), [15](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page015), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207); **2 :** [102](#_page102), [261](#_page261), [393](#_page393), [394](#_page394)

«Тень освободителя» по М. Е. Салтыкову-Щедрину **2 :** [26](#_page026)

«Тетнульд» Ш. Н. Дадиани **2 :** [95](#_page095), [96](#_page096)

«Тигран» Ф. С. Готьяна **1 :** [145](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page145), [146](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page146)

«Тихий Дон» И. П. Дзержинского **1 :** [110](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page110)

«Трактирщица» К. Гольдони **1 :** [152](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page152), [153](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page153)

«33 обморока» по А. П. Чехову **2 :** [155](#_page155) – [168](#_page168)

«Три сестры» А. П. Чехова **1 :** [148](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page148), [156](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page156), [201](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page201), [204](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page204), [226](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page226), [297](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page297), [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299) – [301](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page301), [305](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page305); **2 :** [130](#_page130), [156](#_page156), [268](#_page268)

«Троянской войны не будет» Ж. Жироду **2 :** [362](#_page362) – [365](#_page365), [360](#_page360)

«Трубы и литавры» Дж. Фаркера **1 :** [276](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page276)

«Трудовой хлеб» А. Н. Островского **2 :** [255](#_page255) – [259](#_page259)

«Увеличивай доход — разводи молочный скот» Д. Дмитриевича **2 :** [6](#_page006)

«У врат царства» К. Гамсуна **2 :** [147](#_page147)

«Улица радости» Н. А. Зархи **1 :** [80](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page080), [367](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page367)

«Униженные и оскорбленные» по Ф. М. Достоевскому **2 :** [27](#_page027) – [29](#_page029)

«Уныос кырзан дырчя» («Когда поют соловьи») И. Гаврилова **2 :** [382](#_page382)

«У стен Ленинграда» В. В. Вишневского **1 :** [200](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page200) – [202](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page202)

«Утраченные иллюзии» Б. В. Асафьева **1 :** [101](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page101)

«Ученик дьявола» Б. Шоу **1 :** [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [134](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page134), [135](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page135)

«Фауст» И.‑В. Гете **2 :** [91](#_page091)

«Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева **1 :** [186](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page186)

«Флоридсдорф» Ф. Вольфа **2 :** [194](#_page194)

«Фронт» А. Е. Корнейчука **1 :** [203](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page203); **2 :** [315](#_page315)

«Хлеб» В. М. Киршона **1 :** [68](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page068), [70](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page070); **2 :** [393](#_page393)

«Хорошая жизнь» С. И. Амаглобели **1 :** [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059)

«Царь Потап» А. А. Копкова **2 :** [264](#_page264) – [269](#_page269)

«Чайка» А. П. Чехова **1 :** [223](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page223), [293](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page293), [295](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page295), [297](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page297), [299](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page299), [304](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page304), [317](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page317); **2 :** [221](#_page221)

«Человек с портфелем» А. М. Файко **1 :** [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207), [374](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page374)

«Человек с ружьем» Н. Ф. Погодина **1 :** [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207), [245](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page245); **2 :** [261](#_page261)

«Человеческая комедия» по О. Бальзаку **1 :** [28](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page028), [29](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page029), [193](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page193); **2 :** [119](#_page119), [121](#_page121) – [124](#_page124), [397](#_page397)

«Чернышевский и Александр II» Н. Н. Лернера **2 :** [26](#_page026), [27](#_page027)

«Чудак» А. Н. Афиногенова **1 :** [8](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page008), [207](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page207); **2 :** [19](#_page019) – [22](#_page022), [103](#_page103)

«Чудесный сплав» В. М. Киршона **1 :** [59](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page059)

«Школа злословия» Р. Шеридана **2 :** [270](#_page270) – [274](#_page274)

{423} «Школа неплательщиков» Л. Вернейля **1 :** [113](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page113), [128](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page128), [129](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page129); **2 :** [153](#_page153), [154](#_page154)

«Шляпа» В. Ф. Плетнева **2 :** [193](#_page193)

«Эллен Джонс» С. Тредуэлл — см. [«Машиналь»](#_Tosh0004124)

«Энтузиасты» Н. Серебрякова и Е. Ф. Тарвид **2 :** [35](#_page035) – [37](#_page037), [104](#_page104)

«Эсмеральда» Ч. Пуньи **1 :** [105](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page105), [114](О%20театре%20и%20драме.%20Т.%201..rtf#_page114)

«Юбилей» Л. П. Чехова **2 :** [154](#_page154) – [157](#_page157), [163](#_page163)

«Юлий Цезарь» В. Шекспира **2 :** [32](#_page032), [35](#_page035), [96](#_page096)

«Яков Богомолов» М. Горького **2 :** [318](#_page318) – [323](#_page323), [356](#_page356), [357](#_page357), [361](#_page361)

«Ярость» Е. Г. Яновского **2 :** [17](#_page017), [18](#_page018)

«Ясный лог» К. Л. Тренева **2 :** [393](#_page393)

«Я хочу есть и спать» Ю. В. Болотова **2 :** [9](#_page009), [10](#_page010)

1. Характеристика личности и творческих побуждений А. В. Сухово-Кобылина тут неверна; в ранней работе Юзовского сказались вульгарно-социологические воззрения, довольно широко распространенные в критике конца 20‑х – начала 30‑х годов. *(Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-2)
2. «Дюма-отцовцы» южных гимназий — говорит в «Уляляевщине» Сельвинский. [↑](#footnote-ref-3)
3. «Смешной человек». Интересно, как сыграл бы Ильинский Карандышева в «Бесприданнице» Островского. [↑](#footnote-ref-4)
4. Автор ссылается здесь на свою статью о постановках «маленьких трагедий» Пушкина, опубликованную в «Правде» 19 марта 1937 года. *(Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-5)
5. «Ленин в Октябре». *(Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-6)
6. Следует отметить прекрасное выполнение декораций под руководством И. Гремиславского и Г. Шверубовича. [↑](#footnote-ref-7)
7. «Образ и эпоха» (М., «Советский писатель», 1947). [↑](#footnote-ref-8)
8. Точнее у Флобера: «Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновенье страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно» (письмо от 14 августа 1853 года). [↑](#footnote-ref-9)
9. Очерк посвящен VI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, состоявшемуся в Москве с 28 июля по 11 августа 1957 года. *(Примеч. ред.)* [↑](#footnote-ref-10)
10. История Коммунистической партии Советского Союза. Изд. 5‑е, доп. М., Политиздат, 1977, с. 535. [↑](#footnote-ref-11)